



HAL
open science

L'intelligence du poème. Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale

Matilde Manara

► **To cite this version:**

Matilde Manara. L'intelligence du poème. Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030039 . tel-04194154

HAL Id: tel-04194154

<https://theses.hal.science/tel-04194154>

Submitted on 2 Sep 2023

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée

EA 172 Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée

Matilde MANARA

L'INTELLIGENCE DU POÈME

Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale

Sous la direction de

Tiphaine SAMOYAUULT, Professeure des universités

Soutenue le 22 juin 2021

Jury composé de :

Christoph KÖNIG, Professeur à l'Université d'Osnabrück

Marielle MACÉ, Directrice d'études à l'EHESS

William MARX, Professeur au Collège de France

Martin RUEFF, Professeur à l'Université de Genève

Tiphaine SAMOYAUULT, Professeure à l'Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3

L'intelligence du poème

Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale

Cette thèse aborde la question de l'interférence entre poésie et essai dans la littérature moderniste. Le corpus se compose de quatre auteurs et de quatre langues différentes : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) et Eugenio Montale (1896-1981). L'hypothèse de départ consiste à interpréter les textes et les recueils écrits par ces auteurs dans les années 1910-1940 comme relevant de la tentative de compenser la perte de foi dans la portée cognitive du poème par l'intégration de modalités expressives venant d'un genre plus explicitement savant : l'essai. Un tel phénomène irait de pair avec l'essor du « roman-essai », une forme hybride déjà reconnue par les critiques du modernisme.

La lecture et la comparaison de *La Jeune Parque* (1917) et du *Cimetière marin* (1920) de Valéry ; des *Duineser Elegien* (1923) de Rilke ; de *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) et *Transport to Summer* (1947) de Stevens et d'*Ossi di seppia* (1925-1928) et *Le Occasioni* (1939) de Montale permet de mettre en lumière les tensions existant entre ces deux genres littéraires et les modes de penser dont ils sont issus, ainsi que de réfléchir au rapport que le « poème-essai » entretient avec la tradition lyrique et certains de ses marqueurs (centralité du « Je », rapport à la forme, relation avec le lecteur).

Tout au long du travail, une attention particulière est accordée à la dimension historique du « poème-essai ». Cette perspective ne vise pas seulement à le soustraire à un classement typologique abstrait et prétendument intemporel, mais aussi à ramener ses traits principaux à une plus vaste tendance qui se répand dans le champ des savoirs au tournant du XX^e siècle et qui consiste dans l'oscillation entre instances hybrides et puristes, séparation des discours et mélange de ceux-ci.

Mots clefs : *essayisme, lyrisme, poésie, essai, genres littéraires, hybridation, modernisme, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Eugenio Montale*

The Intelligence of the Poem

Poetry and Essay in Valéry, Rilke, Stevens and Montale

This dissertation explores and illustrates the interference between poetry and essay in modernist literature through a corpus of four authors in four different languages : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) and Eugenio Montale (1896-1981). The starting hypothesis is that these authors' 1910-1940 books and texts attempt to overcome a loss of faith in the capacity of poetry by integrating features coming from a more explicitly knowledgeable genre : the essay. Such a phenomenon appears to go along with the rise of the 'Novel-Essay', a hybrid form already acknowledged by critics focused on modernism.

The reading and comparison of Valéry's *La Jeune Parque* (1917) and *Le Cimetière marin* (1920) ; Rilke's *Duineser Elegien* (1923) ; Stevens' *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) and *Transport to Summer* (1947) and Montale's *Ossi di seppia* (1925-1928) and *Le Occasioni* (1939) allow us to shed light on the tensions that exist between these two literary genres as well as between the modes of thought from which they originate. It also leads us to consider the relationship that the 'Poem-Essay' holds with the lyric tradition and some of its features (the importance of the lyrical 'I', the relation to form and the role of the reader).

Throughout the study, a special attention is paid to the historical dimension of the 'Poem-Essay'. This perspective not only aims to exempt it from an abstract and supposedly timeless typological classification, but also to place its main characteristics within a broader trend that spread in the field of knowledge at the turn of the 20th century and that consists in the alternation between hybrid and purist procedures, between the will to separate form of discourse and the attempt to merge them.

Keywords : *Essayism, Lyricism, Literary Genres, Poetry, Essay, Modernism, Hybridization, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Eugenio Montale*

Die Intelligenz des Gedichts

Lyrik und Essay bei Valéry, Rilke, Stevens und Montale

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit der Interferenz zwischen Lyrik und Essay zur Zeit des Modernismus. Der Korpus dieser Arbeit setzt sich aus vier Autoren aus vier unterschiedlichen Sprachenregionen : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) und Eugenio Montale (1896-1981). Die Ausgangshypothese dieser Dissertation ist, dass diese Autoren in ihren Büchern und Texten aus den Jahren 1910-1940 versuchen, den Vertrauensverlust an die Fähigkeit der Poesie zu überwinden, indem sie Merkmale integrieren, die aus einer eindeutigen Wissensgattung stammen: dem Essay. Ein solches Phänomen scheint mit dem Aufkommen des „Roman-Essays“ einherzugehen, welcher eine hybriden Form ist, die bereits von den auf den Modernismus fokussierten Kritiker anerkannt wurde.

Durch die Analyse und den Vergleich vom Valérys *La Jeune Parque* (1917) und *Le Cimetière marin* (1920) ; Rilkes *Duineser Elegien* (1923) ; Stevens *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) und *Transport to Summer* (1947) sowie Montales *Ossi di seppia* (1925-1928) und *Le Occasioni* (1939) werden die Interferenzen aufgezeigt zwischen diesen beiden literarischen Gattungen und Denkweisen, aus welchen sie entstanden. Dies erlaubt zudem, über die Beziehung nachzudenken, die das „Gedicht-Essay“ mit der lyrischen Tradition und einigen ihrer Kennzeichen (Rolle des „Ichs“, Wert der Form, Beziehung zum Leser).

In der gesamten Arbeit wird der historische Dimension des „Gedicht-Essays“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Diese Perspektive zielt nicht nur darauf ab, diese Form aus einer abstrakten und vermeintlich zeitlosen typologischen Klassifizierung herauszulösen, sondern auch darauf, ihre Hauptmerkmale auf ein allgemeineres Phänomen zurückzuführen, das sich im Bereich des Wissens zur 20. Jahrhundertwende ausbreitet und in der Kreuzung zwischen hybriden und puristischen Haltungen besteht.

Stichwörter : *Essayismus, Lyrismus, Literarische Gattungen, Essay, Lyrik, Modernismus, Hybridation, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Eugenio Montale*

L'intelligenza della poesia Lirica e saggio in Valéry, Rilke, Stevens et Montale

Questa tesi si propone di studiare l'interferenza tra lirica e saggio nella letteratura modernista attraverso un corpus di quattro autori e quattro lingue : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) e Eugenio Montale (1896-1981). L'ipotesi di partenza consiste nell'interpretare le raccolte e i singoli testi scritti da questi autori tra gli anni Dieci e Quaranta come dei tentativi di compensare la perdita di fiducia nel potere comunicativo della poesia attraverso l'integrazione di modalità espressive provenienti da un genere dalla vocazione conoscitiva più esplicita : il saggio. La comparsa di questo fenomeno sarebbe coeva allo sviluppo del "romanzo-saggio", una forma ibrida che è già entrata nel dibattito critico sul modernismo.

Attraverso la lettura e il confronto della *Jeune Parque* (1917) e del *Cimetière marin* (1920) di Valéry ; delle *Duineser Elegien* (1923) di Rilke ; di *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) e *Transport to Summer* (1947) di Stevens e *Ossi di seppia* (1925-1928) e *Le Occasioni* (1939) di Montale saranno messe in luce le tensioni che emergono dall'incontro tra i due generi letterari. Dalla analisi di queste ultime sarà sviluppata una riflessione sul rapporto della "poesia-saggio" con la tradizione lirica e con alcuni dei suoi tratti distintivi (centralità dell'"Io", valore della forma, ruolo del lettore).

Lungo tutta la tesi, un'attenzione particolare sarà rivolta alla dimensione storica della "poesia-saggio". Una simile prospettiva non permetterà soltanto di sottrarre questa forma a una tipologia astratta e dalle pretese universalizzanti, ma renderà possibile ricondurre le sue caratteristiche principali a una tendenza più ampia e comune a tutte le discipline all'inizio del Novecento : l'alternarsi di un modo di pensare che procede per "purificazione" e ha per obiettivo la separazione dei saperi e dei discorsi, e uno che procede per "ibridazione" e ha per obiettivo la loro interferenza reciproca.

Parole chiave : *Saggismo, lirismo, poesia, saggio, generi letterari, ibridazione, modernismo, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Eugenio Montale*

Remerciements

Dans le deuxième tome des *Misérables* on trouve une scène qui m'a toujours touchée. Cosette, laissée en garde à la famille Thénardier, doit se rendre à la source d'un bois pour y puiser de l'eau. Moins effrayée par l'obscurité que par les vexations des aubergistes qui l'attendent à son retour, elle avance dans la forêt le seau à la main. Soudain, alors qu'elle croyait s'écrouler par le trop de fatigue, elle sent que le poids a disparu :

*une main, qui lui parut énorme, venait de saisir l'anse et la soulevait vigoureusement.
Elle leva la tête. Une grande forme noire, droite et debout, marchait auprès d'elle dans l'obscurité.*

De même que Cosette, j'ai eu la chance de rencontrer sur mon chemin plusieurs personnes, qui m'ont aidée à empoigner l'anse du seau et que je souhaite remercier ici.

Mes premiers remerciements vont à Tiphaine Samoyault. Du moment où elle a accepté de diriger mon travail jusqu'aux dernières étapes de la rédaction, elle m'a accordé une attention et une bienveillance dont je lui suis profondément reconnaissante. Cette thèse lui doit beaucoup.

Parmi mes amis, je remercie celles et ceux qui ont été à mes côtés ces dernières années : Alessandra, Carola, Martina F., Marion K., Clara, Augustin, Cristina, Anne, Piero, Tommaso, Gabriele, Volut, Maurizio, Martina D., Miranda, Dario, Cecilia, Silvia, Brigitte, Giorgia, Laura, Lorenzo, Elisa, Andrea et Stefania. Je remercie également Amanda, Marie, Guillermo, Victor et les autres doctorantes et doctorants du CERC, avec qui j'ai partagé un bout de cette expérience et qui l'ont rendue moins solitaire.

Un grand merci va à mes relectrices et relecteurs : Baptiste, Maeva, Marion L. et Sana, pour leur patience et pour leur aide précieuse.

Au long de mes recherches, j'ai eu l'opportunité de discuter avec un nombre de professeures et de professeurs qui ont, chacun à sa manière, contribué à me faire avancer. Je remercie Stefano Dal Bianco, Andrea Landolfi, Guido Mazzoni, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai et Natascia Tonelli pour leurs conseils.

Cette thèse n'aurait pas pu être écrite sans le soutien sans faille de ma mère : qu'elle en soit remerciée. Mes remerciements vont aussi à ma tante, Donatella Manara, pour qui j'ai une grande estime.

J'ai rencontré Davide lors de mon premier séminaire à Paris 3, quelques mois avant de me plonger dans ce travail. Merci d'être avec moi tous les jours, de me supporter et de me donner autant de confiance en moi-même.

Note sur les traductions

Les œuvres étudiées dans cette thèse, ainsi que la bibliographie critique citée à leur sujet, sont écrites en quatre langues différentes : le français, l'allemand, l'anglais des États-Unis et l'italien. Pour le corpus de poèmes, nous avons choisi de placer dans le corps principal les extraits en langue originale, accompagnés de la traduction. Ce choix permettra non seulement de s'orienter plus aisément, mais pourra aussi inviter à réfléchir sur de possibles (et pas toujours incompatibles) alternatives dans l'interprétation des textes. Pour les extraits en prose de nos auteurs (essais, entretiens, conférences, articles), nous avons placé la traduction dans le corps principal et l'original en note. Pour les extraits d'autres ouvrages critiques ou littéraires, nous avons placé la traduction dans le corps principal et l'original en note uniquement dans les cas où, le texte n'ayant jamais été publié en français, nous l'avons nous-même traduit. Les références aux éditions et traductions utilisées sont indiquées dans la bibliographie.

Introduction

Rêve lyrique d'un discours qui renaît en chacun de ses points absolument nouveau et innocent, et qui reparaît sans cesse, en toute fraîcheur, à partir des choses, des sentiments ou des pensées.

(Michel Foucault, *L'ordre du discours*)

E tutto sia lente tranquilla, dominio,
prigione del senso che non dispera !

(Eugenio Montale, *Notizie dall'Amiata*)

Le titre *L'intelligence du poème*, que nous avons choisi pour ce travail, reprend et modifie le titre d'un texte de Christophe Tarkos, *La poésie est une intelligence*. Cette affirmation péremptoire est placée en ouverture d'un poème entièrement construit sur la figure de l'asyndète et décrivant une scène de préparation à l'écriture :

La poésie est la pensée humaine.

Le poète est intelligent. Il prépare la pensée difficile.

La pensée est engoncée, dure et pâteuse, le poète la masse, l'amollit, la réchauffe. Il entraîne l'intelligence à sortir de son engourdissement, il entraîne sa tête, les membres de sa cervelle, sa nuque et ses dix doigts à sortir. Il veut se désincruster. Il décortique la bouche et rogne le bras droit de son maître. Il s'entraîne à bouger la tête à l'intérieur de la pensée.

Le poète prépare sa pensée.

L'intelligence ne sort pas d'elle-même. Il masse le crâne, il entraîne sa vision de voir au-delà de ce qui, tari, se colle, séché, dans les plis de la pensée, il déchire son ventre. Il ne se lance pas sans préparation, le poète est intelligent, le poète va entrer dans la pensée difficile. Le poète, mouvant, se déplace dans l'espace, il s'entraîne d'être, pensant, il se pare à translater les images.

Le poète se prépare pour penser.

Il se laisse tomber dans les escaliers, il laisse tomber un filet de sable, un filet de riz fin, un filet de poudre de biscottes écrasées à la masse, il tombe de haut, il laisse échapper les kilos des sacs, il tombe des chaises, tombe des tables, tombe

des arbres, il s'abandonne à tomber. La poésie est l'intelligence même, en train de naître¹.

À la fois ironiques et sérieuses, ces règles de conduite nous encouragent à réfléchir au rapport que la pensée, notion « dure et pâteuse », difficile à manipuler sans l'enfermer dans des définitions abstraites, entretient avec le poème, objet concret, doté d'une forme et d'une consistance propres². La médiation entre les deux est assurée par le poète : un sujet individué qui s'efforce de mettre le langage lyrique en situation (« le poète, mouvant, se déplace dans l'espace ») et, par là, de le rendre actuel (« il veut se désincruster »). L'intelligence, nous avertit cependant Tarkos, « ne sort pas d'elle-même » du poème, mais émerge au bout d'un long processus qui demande à la fois de la maîtrise (l'accès à la « pensée difficile ») et de l'abandon (les chutes du poète et de ses objets, une anticipation de la chute cruciale que nous retrouverons au terme des *Élégies de Duino*³). Pour bien réussir dans cette entreprise, il lui est donc nécessaire de suivre un entraînement spécifique et potentiellement dangereux : la pensée dont il doit s'apprêter à « déchire[r] le ventre » n'est rien que la sienne.

Notre thèse se propose d'étudier la manière dont Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens et Eugenio Montale poursuivent un tel entraînement. Chez ces auteurs, éloignés dans le temps de Tarkos mais précédant ses préoccupations, le poème est conçu comme un moyen de soustraire la pensée au tarissement auquel l'exposent les schémas fixes et les raisonnements préétablis en vigueur dans d'autres domaines de l'expérience. Comme le suggère le texte que nous venons de lire et comme nous pourrions le voir au fil de notre travail, cette opération relève moins de la connaissance que de l'intelligence, moins de la théorie que de la pratique. Ce n'est en fait qu'en agissant à la fois à l'intérieur et en marge du poème que Valéry, Rilke, Stevens et Montale peuvent réfléchir à la relation que ce dernier entretient avec la pensée. Un tel choix les écarte tout autant des visions offertes à

¹ Christophe Tarkos, « La poésie est une intelligence », *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 57.

² C'est également la raison pour laquelle nous préférons nous servir du terme « poème » au lieu du terme « poésie ». Nous précisons toutefois que, si les termes anglais « poem » et « poetry », de même que les termes allemands « Gedicht » et « Dichtung » (ou « Poesie », ou encore « Lyrik »), recourent la distinction qui existe en français, en italien, « poema » s'utilise pour indiquer des pièces en vers relativement longues, tandis que « poesia » désigne à la fois le poème et la poésie, l'objet concret et son abstraction ou genre d'appartenance.

³ « Et nous qui pensons le bonheur / comme *ascendant*, nous sentirions en nous / ce mouvement qui presque nous confond / quand une chose heureuse *tombe* » [« Und wir, die an s t e i g e n d e s Glück / denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, / wenn ein Glückliches f ä l l t » (Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, tr. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, coll. « Poésie », 2008, p. 97)].

ce sujet par les savoirs positifs comme la linguistique ou la psychologie (mais aussi, dans une certaine mesure, par la philosophie), que de celles préconisées par les savoirs « négatifs » et notamment par cette branche de la critique qui signe le divorce entre littérature et vérité, fût-ce cette vérité d'une toute autre espèce que celle des sciences. Étant donné que les stratégies mises en place par nos auteurs se déploient à la fois à l'intérieur et en dehors de l'espace littéraire – et que cette frontière, nous le verrons, est particulièrement brouillée à l'époque qui fait l'objet de notre étude –, s'y intéresser implique de s'interroger sur les conditions qui ont fait que le poème a fini par entretenir un rapport aussi privilégié que conflictuel avec la pensée. Cela nous permettra de montrer que le découpage de ses frontières et son inscription dans un classement hiérarchisé des savoirs ne sont intemporels qu'en apparence. L'histoire du poème est en fait marquée par les mêmes effets de rupture et de réagencement que ceux auxquels sont soumis, souvent a posteriori, tous les discours, et qui les conduisent tantôt à revendiquer leur autonomie, tantôt leur dépendance les uns vis-à-vis des autres.

C'est pour cette raison que nous consacrerons la première partie de notre travail à une généalogie du discours lyrique et de ses troubles, c'est-à-dire des étapes à travers lesquelles ce genre, initialement exclu de la *Poétique* aristotélicienne, parvient à s'ériger au rang d'archi-genre pour enfin déchoir à nouveau et se trouver obligé de choisir entre l'autarcie et le métissage. Bien que non exhaustive, cette reconstruction généalogique s'arrêtera sur deux moments particulièrement importants au regard de notre réflexion et à l'analyse desquels sont dédiés le premier et le deuxième chapitres de la première partie. D'abord, nous nous intéresserons à ce que nous appelons, en empruntant une métaphore au philosophe du langage Saul Kripke, le second baptême de la poésie⁴ : autrement dit, au phénomène de resémantisation par lequel le terme « poésie », d'étendu qu'il était aux modes de composition dramatique et épique, se restreint au seul mode lyrique et en devient presque un synonyme. Nous aurons l'occasion de voir que ce glissement, qui résulte à son tour d'une modification aussi radicale que subtile du système des genres littéraires, est essentiellement dû aux premiers romantiques allemands et anglais. Conçus non plus

⁴ Dans *La logique des noms propres*, Kripke propose de regarder les noms non pas comme des désignateurs rigides, mais comme ce qui aurait été attribué à ces dernières par un « acte de baptême » à partir duquel le nom d'une personne (mais aussi d'une chose) se serait diffusé parmi les gens. Même si Kripke ne précise pas quel type de relation les noms entretiennent avec l'acte originnaire de baptême, sa théorie permet de repenser la valeur de certains concepts – celui de poésie en est un –, non plus en terme d'essence ou de référence unique, mais en terme de désignation, transmission et transformation (Saul Kripke, *La logique des noms propres*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982).

comme de simples « façons d'écrire », mais aussi et surtout comme des « façons d'être », à partir de la fin du XVIII^e siècle, les genres incarneront les différentes phases de l'évolution spirituelle de l'individu et de la société. Un demi-siècle plus tard, en réaction à cette psychologisation des genres littéraires et du poème en particulier, émerge un mouvement antiromantique, décidé à redéfinir une nouvelle fois les critères par lesquels il serait légitime de nommer un poème « poème ». L'analyse des théories avancées par le symbolisme – étiquette sous laquelle nous regroupons les courants français, européens et états-uniens nourris par les idées d'Edgar Poe, Baudelaire et Mallarmé –, nous amènera au constat que ce mouvement n'arrive pas à se démarquer vraiment du précédent. À ces expériences, nous ne reconnâtrons pas moins le mérite d'avoir cherché à faire de la pensée à la fois la matière (le sujet) et la manière (la loi, mais aussi le style) du poème. C'est dans les toutes dernières lueurs du symbolisme, alors que cette entreprise révèle ses contradictions, que les auteurs de notre corpus se forment à l'écriture en vers.

Le deuxième moment significatif dans cette histoire du poème se situe en dehors de celui-ci. Au tournant du XX^e siècle, une tension anime en effet le champ des savoirs dans sa totalité : celle entre instances puristes (visant à la séparation de la littérature des autres discours) et instances hybrides (visant à son mélange avec des discours voisins ou concurrents). Le deuxième chapitre de la première partie sera donc consacré à ce que nous appelons, cette fois à la suite de Paul Ricoeur, le « lyrisme de la pensée⁵ ». Par cette expression, nous désignons un phénomène de koinè linguistique et thématique entre les sciences de la nature et les sciences l'esprit. Nous verrons dans quelle mesure l'intérêt commun porté par les différentes disciplines à la notion de « vie » contribue à nuancer l'idée reçue selon laquelle l'atmosphère intellectuelle de cette période serait marquée par une opposition nette entre rationalisme et irrationalisme. Parallèlement à l'attention renouvelée pour la vie et ses formes se répand en réalité une méfiance à l'égard de la rhétorique conçue comme art oratoire, à laquelle se substitue une idée de rhétorique « mentaliste⁶ » et capable de reproduire le mouvement individuel de la conscience. Déjà

⁵ Dans *Temps et récit*, Ricoeur parle de « lyrisme de la pensée méditante » en rapport à la présence, qu'il relève dans les textes bibliques, de passages où la narration est remplacée par la spéculation ou la méditation (Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. 3, Paris, Seuil, 1985, p. 391).

⁶ « Sans doute y avait-il dans Pascal quelque postulation de ce nouvel esprit, puisque c'est à lui que l'on doit l'Anti-Rhétorique de l'humanisme moderne ; ce que Pascal demande, c'est une rhétorique (un "art de persuader") mentaliste, sensible, comme par instinct, à la complexité des choses (à la "finesse") ; l'éloquence consiste, non à appliquer au discours un code extérieur, mais à prendre conscience de la pensée qui naît en nous, de façon à pouvoir reproduire ce mouvement lorsque nous parlons à l'autre, l'entraînant ainsi dans la vérité, comme si lui-même, de lui-même, la découvrait ; L'ordre du discours n'a

partiellement accompli par les écrivains post-romantiques lorsqu'ils rejetaient les principes de la diction poétique, ce passage en marque aussi un autre : celui qui conduit à une conception non strictement littéraire du lyrisme. Comme le rappelle Marielle Macé, au tournant du XX^e siècle ce terme désigne désormais,

une position d'énonciation, une nature du discours, un gain de style et une entrée en littérature, mais aussi le soupçon d'un dégageant à l'égard des exigences d'un discours constitué, composé, surveillé. [...] Abandon du cadre dialectique au profit du discours figural, écriture mise au service de la genèse de la pensée, temporalisation concrète du "style des idées"⁷.

Dans ce processus de lyricisation de la pensée, le rôle de pivot est joué par les philosophies de Nietzsche et de Bergson. L'œuvre du premier ne commençant à circuler qu'après sa mort, c'est surtout le second qui devient le modèle d'une écriture hautement travaillée et dont le style est censé reproduire les sursauts de l'intuition. Mais ces penseurs sont aussi importants en ce qu'ils dénoncent le caractère prismatique et déformant de tout langage, y compris celui des sciences. Nous nous pencherons sur les conséquences qu'une telle accusation aura sur le partage entre discours philosophique et discours poétique, domaine de la raison et domaine de la sensibilité.

Pour restituer le contexte au sein duquel Valéry, Rilke, Stevens et Montale composent leurs premiers textes, nous choisissons de comparer entre elles deux figures particulièrement représentatives de l'oscillation qui fait basculer le discours sur la poésie du pôle du purisme au pôle de l'hybride et vice-versa. Situés aux extrémités de ce mouvement, Julien Benda et Robert Musil n'incarnent pas seulement deux visions opposées des rapports que la littérature entretient avec des concepts tels que celui de précision, de rigueur ou de méthode. La vocation savante de leurs écrits, ainsi que leurs manières d'organiser la pensée en procédant, pour l'un, par catégories étanches et, pour l'autre, par médiations, relèvent d'un phénomène plus vaste. Dans les années 1910, à l'époque où Benda s'insurge contre la prétention intellectualiste qui, selon lui, pollue la littérature de son temps, et où Musil travaille à une thèse sur la psychologie d'Ernst Mach, l'attention d'un certain nombre d'écrivains (Virginia Woolf, Marcel Proust, Musil lui-même) est en train de se tourner vers une forme ancienne et récemment remise à l'honneur par la presse :

pas de caractères intrinsèques (clarté ou symétrie) ; il dépend de la nature de la pensée, à laquelle, pour être "droit", doit se conformer le langage » (Roland Barthes, « L'ancienne Rhétorique », *Communications*, 16, 1970, p. 192-193).

⁷ Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 134.

l'essai. Genre métis par excellence, l'essai leur fournit à la fois un modèle d'écriture et un modèle de pensée non systématiques, mais pas inconséquents pour autant, à l'aide desquels repenser la spécificité de la connaissance littéraire. Érudits et dilettantes en même temps, les personnages des romans que ces auteurs écrivent en s'inspirant d'un tel modèle se comportent comme de véritables essayistes, intéressés à tirer de leur expérience vécue les données pour une théorie générale de la conscience, de la perception, de la mémoire. C'est justement cette hybridation, reconnue par une large partie de la critique, entre modes d'écriture fictionnel et essayistique, que nous prenons comme point de départ pour la formulation de notre hypothèse, que nous énoncerons à la fin de la première partie. Nous y avancerons que, tout comme les œuvres écrites par Proust, Woolf et Musil entre les années 1910 et 1940, les poèmes rédigés par Valéry, Rilke, Stevens et Montale à la même période relèveraient d'un croisement générique entre essai et poème. Celui-ci se manifesterait au sein de leurs textes à travers un questionnement sur la place accordée à l'expression individuelle, l'actualité de la tradition et de ses valeurs ; et enfin sur le rôle du lecteur.

La deuxième partie de notre travail sera consacrée à l'étude de ces trois aspects tels qu'ils sont présents dans les recueils et poèmes de nos auteurs. L'analyse de leurs différents recours à l'énonciation à la première personne, à la forme fixe ou bien aux stratégies visant à susciter des effets chez le public, permettra d'illustrer la relation pour le moins ambivalente que ces œuvres entretiennent avec le genre lyrique et ses marqueurs. Dans le premier chapitre, c'est le « Je » qui sera remis en question. Nombreux sont en effet les critiques qui associent la poésie moderniste à la tentative (guidée par le dévouement à Poe et par une certaine lecture de Baudelaire et de Mallarmé) de neutraliser, voire d'éliminer, le « Je » et son expérience vécue du texte. La lecture attentive et le commentaire comparé des *Élégies de Duino* et de *La Jeune Parque*, ou encore d'*Os de seiche* et d'*Harmonium*, nous montrera combien cette interprétation, par ailleurs très répandue, est réductrice. Plutôt qu'à l'impersonnalité, les textes de notre corpus visent à compenser la perte d'autorité du poète – une figure dont ni le vécu ni la parole ne sont plus perçus comme exemplaires – par la mise en retrait de sa personne biographique et la mise en avant de sa personne grammaticale (le « Je », mais aussi le « Nous », le « On » et le « Tu »). Devenue extrêmement poreuse, la relation entre ces deux sujets ne peut pas être reconduite à l'expression immédiate et authentique prônée par le romantisme. Mais elle ne peut pas non plus – et c'est ce que nous affirmerons à la fin du chapitre – relever de la fiction, comme une autre interprétation, elle aussi très répandue parmi les critiques, le laisserait croire. S'il est

vrai que Valéry, Rilke, Stevens et Montale intègrent à l'énonciation lyrique la méfiance à l'égard de l'unité du sujet et de la transparence du langage, nous éviterons d'aplatir le poème sur le modèle du monologue dramatique et de réfléchir au sujet lyrique en terme de masque ou de personnage (et à ce qu'il dit en terme de mensonge ou d'illusion). Une telle lecture nous semble en effet évacuer un ensemble de traits rhétoriques qui ne trouveraient pas leur place dans le discours fictionnel et qui, une fois analysés, permettent de mettre en relief la spécificité du poème-essai.

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie se penchera sur un autre aspect souvent évoqué à propos des écrivains de notre corpus : le rapport à la tradition. La pensée de Hannah Arendt nous servira ici d'appui pour réfléchir au changement dans la manière dont les poètes post-romantiques dialoguent avec le passé, ses institutions (politiques chez Arendt, génériques dans le cadre de notre thèse) et ses figures tutélaires. L'illustration des théories d'Eliot et de Valéry nous aidera à mieux cerner les modalités et les enjeux d'un tel dialogue et permettra de réfléchir à la pertinence d'une notion souvent mobilisée pour le définir : le « classicisme ». Certes pertinente en ce qu'elle renvoie à une correspondance idéale entre les valeurs formelles de l'œuvre et les valeurs culturelles de la société dont elle est issue, cette notion nous paraît restituer une image excessivement passéiste de nos auteurs, présentés comme s'ils étaient complètement imperméables aux événements de leur temps et enfermés dans un éternel *ubi sunt* du monde d'autrefois. Lire Valéry, Rilke, Stevens et Montale à travers le seul filtre du classicisme contribue à creuser l'écart entre une idée, prétendument romantique, de la poésie comme épanchement du sentiment individuel et une autre, supposée moderne, de poésie comme produit dépassionné de la raison⁸. Une telle

⁸ En se penchant sur les changements dans le sens attribué au terme « classique », Franco Fortini remarque que « des siècles durant, “classique” a servi tantôt à désigner les œuvres et les époques de l'Antiquité grecque et romaine, tantôt à indiquer une excellence dans les lettres ou dans les arts. Dans un premier temps opposé à l'adjectif “moderne” et, ensuite, à l'adjectif “romantique”, à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle “classique” a commencé à être employé pour désigner un ensemble de thèmes et de procédés stylistiques et rhétoriques. À l'époque des avant-gardes historiques, et entre les deux guerres mondiales, il a été remis à l'honneur, surtout en tant que métaphore d'une prise de position éthique et politique. Aujourd'hui il ressemble à un fantôme ou à un fossile. Dégradé par le sarcasme, vulgarisé par l'usage trop fréquent, ce terme est devenu presque impraticable, ou alors il s'est réduit au rang d'étiquette approximative : tel est le cas, par exemple, de “classicisme” [...]. On dit d'un vin qu'il est classique en ce qu'il est traditionnel, constant, fidèle à sa qualité qui n'est pas moins élevée. On voit bien que, même dans ses emplois les plus modernes et vulgaires, le terme “classique” a gardé un rapport avec l'idée, aristotélicienne, de “médieté”, qui est ensuite devenue, chez Horace, celle de *modus*. Voilà ce qui reste du grand processus humaniste consistant à associer, en les rangeant dans des séries parallèles et réciproquement symboliques, les critères stylistiques et rhétoriques aux critères éthiques et de comportement, afin de bâtir des modèles de culture et d'éducation pour les classes dominantes » [« Per i secoli dell'evo moderno, “classico” qualificò opere e tempi dell'antichità greco-romana o

séparation ne conduit pas seulement la plupart des critiques qui y souscrivent à s'embourber dans des tentatives pseudo-scientifiques pour déterminer le fonctionnement de ces deux facultés au sein du processus créateur ; elle participe aussi du partage du champ littéraire en factions opposées, comme celles des « modernes » et des « antimodernes », des « avant-gardes » et des « arrière-gardes ». La comparaison entre les différentes manières dont chacun de nos auteurs recourt à l'alexandrin, au distique élégiaque et aux autres marqueurs de la tradition nous montrera à quel point ce partage est simpliste. Ni entièrement dévouée ni entièrement insolente, la façon dont Valéry, Rilke, Stevens et Montale héritent de la tradition est en réalité porteuse d'une demande de sens et d'ordre à laquelle ces auteurs doutent que le genre lyrique puisse encore répondre, mais qu'ils ne cessent pas pour autant de formuler. Lorsque Montale choisit d'exprimer sa désillusion vis-à-vis du poème et de sa portée communicative en recourant à des structures métriques fixes, son geste implique un résidu de foi dans ces mêmes structures et dans leur capacité à rendre intelligible un contenu de vérité, quand bien même il s'agirait d'une vérité négative. Ou encore, lorsque Valéry théorise la séparation absolue de la poésie d'avec les autres pratiques langagières en se livrant pourtant à une prose lyrique qui défie tout étiquetage générique, son incohérence apparente témoigne d'une hésitation entre un idéal de savoir positif (d'où la rubrique, le système, l'axiologie des genres littéraires) et la conscience que les formes dont ce savoir procède ne sont plus à même de représenter la réalité (d'où la variété, le mélange, la poésie « brute » ou « perdue »).

Le troisième chapitre de cette deuxième partie sera consacré à l'analyse d'un autre problème, souvent étudié en rapport avec nos auteurs : celui de la difficulté. Contrairement à la plupart des travaux existants, qui abordent la question du point de vue de l'auteur ou encore du texte, nous décidons de nous pencher sur la difficulté à partir de ceux qui l'éprouvent, c'est-à-dire les lecteurs. Ce choix ne nous permettra pas seulement de nous

significò eccellenza nelle lettere e nelle arti. Opposto prima a “moderno” poi a “romantico”, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento volle invece indicare poco più di un tematica e di un corpo di procedure stilistiche e retoriche. Nell'età delle avanguardie storiche, e fra le due guerre mondiali, tornò a rivivere ; e fu soprattutto metafora di scelte etiche e politiche. Al nostro presente può sembrare un fantasma o un fossile. Degradato dal sarcasmo, involgarito dall'uso, il termine si è fatto quasi impraticabile o si è ridotto ad una etichetta approssimativa quale quella di “classicismo”. [...] Di un vino, dire che è classico implica la tradizione, la sicurezza, la costanza per entro una qualità comunque alta. Già si vede come, fin nelle degradate accezioni moderne, si mantenga l'idea che è aristotelica, della “medietà”, divenuta poi quella del *modus* oraziano. Sono i resti del grande processo umanistico che ordinò in serie parallele e reciprocamente simboliche i criteri stilistico retorici e quelli etici e di comportamento, e formulò modelli di educazione e cultura per le classi dirigenti » (Franco Fortini, « Classico », *Nuovi saggi italiani*, Milan, Garzanti, 1987, p. 257-258)].

dispenser d'un classement typologique des différents genres et niveaux de difficulté – en 1930, déjà, un livre comme *Seven Types of Ambiguity* de William Empson montrait l'inefficacité d'une telle entreprise –, mais nous encouragera également à réfléchir au rapport ambivalent que Valéry, Rilke, Stevens et Montale entretiennent avec leur public. Entre dédain et condescendance, élitisme et vocation didactique, chacun d'entre eux mobilise des stratégies précises, visant tantôt à engager la participation du lecteur, tantôt à lui barrer l'accès au texte. Le passage d'une poétique des affects (dans laquelle l'expérience vécue par le poète est perçue comme authentique et suscite dès lors l'identification du public) à une poétique des effets (dans laquelle l'essor des émotions cède la place au calcul des réactions) a obligé les poètes post-romantiques, et nos auteurs en particulier, à repenser le rapport avec le lecteur et à remettre en question son rôle dans l'achèvement du poème. Nous nous interrogerons notamment sur les traits que doit avoir le lecteur idéal de Valéry ; sur l'affinité élective qui préside à l'entente de Montale avec son public ; mais aussi sur le contraste entre un poète comme Rilke, généralement considéré comme difficile, et l'audience extrêmement vaste de son œuvre ; ainsi que sur le lien entre la lecture et la dimension de l'ordinaire chez Stevens. En concevant le lire non plus comme une activité consécutive et subordonnée à l'écrire, mais comme l'horizon préalable et nécessaire à son existence, nos auteurs nous invitent également à réfléchir aux frontières qui séparent ces deux pratiques, ainsi qu'à la relation entre lecteur et auteur qui en découle. C'est pour cette raison que notre chapitre se terminera par une réflexion sur l'intérêt que Valéry, Rilke, Stevens et, dans une moindre mesure, Montale ont suscité chez une portion particulière du public : les philosophes. Au lieu de tenir ces derniers pour les interprètes les mieux qualifiés de leur œuvres (ainsi que le laisseraient croire les nombreux commentaires des *Élégies de Duino* conduits dans le sillage heideggérien), nous regarderons certaines de ces exégèses philosophiques comme des tentatives pour faire du poème l'illustration d'une théorie bâtie en dehors de celui-ci et qui, par le fait d'être formulée par un lecteur plus autoritaire que d'autres, est rarement mise en discussion.

L'étude de la façon dont Valéry, Rilke, Stevens et Montale dialoguent avec ces trois aspects (rôle du « Je » lyrique, rapport à la tradition formelle, participation du lecteur) qui caractérisent le genre lyrique, et auxquels nous avons consacré les chapitres centraux de la thèse, entraîne avec elle un questionnement sur la portée cognitive du poème. Dans le premier des deux chapitres qui composent la troisième et dernière partie de notre travail, nous reviendrons sur le double mouvement, à la fois d'autonomisation par rapport à la

science de et d'assimilation à elle, qui traverse l'espace poétique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Parmi les causes d'un tel processus, l'une des plus importantes concerne la perte de confiance dans l'idée que la poésie puisse encore transmettre un savoir spécifique sur le monde. Assurée autrefois par le poète – un individu extraordinaire et dont l'expérience tenait lieu d'universalité –, la foi dans cette transmission est désormais tombée en discrédit. La vocation savante de Valéry, Rilke, Stevens et Montale se heurte ainsi systématiquement à la conscience que, d'une part, le vécu individuel ne suffit pas à fonder une connaissance générale sur la réalité et, d'autre part, que cette connaissance serait dans tous les cas biaisée par le langage dans lequel elle est formulée. Pourquoi, nous demanderons-nous alors, les auteurs de notre corpus continuent-ils malgré tout de se servir du poème comme d'un moyen de réfléchir à de tels problèmes ? L'idée que nous développerons au long de ce chapitre est que leurs poèmes mettent en scène le conflit entre le savoir-faire du poète (ses connaissances, ses modèles, la maîtrise des stratégies rhétoriques) et le pouvoir-faire du poème (son intelligence, la multiplicité des interprétations auxquelles il se prête, sa manière d'avancer « à sauts et à gambades⁹ » dans le raisonnement). Chez Valéry, un tel conflit émerge du partage supposé entre corps et esprit du texte, autrement dit entre la pensée qui préside à la création et à l'émancipation des figures qu'elle a produites ; chez Montale, il s'exprime à travers l'attribution, par le biais de l'apostrophe, de la tâche cognitive au « Tu » lyrique, un sujet féminin et traditionnellement situé dans une position passive par rapport au « Je » ; alors que chez Rilke et Stevens c'est la validité des procédés propres à la logique argumentative qui est remise en question à l'intérieur du poème. Appelé à « résiste[r] à l'intelligence / presque avec succès », ce dernier se construit comme une véritable expérience de pensée, dont le but consiste à illustrer les contractions d'un genre littéraire tiraillé entre la volonté de concurrencer le savoir scientifique et le besoin d'être légitimé par celui-ci.

Dans le deuxième chapitre, le dernier de la troisième partie et de la thèse, nous dresserons un bilan des réflexions qui ont émergé lors de l'analyse des œuvres de Valéry, Rilke, Stevens et Montale pour voir si la catégorie de « poème-essai » que nous avons provisoirement choisie pour les comparer s'est révélée opérationnelle. Dès le début de notre recherche, nous étions en réalité consciente du risque qui accompagne les tentatives de revendiquer l'existence d'un nouveau sous-genre littéraire : la plupart des entreprises

⁹ Michel de Montaigne, « De la vanité », *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 991.

amorçées dans le but de restituer leur singularité à des objets qu'un classement trop raide a fini par homologuer se terminent par l'assignation à ce même objet d'une étiquette tout aussi réductrice, mais qui, contrairement à celles en vigueur, n'est partagée ni par les auteurs de l'œuvre en question, ni par la communauté des lecteurs qui y ont accès. Nous craignons notamment que la notion de poème-essai soit trop vague (l'insaisissabilité de l'essai permettant au fond d'en retrouver les traces dans toutes sortes de production littéraire), mais également qu'elle soit trop spécifique (notre manière de la mobiliser en rapport avec les œuvres de notre corpus ne suffisant pas à en faire une catégorie typologique à l'usage indifférencié). Dans ce dernier chapitre nous avancerons l'idée selon laquelle, plutôt qu'un « fait générique », c'est-à-dire un objet dont les parties composent un tout unique et aux contours bien identifiables, le poème-essai serait le résultat d'un « effet rhétorique » : autrement dit, il émergerait d'une interférence entre deux visions différentes du rapport entre l'expérience individuelle et le savoir. Les poètes qui font l'objet de notre travail récupèrent des essayistes à la fois la confiance de pouvoir s'exprimer au nom de tout le monde en ne parlant que de soi-même et la conscience de ce qu'un tel geste implique en terme d'autorité discursive. Ainsi, ils parviennent à restituer le minimum de positivité nécessaire à la survie d'un genre dont eux-mêmes doutent qu'il puisse transmettre une quelque connaissance que ce soit. Comme le remarque Jean-Pierre Zubiare, la spécificité de l'essayiste réside justement dans cette volonté

de redéfinir les termes d'une exactitude, d'une adéquation du verbe à son objet qui passe par une posture et une conviction : la certitude qu'avoir raison c'est ne pas céder aux projections qui, tout attirantes qu'elles laissent le discours, tendent à le faire littérature d'opinion. Mais que c'est aussi douter de la raison qui fait croire qu'on peut saisir l'objet de l'extérieur, depuis le monde conceptuel du sujet immobile [...]. Dès lors s'explique la valeur de l'essai pour la conscience poétique. Il rend possible l'existence d'un doute méthodique qui prend le contre-pied de celui de Descartes, qui pose d'emblée une certitude en sachant que le cours de l'écriture ou de la pensée peut la métamorphoser¹⁰.

Plutôt que de prêter au poète un ensemble de techniques, l'essayiste lui indiquerait quelle « posture » adopter à l'égard d'une idée du savoir perçue à la fois comme plus spécialisée (la division des tâches intellectuelles qui a lieu au cours du XIX^e siècle ayant rendu impensable

¹⁰ Jean-Pierre Zubiare, « Essai et poésie au XX^e siècle », Pierre Glaudes (dir.), *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2002, p. 390.

de mettre en alexandrins un traité de géologie¹¹) et plus asservi à la doxa. Mais il lui rappelle également que l'écart entre la pensée et l'écriture *doit* – et non pas « peut », comme suggéré dans la citation – être exhibé au moins autant qu'il faut chercher à le réduire. Contrairement à Zubiare, nous choisissons donc de ne pas sortir du poème pour chercher dans les essais au sens strict les connaissances que nos auteurs auraient été obligés d'évacuer de leurs vers. C'est en restant à l'intérieur d'un genre à la crédibilité scientifique désormais nulle, travaillé à l'excès dans sa forme et surtout conscient de ses artifices que Valéry, Rilke, Stevens et Montale réussissent dans leur entreprise essayistique : dénoncer et perpétuer en même temps l'illusion d'un langage qui reproduirait de façon immédiate le mouvement de l'esprit.

Pour réfléchir à la façon dont nos auteurs mènent leur critique du poème depuis l'intérieur de celui-ci, nous ferons appel dans ce chapitre à la distinction, déjà propre à la rhétorique ancienne, entre « figures de mots » et « figures de pensée ». Nécessitant la participation du lecteur pour être activées, ces dernières nous invitent à regarder certains procédés souvent exploités par nos auteurs, et généralement associés à leur dette à l'égard des poétiques de l'intransitivité (notamment du symbolisme), comme différentes manières d'illustrer la non-coïncidence entre ce que le texte veut dire et ce qu'il dit, ainsi qu'entre ce que le poète pense et ce qu'il écrit. L'ironie et la réticence, soit les deux figures que nous identifions en creux avec les œuvres de notre corpus, ne serviraient pas, pour nos auteurs, à s'éloigner de leur public, mais leur permettraient au contraire de partager avec lui leurs doutes vis-à-vis du poème et de sa portée cognitive. Ainsi conçu, le scepticisme que Valéry, Rilke, Stevens et Montale montrent à l'égard du genre qu'ils ont malgré tout choisi de pratiquer se charge d'une nuance différente. Loin d'avoir pour objectif de démentir, par le biais d'un raisonnement abstrait, toute certitude qui ne serait pas celle du *cogito*, ce scepticisme s'ancre dans l'expérience d'incommunicabilité que nous éprouvons quotidiennement et que nous pallions par le recours à des règles et à des emplois préétablis

¹¹ Telle est l'entreprise entamée, non sans ironie, par l'entomologiste Ernest Cotty en 1872 : « Non, je ne prétends pas, des *Temps préhistoriques* / Dévoiler, dans ces chants, les arcanes féeriques, / À peine soulever un des coins du rideau / Qui nous montre, avec ordre, un merveilleux tableau / Et la *Flore* et la *Faune antédiluviennes*, / Bien plus qu'on ne le croit, grandes magiciennes ! ... Serais-je donc assez maître de mon sujet / Pour en tenter l'abord, de plain-pied, d'un seul jet, / Sans préalable étude, avec inconscience ? ... / Oh, ce n'est pas ainsi qu'on traite la science ! / - Quel est donc cet intrus, dirait-on justement, / Qui franchit ce domaine aussi légèrement ? ... / La grandeur qui s'attache à la *Géologie*, / Comme à sa fille, la *Paléontologie*, / S'exprime en trop grands mots, pour des alexandrins ! ... » (Ernst Cotty, « Description du Musée d'histoire naturelle et du Jardin botanique et zoologique de Tours », Hugues Marchal (dir.), *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013, p. 337).

du langage. En théâtralisant le doute face à la validité de telles règles sans pour autant sortir de celles-ci, le poème-essai nous offre à la fois un aperçu et une alternative au « monde conceptuel du sujet immobile » évoqué par Zubiare dans l'extrait ci-dessus. Situé au croisement entre connaissance de l'auteur et reconnaissance du lecteur, il nous donne également une méthode de pensée qui, aussi sceptique et non linéaire qu'elle soit, n'en est pas moins rigoureuse.

De l'annonce du plan émerge un élément : notre travail porte sur quatre auteurs essentiellement contemporains, dont nous savons que certains ont été lus et même pris comme modèles par les autres. Cependant, nous n'aborderons que ponctuellement le problème de l'influence. Ce choix s'explique pour deux raisons, que nous souhaitons clarifier ici. D'abord, le sujet a déjà été approfondi par la critique, qui depuis les années 1920 tente d'établir des rapports d'intertextualité entre les poètes de notre corpus. L'ascendant le plus exploré est sans doute celui de Valéry : comme nous l'avons évoqué plus haut et comme nous le détaillons mieux dans la deuxième partie de la thèse, Valéry et Eliot parviennent à s'installer à la fois à la tête et à la fin d'une tradition lyrique dont ils se proclament les derniers héritiers. Un texte comme *Le Cimetière marin*, encouragé par le travail de traduction et de diffusion mis en place par les revues internationales de l'époque (Eliot lui-même en dirige une), entre rapidement dans l'imaginaire poétique européen et angloaméricain. Aussi controversée que soit sa glorification, elle encourage les jeunes écrivains à se réclamer de Valéry pour acquérir de l'autorité. Il n'est pourtant pas si simple de déterminer si ce dernier a vraiment été une référence indépassable pour Rilke, Stevens et Montale. En 1920, lorsque paraît *Le Cimetière marin*, tous trois ont déjà trouvé un style et des motifs personnels, dont certains seulement recourent ceux de Valéry. Si c'est d'influence qu'il s'agit, elle s'exerce sur des poètes adultes et ne produit pas de simples épigones. L'exemple de Montale en témoigne : malgré le cadre méditerranéen, le recours à la forme fixe et surtout l'intérêt porté aux processus de transformation organique (érosion, décomposition, fossilisation), *Os de seiche* ne trouve pas dans le *Cimetière* sa source d'inspiration principale. Paru en 1925, il se compose en fait de textes rédigés entre 1918 et 1924, donc pour la plupart antérieurs à la circulation de Valéry en Italie. À bien y regarder, c'est beaucoup plus la prose valérienne que ses vers qui jouent un rôle crucial dans la formation de la conscience poétique de Montale¹². À partir des années 1930, Valéry lui

¹² Sur la présence de Valéry chez le Montale d'*Os de seiche* voir Marianne H. de Feijter, « Montale e Valéry, un caso di intertestualità », *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, 23, 1, 1994, p. 91-102, où

fournit les éléments de réflexion nécessaires pour consolider son idée de la poésie en tant que travail d'« aiguisage » (« arrotatura¹³ ») que la raison opère sur les données de l'expérience ; de plus, il lui suggère quelle posture intellectuelle il doit tenir pour se démarquer de ses contemporains. C'est en faisant sienne l'attitude dépassionnée de Valéry à l'égard du médium lyrique (attitude qui est également celle d'Eliot) que Montale arrivera à sortir du provincialisme italien et à s'inscrire dans une lignée européenne de poètes.

L'importance de Valéry pour Stevens est plus complexe à établir. Vice-président d'une société d'assurances, ce dernier tient à se peindre en poète sans pères ni frères : dans ses lettres et essais il nie systématiquement avoir été inspiré par (et parfois même avoir lu) d'autres poètes. Sa préface à la traduction américaine des *Dialogues* et les intuitions sur la pensée de Valéry qui y sont formulées ne nous laissent pas moins imaginer qu'il ait trouvé dans l'œuvre valérienne une affinité avec la sienne. Comme nous le verrons au fil de notre travail, cette affinité réside dans la tendance, commune aux deux auteurs, à traduire des idées abstraites par des images concrètes, ainsi que dans la volonté d'aller au-delà des limites établies par la logique sans toutefois céder au charme de l'obscur ou de l'irrationnel¹⁴. Si la présence de Valéry n'est attestée que très tard dans la vie de Stevens – la préface aux *Dialogues* est le dernier texte en prose écrit par le poète américain avant de mourir –, un discours différent s'impose pour Rilke. Né quatre ans après Valéry, Rilke n'est pas seulement son traducteur allemand ; il nourrit pour lui une véritable admiration et cherche à tout prix à s'attirer sa bienveillance. De son côté, Valéry ne montre qu'un faible intérêt pour ce poète qui doit lui paraître trop sentimental et trop exalté : en un mot, trop

l'on trouve également une synthèse de la réception du *Cimetière marin* dans l'Italie des années 1920. Dans *Montale e il classicismo moderno*, Tiziana De Rogatis soutient qu'une source d'inspiration possible pour l'un des poèmes du recueil de Montale, *Flot méditerranéen (Mediterraneo)* pourrait être identifiée dans *Eupalinos* : « Dans ce poème d'inspiration valérienne, l'os n'est pas chanté en tant que fibre qui adhère volontairement à l'univers, mais il est placé au centre d'une alternative dramatique entre forme et informe, objet travaillé et matière aveugle, potentialités multiples de l'incrété et nécessité, morale avant tout, d'une identité définie » [« In questo testo valeriano, l'osso non è cantato come fibra incorrotta che aderisce inconsapevolmente all'universo, ma è visto al centro di una drammatica alternativa tra la forma e l'informe, tra l'oggetto lavorato e la cieca materia, tra le potenzialità molteplici dell'incrété e la necessità, soprattutto morale, di un'identità definita » (Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p. 39-70)].

¹³ Eugenio Montale, « Umberto Saba », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 2, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1996, p. 118.

¹⁴ Sur les affinités dans les poétiques de Stevens et de Rilke voir Louise Goldfarb dans *The Figure Concealed: Wallace Stevens, Music, and Valeryan Echoes: Wallace Stevens, Music & Valeryan Echoes*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2010. Goldfarb est également co-autrice d'un volume sur Stevens et la littérature française dont une partie est consacrée à Valéry (Juliette Utard, Bart Eeckhout, Lisa Goldfarb (dir.), *Wallace Stevens, Poetry and France. "Au Pays de la Métaphore"*, Paris, Presses ENS, 2018, p. 41-54 pour la partie sur Valéry).

romantique. Malgré l'exiguïté de leurs échanges (six lettres de Rilke à Valéry et cinq de Valéry à Rilke, plus une, fictive, que Valéry rédige à la mort de Rilke et publie dans un ouvrage commémoratif¹⁵) et malgré la brièveté de leur (unique) rencontre, Valéry demeure pour Rilke le seul parmi tous les poètes à avoir su restituer par ses vers « non seulement le mouvement, mais aussi ce profond repos dont aucun de nous n'est maître¹⁶ » et qui est l'un des moteurs des *Élégies*¹⁷.

En ce qui concerne les rapports entre les autres poètes de notre corpus, ceux-ci sont moins documentés et ne permettent pas d'avancer des hypothèses d'influence directe. Ainsi, si Stevens a probablement lu Rilke et fait sporadiquement mention de son œuvre, il ne lui

¹⁵ Sur la correspondance entre Valéry et Rilke voir Renée Lang, *Rilke, Gide e Valery*, Boulogne-sur-Seine, Pretexte, 1953 et sa version italienne (*Rilke, Gide e Valery*, Florence, Sansoni, 1960), qui contient de plus larges extraits des lettres échangées entre les poètes.

¹⁶ « J'ai traduit Paul Valéry, et je sens mes moyens si accordés à ses admirables poèmes que je n'ai jamais traduit avec une intuition aussi sûre que dans ce cas, en soi souvent très difficile. Tu sais que Paul Valéry, ami de Gide, issu de Mallarmé, après quelques publications juvéniles, s'est tu pendant près de vingt-cinq ans pour s'occuper de mathématiques, et n'est revenu à la poésie que depuis 1919 ; aujourd'hui, chaque vers de lui a non seulement le mouvement, mais aussi ce profond repos dont aucun de nous n'est maître » [« Ich übersetze Paul Valéry, und fühle meine Mittel seinen großen herrlichen Gedichten so entsprechend, daß ich nie mit solcher Sicherheit und Einsicht übersetzt habe, wie in diesem, an sich oft sehr schwierigen Fall. Du weißt, daß er, P.V., ein Freund Gide's, von Mallarmé herkommend, nach einigen frühen Publikationen, durch fünfundzwanzig Jahre nahezu, geschwiegen hat, mit Mathematik beschäftigt, erst seit 1919 lebt er wieder ins Gedicht, und hat jede Ziele, zu ihrem Gang hinzu, dieses tiefe Ausgeruhtsein, über das niemand von uns verfügen kann » (Rainer Maria Rilke, « Lettre à Lou Andréas-Salomé du 13 janvier 1923 », *Correspondance*, tr. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976, p. 535)].

¹⁷ Pour une analyse de la traduction que Rilke donne du *Cimetière marin* en 1921 voir Christoph König, *L'intelligence du texte. Rilke – Celan – Wittgenstein*, tr. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2016, p. 119-123. Dans les pages immédiatement précédentes du livre (que nous aurons l'occasion de citer à nouveau au fil de notre travail), König réfléchit à la manière dont Rilke lit, traduit et surtout intègre – parfois jusqu'à les changer radicalement – certains éléments de la poétique valérienne à son propre travail de création et même à sa propre langue. « Mon objectif », écrit König, « est ici de cerner l'usage essentiel du français dans les poèmes allemands tardifs de Rilke. Cela pourrait vouloir dire deux choses, et je vais d'emblée écarter ces deux options. Lorsque je pense à un substrat français qui, en tant que *langue*, influence la productivité d'un poème allemand, je me heurte à une difficulté : la spéculation sur un potentiel qui excède les poèmes. Cet objet-là serait démesuré. Si je songe, d'un autre côté, à des formules langagières françaises (effacées) déjà individuelles, j'ai recours à la "conjecture" philologique, dont la finalité consiste traditionnellement à combler des lacunes dans la tradition d'un texte. Dans la mesure où l'on a affaire, avec la tradition esthétique et littéraire, à des objets dont la forme est particulière, les passages manquants peuvent difficilement être reconstitués. La question est donc la suivante : quelle place *systématique* revient au français dans les poèmes, et quelle est l'instance qui influence le langage poétique de Rilke à partir du français ? » (*Ibid.*, p. 109). Loin de concevoir la présence de Valéry dans les poèmes tardifs de Rilke, et dans les *Sonnets à Orphée* en particulier, en terme de filiation directe, König s'interroge sur la possibilité de considérer le dernier recueil de Rilke à la fois comme la reconnaissance et comme le prolongement du français valérien : « On peut parler de "réécriture" car ce terme a une double signification : la réécriture vient après-coup et elle peut être une critique. Il ne s'agit pas d'une soumission (même si Rilke le voit ainsi) mais d'une prise de position » (*Ibid.*, p. 114). C'est à ce type de relation non passive que nous songeons lorsque nous pensons à l'influence exercée par Valéry sur Rilke et, dans une moindre mesure, sur les autres poètes de notre corpus.

consacre aucune réflexion de l'envergure de celle développée à propos de Valéry. Quant à Montale, comme presque tous les poètes de sa génération et de la suivante qui tolèrent mal l'atmosphère spirituelle instaurée par le fascisme (Fortini et Pasolini en sont l'exemple le plus frappant), Rilke ne peut qu'apparaître hostile : sa traduction et sa diffusion dans l'Italie des années 1930 sont en fait caractérisées par une profonde opération de marquage, visant tantôt à en faire le héraut d'une littérature mystique d'origine allemande, tantôt à l'assimiler aux auteurs conservateurs qui célèbrent le régime¹⁸.

L'impossibilité de tisser des liens intertextuels précis entre les poètes de notre corpus a probablement découragé la critique de les étudier ensemble : certes, des parallèles ont été faits – entre Rilke et Valéry, entre Valéry et Stevens, ou bien entre Valéry et Montale –, mais il manque une analyse approfondie, placée sous le signe d'une notion commune et capable de les rapprocher sans pour autant les priver de leur singularité (ou plutôt, comme nous venons de le voir, sans les considérer tous comme des imitateurs de Valéry). Au nom de quoi, pourrait-on alors nous demander, avons-nous décidé de mener une telle comparaison ? Si ce n'est en vertu de leur contemporanéité, pourquoi avons-nous choisi ces auteurs et pas d'autres, qui auraient rempli les mêmes critères ? En répondant à ces questions, nous expliquons aussi la deuxième raison pour laquelle nous n'avons pas voulu travailler sur les influences réciproques entre nos poètes. Nous craignons en fait, en insérant dans notre corpus Eliot à la place de Stevens ou Ungaretti à la place de Montale, de finir par calquer nos hypothèses sur celles déjà avancées par la critique. Sortir du chemin balisé qui voit en Eliot et Ungaretti les auteurs les plus proches, ne serait-ce que par leur date de naissance, de Valéry et de Rilke revenait pour nous à explorer des sentiers moins battus de la réflexion sur ces auteurs. Parmi ceux-ci, l'importance attribuée à l'expérience vécue à côté de l'abstraction intellectuelle, expérience qu'Eliot tend à négliger et qu'Ungaretti exagère ; la place accordée à la dimension de l'ordinaire, qui chez Eliot est regardée avec mépris et qui est complètement absente chez Ungaretti ; ou bien la foi en une forme laïque de spiritualité, qu'Eliot comme Ungaretti réabsorbent dans la sphère du religieux.

Il nous paraît également important de motiver le choix des textes, rendu particulièrement complexe par l'amplitude et la diversité des œuvres de nos auteurs. Deux

¹⁸ À ce sujet, voir l'article de Maria Luisa Roli, « La ricezione di Rilke in Italia nell'entre-deux-guerres: Vincenzo Errante », Edoardo Esposito (dir.), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Pensa, 2004, p. 99-115, ainsi que les témoignages d'écrivains réunies dans Giuseppe Bevilacqua (dir.), *Rilke un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Rome, Bulzoni, 2006.

critères principaux nous ont guidée dans ce sens. Le premier a déjà été évoqué : puisque notre travail porte sur la manière dont le mode de pensée et d'écriture essayistique se greffe sur le mode de pensée et d'écriture lyrique (et non pas le contraire), nous avons décidé de ne pas prendre en compte dans notre analyse les textes de Valéry, Rilke, Stevens et Montale relevant de la catégorie, par ailleurs problématique, de prose d'idées¹⁹. Et cela non seulement car il existe un nombre considérable d'ouvrages consacrés à ce que l'on appelle désormais la « critique des poètes »²⁰, mais parce que cette même critique diffère à un tel point entre l'un et l'autre de nos auteurs qu'une comparaison nous aurait demandé une deuxième thèse. À partir de quels éléments pourrions-nous en fait rapprocher entre eux des écrits aussi axés sur l'expérience individuelle que les *Lettres à un jeune poète* de Rilke (mais également l'essai *Sur le paysage*, la presque totalité l'œuvre rilkéenne ayant le caractère d'une confession) et les conférences livrées par Stevens dans de prestigieuses universités américaines et réunies plus tard dans le recueil *L'Ange nécessaire ?* Ou bien la chronique culturelle à laquelle Montale dit n'attacher qu'une valeur alimentaire (la critique étant son « deuxième métier²¹ » soutien nécessaire au premier, celui de poète) et les notes des *Cahiers*, que Valéry tient pour la partie sans doute la plus importante de son travail ? De tels écarts ne nous empêcherons pas pour autant de faire ponctuellement référence à ces proses pour

¹⁹ Sur l'étude de cette notion voir notamment le numéro 14 des *Cahiers de Narratologie*, issu d'une journée d'étude et des travaux menés entre 2005 et 2007 par le groupe interdisciplinaire « Textes et prose d'idées (CIRCPLES-EA 3159) ». Nous citons l'avant-propos du volume : « Dans les études littéraires portant sur la période classique, la prose d'idées est abordée comme une catégorie textuelle qui rassemble une grande quantité de productions. Son polymorphisme générique n'a d'égal que sa variété thématique. Elle comprend des textes qui se situent généralement à la marge des grands genres canoniques (essais, discours, dialogues, entretiens, lettres, selon la classification offerte récemment par Stéphane Pujol pour le XVIII^e siècle français). D'un point de vue thématique, les œuvres répertoriées dans les chapitres consacrés à la prose d'idées dans les ouvrages traitant de littérature classique appartiennent le plus souvent à des sous-groupes de la littérature. Leurs dénominations a recours au terme englobant de "littérature", au sens large d'écrit, assorti d'adjectifs sur lesquels repose le critère classificateur. Ces adjectifs relèvent souvent d'une discipline mais ce n'est pas toujours le cas : "littérature politique", "littérature morale", "littérature nobiliaire", "littérature scientifique", "littérature économique", "littérature philosophique", "littérature religieuse", etc. La diversité, voire l'éclatement thématique dont témoigne la variété de l'adjectivation trouve un contrepois dans l'invariabilité du substantif » (Marie-Laure Acquier, « Avant-propos. Prose d'idées, prose de pensée, un bilan », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 20 juillet 2010, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/644>).

²⁰ La bibliographie sur le sujet est extrêmement vaste et recoupe souvent celle sur l'essai, à laquelle nous aurons l'occasion de faire référence au fil de notre travail. Nous nous contentons ici de citer, pour le domaine italien – dans lequel l'idée qu'il existent un regard et un style propres aux seuls poètes et particulièrement répandue – Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998 et Andrea Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Milan, Le lettere, 2008.

²¹ Montale, « Il secondo mestiere », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1996, p. 130.

nous aider dans la compréhension des poèmes et de leur contexte d'origine. Nous demeurons en effet consciente que, lorsque Valéry, Rilke, Stevens et Montale décident de penser en dehors du vers, cette décision est révélatrice de la manière dont chacun d'entre eux perçoit les frontières du discours lyrique et les règles en vigueur en leur sein. L'exemple de Valéry nous permettra notamment de réfléchir de façon plus approfondie aux tenants et aux aboutissants de l'axiologie des genres littéraires.

Si les écrits en prose de Valéry, Rilke, Stevens et Montale nous ont paru éloignés les uns des autres – et ce à la fois en vertu des circonstances de leur rédaction, des sujets abordés et du public visé –, les écrits en vers présentent une série d'aspects communs que nous avons réunis dans les trois volets évoqués lors de notre récapitulation (rôle du « Je » lyrique, dialogue avec la tradition et ses formes, rapport avec le lecteur). Or ces mêmes aspects, et nous en venons par là au deuxième critère qui nous a guidée dans le choix des textes, ne sont traités de manière analogue que dans une période relativement circonscrite. Celle-ci coïncide grosso modo avec la période allant du début de la Première à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Plus précisément, notre analyse commence au moment où Rilke entame la rédaction des *Élégies de Duino* (nous sommes en 1912, mais le cycle ne sera achevé qu'en 1922) et se termine au moment où Montale écrit ce qui deviendra le noyau central de *La Tourmente et autres poèmes* (entamé en 1940, le recueil ne sortira qu'en 1956). Dans ce laps de temps sont également publiés : *La Jeune Parque* (1917) et *Le Cimetière marin* (1920) de Valéry ; *Os de seiche* (1925) et *Les Occasions* (1939) de Montale ; *Harmonium* (1923), *Idées de l'ordre* (1936), *Parties d'un monde* (1942) et *Transport vers l'été* (1947) de Stevens. Bien que nous autoriserons quelques excursions en dehors de ces dates – par exemple, lorsque nous montrerons l'évolution ou l'abandon d'une tendance par l'un de nos auteurs –, nous avons décidé d'exclure de notre analyse les textes antérieurs à 1912 et ceux postérieurs à 1945. Avant la première de ces dates, Montale et Stevens n'ont pas encore achevé leur formation littéraire : Montale, né en 1896, a à peine seize ans en 1912 et Stevens, né en 1879, ne se consacre sérieusement à la poésie qu'après l'âge de trente ans. À l'inverse, après la deuxième de ces dates, la mort de Valéry s'ajoute à celle de Rilke en nous privant de la moitié de nos auteurs. Même si l'on voulait se limiter à Stevens et Montale, l'orientation que ces auteurs donnent à leur poésie à partir de 1945 les éloigne à la fois de leurs précédents travaux et, surtout, d'une possible comparaison réciproque.

Le corpus de textes que nous venons de constituer peut paraître à la fois peu homogène et non exhaustif. L'objectif que nous souhaitons fixer à notre thèse est moins l'exhaustivité

que de relever des attitudes, des fonctionnements ou des motifs partagés nous permettant d'éclairer le rapport que Valéry, Rilke, Stevens et Montale entretiennent avec le poème comme moyen par lequel – comme Tarkos nous l'a suggéré – « préparer la pensée ». En ce qui concerne le caractère apparemment non homogène du corpus, nous le revendiquons en revanche en tant que tel. Nous aurions pu choisir de prendre en compte, avec *La Jeune Parque* et *Le Cimetière marin*, la totalité de *Charmes* ; ou encore de faire entrer dans notre analyse du dernier Rilke les *Sonnets à Orphée*, qui constituent en quelque sorte le prolongement des *Élégies*. Dans le cas de ces auteurs, qui sont aussi les deux aînés, ce qui nous intéressait était pourtant d'interroger la forme du « long poème », aussi bien dans le cas d'une éventuelle comparaison avec la tradition du monologue dramatique (le *role poem* anglais, le *Rollengedicht* allemand), que dans sa capacité supposée à mieux accueillir les instances cognitives de l'essai. Nous nous sommes notamment demandée si l'un des traits distinctifs du poème-essai pouvait résider dans son étendue : question dont la réponse négative est confirmée par le fait d'avoir également inséré dans le corpus des poèmes courts, mais que nous analyserons dans l'économie des livres au sein desquels ils sont publiés. Si nous avons inclus dans notre travail des recueils entiers de Stevens et Montale, c'est que la dimension essayistique des textes choisis nous semblait émerger davantage de leur composition (et en particulier de leur métrique) que de leur longueur. Au lieu de témoigner d'un déséquilibre, le nombre inégal des vers étudiés par chaque auteur devient ainsi lui-même un motif de réflexion sur les différentes manières dont un genre aux frontières mouvantes que l'essai a interfère avec un genre somme toute plus stable tel que le poème.

À la fois en vertu de leur datation, de leurs caractéristiques formelles et du positionnement de leurs auteurs dans le champ des savoirs, les œuvres de notre corpus sont souvent rangées dans la rubrique « modernisme ». Depuis la fin du XIX^e siècle, lors de son entrée dans le vocabulaire littéraire, jusqu'à nos jours, ce terme continue de connaître d'importants glissements sémantiques. La connotation péjorative qui le distinguait initialement de « modernité » ne s'est pas entièrement estompée en 1919, date à laquelle Valéry prononce la conférence intitulée *La crise de l'esprit* :

Je n'ai besoin maintenant que du souvenir vague et général de ce qui se pensait à la veille de la guerre, des recherches qui se poursuivaient, des œuvres qui se publiaient. [...] Les physiciens nous enseignent que dans un four porté à l'incandescence, si notre œil pouvait subsister, il ne verrait — rien. Aucune inégalité lumineuse ne demeure et ne distingue les points de l'espace. Cette formidable énergie enfermée aboutit à l'invisibilité, à l'égalité insensible. Or, une égalité de cette espèce n'est autre chose que le désordre à l'état parfait. Et de

quoi était fait ce désordre de notre Europe mentale ? — De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque moderne [...]. Eh bien ! l'Europe de 1914 était peut-être arrivée à la limite de ce modernisme. Chaque cerveau d'un certain rang était un carrefour pour toutes les races de l'opinion ; tout penseur, une exposition universelle de pensées²².

Nous aurons l'occasion de revenir sur cet hommage funèbre à l'Europe d'autrefois. Il nous suffit pour l'instant de nous arrêter sur l'emploi que fait Valéry de « moderne » d'une part, par lequel il désigne l'époque antérieure 1914, et de « modernisme » d'autre part, qui désigne l'année 1914 et les suivantes. Tout en liant ces termes à la même notion, celle de désordre, Valéry leur attribue deux valeurs opposées. Comme en témoigne la métaphore scientifique, l'effervescence des idées qui animaient les esprits européens d'avant la Première Guerre mondiale a d'abord produit une forme positive, et donc « moderne », de désordre. Ce dernier a pourtant atteint sa limite en 1914, date symbolique à partir de laquelle la diversité est devenue mélange et la modernité « modernisme » :

dans tel livre de cette époque — et non des plus médiocres — on trouve, sans aucun effort : — une influence des ballets russes, — un peu du style sombre de Pascal, — beaucoup d'impressions du type Goncourt, — quelque chose de Nietzsche, — quelque chose de Rimbaud, — certains effets dus à la fréquentation des peintres, et parfois le ton des publications scientifiques, — le tout parfumé d'un je ne sais quoi de britannique difficile à doser !... Observons, en passant, que dans chacun des composants de cette mixture, on trouverait bien d'autres corps. Inutile de les rechercher : ce serait répéter ce que je viens de dire sur le modernisme, et faire toute l'histoire mentale de l'Europe²³.

En jouant à la fois sur la proximité et sur la distance entre les connotations de « moderne » et de « modernisme » (nous remarquons au passage que nulle part dans le texte n'est utilisé le terme « modernité »), Valéry obtient l'effet désiré : donner l'impression de rétracter son propos initial – séparer l'Europe d'avant et celle d'après 1914 – afin de pouvoir ensuite le renforcer. Or, une telle astuce rhétorique ne serait pas possible si la notion de « modernisme » n'était pas chargée de l'ambiguïté qui la caractérisera tout au long du siècle suivant. Si la critique des années 1930-1970 s'efforçait encore de lui donner une définition, un corpus, une étendue et une chronologie univoques, à partir des années 1980, de telles tentatives ont été abandonnées au profit d'une approche polysémique, interdisciplinaire et même transhistorique. Le rapport que le modernisme entretient avec la modernité a dès

²² Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *Œuvres*, t. 1, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 991-992.

²³ *Ibid.*, p. 992.

lors cessé d'être pensé en terme d'ancienneté pour s'inscrire dans une vision non linéaire et non téléologique²⁴. Progressivement, le concept de « modernisme » a ainsi cédé la place à celui de « modernismes », considéré comme mieux à même de restituer la pluralité des objets, des réflexions qui le composent et les lieux où ils ont émergé. Une grande partie des idées sur lesquelles se fondait la revendication de sa spécificité par rapport à d'autres phénomènes contemporains ont été remises en question : parmi les plus importantes, celle, adorniennne, d'une esthétique révolutionnaire car paradoxalement réactionnaire, hostile au progrès et à la massification ; ou bien celle, greenberghienne, d'un art réduit à son seul médium et d'un artiste aliéné par son propre travail²⁵.

Dans le cadre de notre thèse, cette complexité renouvelée entraîne deux problèmes majeurs. Le premier est au moins partiellement d'ordre linguistique : non seulement chacun de nos auteurs vient d'un pays différent, mais dans les traditions critiques de chaque pays, le terme « modernisme » est évoqué selon des finalités qui se contredisent souvent entre elles. Ainsi, dans le monde anglophone, ce terme embrasse toutes les manifestations artistiques ou intellectuelles qui, entre 1910 et 1940 environ, ont réagi au réalisme fin de siècle en faisant appel à une reconfiguration des rapports entre art et réalité. Il en résulte

²⁴ Dans la préface à l'ouvrage collectif *The Oxford Handbook of Modernisms*, les éditeurs rappellent que « le modernisme n'est pas le résultat d'une modernité qui le précéderait, il est entrelacé avec elle, et cela en vertu de la nature autoréflexive des formes modernes de vie auxquelles il est lié. Le modernisme doit être conçu comme un ensemble de réseaux, des réseaux superposés, croisés et labiles. Puisqu'un tel modèle se fonde sur l'idée que l'histoire de la modernité (et, par conséquent, celle du modernisme) devrait être considérée comme géographiquement et chronologiquement "irrégulière", s'en réclamer ne peut que compliquer notre compréhension des rapports de causalité et de diachronie » [« Modernism is not determined by a modernity that precedes it but is imbricated in it, is inseparable from the self-reflexive nature of the modern life-forms into which it is bound. Modernism is the to be seen in terms of overlapping, criss-crossing, and labile networks. This model complicates our understandings of causality and diachrony because it insists that the history of modernity (and thus of modernism) should be seen as geographically and temporally 'uneven' » (Peter Brooker, Andrzej Gasjorek, Deborah Longworth, Andrew Thacker, « Introduction », *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 4)].

²⁵ Issus de deux traditions philosophiques différentes, Adorno et Greenberg sont généralement considérés comme les plus importants théoriciens du modernisme. Leur réflexion débute pendant les années 1930 : à cette époque, Adorno écrit certains des essais (dont le célèbre et très critiqué *Mode intemporelle, à propos du jazz*) qui seront plus tard réunis dans *Prismes* (1955) et pose avec Horkheimer les prémisses à la *Dialectique de la raison* (1944). Quant à Greenberg, il travaille à *Avant-garde et Kitsch* (1939), où sont présentées ses théories sur le pervertissement de l'art dont est responsable l'industrialisation. Bien que leurs esthétiques aboutissent à deux visions opposées du modernisme, les deux philosophes ont su mettre en lumière le changement qui a touché les arts au XIX^e siècle, en particulier en ce qui concerne l'essor des avant-gardes. Celles-ci sont définies comme les artistes ou groupes d'artistes qui, en s'attachant à leur propre anéantissement, cherchent à se protéger de la destruction opérée par le capitalisme. Sur les différences entre les deux conceptions, adorniennne et greenberghienne, de modernisme, ainsi que sur leur actualité au sein du débat critique contemporain voir Espen Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

que la notion de « modernisme » comprend et parfois même coïncide avec celle d'« avant-garde ». En Italie, au contraire, le « modernisme » se définit dans une nette opposition avec l'« avant-garde » : généralement situé par les critiques après l'essor du futurisme et considéré comme une réponse à celui-ci, il est moins un courant qu'une catégorie psychologique, une posture vis-à-vis de l'existence. Là où les avant-gardes adopteraient une attitude destructrice à l'égard du passé, les modernistes entretiendraient avec lui un dialogue douloureux, marqué par le désir d'émancipation aussi bien que par l'angoisse de l'influence²⁶. En abordant les œuvres de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, nous nous confrontons à la fois au besoin de rendre compte de ces diversités et au risque de nous retrouver avec un concept trop approximatif. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous réclamer d'une définition non strictement littéraire du « modernisme », qui nous permettra de surmonter les divergences existant à l'intérieur du cadre spatio-temporel correspondant au phénomène, sans pour autant en évacuer la complexité. Dans un essai intitulé *L'importance de se faire comprendre* (1967), le philosophe américain Stanley Cavell parle de modernisme comme du penchant réflexif de la modernité. Plutôt qu'un événement ou un moment historique précis, Cavell le considère donc davantage comme une « situation ». Cette situation surgirait à chaque fois que les critères décidant du caractère artistique (ou philosophique, ou scientifique) d'une production culturelle ne sont plus déterminés de l'extérieur, mais reformulés au sein de l'œuvre elle-même, dans un processus visant à trouver un compromis entre l'intentionnalité de l'auteur, la tradition dont est issu le médium auquel il recourt et le public auquel il s'adresse.

La tâche de l'artiste moderniste, comme celle du critique contemporain, est de trouver de quoi dépend en fin de compte son art ; peu importe que nous n'ayons pas de critères *a priori* pour définir une peinture ; ce qui importe, c'est que nous nous rendions compte que les critères sont quelque chose que nous avons à découvrir, à découvrir dans la continuité de la peinture même. Mais ce que je veux souligner à présent, c'est que pour effectuer cette découverte, nous avons besoin de découvrir quels objets nous *acceptons* en tant que peinture, et pourquoi nous les acceptons en tant que tels²⁷.

Aussi longtemps qu'existera une tradition suffisamment reconnue pour prendre en charge le choix des critères dont parle Cavell, ni les artistes ni le public n'auront à s'interroger sur

²⁶ Sur le problème du modernisme italien voir Romano Luperini, Massimiliano Tortora et Raffaele Donnarumma (dir.), *Sul modernismo italiano*, Naples, Liguori, 2012 et Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018.

²⁷ Stanley Cavell, « L'importance de se faire comprendre », *Dire et vouloir dire*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 353.

les raisons qui incitent à appeler un tableau « tableau », une sonate « sonate » ou un essai « essai ». Une fois entamé, le processus de remise en cause des a priori transmis par les autorités du passé, artiste et public doivent en revanche établir par eux-mêmes, et à chaque fois qu'ils font une expérience esthétique, quelles sont les conditions qui les mènent à accepter un objet déterminé comme relevant de la peinture, de la musique ou de la poésie. D'où la nécessité de faire de la tradition et de ses formes non plus le terrain d'un rejet (ou d'un culte, ce qui revient au même), mais plutôt d'un doute, d'une contestation.

Le deuxième problème auquel nous sommes confrontée lorsque nous réfléchissons au poème-essai à partir d'une idée élargie du modernisme ne se laisse pas résoudre à l'aide d'une définition et nous oblige à revenir sur le choix des auteurs. Si la « situation » moderniste peut se manifester dans tout type de produit et d'époque, pourquoi avons-nous décidé de nous en tenir à un corpus somme toute canonique de poètes ? Hommes, blancs, occidentaux, hétérosexuels et issus d'une bourgeoisie encore relativement aisée au moment de leur naissance, Valéry, Rilke, Stevens et Montale ne se situent certes pas à la périphérie du champ littéraire, mais bien en son centre²⁸. Pourquoi, si nous étions si intéressée par les manières de repenser les genres et leur configuration, n'avons-nous pas cherché à opérer nous même un tel geste, en faisant un choix plus radical que celui de remplacer Eliot par Stevens et Ungaretti par Montale ? Les plus récentes contributions au débat sur le modernisme auraient dû nous encourager à nous tourner vers des modernismes plus excentriques, tels que le modernisme créole ou le modernisme queer, par exemple²⁹. Deux

²⁸ C'est à Pascale Casanova que nous devons, sinon l'introduction, du moins la remise à l'honneur des catégories de « centre » et de « périphérie » pour réfléchir à l'espace littéraire et à sa logique. Dans *La République mondiale des Lettres*, Casanova place au centre de son système « le monde littéraire légitime » et à ses périphéries ce qu'elle appelle les « confins du monde », c'est-à-dire l'ensemble des écrivains et des littératures qui cherchent à être légitimés. Malgré les apparences, Casanova exclut que les résultats des interactions entre ces deux univers relèvent du déterminisme : dans les dernières pages de son livre, elle revendique en fait que sa proposition consistait « à faire de la littérature un objet temporel sans la réduire à la série des événements du monde, mais en l'insérant dans le temps historique et en montrant comment, peu à peu, elle s'en arrache, constituant en retour sa propre temporalité. [...] Pour rendre pleinement compte de cette invisible et secrète mesure du temps, il faudrait donc montrer comment l'émergence d'un temps littéraire est à l'origine de la constitution d'un espace littéraire, doté de ses propres lois. Cet espace peut être dit "international" parce qu'il se construit et s'unifie dans les relations (les luttes, les rivalités) entre les espaces nationaux et qu'il est aujourd'hui étendu au monde entier [...] : chaque espace littéraire national (donc chaque écrivain), est situé non pas spatialement mais temporellement. Il y a un temps littéraire mesuré au méridien de Greenwich littéraire, par rapport auquel on pourrait dessiner la carte esthétique du monde, la place de chacun pouvant s'évaluer à sa distance temporelle par rapport au centre » (Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 485-486).

²⁹ Sur les modernismes créoles voir Simon Gikandi, *Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1992 et Dave Gunnig, « Caribbean Modernism », *The Oxford Handbook of Modernisms*, op. cit., p. 910-925 ; sur les modernismes queer voir, entre autres, Robert L. Caserio, « Queer Modernism », *Ibid.*, p. 199-217.

raisons nous laissent penser que notre corpus est cohérent à la fois avec notre formation et avec notre sujet de recherche. En premier lieu, la réflexion sur des auteurs canonisés comme Valéry, Rilke Stevens et Montale va de pair avec un questionnement sur les causes historiques qui ont mené à cette canonisation. Le modèle auctorial que nos écrivains incarnent dans l’imaginaire de leur époque et de la nôtre demeure le modèle dominant dans beaucoup de pays. Contrairement au roman, la poésie reste un genre perçu comme masculin et d’élite en Europe continentale, surtout quand elle prétend traiter de savoir et non de sentiments³⁰. En second lieu, l’assimilation des *topoi* reçus en héritage par Valéry, Rilke, Stevens et Montale s’accompagne d’une remise en cause de leur légitimité. La reprise par Montale du partage entre un « Je », masculin et parlant, et un « Tu », féminin et muet, ou bien le mythe de la virginité chez Valéry nous permettront de montrer que nos auteurs parviennent, parfois malgré eux, à mettre en lumière les stéréotypes bâtis par la tradition lyrique. Ce faisant, ils ouvrent également la voie à des formes de réappropriation, voire de détournement, de ces stéréotypes. Ainsi, en 1958, Amelia Rosselli reprendra les premiers vers de *Fausset* (le texte le plus subtilement machiste de l’œuvre montalienne, sur lequel nous aurons l’occasion de nous pencher), pour sortir sa protagoniste de l’idylle où le poète l’avait enfermée et la replonger dans la cruauté de son existence réelle.

Se i vent’anni ti minacciano Esterina porta qualche filo d’erba a torcere anche a me, ed io seria e pronta m’inclinero alle tue gonnie di sapiente fanciulla, troppo stretto il passaggio per il tuo corpo allegro [...].

Esterina i tuoi vent’anni ti misurano cavità orali ed auricolari Esterina la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra le più stanche ragazze che servono al di dietro [dei banchi.

Si tes vingt ans te menacent Esterina apporte quelque brin d’herbe à tordre aussi pour moi, et sérieuse et prompte je l’inclinerai à tes jupes de savante jeune fille, trop étroit le passage pour tons corps joyeux [...].

Esterina tes vingt ans mesurent tes cavités orales et auriculaires Esterina ta bouche pendante démontre que tu comptes parmi les filles les plus fatiguées servant au derrière [des comptoirs ?

(Amelia Rosselli, *La libellule*³¹)

³⁰ Il est intéressant de noter, à titre d’exemple, que l’un des manuels de poésie le plus recommandés aux étudiants italiens, *Poeti italiani del Novecento* de Pier Vincenzo Mengaldo, n’anthologise qu’une seule autrice femme (Amelia Rosselli) sur cinquante auteurs hommes. Si le choix de Mengaldo dépend sans doute du fait que le livre s’arrête à la poésie des années 1960, il ne témoigne pas moins de l’apanage uniquement masculin du canon lyrique de la première moitié du XX^e siècle.

³¹ Amelia Rosselli, *La libellule. Panégyrique sur la liberté*, tr. de l’italien par Marie Fabre, Paris, Ypsilon, 2014, p. 46. Au sujet de cette réappropriation, Emmanuela Tandelio a noté que « La vision réaliste d’une jeunesse féminine marquée par la laideur du quotidien libère [Esterina] de la jeune-fille-en-fleur et la rapproche du destin de la Sappho léopardienne. Esterina, icône presque divine de grâce et de beauté, déchoit ainsi brusquement en ce que nous ne pouvons considérer qu’une parodie dérangeante. Soustraite à l’eau et à l’air, soustraite au geste même qui la définissait, cette jeune fille “délicate” et “marine” (et aérienne) retombe brutalement dans une réalité médiocre, quelconque, laide, une réalité de véritable laideur physique. Revendication du droit au *réel*, au *vrai*, au *laid*, au *banal*, [...], dans une perspective

Comme l’allusion à Rosselli le suggère, le principe qui guide notre travail est celui de la comparaison. Aussi tautologique que puisse paraître une telle affirmation – quel autre principe pourrait présider à une thèse de littérature comparée ? –, elle ne mérite pas moins d’être justifiée. Ce n’est en fait pas seulement le caractère multilingue du corpus qui nous y oblige ; c’est aussi et surtout l’exigence de ne pas figer notre réflexion sur le dialogue entre genres lyrique et essayistique en une théorie générale, abstraite des textes sur lesquels elle se serait forgée ou du contexte de leur mise en relation. Plus que toute autre approche, celle offerte par le comparatisme permet de s’équiper contre la prétention à l’universel et au définitif, qui est souvent le moteur des disciplines littéraires plus anciennes, positives ou institutionnalisées. Cela ne signifie cependant pas qu’à côté du philologue ou du généticien le comparatiste manque de rigueur. Au contraire, en se prêtant systématiquement à la vérification de sa légitimité à s’exprimer sur ce qui est différent ou lointain, il se dote d’un modèle de conduite à tenir vis-à-vis de ses objets d’étude.

Dans le cadre de notre thèse, la revendication d’une telle attitude entraîne avec elle l’idée que toute pratique (compréhensive, interprétative, traductive) visant à rapprocher entre eux plusieurs auteurs ou œuvres se heurte certes à la fois à la réduction et à l’essentialisation de leurs singularités respectives, mais qu’au lieu d’invalider la démarche, cette impasse encourage à poursuivre dans le rapprochement en pleine conscience de sa partialité³². À

“féministe” la chute d’Esterina équivaut au dévoilement du stéréotype scopophilique » [« La visione reale di una fanciullezza femminile segnata dal brutto e dalla quotidianità si libera della fanciulla-infiore, accomunandola al destino della Saffo leopardiana. [...] Esterina, icona di grazia e di bellezza quasi divina, decade bruscamente in ciò che si può solo definire una parodia beffarda e scardinante. Sottratta all’acqua e all’aria, sottratta al gesto stesso che la definisce, la fanciulla “leggiera”, “equorea” (e aerea) è brutalmente atterrata, e consegnata a una realtà di mediocrità quotidiana, abbruttimento, di vera e propria bruttezza fisica. [...] Rivendicazione di un diritto al reale, al vero, al brutto, al banale. Da un punto di vista “femminista”, l’atterramento (anche sociale) di Esterina equivale a uno smascheramento dello stereotipo scopofilo » (Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, Rome, Donzelli, 2017)].

³² Dans un chapitre de *Traduction et violence* partiellement consacré aux langages animaux, Tiphaine Samoyault suggère que « l’attention à ces formes différentes d’expression devrait nous rendre sensibles à la nature comme à la poésie : à condition de ne pas faire de la traduction une nouvelle manœuvre de contrôle et d’appropriation » et en nous résignant plutôt « à ne pas tout comprendre, à ne pas vouloir de force rendre clair » (Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 190). Il nous semble qu’un tel propos vaut également pour la comparaison. En témoignerait un texte d’Andrea Zanzotto intitulé *Subnarcoise* et consacré à l’échec du poète qui cherche à comparer son chant à celui des oiseaux : « Oiseaux / cru infini cui-cui / sur un arbre hivernal / quelque chose de cru / peut-être pas vrai mais seul / scintillement d’un possible / infantilement an-humain / mais pour nous qui écoutons / – inquiets – au loin / – voire apaisés – au loin / oiseaux toute une ville / pleine close / gloire des glottes / piquants et glus des doctrines / un si-si-signifiement clos / pas même infantile mais / adulte, occulte en sa minimité / espèces éparses de mon sommeil / qui jamais ne reviendra » [« Uccelli / crudo

travers la comparaison des textes de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, nous pourrons à la fois mettre en évidence des éléments communs et relever des différences importantes dans la manière dont ces auteurs interrogent le rapport entre poésie et pensée. C'est pour cette raison que nous avons choisi de consacrer la première partie à une reconstruction historique (et donc inévitablement synthétique) du champ discursif au sein duquel nos auteurs se sont formés à l'écriture ; tandis que, pour les deux parties restantes, nous procéderons différemment. Exception faite du premier chapitre de la deuxième partie (celui portant sur le « Je » du poème-essai) et du dernier chapitre de la troisième (celui portant sur la rhétorique du poème-essai), qui exigent des comparaisons textuelles plus ponctuelles et par conséquent plus resserrées, le cœur de notre thèse sera organisé en sous-chapitres monographiques. Ce format nous permettra de conduire des lectures approfondies de tous les textes du corpus, ainsi que d'étoffer nos réflexions par une analyse stylistique et métrique qu'un autre critère de division aurait rendue difficile ou non justifiée, mais qui se révèle être nécessaire pour nous maintenir en équilibre entre ce qui fait la singularité de chaque poète et ce qui invite à les rapprocher.

infinito cinguettio / su un albero invernale / qualche cosa di crudo / forse non vero ma solo / scintillio di un possibile / infantilmente umano / ma certo da noi che ascoltiamo / – allarmati – lontano / – o anche placati – lontano / uccelli tutta una città / pregna chiusa / glorie di glottidi / acumi e vischi di dottrine / un chiuso si-si-significare / nemmeno infantile ma / adulto occulto nella sua minimità / disperse specie del moi sonno / che mai ritornerà » (Andrea Zanzotto, « Subnarcose », *Les Pâques*, tr. de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq, Caen, Nous, 1999, p. 32)].

PREMIÈRE PARTIE

Poésie et essai entre purisme et hybridation

Poésie de l'action, des émotions, des idées Le genre lyrique et ses troubles

The term "lyric" itself is unsatisfactory.
(T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*)

À bas le symbolisme, mythe
Et termite, et encore à bas
Ce décadisme parasite
Dont tels rimeurs ne voudraient pas !
À bas tous faiseurs d'embarras !
(Paul Verlaine, *Invectives*)

Le borbier moderne

En 1715, dans sa satire *Le borbier*, qu'on intitule aussi *Le Parnasse*, le jeune Voltaire dresse le tableau de son époque en ayant soin de peindre la République des Lettres comme une plaine marécageuse et puante :

Il est enfin, au pied de la montagne,
Un borbier noir, d'infecte profondeur,
Qui fait sentir très malplaisante odeur.
(Voltaire, *Le borbier*¹)

Des « chansonniers » et « faiseurs d'odes² » qui habitent cette terre, Voltaire nous dit qu'ils ressemblent à des vieux crapauds occupés à coasser « leurs vers incommodes³ » dans la boue. Bien que ses décasyllabes visent principalement le poète Houdar de La Motte, habitué des salons philosophiques et des cafés littéraires parisiens, l'auteur étend son invective à l'intégralité du paysage poétique contemporain, placé en contrebas des sommets

¹ Voltaire, *Le borbier*, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002. p. 233-244. *Le Bourbier* paraît dans la revue hollandaise *Nouvelles littéraires* le 6 avril 1715. Cette satire en décasyllabes est adressée à Houdar de La Motte. Reçu à l'Académie Française en 1710, celui-ci avait déjà été la cible des calomnieux couplets de Rousseau, sorti perdant de la compétition cette même année. Voltaire emprunte ici le *topos* ancien des poètes habitant le Parnasse pour le parodier. En 1715, il rejettera ce poème en regrettant son insolence, commune à tous ses travaux de jeunesse.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

qu'habitent « Anacréon, Virgile, Horace, Homère⁴ ». La demeure des modernes est ainsi transformé en allégorie renversée du Parnasse, un espace désordonné et déplaisant, opposé au lieu mythique dont Phébus savait si bien « régler les rangs et l'ordre hiérarchique⁵ ». Si, au début du XVIII^e siècle, cet espace se présentait comme un « impur nuage⁶ » assemblé avec art par « la gent moderne⁷ », de nos jours sa forme paraît encore plus confuse. En effet, ce borbier n'a cessé de subir des éboulements. Certes, les témoignages de ses habitants, tout comme celles de ses quelques explorateurs (philosophes, théoriciens, sociologues, traducteurs), ont permis d'en esquisser les contours. Cependant, nous sommes loin de disposer d'une cartographie précise qui nous aide à nous orienter dans la « poétique plage⁸ » dont la description livrée par Voltaire, il y a trois siècles, semble toujours valide.

Entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, presque cent ans après la parution du *Borbier*, on assiste, dans la plupart des littératures occidentales, à une modification progressive du discours poétique. À travers un mouvement, à la fois d'extension et de serrage, la notion générale de « poésie » va coïncider avec celle, autrefois restreinte, de « poésie lyrique ». Aujourd'hui encore, les deux termes sont tellement liés qu'ils sont souvent employés comme synonymes, aussi bien dans les sciences humaines que dans l'usage commun. De sous-genre, la poésie lyrique a changé de statut pour s'élever d'abord à genre majeur, puis à catégorie psychologique. Elle parvient enfin à coïncider avec l'essence même de la littérature. Or, ce glissement de sens n'est pas seulement sémantique : il résulte d'un processus qui s'accomplit à la même époque dans d'autres domaines du savoir et qui consiste dans la réorganisation des catégories permettant à une communauté d'aménager l'expérience dans des formes communes. Tout changement politique et esthétique s'accompagne du redécoupage des pratiques et des discours partagés jusque-là⁹.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Jacques Rancière propose de substituer les modèles d'interprétation « fourchés » des phénomènes esthétiques (art pour l'art *vs* art engagé, défense de l'autonomie *vs* déterminisme de la littérature, avant-gardes *vs* arrière-gardes, art de masse *vs* art pour les élites, etc.) par la notion de « partage du sensible ». Cette dernière est parue, pour la première fois, dans *La Méésentente* (1998). Elle a ensuite fait l'objet d'un recueil d'entretiens intitulé *Le partage du sensible* (2000). En dialogue avec Stéphane Grégoire et Éric Hazan, le philosophe développe une réflexion sur la manière dont les temps, les espaces et les pratiques des sujets individuels sont découpés et aménagés jusqu'à devenir politiques, au sens où ils intéressent le mode de vie et de pensée d'une communauté. L'esthétique est dans ce sens « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée » (Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 10).

Le lexique courant peut alors s'enrichir d'une nuance inédite, ou bien des néologismes peuvent être créés. C'est une sorte de deuxième baptême porté sur des objets précis, mais qui finit par se répercuter sur la catégorie toute entière. Dans notre cas, le recentrage d'un concept général (celui de poésie) sur un autre (celui de poésie lyrique) implique que la plupart des formes – auparavant comprises dans la notion plus large, et y occupant même une place prioritaire – s'en retrouvent exclues. Quant aux contenus dont ces formes étaient porteuses, ils sont mis à l'écart, ou encore acculés à changer de fonction. En somme, celui qui veut continuer à se reconnaître dans la pratique du poème doit choisir entre se plier aux nouvelles règles imposées par le changement de configuration ; en quitter d'emblée les rangs en revendiquant la légitimité d'un type de discours poétique divers du dominant, ou encore agir entre les frontières séparant la norme de l'aberration, le commerce de la contrebande, la vie publique de la clandestinité.

Le fait que le poème, tel qu'on l'entend aujourd'hui, soit une création relativement récente ne signifie pas que ce genre n'existait pas avant le XVIII^e siècle. Seulement, les textes qui en servaient d'exemples ne sont plus forcément perçus de la même manière : les critères qui permettaient d'indiquer leur destination générique ont changé au fil des siècles. C'est pourquoi, à partir des années 1970, une longue série de travaux a été consacrée à la réflexion sur le discours lyrique. Celui-ci a été envisagé par les théoriciens, non pas en rapport à d'autres formes mais comme un cas à la fois limite et typique. Limite, car il leur semblait situé en amont des classements génériques, et typique, car son histoire recoupait celle du système littéraire tout entier. Parmi les ouvrages qui ont contribué à la naissance d'une « théorie lyrique¹⁰ », certains tracent donc la généalogie du concept en s'appuyant

¹⁰ *Theory of the Lyric* est aussi le titre d'un ouvrage de Jonathan Culler paru en 2015. Nous reviendrons sur les réflexions de Culler dans la deuxième et troisième parties de cette thèse, en particulier lorsque nous nous pencherons sur le problème du « Je » lyrique et de son adresse. À propos de la poésie lyrique en tant que genre, nous nous limitons donc, ici, à citer ce passage : « Le fait qu'on ne puisse pas déterminer quels genres existent à une époque donnée biaise la tentative de traiter ces catégories comme des objets d'analyse, en suggérant qu'elles sont aussi, inévitablement, des outils dont nous nous servons pour identifier des traditions et qui affectent le domaine qu'ils décrivent. Les genres changent à mesure que des nouvelles œuvres sont créées : celles-ci peuvent en fait modifier ou bien recouper les catégories existantes, en encourageant ainsi à en proposer des nouvelles. L'élément fondamental dans la nature des genres est la manière dont les nouvelles œuvres nous permettent de voir comment les œuvres antérieures fonctionnaient, car elles présentent déjà, peut-être sous une forme différente, des traits qui seront mis en évidence plus clairement par des instances ultérieures [...]. Le problème du genre coïncide en grande partie avec le problème de savoir quelles catégories sont les plus utiles, les plus susceptibles de fournir un aperçu de l'histoire de la tradition littéraire et du fonctionnement de la littérature » [« The fact that one cannot simply empirically ascertain what are the genres of a given moment vitiates attempts to treat genre categories simply as objects of analysis and indicates that they are also, ineluctably, reflective instruments of analysis that we use to identify traditions and which affect

sur l'étude linéaire de traités de rhétorique, de préfaces, ou encore de déclarations programmatiques, alors que d'autres se penchent directement sur les poèmes. Issus de contextes parfois assez lointains, ceux-ci font l'objet d'une comparaison à grande échelle, fondée sur la conviction que chacun d'entre eux, pour le seul fait d'avoir survécu à l'oubli et d'être entré dans une tradition, illustre d'une étape spécifique dans l'histoire du genre. Que la question soit abordée avec une approche totalisante, visant à ramener à l'unité les différents objets, ou qu'on préfère mettre en relief les singularités de chacun, le problème demeure le même : allier regard « de près » et regard « de loin¹¹ », analyse et synthèse.

the domain they portray. Genres change as new works are created that either modify the categories or, eventually, delimit them differently in creating new categories. Fundamental to the nature of genre is the way in which new works allow us to see how earlier works were functioning, displaying already, perhaps in different form, features that are brought out more clearly by later instances. [...] The question of genre is largely a question of which categories are most useful, most likely to provide insight into the history of the literary tradition and the functioning of literature » (Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2015, p. 43-44)].

¹¹ On trouve une récapitulation assez exhaustive de la « question lyrique » chez Roland Green et Stephen Cushman (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 826-29. Certains dictionnaires littéraires et encyclopédies étoffent l'entrée « lyrique » avec un résumé du débat critique à ce sujet. C'est le cas du *Dictionnaire du littéraire* (Paul Aron et Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 450-51) ; mais aussi de la *Nuova Enciclopedia Garzanti della letteratura* (Milano, Garzanti, 2003, p. 961-62) ; du *Metzler Lexicon Literature*, (Günther et Irmgard Schweiskle, Stuttgart, Metzler Verlag, 2004, p. 412-13). De nombreux ouvrages collectifs récapitulent l'histoire de la théorie lyrique ou donnent l'état des lieux actuel du débat. Parmi les plus intéressants : Ludwig Völker *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zum Gegenwart*, Leipzig, Reclam Universal Verlag, 1990 ; Eva Müller-Zettlemann et Margarete Rübik (dir.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, Rodopi, 2005 ; Marion Thain (dir.), *The Lyric Poem : Formations and Transformation*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 2013 ; Virginia Jackson et Yopie Prins (dir.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore, JHU Press, 2014. Dans cette anthologie, on trouve un choix d'essais et d'articles sur la poésie lyrique, écrits par certains de philosophes et des critiques les plus connus du XX^e siècle (Adorno, Derrida, Harold Bloom, René Wellek). Ainsi réunis, ils permettent au débat actuel sur le lyrisme de s'inscrire dans un sillage illustre. Concernant les monographies, on peut d'ores et déjà distinguer deux approches du sujet : la première consiste en une réflexion sur la genèse et les changements dans l'histoire du genre lyrique, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours (W. R. Johnson, *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1983 ; Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht : Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 ; Gustavo Guerrero, *Poétique et poésie lyrique. Étude de la genèse d'un genre*, tr. de l'espagnol par Anne-Joëlle Stéphane et l'auteur, Paris, Seuil, 2000 ; Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000 ; Guido Mazzoni, *Sur la poésie moderne*, tr. de l'italien par Céline Frigau Manning, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014 ; Scott Brewster, *Lyric. New Critical Idiom*, Londres, Routledge, 2009). En revanche, la deuxième approche préfère l'étude des enjeux entre sujet lyrique et sujet empirique, ainsi que des éléments textuels permettant de problématiser le sujet. Ce chemin a été ouvert à la fin des années 1950 par Käthe Hamburger (*La logique des genres littéraires*, tr. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986) et compte aujourd'hui de nombreuses contributions. Dans *The Music of what Happens : Poems, Poets, Critics*, Helen Vendler porte un intérêt similaire pour la relation entre les deux sujets, lyrique et biographique ; mais cet intérêt est cultivé de façon indépendante par rapport aux positions de Hamburger (*The Music of what Happens : Poems, Poets, Critics*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988). Dans le domaine francophone, on cite Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, 2003. Alors que pour le domaine allemand, on renvoie à Eva Müller-Zettlemann, *Lyrik und*

Ce strabisme peut se révéler fructueux à condition d'en prendre conscience. La longue durée sur laquelle se déploient les genres, les canons et les autres types de classements fait en sorte qu'ils fonctionnent comme marqueurs pour des phénomènes ayant lieu au sein de la culture dont ceux-ci émanent et qu'en même temps ils articulent en tant que telle¹². Le récit des changements qui touchent des notions comme celle de poème acquiert par là une double valeur. D'une part, la reconstruction de ses différents emplois nous permet de baliser l'écoulement du temps avec de ruptures significatives ; d'autre part, elle nous aide à établir un rapport de continuité entre le passé et le présent. À bien des égards, ce travail de marquage mené par les théoriciens du lyrisme n'est pas différent de celui conduit par un historien avisé. Quand il puise dans ses sources pour circonscrire une période ou un événement, ce dernier sait bien que l'effet d'unité suscité par son analyse est seulement un effet. De plus, il est conscient que cette unité apparente n'existe que par contraste avec le caractère hétérogène et non linéaire des événements qu'il étudie. Si l'on pouvait regarder le genre lyrique de la même façon, c'est-à-dire comme un discours dont la cohérence et la continuité sont établies à partir de ce qui se situe en dehors de lui-même, on s'apercevrait que le maquis de signifiés qui poussent de sa tradition n'est jamais tombé en friche, mais a

Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihre Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst, Heidelberg, Winter, 2000.

¹² « Si nous voulions mener une réflexion de fond, nous devrions nous interroger sur le degré de réalité que présentent les données de fait de l'histoire littéraire, sur ce qui marque le passage d'un genre historique à un genre théorique. La seule pierre de touche permettant de fixer les données et de légitimer la différence résiderait alors dans une distinction entre les noms endogènes, employés par les auteurs et par le public, et les noms exogènes, employés par les théoriciens de la littérature. Mais tenter d'appliquer cette opposition à la réalité, c'est se rendre compte que les deux catégories se confondent sans cesse. Pour les auteurs comme pour le public, genres théoriques et historiques cohabitent dans la plus grande confusion, comme en témoignent les rayons des librairies, où les grands ensembles abstraits du "roman en langue étrangère", du "théâtre" et de la "poésie" côtoient les petits ensembles concrets du "roman policier", des "romans de fantasy" ou des "romans d'amour", le tout sans ordre ni hiérarchie. [...] Quel que soit le degré de consensus qu'ils peuvent susciter, deux éléments distincts rapprochent les genres : une ressemblance objective de style et de sujet entre les textes qui les composent, et les schémas mentaux permettant aux lecteurs de percevoir la continuité entre les œuvres. En d'autres termes, la parenté vient tant d'une persistance réelle de formes et de contenus que d'un système plus ou moins chaotique de théories, d'habitudes, de paroles et d'attentes en vertu desquelles un groupe de personnes finit par donner le même nom à des œuvres qui apparaîtraient pourtant, à la lumière d'autres théories, très différentes les unes des autres. Les deux facteurs de proximité, le facteur objectif et le facteur culturel, se rejoignent dans la plupart des cas, bien qu'en quantités variables. Quand nous appréhendons le sonnet comme un genre, nous nous référons à une continuité métrique objective, mais lorsque nous parlons du roman au singulier, nous percevons une ressemblance que nous suggère surtout notre sens commun, qui use désormais d'un terme général pour désigner tout type de narration moderne d'une certaine longueur, réaliste ou fantastique, plausible ou non, de fiction ou de témoignage, en prose ou en vers. Une théorie des genres solide devrait éclairer ce double lien généalogique » (Mazzoni, *Sur la poésie moderne*, op. cit., p. 30-32).

continué d'être engraisé, élagué et domestiqué par l'interventions de pratiques voisines ou concourantes.

Bien que le débat sur le poème et ses frontières date, c'est seulement à partir du moment où de telles approches ont été adoptées qu'on a pu réfléchir à ce que Gérard Genette appelle l'« illusion rétrospective¹³ » propre à son histoire. Selon Genette, l'apparence archétypique et toute-puissante du genre lyrique s'explique comme étant l'effet d'un double détournement, dissimulé dans l'amalgame des réinterprétations des anciens et accepté en grande partie par les modernes. Le premier de ces détournements remonte à la naissance de la théorie littéraire. Dans la *Poétique*, Aristote ne fait aucunement mention à la poésie lyrique – qu'il connaît cependant pour l'avoir lui-même pratiquée. L'objectif de son œuvre consiste à récupérer certaines catégories mobilisées par Platon dans la *République* pour transformer une théorie de la connaissance en théorie de la composition poétique¹⁴. Si son prédécesseur avait distingué entre formes narratives, dialoguées ou mixtes de récit, Aristote opère un virage technique et ne conserve de la triade platonicienne que les deux formes pures. Le nouveau partage entre épique (représentation d'actions racontées par le poète) et dramatique (représentation d'actions racontées par les personnages eux-mêmes) qui en dérive ne vise pas tant à distinguer les contenus de l'énonciation que la situation énonciative. Ce critère, que Genette appelle « modal¹⁵ », est en soi incompatible avec le critère thématique qui présidera bientôt à la séparation entre les genres littéraires proprement dits. De l'époque classique jusqu'à la révolution romantique, tous les théoriciens inscrits dans la lignée aristotélicienne se retrouveront face à cette aporie et seront par conséquent amenés à réajuster, en la remodelant, la taxinomie des genres littéraires établie dans la *Poétique*. D'où le deuxième détournement : arrivé à l'époque d'Horace et de son *Ars poétique*, le sens du mot « lyrique » s'est déjà éloigné de la sphère musicale d'où il a été originairement tiré. À la fois débiteur et novateur à l'égard de la

¹³ Gérard Genette, « Genres, "types", modes », *Poétique*, n. 32 (novembre 1977), p. 389-421.

¹⁴ « Donc l'épopée et la poésie tragique, mais aussi la comédie, l'art dithyrambique et, pour sa plus grande part, celui des joueurs d'aulos et de cithare, tous se trouve être, d'une façon générale, des *représentations*. Mais ils diffèrent les uns des autres de trois façons, en représentant soit avec d'autres moyens, soit d'autre choses, soit autrement, en n'utilisant pas ma même manière » (Aristote, *Poétique*, tr. du grec ancien par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 23-25). D'après ce catalogue, placé en ouverture à la *Poétique*, c'est plus exactement la poésie lyrique monodique (composée pour être chantée à une voix) qui résulte exclue du système aristotélicien, et ce malgré la réputation dont jouissent les vers de Sappho, Anacréon ou Pindare.'

¹⁵ *Ibid.*, p. 395.

tradition grecque, Horace se vante d'avoir adaptée le poème aux modes de la latinité¹⁶. Les commentateurs de l'antiquité tardive vont s'assurer de la survie des catégories platonico-aristotéliennes, en prolongeant le travail de glose et de mise en circulation de son système jusqu'au Moyen Âge.

Au seuil de la Renaissance, on se heurte pourtant à une nouvelle difficulté, qui consiste à trouver une place légitime pour la poésie non strictement représentative, dont Aristote ne tient pas compte dans sa réflexion. Le problème majeur qui se pose à Sébillot (*Art poétique françoys*, 1548), Minturno (*De poeta*, 1559 et *Arte poetica*, 1564) ou à Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta*, 1570) réside en ce qu'ils ne parviennent pas à rattacher la grandeur d'un poète comme Pétrarque aux principes classiques de la *mimèsis*. Dès lors, ils peuvent emprunter deux voies : assouplir le concept de représentation en le faisant basculer du simple domaine des actions à celui des passions (un terme par lequel on entend à la fois les sentiments et les pensées), ou bien rompre avec le dogme aristotélien en revendiquant la légitimité d'une poésie non-représentative.

Tout au long du XVII^e siècle, le mot « lyrique » continue donc d'être employé au sens large pour désigner un ensemble très hétérogène de compositions en vers. Les vieilles normes mimétiques restent toujours valides et cohabitent encore avec celles d'un paradigme esthétique nouveau, mais composé pour la plupart d'idées anciennes¹⁷. La publication, en 1554, de l'œuvre du Pseudo-Longin *Du Sublime*, traduite en français par Boileau en 1674 et diffusée partout en Europe, en est l'exemple le plus pertinent. Jusqu'ici considéré comme un genre mineur car trop pauvre en actions, la poésie lyrique est exaltée

¹⁶ « [...] On dira que je fus le premier à traduire, / Rimeur parti de rien, aujourd'hui tout-puissant, / Les élaus éoliens en rythmes italiques » (Horace, « Ode III, 30 », *Odes*, tr. du latin par Jean Mayer, Paris, La Différence, 2006, p. 329). Selon Guerrero « il est faux de dire que [Horace] fut le premier à transposer dans la poésie latine les vers d'Alcée et de Sapho, bien qu'à diverses occasions il le prétende. En revanche, il est vrai qu'il est le seul à les transposer dans la poésie latine en tant que "poète lyrique" (*lyricus vates*), car, selon les sources, il est effectivement le premier à revendiquer ouvertement le nom réservé aux membres du canon. [...] Qu'Horace ait cru personnellement ou non à la réalité de ce don constitue sans doute un problème à part. Il est sûr, en revanche, que la figure religieuse du *vates* ou du barde inspiré, à l'instar des allusions continuelles à la lyre et au chant, fait partie des conventions à l'aide desquelles Horace inscrit son œuvre dans la sphère d'une tradition poétique » (Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, *op. cit.*, p. 49-50).

¹⁷ « Malgré la pertinence des arguments avancés en faveur de la poésie lyrique, la plupart des auteurs de traité continuèrent à interpréter littéralement Aristote et Platon. Au cours des deux siècles suivants, els réflexions sur les genres se multiplièrent, mais le problème se posa toujours dans les termes fixés par les poétiques italienne de la seconde moitié du 16^e siècle. [...] Toutefois, la triade moderne ne passa jamais dans l'usage courant. Elle continua de se heurter pendant près de deux siècles aux taxinomies d'origine antique, plus répandues, douées d'un plus grand crédit et refusant d'ériger la poésie lyrique au rang de grande genre théorique en la morcelant en de multiples sous-genres métriques et thématiques » (Mazzoni, *Sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 67).

par Longin et par son traducteur comme étant la forme la plus apte à célébrer le pathos. Voilà que tout à coup, l'« apparition inattendue des passions¹⁸ » renverse le positionnement de la poésie lyrique dans la hiérarchie des genres littéraires et la transforme en la source d'où découlent tous les arts.

Un pareil changement de statut ne suffit cependant pas à briser le cadre mimétique qui est destiné à faire encore longtemps office de dogme. Entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle, dans une période d'interrègne, la vieille conception prescriptive et la nouvelle conception essentialiste de la littérature se relaient, l'une n'ayant pas encore pris le dessus sur l'autre¹⁹. Le travail des théoriciens vise en ce moment à accommoder Aristote aux primo-arrivants dans l'espace de la poésie. Malgré leurs efforts, celle-ci est de plus en plus souvent associée à l'expression du vécu et du ressenti individuels. Pour essayer une dernière fois de justifier l'existence de la poésie lyrique à la lumière du classicisme, l'Abbé Batteux rédige *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. On est en 1746 et Batteux lui-même est contraint d'étendre le principe représentatif aux sentiments, en affirmant qu'ils peuvent à juste titre faire objet de représentation. Rien n'oblige, explique-t-il, que les passions décrites soient vraies ; il leur suffit d'être vraisemblables pour que la poésie lyrique reste à l'intérieur des normes aristotéliennes. Johann Adolf Schlegel, le traducteur allemand du *Traité*, s'appuiera sur la fragilité de cette affirmation pour soutenir la thèse inverse. Dans ses commentaires à l'œuvre de Batteux, rédigés en 1751, il déclare que la vraisemblance

¹⁸ Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, op. cit., p. 123.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer s'exprime ainsi sur le passage de l'une à l'autre conception : « Pour saisir ce qui se joue lorsqu'on passe des classifications génériques de l'âge classique aux conceptions évolutionnistes liées au romantisme et qui se développent tout au long du XIX^e siècle et au-delà, il est utile de revenir à la problématique de la convenance réciproque du contenu et de la forme (c'est-à-dire de certains genres et de certains thèmes). Aux époques passées en revue, les notions génériques sont essentiellement conçues comme critères servant à juger de la conformité d'une œuvre à une norme, ou plutôt à un ensemble de règles. Dans une telle conception descriptive-normative, la question de la conformité ou de l'écart d'un texte donné par rapport à un ensemble de règles prend le dessus sur le problème des rapports entre les textes et les genres, fonctionnement étroitement lié à la conception générale de la poésie qui prévaut jusqu'à l'époque romantique : la littérature est essentiellement le champ des tentatives répétées d'imitation de modèles idéaux. La théorie générique est donc indissociable d'une problématique de l'imitation de textes exemplaires, ou plutôt de règles stables abstraites de tels textes. C'est à dire qu'elle est foncièrement pragmatique, dirigée vers l'activité poétique à venir. Ce qui importe c'est la valeur des modèles génériques pour l'activité littéraire ultérieure. L'idée selon laquelle les genres seraient le moteur interne de la littérature et pourraient servir d'explication pour l'existence des textes individuels est en dehors de l'horizon de la pensée pré-romantique : le genre n'est pas tant une notion explicative qu'un critère de jugement littéraire » (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 32-34). Selon Schaeffer, dans la période comprise entre le Moyen Âge et la Renaissance, normativisme et essentialisme coexistent ensemble avec d'autres critères et principes, telle par exemple la combinatoire, l'énumération empirique et la séparation des styles

des sentiments représentés suffit à ce qu'ils soient tenus pour vrais²⁰. Ainsi s'écroule l'échafaudage monté par Aristote autour du concept platonicien de *mimèsis*.

Les effets du recentrage

Ce qui change pendant la transition d'un usage taxinomique à un usage herméneutique des étiquettes de genre, c'est le critère de la division. De techniques d'énonciation (première personne pour l'épique, dialogue pour le drame, mélange des deux pour la poésie lyrique) sur lesquelles Aristote fondait son classement, on est passés aux contenus des énoncés. Maintenant, c'est la différence entre action et situation – donc entre modes épique et dramatique d'une part et mode lyrique de l'autre – qui permet d'inscrire le texte dans un genre précis. Il est évident que, au fur et à mesure que les répertoires thématiques changent et s'élargissent, les genres doivent eux aussi se reconfigurer. Encore une fois, au lieu de rejeter en bloc la rhétorique et la poétique anciennes, les théories génériques du XVIII^e siècle se limitent à étoffer leur vocabulaire de concepts nouveaux, tirés en grande partie de la philosophie de Kant et du post-kantisme allemand. Le mélange qui en résulte donnera lieu aux malentendus dénoncés par Genette : depuis lors, on ne regardera plus les genres comme un ensemble de règles qu'il faut respecter pour se garantir d'avoir écrit un poème, mais plutôt comme des structures permettant de relier expérience individuelle et expérience universelle, essence et accident de l'objet littéraire. D'habitude, on attribue ce changement de perspective aux *Frühromantiker* : ainsi appelle-t-on un groupe de jeunes intellectuels de Iéna enfantés par la crise économique, politique et morale de la fin du XVIII^e siècle. Ce cercle est constitué entre autres par les frères Wilhelm August et Friedrich Schlegel, Dorothea Schlegel, Friedrich Schelling, Schleiermacher et Novalis. Entre 1798 et 1800, leurs réflexions sont publiées sous forme de fragments ou de dialogues dans la revue *Athenäum*. Ici, la répartition aristotélicienne est accusée d'être un « cloisonnement mort

²⁰ « L'abbé Batteux transforme la dyade du Stagirite en une triade constituée selon les principes d'un système. Les sentiments sont devenus l'objet de l'imitation dans la poésie lyrique. Le carrefour entre les théories classiques et l'émergence des poétiques romantiques apparaît en outre dans le débat entre Batteux et son traducteur allemand, Johann Adolf Schlegel, qui [...] insiste sur le fait que, étant authentiques, les poètes ne peuvent guère produire une imitation fictive de leurs sentiments » (Rodriguez, *Le pacte lyrique, op. cit.*, p. 21).

pour un horizon limité²¹ » duquel seule la poésie lyrique a réussi à s'échapper. Ses obligations vis-à-vis des normes de la *mimèsis* étant moins contraignantes par rapport à l'épique ou au drame, elle arrive arrivée chez les premiers romantiques presque dispensée de sa tâche représentative. C'est pour cette raison qu'elle est élue par eux à la fois genre-matrice et genre ultime du système littéraire. Son caractère « universel progressif²² » ne rend pas moins nécessaire qu'on lui invente une origine, à partir laquelle elle se serait développée jusqu'à devenir la somme de tous les autres genres. De plus, pour qu'on puisse en revendiquer l'autonomie, il faut la rattacher à un ensemble de formes primitives desquelles elle se serait lentement émancipée ou qu'elle aurait su intégrer en elle-même. Ce dont elle a besoin, c'est une toute nouvelle théorie générique.

À cet effet, Friedrich Schlegel reprend la triade platonicienne épique-drame-lyrique et la revisite largement, de sorte à l'inscrire dans une perspective à la fois essentialiste, historique et thématique²³. D'après ce renouvellement, chaque genre est identifié avec : une

²¹ « Les représentations du système poétique universel sont pour la plupart encore aussi grossières et puérides que celles du système astronomique avant Copernic. Les divisions usuelles de la poésie ne sont que cloisonnement mort pour un horizon limité. Le savoir-faire d'un quiconque, ou ce qui est sans plus admis, voilà la terre, centre immobile. Mais dans l'univers de la poésie rien n'est en repos, tout devient et se transforme et se meut harmoniquement ; et les comètes elles-mêmes ont leur trajet fixé par des règles immuables. Mais tant qu'on ne peut calculer la course de ces étoiles, ni prévoir leur retour, le vrai système cosmique de la poésie n'est pas découvert » (Friedrich Schlegel, « Fragment 434 de l'«Athenäum» », in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 174).

²² « La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le *Witz*, remplir et saturer les formes de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art... Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs...pour chaque totalité que ses produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties et se voit ainsi ouverte la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites. D'autres genres poétiques sont achevés et peuvent à présent être entièrement disséqués. Le genre poétique romantique est encore en devenir : aucune théorie ne peut l'épuiser. il est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sort l'art même de la poésie, car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique » (Schlegel, « Fragment 116 de l'«Athenäum» », *Ibid.*, p. 112).

²³ Toujours selon Schaeffer, « avec la naissance du romantisme, tout change. il ne s'agit plus de présenter des paradigmes à imiter et d'établir des règles, mais d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. S'il y a des textes littéraires, si ces textes ont les propriétés qu'ils ont et s'ils se suivent historiquement comme ils le font, c'est qu'il existe des genres qui constituent leur essence, leur fondement et qui sont coextensifs à la littérature conçue comme totalité organique des œuvres. comme elle se veut explicative, la théorie générique essentialiste est en général tournée vers le passé : l'essence générique est toujours déjà advenue. il en suit une scission entre l'histoire littéraire, explicative et générique (se voulant objective et neutre) et la critique, évaluatrice et immanente à l'œuvre individuelle. La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de genre littéraire est plus proche de la pensée magique

étape du chemin parcouru par l'esprit vers son accomplissement ; une époque vague du passé ou du futur ; une faculté humaine (le drame coïncide avec l'action, l'épique avec la connaissance et le lyrique avec le sentiment). À partir de ce moment, tant de poètes tiendront pour un fait de nature cette conception tripartite de l'histoire littéraire qui débute par un âge d'unité primitive, passe par une rupture intermédiaire et aboutit enfin à une réconciliation²⁴. Le récit d'un acheminement en même temps circulaire et progressif est pourtant issu des idéaux illuministes que le *Sturm und Drang* d'abord et le cercle d'Iéna ensuite ont fait leurs. Si bien que, de simple théorie littéraire, il devient bientôt le socle d'un programme de renouveau spirituel et social. Les premiers romantiques conçoivent la vie humaine comme harmonie du cœur avec la raison : deux sphères de l'entendement dont l'accord n'a été possible que dans l'univers mythique des Anciens et que la poésie se propose maintenant de rétablir²⁵.

que de l'investigation rationnelle. Pour cette pensée le mot crée la chose : et ici le fait même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés. Les deux notions de texte et de genre sont acceptées comme des entités littéraires toutes les deux réelles, mais appartenant à des ordres de réalité différents, les genres étant l'essence et le principe génétique des textes ». (Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 36).

²⁴ Vingt ans après la dernière parution de l'*Athenäum*, Hegel reprendra la tripartition de la poésie en épique, lyrique et dramatique pour décrire les trois moments que l'esprit individuel doit traverser avant de se résoudre – et se dissoudre – dans l'esprit absolu. De technique de composition qu'il était, le poème est désormais devenu une figure, un moment dans le parcours de l'esprit vers son aboutissement complet. « Le genre lyrique est, pour l'art romantique, le type fondamental. L'accent lyrique résonne partout, même dans l'épopée et le drame. Dans les œuvres des arts figuratifs, il se fait sentir comme un souffle de l'âme et une atmosphère de sentiment, parce qu'ici l'esprit et l'âme veulent parler à l'âme et à l'esprit par toutes les formes de la représentation. [...] Le poète lyrique épanche les sentiments dont son âme est remplie et exprime ce dont il est lui-même oppressé en tant que sujet. Par là même, ce qui auparavant n'oppressait qu'à l'intérieur se délie en devenant un objet extérieur dont on s'est libéré, comme on est soulagé par les larmes qui épanchent la douleur » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tr. de l'allemand par Charles Bernard, Paris, Le livre de Poche, 1997, p. 221). Et plus loin encore : « C'est donc l'âme du poète qui doit être considérée comme le véritable principe d'unité du poème lyrique. Mais, l'âme en soi n'est qu'une unité purement abstraite ; c'est la substance simple de la personne ; ou bien elle ne représente que la multiplicité des pensées, des sentiments et des impressions, dont la liaison réside uniquement dans l'unité et l'identité du moi, qui les supporte et les contient, en quelque sorte, comme un simple vase. Pour que le poème lyrique ait un véritable centre d'unité, il faut donc, d'une part, une situation de l'âme déterminée. Ensuite, le poète doit s'identifier avec cette situation et s'y renfermer. Par là seulement, sa pensée devient un tout limité en soi ; il n'exprime que ce qui sort de cette situation ou ce qui s'y rattache. Ce qu'il y a de plus parfaitement lyrique, sous ce rapport, c'est un sentiment du cœur concentré dans une situation particulière, parce que le cœur est le côté le plus intime et le plus profond de l'âme. Tandis que la réflexion et la pensée, dirigées vers les vérités générales, peuvent facilement tomber dans le genre didactique ; comme l'imagination, trop préoccupée du côté substantiel des choses et des événements, tend à s'élever jusqu'au ton épique » (*Ibid.*, p. 298).

²⁵ Presqu'un siècle plus tard – on est 1875 –, Victor Hugo annoncera à Théodore de Banville l'intention de faire paraître ses inédits dans deux séries intitulées *Toute la lyre*. La disposition des textes, classés en huit « cordes », est censée suivre un principe de division thématique. Cette dernière volonté sera exécutée entre 1888 et 1893 par les deux éditeurs de Hugo, Paul Meurice et Auguste Vacquerie, auxquels

En Angleterre, à peu près à la même période où les réflexions des frères Schlegel voient le jour, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge publient les *Ballades lyriques* (1798). Les choix métriques, rythmiques et linguistiques de ce recueil de vingt-quatre poèmes visent à donner l'impression d'une dictée quotidienne capable, tantôt d'entretenir les vulgaires, tantôt de chérir les lettrés. En accord avec la notion de beau développée par Kant dans *La critique de la faculté de juger* (1790) et diffusées par les premiers romantiques, Wordsworth et Coleridge défendent l'idée que le plaisir suscité par le poème doit être désintéressé. Aucune connaissance préalable n'est requise pour l'apprécier : seulement, le poète étant particulièrement disposé à retravailler mentalement ses expériences, il lui est

l'auteur a confié son œuvre avant de mourir. Déjà en 1870, il réfléchissait en fait à une somme de son art, qui devait s'appeler *Les Quatre vents de l'esprit*. Parue seulement en 1881, cette anthologie est répartie en quatre livres, un pour chacun des genres pratiqués (« Livre satirique » ; « Livre dramatique » ; « Livre lyrique » ; « Livre épique »). Dans la transition du premier au deuxième projet, c'est le critère de division qui change : de la division générique des *Quatre vents de l'esprit* on est passé avec *Toute la lyre* à une division de type thématique. Ce choix peut certes s'expliquer par le désir de donner un effet de continuité à des poèmes rédigés à des périodes différentes, mais il peut aussi dépendre du fait que, aux yeux de l'auteur comme à ceux de ses lecteurs, la poésie lyrique réunit désormais en elle tous les autres genres littéraires. Même s'il prétend se livrer à la poésie à part entière et sans distinction, Hugo connaît la hiérarchie littéraire qui est en vigueur depuis le premier romantisme allemand. Dès les années 1820, encouragé par les discussions autour de *De l'Allemagne* de Madame de Staël, il a commencé à réfléchir à ce sujet, en essayant, dans un premier temps de se maintenir sur une position conciliatrice entre les revendications des Classiques et celles des Modernes. La préface de 1824 aux *Odes et Ballades* est entièrement vouée à ce travail de médiation : « Il est reconnu que chaque littérature s'empreint plus ou moins profondément du ciel, des mœurs et de l'histoire du peuple dont elle est l'expression. Il y a donc autant de littératures diverses qu'il y a de sociétés différentes. David, Homère, Virgile, Le Tasse, Milton et Corneille, ces hommes, dont chacun représente une poésie et une nation, n'ont de commun entre eux que le génie. Chacun d'eux a exprimé et a fécondé la pensée publique dans son pays et dans son temps. Chacun d'eux a créé pour sa sphère sociale un monde d'idées et de sentiments approprié au mouvement et à l'étendue de cette sphère. Pourquoi donc envelopper d'une désignation vague et collective ces créations, qui, pour être toutes animées de la même âme, la vérité, n'en sont pas moins dissemblables et souvent contraires dans leurs formes, dans leurs éléments et dans leurs natures ? » (Victor Hugo, « Préface à l'Édition de 1824 de "Odes et Ballades" » in *Œuvres poétiques*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 271). Malgré ses efforts, Hugo échoue en ceci que lorsqu'il explique pourquoi la littérature du romantisme n'est guère différente de celles qui l'ont précédée, il construit sa critique à partir de présupposés qui auraient été inconcevables avant que l'esthétique romantique ne s'affirme. Quelques années plus tard, sa dette vis-à-vis des théories des penseurs allemands, et en particulier du *Divan oriento-occidental* goethéen, est nettement visible. Dans la préface du *Cromwell* (1827), les trois genres littéraires sont associés à trois degrés différents dans le développement spirituel de la société : « La poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. [...] La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense [...]. Il serait conséquent d'ajouter ici que tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout naît, agit et meurt » (Hugo, « Préface de "Cromwell" », *Ibid.*, p. 411). Or, quoiqu'il en pense Hugo, il n'y a rien de « conséquent » ni de « reconnu » dans le fait de ranger le développement d'une culture sur une ligne droite allant de l'irrationnel au rationnel, du rêve inconscient à la parfaite maîtrise de soi. Non seulement on retrouve ici la même conception de l'histoire énoncée par Schlegel et par ses confrères, mais on comprend aussi que le poème, à son niveau d'accomplissement le plus parfait, est censé coïncider avec la pensée.

plus facile de produire des images et de les partager avec une communauté de gens unis par la même sensibilité. Restés dans un premier temps anonymes, les auteurs des *Ballades lyriques* ajoutent à l'édition de 1800 une préface qui sert de manifeste pour la diffusion de leurs propos. Or, comme c'est souvent le cas, le succès de ces propos réunis entraîne, en même temps, un certain degré de banalisation. Le critique anglais Meyer Howard Abrams rappelle notamment que l'idéal poétique imaginé par Wordsworth et Coleridge n'a rien à voir avec la sensiblerie naïve associée d'habitude au romantisme. Leurs déclarations cachent, en fait, un ensemble de références érudites à la tradition précédente ; alors que la forme de leurs vers évoque les modèles classiques de l'ode, du sonnet, ou de l'épigramme²⁶.

Abrams a été l'un des premiers à avoir souligné le rapport que le mouvement romantique entretient avec l'héritage littéraire du passé, en encourageant à réfléchir à ses œuvres non pas en terme de rupture, mais de reconfiguration. En effet, pour ce qui est des figures de style, du vocabulaire et de la prosodie, Wordsworth et Coleridge ne s'écartent pas vraiment du répertoire traditionnel. Tout en continuant de puiser aux mêmes sources, ils se limitent à les dépouiller de certains oripeaux. Leurs choix sont orientés vers le maximum de clarté possible, aussi bien au niveau de la syntaxe que du lexique. C'est plutôt une nouvelle conception du langage qui les éloigne des Anciens. Les mots ne sont plus vus par les romantiques comme le simple reflet des choses : ils sont aussi et surtout un outil permettant

²⁶ Abrams maintient notamment que la poésie des premiers romantiques anglais est l'héritière de la « Greater Ode » néoclassique. « Certains de ces poèmes sont appelés odes, tandis que d'autres se rapprochent de l'ode pour leur envergure lyrique et pour leur sujet sérieux, qui apparaît comme le fruit d'une longue réflexion. Celui qui parle dans ces poèmes est un sujet déterminé et souvent localisé, se trouvant dehors, que nous entendons parler d'abord un jargon fluide, puis un discours plus formel, un dialogue soutenu, parfois avec lui-même ou avec les choses autour de lui, mais le plus souvent avec un auditeur silencieux, un homme présent ou absent. Celui qui parle commence par décrire le paysage ; un aspect ou un changement dans le paysage évoque en lui tout un procès complexe et cohérent de mémoire, pensée, anticipation et sentiment qui s'entrelace avec l'espace extérieur. Au long de cette méditation le sujet lyrique parvient à une intuition, fait face à une perte tragique, prend un parti moral, ou bien résout un problème sentimental. Souvent le poème se termine par un retour au début, là où la description a commencé, mais avec une altération dans l'esprit du sujet et une plus profonde conscience dérivant de cette méditation » [« Some of the poems are called odes, while the others approach the ode in having lyric magnitude and a serious subject, feeling fully meditated. They present a determinate speaker in a particularized, and usually a localized, outdoor setting, whom we overhear as he carries on, in a fluent vernacular which rises easily to a more formal speech, a sustained colloquy, sometimes with himself or with the outer scene, but more frequently with a silent human auditor, present or absent. The speaker begins with a description of the landscape ; an aspect or change of aspect in the landscape evokes a varied but integral process of memory, thought, anticipation, and feeling which remains closely intervolved with the outer scene. In the course of this meditation the lyric speaker achieves an insight, faces up to a tragic loss, comes to a moral decision, or resolves an emotional problem. Often the poem rounds upon itself to end where it began, at the outer scene, but with an altered mood and deepened understanding which is the result of the intervening meditation » (Meyer Howard Abrams, « Structure of the Greater Romantic Lyric », in Harold Bloom (dir.), *Romanticism and Consciousness. Essay in Criticism*, New York, Norton, 1970, p. 217.)].

de mettre en lumière le rapport qui relie ces choses aux individus. Un basculement se produit, qui déplace l'intérêt de l'objet observé aux sensations éprouvées par l'observateur. Dès lors, la question du rapport entre l'art et la réalité extérieure ne peut plus être posée en terme de conformité à la nature, comme c'était le cas jusqu'au XVIII^e siècle. La nature n'est pensée qu'à partir de son accord avec l'état d'esprit de la personne, et plus particulièrement du poète, qui en fait expérience.

À toute époque, la théorie de l'esprit et la théorie de l'art tendent à être profondément liées et à présenter des analogies, explicites ou implicites. [...] Pour le critique représentatif du XVIII^e siècle, la perception individuelle était le reflet du monde extérieur. Le procès créateur consistait en un réassemblage d'idées qui étaient littéralement des images, voire des copies des sensations. L'œuvre d'art qui en résultait était elle-même comparable à un miroir qui reflète des parties de la vie choisies et ordonnées. En substituant cet esprit de représentation et de création par une théorie de l'expression et de la création artistique, les critiques romantiques ont inversé l'orientation fondamentale de l'esthétique²⁷.

« La première question qu'il faut se poser devant tout poème n'est plus : ressemble-t-il à la nature ? », écrit Abrams dans *The Mirror and the Lamp* (« Le miroir et la lampe »), mais « est-il sincère²⁸ ? ». Cette nouvelle attention portée à l'intériorité relève d'un tournant épistémologique auquel Abrams donne le nom d'« expressivisme ». Issu d'un complexe processus de sécularisation, l'expressivisme marcherait de pair avec l'idéal d'unité laïque diffusé en Europe durant la Révolution et aurait comme conséquence principale la subjectivisation de la pensée. De l'ensemble des métamorphoses qu'elle a connues depuis Aristote, la poésie se trouve maintenant à coïncider avec la vie intime du sujet dont elle serait une sorte d'extériorisation²⁹. *Tintern Abbey*, le dernier poème du premier volume des

²⁷ [« In any period, the theory of mind and the theory of art tend to be integrally related and to turn upon similar analogues, explicit or submerged [...]. For the representative eighteenth-century critic, the perceiving mind was a reflector of the external world ; the inventive process consisted in a reassembly of 'ideas' which were literally images, or replicas of sensations ; and the resulting art work was itself comparable to a mirror presenting a selected and ordered image of life. By substituting a projective and creative mind and, consonantly, an expressive and creative theory of art, various romantic critics reversed the basic orientation of all aesthetic philosophy » (Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1971 p. 69)].

²⁸ [(« The first test any poem must pass [...] is no longer *is it true to nature?* but *is it sincere ?* » *Ibid*, p. 23)].

²⁹ Dans *Les sources du Moi*, le philosophe canadien Charles Taylor s'interroge sur l'évolution de la notion post-romantique de « différence individuelle », à partir de laquelle s'est, à son avis, développée la conception moderne du Moi. « Le déclin de l'arrière-plan des significations établies rend nécessaire le développement d'un nouveau langage poétique qui ne puise plus dans les conceptions anciennes de l'ordre et la nature. Ces images ne sont plus comprises. Mais comment y rattacher l'idée du Bien ? À

Ballades lyriques nous fournit un bon exemple de ce changement. Le texte se compose de *blank verses*, une suite non rimée de pentamètres iambiques qui se déroulent avec la fluidité de la prose, mais qui se fondent en réalité sur des variations rythmiques et syntaxiques assez élaborées. Comme pour la plupart des poèmes de Wordsworth, le « Je » lyrique s’y interroge sur son rapport au passé et, en particulier, à l’enfance.

These beautiful forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man’s eye :
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart ;

Ces formes de beauté n’ont pas été pour moi
Ce qu’est un paysage aux yeux d’un homme
aveugle. Mais souvent, au contraire, isolé en des
[chambres,
Dans le bruit des cités, j’ai vécu grâce à elles,
Aux heures où j’étais las, des douces sensations
Ressenties dans mon sang, et le long de mon
[cœur ;

(Wordsworth, *Tintern Abbey*, v. 23-29³⁰)

Le retour dans un lieu rustique visité cinq ans auparavant déclenche une divagation chez le « Je » lyrique, en ranimant en lui les souvenirs d’une communion authentique avec le paysage. Autrefois, la nature faisait l’objet d’un désir qui paraissait se suffire à lui-même, tandis que le même sentiment d’unité ne revient à son esprit d’adulte que dans des conditions précises, comme par exemple l’aménagement d’un lieu choisi expressément pour la recollection et la mémoire. C’est dans de tels moments de tranquillité que le poète peut se livrer à sa méditation et se dire

[...] well pleased to recognise
In nature and the language of the sense
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.

[...] heureux de reconnaître
Dans la nature et dans le langage des sens,
L’ancre de mes pensées les plus pures, la nourrice
Le guide, le gardien de mon cœur, et puis l’âme
de mon être moral.

(*Ibid.*, v. 107-111)

travers l’élan qui donne l’idée d’une unité de l’homme à la nature source que ne donnaient pas les morales utilitaristes. Désir d’unité nouvelle histoire à spirale dialectique : d’une époque de conciliation, à une rupture à une nouvelle unité toutes ces espérances millénaristes d’unification ont été laïcisées par la Révolution et en particulier réélaborées philosophiquement en Allemagne : elles se transformèrent au cours de ce processus et ne reflétèrent pas tant les espoirs du radicalisme des lumières que ceux de la théorie expressiviste de la nature-source [...]. L’expressivisme romantique apparaît alors comme une protestation contre l’idéal de raison instrumentale désengagée des Lumières et contre les formes de vie morale et sociale qui en découlent : l’hédonisme unidimensionnel et l’atomisme. Cette protestation se poursuit sous diverses formes tout au long du XIX^e siècle et devient de plus en plus pertinente à mesure que la société se voit transformée d’une façon de plus en plus atomiste et instrumentale par l’industrialisation capitaliste » (Charles Taylor, *Les sources du Moi. La formation de l’identité moderne*, tr. de l’anglais (Canada) par Charlotte Melancon, Paris, Seuil, 2018, p. 635-636).

³⁰ William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, « Tintern Abbey », *Ballades Lyriques*, tr. de l’anglais par Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, José Corti, 1997, p. 311.

Contrairement à ce qu'on pourrait conclure d'une lecture quelque peu superficielle des théories romantiques, la rencontre du « Je » avec le monde n'est jamais pensée comme immédiate. Tout en poursuivant un idéal organique de la littérature et de son classement, les auteurs que nous venons de citer continuent à regarder la nature à travers le prisme de la création. Mais la force ordonnatrice de la poésie lyrique ne découle plus de son accord avec les conventions représentatives en vigueur depuis l'âge classique. Elle dépend plutôt du rapport privilégié que ce genre entretient avec le langage. Les mots, nous l'avons vu, contiennent une pluralité de couches de signifiés partagés, mis à disposition du poète pour qu'il s'exprime. Celui-ci, en même temps qu'il donne forme à son vécu individuel, l'inscrit également dans une dimension collective. La même promesse d'unité entre les mots et les choses dont la religion se portait auparavant garante se transfère progressivement dans le domaine de la culture, voire de l'esthétique. Cette discipline naît au moment où les rapports hiérarchisés entre techniques de représentations et choses représentées sont mis en crise et remplacés (au moins théoriquement) par le seul talent du poète³¹.

Trente ans après la parution des *Ballades lyriques*, le philosophe John Stuart Mill revient sur les propositions avancées par Wordsworth et Coleridge pour les radicaliser davantage. Mill oppose de manière nette les observations qu'on trouvait réunies dans la préface du recueil à l'ensemble de théories poétiques du passé, qu'il considère obsolètes et inaptés à décrire l'état actuel des choses. L'aspect sur lequel il insiste particulièrement dans son essai *What's Poetry ?* (« Qu'est-ce que la poésie ? », 1833) concerne la nécessité d'épurer le poème de tous les éléments non lyriques. Les discours narratif, descriptif et pédagogique, puisqu'ils sont inévitablement liés à la représentation du monde extérieur, devraient être séparés d'un

³¹ Étant données les différences dans le développement et dans la chronologie du mouvement au sein de chaque pays, il serait peut-être plus correct de parler de « romantismes ». Le romantisme anglais occupe la période allant de la deuxième édition des *Ballades Lyriques* (1800) de Wordsworth et Coleridge et la mort de Shelley en 1824. En ce qui concerne le romantisme allemand, on le fait coïncider avec les années où paraissait l'*Athenäum* (1798-1800), en écartant donc le *Sturm und Drang* de Goethe, Schiller, Herder (1770-1780), qui le précède. Le romantisme italien est aussi court, surtout par rapport au romantisme français. Ce dernier, en vertu de son attachement à la réalité politique et sociale, résiste jusqu'à la mort de Hugo, en 1885. Sur le romantisme français voir Paul Benichou, *Romantismes français*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, 2004. Sur les différents visages du mouvement, Claude Millet affirme que « le romantisme est un objet plastique, élastique, mobile, caoutchouteux, on ne sait pas comment le saisir. En tout cas, il a un avantage, c'est que ce n'est pas une construction théorique a posteriori, comme le baroque ou le classicisme qui sont rétroactives [...] ». Le romantisme rassemble trois générations qui n'ont absolument pas la même expérience de l'histoire et donc le même rapport au monde. Entre ces trois générations, il y a des conflits extrêmement forts ». Cependant les différences, la littérature romantique fleurit justement grâce à la circulation des œuvres et des idées (ce n'est pas par hasard que la traduction joue un rôle capital dans son développement). Son fond commun reste d'ailleurs l'illumination française, dont les principes ont été transférés et assimilés par la philosophie allemande, celle de Kant d'abord, et ensuite celle de l'idéalisme » (Claude Millet, *Le Romantisme*, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 23-43)

domaine où seule est admise la création spontanée, émanant d'un esprit autonome et désengagé. Par ailleurs, cette création n'est plus à juger selon des critères extérieurs, mais seulement intrinsèques à l'œuvre elle-même. Ce qui distingue l'énonciation poétique des autres discours, c'est sa capacité à s'incarner dans des symboles qui soient « les représentations les plus proches possible du sentiment tel qu'il existe dans l'esprit du poète³² ». Tout le contraire de l'éloquence, qui a comme but de « se renverser dans l'esprit des autres, courtiser leur sympathie, s'efforçant d'influencer leurs idées, les pousser à la passion ou à l'action³³ ».

Toujours dans *What's Poetry?*, Mill affirme que l'apparente immédiateté de la poésie lyrique lui viendrait du fait qu'elle est le genre littéraire le plus ancien. C'est pourquoi il est possible, même pour les personnes les moins douées, d'en imiter les structures. À cette considération tout à fait arbitraire Mill en ajoute une autre : aucun auteur de son époque n'a encore délivré de la vraie poésie. De même que « plus de voile requiert plus de lest³⁴ », de plus forts sentiments requièrent un intellect assez fort pour les transmettre. Wordsworth et Shelley n'ont pas réussi à enclôser l'expression individuelle dans un vaste élan civilisateur ; le premier, par excès de culture, le second, par défaut. Lorsqu'il lie ensemble immédiateté de la poésie lyrique et prudence de la raison, ambition individuelle et poussée collectiviste, Mill fusionne l'ancien mythe de la spontanéité avec un concept qui circulait déjà, autour du XVIII^e siècle, en Angleterre et en France : celui d'« imagination³⁵ ». Employé d'abord pour désigner un art descriptif ayant pour sujet le

³² John Stuart Mill, « Thoughts on Poetry and Its Varieties », *The Collected Works of John Stuart Mill. Autobiography and Literary Essays*, t. 1, Toronto, Toronto University Press, 1963, p. 348.

³³ *Ibid.*, p. 348-349.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ « La philosophie dynamique, telle que Coleridge l'envisage, donne le primat absolu au pôle de l'être, le prenant comme un postulat inconditionnel qui, pour lui, coïncide au fond avec Dieu. Or, chez les individus, ce processus dynamique concerne tous les objets de l'expérience, et ce jusqu'à ce que se produise union intime entre l'intelligence intérieure et la substance extérieure. L'esprit vit dans le monde comme le monde existe dans et pour l'esprit. [...] L'imagination donne à la raison un langage et la capacité de se manifester dans des formes concrètes. Elle sert de médiation entre la raison et les sens et permet leur union dans la compréhension [...]. L'imagination est donc le laboratoire dans lequel la pensée transforme l'essence en existence. L'imagination est un instrument qui unifie et touche à tous les aspects d'un organe vivant et autonome. Une telle conception de cette activité unificatrice a comme conséquence nécessaire que l'on ne puisse plus distinguer entre caractères subjectifs et objectifs de l'esprit » [« The dynamic philosophy, as Coleridge envisioned it, gives ultimate precedence to the pole of being, taking it as an unconditional postulate which for him in the end meant God. But the dynamic process in individuals involves all objects of experience until an intimate union of inward intelligence and external substance takes place. The mind lives in the world as the world exist in and for the mind. [...].. The imagination gives reason a language and the ability to appear in concrete forms. It mediates between immediate reason and immediate senses and expresses their union to the understanding [...] Hence, imagination is the laboratory in which the thought elaborates essence into existence. imagination

paysage, l'imagination est récupérée par Coleridge qui l'oppose aux associations spontanées de l'esprit (les « fantaisies³⁶ ») et l'élève au statut de faculté créatrice par excellence. En tant que réservoir de formes permettant d'unifier l'expérience vécue, l'imagination sert aux âmes les plus fines pour opérer une synthèse entre l'immédiateté de leurs sensations et l'activité progressive de leur intellect. Dans le mélange de cognitif et d'affectif – qui est la véritable marque du lyrisme romantique –, le poète est chargé de partager cette synthèse à travers des images susceptibles d'être appréhendées par tout le monde. « La meilleure part du langage humain proprement dit », écrit Coleridge dans sa *Biographia Literaria*,

réfléchit les mécanismes de l'esprit. Il est formé de l'attribution volontaire de symboles fixes aux actes internes, aux processus et aux résultats de l'imagination dont une grande partie n'a pas de place chez l'homme inconscient et inculte. Pourtant, dans la société civilisée, à travers l'imagination et le souvenir passif de ce qu'ils ont entendu par leurs maîtres religieux et par d'autres supérieurs, les plus incultes partagent la récolte qu'ils n'ont ni semée ni moissonnée³⁷.

is organic, an instrumentality unifying and touching all parts of a living and autonomous composition. One immediate consequence of the unifying activity of the imagination is that it no longer becomes possible to talk of subjective and objective facets in the mind » (James Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1981, p. 343-344)].

³⁶ La distinction entre imagination (*imagination*) et fantaisie (*fancy*), date du XVII^e siècle. C'est pourtant Coleridge qui l'aurait remise à l'honneur. Dans sa *Biographia Literaria*, il affirme que ces deux facultés sont issues du même organe, mais diffèrent dans les modes et les degrés de leur action. L'imagination se diviserait en primaire et secondaire et serait une force primordiale, en tout pareille à un acte créateur et capable aussi bien de défaire que de refaire les liens perceptifs entre les objets. La fantaisie, en revanche, relèverait de la mémoire et consisterait dans l'association de contenus déjà formés : « Je considère alors qu'il existe une imagination primaire et une imagination secondaire. L'imagination primaire, je la tiens pour une force vivante, pour l'agent premier de toute perception humaine, ce qui permet de reproduire, dans un esprit fini, de l'acte de création éternel du Je suis infini [...] Elle dissout, diffuse, dissipe afin de mieux recréer ; ou bien, si cela n'est pas possible, elle se bat pour unir et pour idéaliser. Elle est aussi constitutivement vitale, même si tous les objets (en tant que tels) sont essentiellement figés et morts [...]. La fantaisie, au contraire, n'a pas d'autres ressources que le figé et le défini. La fantaisie n'est en réalité rien d'autre qu'un mode de la mémoire qui s'est émancipé des catégories d'espace et de temps pour se mêler à ce phénomène empirique de la volonté que nous appelons le choix et qui la modifie. Mais, de même que la mémoire ordinaire, la fantaisie reçoit ses matériaux déjà préparés par la loi d'association [« The Imagination then, I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. [...] It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate ; or, where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead [...]. Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definitives. The Fancy is, indeed, no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by, that empirical phenomenon of the will which we express by the word Choice. But, equally with the ordinary memory, the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association » (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria. Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 172-173).

³⁷ [« The best part of human language, properly so called, is derived from reflection on the acts of the mind itself. It is formed by a voluntary appropriation of fixed symbols to internal acts, to processes and

Depuis le romantisme, le poète est justement cet « autre supérieur » qui grâce à sa sensibilité, peut se mettre à la tête du développement de la société. On voit bien pourtant qu'une telle supériorité légitime l'existence d'un écart entre les deux dimensions, individuelle et collective, de l'expérience lyrique. Ce creux est destiné à s'agrandir, en parallèle avec la fin des illusions révolutionnaires et le fiasco des émeutes de 1848 en Europe. La poésie va bientôt devenir un laboratoire de négociation entre renouveau et conservation, solitude et communauté, silence et communication.

Réactions (anti)lyriques

C'est dans le « trouble de classement³⁸ » qui suit la révolution romantique que se fixent les caractéristiques associées de nos jours à la poésie. À partir de la fin du XVIII^e siècle et jusqu'au début du XX^e, la présence de traits génériques comme l'énonciation à la première personne ou l'expression de sentiments a permis aux théoriciens et bibliothécaires de ranger sous la même étiquette un ensemble de textes aussi différents que les fragments attribués à Sappho et les poèmes du dernier Hölderlin, ou le *Chansonnier* de Pétrarque et les cahiers cousus à la main par Emily Dickinson. Pour éviter de nous attarder sur des questions d'essence – questions d'autant plus vaines que la vitalité de la poésie lyrique semble reposer sur la souplesse voire sur l'insuffisance de sa définition³⁹ – nous ne discuterons pas de la pertinence ou de l'actualité de tels marqueurs. On a vu avec quelle vitesse la simplification des propos romantiques encourage à un emploi de plus en plus flou du terme « lyrique », qui finit par indiquer toutes les manifestations langagières, littéraires ou non, qui sont particulièrement spontanées et riches en pathos. Et à cause du succès

results of imagination, the greater part of which have no place in the consciousness of uneducated man; though in civilized society, by imitation and passive remembrance of what they hear from their religious instructors and other superiors, the most uneducated share in the harvest which they neither sowed or reaped » (Coleridge, *Biographia Literaria*, *op. cit.*, p. 56)].

³⁸ « Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution. Pendant deux siècles, le classicisme français s'est défini par la séparation, la hiérarchie et la stabilité de ses écritures, et la révolution romantique s'est donnée elle-même pour un trouble de classement » (Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 45).

³⁹ « Je dois préciser que, par poésie, je n'entends pas nécessairement ce que nous appelons poésie lyrique, car le terme lyrique est lui-même insatisfaisant » [« I must make the point that poetry is not necessarily what we call loosely lyric poetry. The term lyric itself is unsatisfactory » (Thomas Stearns Eliot, « The Three Voices of Poetry », *On Poetry and Poets*, Londres, Faber, 1957, p. 89-102).

d'anthologies prétendument populaires⁴⁰, le mot s'est coloré d'une nuance péjorative : à partir de 1830, on s'en sert pour évoquer les goûts d'un public aux sentiments faciles et à l'esprit nigaud⁴¹. Du moment où la poésie s'éloigne des autres pratiques artistiques pour devenir expérience fondatrice de la subjectivité, son existence ne peut plus, du reste, se justifier à l'aide de catégories strictement littéraires. Elle doit s'équiper d'une réflexion qui lui soit coextensive, autrement dit, d'une poétique. Le discours sur le genre lyrique ne se composera plus d'une série de normes valides pour tout le monde, mais plutôt d'un ensemble de propos individuels énoncés en parallèle à la poésie proprement dite⁴².

L'apparente autonomie conquise par le genre lyrique à l'égard des règles prescriptives est responsable d'un autre phénomène, qui consiste en la dévalorisation de l'épopée et du drame. Dans un temps assez court par rapport à l'histoire de leur développement, ces deux types de poésie sont perçus comme surannés et, déjà au début du XIX^e siècle, ne sont lus que par une partie assez restreinte du public. Le poème dramatique, demeuré dans ses grandes lignes tel qu'il était à la fin du XVII^e siècle, n'oppose qu'une tiède résistance aux attaques de la prose théâtrale qui finit par le remplacer complètement. Le poème épique rencontre un destin similaire : tout en continuant à être pratiqué par des auteurs de la trempe de Keats ou de Hugo, il perd la place maîtresse qui lui était réservée dans le palmarès aristotélicien. Selon l'interprétation donnée par Lukács dans *La théorie du roman* (1916), les contenus véhiculés par l'épopée – le récit en vers de gestes héroïques – trouveraient deux destinations possibles : la prose, qui grâce à « sa ductilité et sa rigueur affranchie du

⁴⁰ Les *Ballades Lyriques* ne sont que l'exemple le plus célèbre de ce phénomène. Parmi les nombreuses anthologies de poésie prétendument populaires publiées entre la fin du XVII^e et le début du XIX^e siècle, on cite notamment le *Tesoro della poesia italiana* de Francesco Brancia. Paru en 1840, cet ouvrage est construit à l'instar des françaises *Leçons de littérature et de morale* (1804) de Noël et de Laplace. Censé servir de manuel pour l'instruction des enfants, le compendium de Brancia présente une section dédiée aux « Poèmes lyriques » et réunissant un ensemble assez hétérogène de textes. On y trouve répertoriés des « sonnets » ; des « chansons » ; des « odes pindariques » ; des « imitations d'Ossian » ; des « lyriques du XVII^e siècle » ; des « imitations d'Horace » ; des « chansonnettes » ; des « dithyrambes ». Après avoir exalté la richesse de la tradition lyrique italienne, l'auteur y reproche aux anthologistes qui l'ont précédé d'avoir rendu célèbre un seul type de poésie auquel la mode auraient donné raison depuis Pétrarque. Autrement dit : la poésie lyrique.

⁴¹ Ainsi Proust, dans *Sodome et Gomorrhe*, fait dire à Mme de Cambremer qu'elle a « horreur des couchers de soleil » car « c'est romantique, c'est opéra » (Marcel Proust, « Sodome et Gomorrhe », *À la recherche du temps perdu*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 207). Les occurrences du mot « lyrisme » dans les vocabulaires du XVII^e et XIX^e siècle sont recensées par Michel Maulpoix dans sa thèse *La notion de lyrisme : définitions et modalités (1829-1913)*, ainsi que dans d'autres ouvrages de l'auteur. Voir notamment *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989 et *Du lyrisme. Essai*, Paris, José Corti, 2000.

⁴² On peut saisir la portée de ce renversement à l'aide de la différence qui existe en allemand entre le mot « Regel », désignant une norme conventionnelle imposée de l'extérieur, et le mot « Gesetz », qui renvoie à la loi interne à l'objet : dans ce cas, le poème.

rythme⁴³ » donnerait naissance au roman bourgeois ; et le poème lyrique, qui grâce à son « essor rapide », parviendrait à restituer « la pesanteur donnée et la spontanéité conquise⁴⁴ » d'un monde dépourvu de son harmonie.

Le monopole du lyrisme n'est pas chaleureusement accueilli par tout le monde. En 1850, Edgar Allan Poe s'insurge contre les risques que court le poète s'il met trop d'emportement dans son travail, mais surtout contre l'abâtardissement qu'affecte la poésie de son temps. Dans *Le principe poétique* on trouve les fondements théoriques du romantisme anglais, réélaborés d'un point de vue différent : non pas à partir de l'acte de création, mais de ses effets. Loin de déclencher les sentiments individuels du lecteur, le poème devrait selon Poe réveiller une attention à la fois plus subtile et plus ouverte aux soupçons d'éternité qui enveloppent le monde. S'il veut restituer la fugacité des telles perceptions, le poète ne peut, dès lors, qu'écrire un texte court et homogène. « L'expression "un long poème" », maintient Poe, « est une contradiction pure et simple dans les termes⁴⁵ ». Pour expliquer cette brièveté, il recourt à l'esthétique du sublime : la poésie, en tant qu'excitation transitoire de l'âme, ne peut pas être prolongée sans que « passée une demi-heure, au plus, elle s'atténue, fasse défaut⁴⁶ ». L'affirmation de Poe a beau être radicale, elle ne fournit pas pour autant une indication précise. Comparé à une épopée ou à un drame, un poème lyrique est probablement plus bref. Cependant, il n'est pas aussi court qu'une épigramme ou un haïku.

⁴³ Georg Lukács, *La théorie du roman*, tr. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1989, p. 108. Rédigée entre 1914 et 1915 et parue en 1916, *La théorie du roman* reprend l'historicisation des catégories esthétiques ébauchée par Hegel dans ses cours sur l'art pour mettre en parallèle les étapes du genre romanesque et l'histoire occidentale depuis les Anciens jusqu'aux contemporains. Par là, Lukács entend montrer que les formes littéraires relèvent des différents types d'expérience du monde faite par l'homme à chaque époque. En l'occurrence, il impute le passage de l'épopée au roman à l'essor d'une « dissonance » entre l'expérience du monde vécue par le sujet et celle partagée par une civilisation. Alors que dans l'épopée la simultanéité du moment individuel et du moment collectif était garantie par le rapport organique entre l'univers qui est décrit et la forme utilisée pour le décrire, le roman (et notamment le roman de la deuxième moitié du XIX^e siècle) exprime à la fois l'aspiration et l'échec à l'égard de cette unité. Ainsi, là où l'épopée reflète une totalité close, le roman se heurte contre la tentative d'en reconstruire une qui n'est plus.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Edgar Allan Poe, « Le principe poétique », *Histoires, essais, poèmes*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Michael Edwards, François Gallix, France Jaigu et James Lawler, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 1017.

⁴⁶ *Ibid.* Une raison plus ancienne peut être ajoutée à celle avancée par Poe. Au moment de la constitution du premier canon littéraire occidental, entre le III^e et le II^e siècles avant J-C, les philologues d'Alexandrie avaient à disposition seulement des morceaux attribués à des figures presque mythologiques, les « ènnèa lurikoi », (les neuf poètes lyriques). Survivances de textes originellement plus longs, ces quelques lignes au style et au contenu très hétérogènes ne suffisaient pas à fonder un corpus exemplaire. De défaut, la fragmentation devait donc se changer en trait générique. Ses lacunes devaient devenir structurelles et encourager la poursuite d'effets de condensation, de déplacement ou de substitution chez les poètes à venir.

Le corbeau, le texte le plus connu de Poe, en témoigne puisqu'il se déploie sur six cent quarante-huit vers !

Pour que le poème suscite les bons effets chez son public, il est également nécessaire que tous les éléments non essentiels à sa création, c'est-à-dire les parties narratives ou didactiques, soient effacés.

Sous le soleil n'existe ni peut exister une œuvre plus absolument digne, plus suprêmement noble que ce même poème, ce poème *per se* – ce poème qui est un poème est rien de plus – ce poème écrit uniquement pour l'amour du poème⁴⁷.

Un tel propos s'oppose catégoriquement à l'un des phénomènes considérés comme distinctifs de la composition poétique, celui que les linguistes, à la suite de Jan Mukarovsky, appellent la « déviance⁴⁸ ». La déviance consiste, non pas à renverser les règles grammaticales ou les normes internes au code littéraire, mais à faire émerger du texte des éléments secondaires et dissonants. Ceux-ci se détachent du fond homogène occupé tantôt par le langage ordinaire, tantôt par les marqueurs traditionnels du genre (tel le vers ou les figures de style). Or, puisque la déviance jaillit d'un arrière-plan perçu comme conventionnel et uniforme, elle doit être contrecarrée par un autre principe, celui de la « dominante⁴⁹ ». C'est en fait grâce à la présence d'un trait (rhétorique, sonore, visuel, etc.) particulièrement récurrent dans le texte, que ce dernier acquiert une apparence d'ordre. Lorsque Poe affirme que le poème doit être épuré de ses éléments contingents, il met en crise à la fois le principe de la déviance et celui de la dominante, en rendant théoriquement impossible la distinction du genre lyrique des autres formes du discours.

Depuis que le régime mimétique a cédé la place à l'expressivisme, le primat de la poésie lyrique tient essentiellement en ceci, que sa source (le vécu du poète) coïncide avec son objet. Aussi, elle ne semble pas obligée de respecter une quelconque convenance formelle. Pour revendiquer ce primat sans le rattacher au récit de l'expérience individuelle, Poe et ses contemporains s'appuient sur l'autonomie du genre à l'égard du monde extérieur. La prétendue pureté qu'ils attribuent au poème n'implique toutefois pas que son contenu soit détaché de la réalité. En poésie plus que dans tout autre discours, les mots constituent en fait à la fois le matériel de représentation et la matière représentée. Du récit de fiction à la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1018.

⁴⁸ Voir Jan Mukarovsky, « Standard Language and Poetic Language », in *The Word and Verbal Art : Selected Essays by Jan Mukarovsky*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 1-11.

⁴⁹ Cf. Roman Jakobson, « La dominante », *Questions de poétique*, tr. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1973, p. 145-151.

recherche philosophique, chaque texte dont la visée n'est pas strictement pragmatique exhorte le lecteur à faire et défaire les liens langagiers préexistant pour en tisser des nouveaux. Mais le poème est peut-être le seul à avoir cette opération mentale pour sujet principal, et cela au moins depuis l'époque romantique. Seulement, il l'articule à travers des *topoi* plus ou moins classiques, tels l'amour, la mort ou le paysage⁵⁰. Le genre lyrique est donc bien une représentation, mais non pas au sens où l'entendaient Batteux et les autres théoriciens fidèles à Aristote. Comment rend-t-on du reste vraisemblable quelque chose qui n'est pas tant une action qu'un soubassement de la pensée ? Lorsque Poe et ses héritiers bannissent du poème les éléments qu'ils considéraient comme superflus, ils cherchent justement à trouver une réponse à cette question. Et afin de légitimer la spécificité du genre lyrique, ils devront d'abord le rejeter.

Le coucher de soleil romantique

Le poème vient à peine d'être rebaptisé, qu'on songe déjà à l'excommunier. Si l'on se tient aux histoires de la littérature, la France a été à l'origine d'une série d'émeutes qui ont cherché à affranchir la poésie de l'académisme néoclassique. Or, les écrivains ne parviennent pas à une libération complète. Globalement et même pendant la Restauration, ils continuent à se montrer fidèles aux vieilles manières d'écrire en vers, et leurs modèles restent les écrivains du XVII^e siècle français. Ceci leur permet parfois de faire passer les contenus poétiques et politiques du romantisme sous une couche classique à l'air moins suspect⁵¹.

⁵⁰ « Le Je lyrique, le “sujet de l'énonciation” est le point de rencontre à partir duquel la transgression du discours et la multiplication des contextes peuvent recevoir une *identité précaire* [...] Mais l'identité du discours, là où elle n'est encore garantie que par l'identité du sujet est nécessairement une identité en miettes. À elle seule elle ne peut garantir l'identité du discours. Si l'identité du discours est problématisée, et avec elle le rôle du sujet de l'énonciation qui lui est lié, on ne peut pas situer le discours lyrique dans la perspective d'un sujet réel, mais dans celle d'un sujet problématique, pourvu d'une identité sentimentale, en quête de son identité, qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête. C'est pourquoi les thèmes classiques de la poésie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu (l'amour, la mort, l'introspection, l'autre, le paysage) [...]. Quoi qu'il en soit, le sujet lyrique est une constellation au sein de laquelle l'identité problématique peut se matérialiser. Le sujet devient pour lui-même son propre thème généralement dans la mesure où ses relations habituelles avec les instances collectives à partir desquelles le sujet peut se concevoir avant tout comme sujet, sont devenues problématiques, incertaines, douteuses » (Karlheinz Stierle, « Identité du Discours et transgression lyrique », « Genres, “types”, modes », *Poétique*, *op. cit.*, p. 424-426.).

⁵¹ L'hésitation des poètes à l'égard de la langue et des formes classique se résume par l'adage hugolien « Réformons, ne déformons pas » (Hugo, « Littérature et philosophie mêlées », *Œuvres poétiques*, t. 1, *op. cit.*, p. 158). À propos des rapports des romantiques français avec la tradition formelle, François Vanoosthuyse affirme que « les pratiques littéraires (tant en terme de genres que de styles) et les

Jusqu'en 1830, et même au-delà, leurs innovations formelles n'étaient pas aussi conséquentes pour qu'on puisse parler d'une révolution poétique. Comme nous l'avons vu à propos du rapport entre le romantisme et la tradition précédente, celui entre le romantisme et les courants qui l'ont suivi peut être envisagé en terme de continuité aussi bien qu'en terme de coupure. Le rejet de la rhétorique officielle de la part des poètes du XIX^e siècle correspond à un plus vaste rejet de l'art déclamatoire que l'expérience romantique a sans doute encouragé, mais dont les entraves ne seront rompues qu'au moment où la diction privée aura pris la place de la diction publique. Pour que la voix individuelle puisse sortir sans contraintes, il faut d'abord assouplir, puis libérer, et seulement enfin dissoudre l'alexandrin⁵².

De là à l'officialisation du vers-librisme le chemin est cependant long et complexe. Établir que dix des douze syllabes qui composent l'alexandrin peuvent être accentuées,

idéologies auxquelles elles [les « postures romantiques »] s'articulent sont si différentes et même si conflictuelles qu'il paraît impossible de modéliser le premier romantisme comme un "moment" cohérent de l'histoire littéraire. Dans ce moment ambigu de double horizon de langage et de double contrainte, dont on trouverait une parfaite homologie sur le plan de l'histoire politique, entre la persistance d'une culture de cour et de salons et une politique réformatrice nationale de grande ampleur dans le domaine de la culture, de l'éducation et de la langue (ambiguïtés qui furent en particulier celle de l'Empire), les attitudes des romantiques face aux normes héritées sont nécessairement ambiguës. Non seulement parce que la révolution littéraire ne signifie pas le complet abandon des anciennes polices, mais aussi parce qu'aux contraintes simplement héritées du bon usage et de la grammaire formelle un autre type de contraintes s'est ajouté, lié à la mémoire de la nation, à la monumentalisation du patrimoine classique et à la conservation de la langue. En effet, les libertés prises avec la langue littéraire n'excluent pas qu'on en fétichise par ailleurs certaines normes, objectives ou imaginaires. Et les expérimentations romantiques, quoiqu'elles aillent toutes dans le sens d'une expansion du domaine de la littérature et d'une hybridation de la langue littéraire, ne se font pas avec moins de contraintes (le romantisme n'est pas économe en principes, en thèses, en règles), mais, dirions-nous, avec davantage de contraintes, et de contraintes souvent contradictoires : d'une part les contraintes de l'héritage, de l'éducation et de la politesse, d'autre part celles-là même qui doivent présider au réaménagement de la langue et des genres, et que motive l'éveil d'une conscience non plus seulement grammaticale mais linguistique, et politique, chez ceux qui inventent en langage, que ce soit en prose ou en vers » (François Vanoosthuyse, « Le bon usage des romantiques, 1800-1830 », *Romantisme*, 2009/4, n. 146, p. 27-28).

⁵² Il est impossible de fournir ici une bibliographie exhaustive sur l'histoire de l'alexandrin et de son délaissement. Lorsque nous nous sommes penchée dessus pour la récapituler, nous avons ressenti le même mélange de gravité et d'inconsistance que prend le narrateur de la *Recherche* quand il essaie de se souvenir d'un vers racinien à demi oublié : « Je gagnai ma place, tout en cherchant à retrouver un vers de *Phèdre* dont je ne me souvenais pas exactement. Tel que je me le récitais, il n'avait pas le nombre de pieds voulus, mais comme je n'essayai pas de les compter, entre son déséquilibre et un vers classique il me semblait qu'il n'existait aucune commune mesure. Je n'aurais pas été étonné qu'il eût fallu ôter plus de six syllabes à cette phrase monstrueuse pour en faire un vers de douze pieds. Mais tout à coup je me le rappelai, les irréductibles aspérités d'un monde inhumain s'anéantirent magiquement ; les syllabes du vers remplirent aussitôt la mesure d'un alexandrin, ce qu'il avait de trop se dégagait avec autant d'aisance et de souplesse qu'une bulle d'air qui vient crever à la surface de l'eau. Et en effet cette énormité avec laquelle j'avais lutté n'était qu'un seul pied » (Proust, « Le Côté de Guermantes », *A la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. 2, p. 338). Pour une récapitulation du phénomène voir Michel Murat, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, et Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978.

revient à admettre qu'il n'y a, théoriquement, pas de limites à la variété des rythmes utilisables en poésie. Mais il faut un siècle de plus pour que la liberté du vers – le génitif est ici subjectif et objectif – soit définitivement atteinte. Si parmi les chefs de file de ce mouvement d'émancipation nous trouvons à la fois des écrivains romantiques et antiromantiques, c'est que le vers-librisme peut être défendu à partir de conceptions esthétiques très différentes et parfois même opposées les unes aux autres. On lit que Lamartine a le mérite d'avoir remplacé les cordes effilochées de la lyre avec « les fibres mêmes du cœur de l'homme⁵³ », mais que c'est Hugo qui l'a couronnée du vieux « bonnet rouge⁵⁴ » des révolutionnaires. On salue l'alliance entre psychomachie médiévale et fait divers chez Baudelaire, mais on sait que c'est grâce à Verlaine que l'éloquence répand une odeur d'« ail de basse cuisine⁵⁵ ». Quand il est question de formes fixes, on se dispute pour décider qui de Rimbaud, Laforgue et Khan aurait définitivement rendu « libre » le vers que Nerval et les traducteurs de poésie allemande avaient seulement « libéré⁵⁶ ». Quant au poème en prose, on ne saurait pas dire si c'est vraiment Aloysius Bertrand, et non pas Lautréamont, qui a, le plus, contribué à sa fortune⁵⁷.

La rupture avec le passé est, au moins au départ, assez limitée. Les expérimentations menées par les poètes à cette époque n'ont qu'une influence très modeste sur leurs contemporains. Même Verlaine, dont on connaît les velléités théoriques, ne contribue pas vraiment à la formalisation d'une poétique nouvelle. Autour des années 1850 on se réclame aussi bien d'une poésie dépourvue de rhétorique que d'une poésie dépourvue de prosaïsme. Les assauts contre le romantisme se confondent alors avec ceux contre la tradition, sans qu'aucun propos ne soit développé de manière systématique. La volonté de couper court avec le passé littéraire se manifeste à travers deux attitudes apparemment contradictoires. La première consiste dans une sorte de dépoétisation de la poésie : la séparation des styles

⁵³ Alphonse Lamartine, « Préface à l'édition 1849 des "Méditations poétiques" », *Méditations poétiques*, Paris, Le livre de Poche, 2006, p. 56.

⁵⁴ Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Œuvres poétiques*, t.1 *op. cit.*, p. 496.

⁵⁵ Paul Verlaine, « Ars Poétique », *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938, p. 326.

⁵⁶ « L'expression de "vers libéré" participe de l'équivoque générale du vers libre et ne me semble pas avoir fait l'objet d'un consensus. Dujardin dans son étude rétrospective lui donne une extension très large tout en le distinguant du vers libre. "Le vers libéré est celui qui n'exige plus la césure à l'hémistiche, admet l'hiatus et la rime pour l'oreille seule sans distinction des masculins et des féminins ni des singuliers et des pluriels [...]". L'idée et terme de "vers libéré" ont été avancés en effet pour faire pièce au vers libre, et poser des bornes à la déréglementation » (Murat, *Le Vers libre, op. cit.*, p. 123).

⁵⁷ « Sans doute, on peut dire que les *Chants de Maldoror* pulvérisent les cadres stricts du poème en prose conçu comme un genre littéraire bien défini ; mais ce faisant il lui ouvre – l'avenir le montrera – des perspectives encore inconnues » (Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978, p. 247-248).

étant de plus en plus délaissée, le registre lyrique s'ouvre aux langages et aux sujets les plus triviaux. La deuxième attitude, en revanche, se situe dans le sillage de Poe et consiste dans l'hyper-poétisation du poème à travers l'élimination de ses éléments contingents. En se dressant contre l'individualisme romantique, on espère briser toute dépendance du poème au monde extérieur. L'idéal lyrique qui prenait chez Wordsworth et Coleridge la forme d'une utopie sociale, se change désormais en utopie littéraire. Dépoétisation et hyper-poétisation découlent ainsi d'un même paradoxe : vouloir en même temps ancrer et émanciper la poésie de la réalité. Hormis les stratégies mises en place pour y aboutir, rien n'éloigne les jeunes écrivains de l'*Athenäum* de ceux qui ont grandi sous la Monarchie de juillet. Bien qu'on ait conçu des étiquettes sur mesure pour définir les explorations poétiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle (celle de l'« art pour l'art » en est une), il reste, néanmoins, quelque chose d'arbitraire dans le fait de les classer à partir de leur opposition ou de leur conformité au romantisme. Si nous nous penchons sur l'espace poétique de cette période en gardant le romantisme comme seul horizon de comparaison, nous nous apercevons qu'il est presque vidé d'attributs spécifiques. Considéré rétrospectivement, on note qu'il ne fonctionne que par contraste avec d'autres mouvements, qui le précèdent ou qui lui succèdent immédiatement.

« Quant à Wordsworth, je n'ai pas foi en lui⁵⁸ », écrit Poe dans la *Lettre à B.* qui ouvre l'édition 1831 de ses poèmes. Dans la croisade anti-lyrique qui éclate au XIX^e siècle, Poe est le héros bien-aimé. Les États-Unis, constituent le berceau de sa poétique de l'effet, mais c'est à travers sa réception en France que celle-ci fait date. L'histoire de cette réception a été récapitulée cent ans après la mort de l'écrivain par Thomas Stearns Eliot. Dans la conférence *De Poe à Valéry*, donnée en 1949, Eliot maintient que les trois générations de poètes représentées par Baudelaire, Mallarmé et Valéry ont été marquées par l'influence du *Principe poétique* ou de la *Philosophie de la composition* beaucoup plus que par n'importe quel autre texte français. Chacun à sa manière, les trois poètes ont trouvé dans l'œuvre de Poe les appuis nécessaires pour développer un travail de domestication de la pensée à travers la poésie. Dans une telle perspective, la suite de calculs mentaux qui a servi de moteur à la rédaction du *Corbeau* a été pour Baudelaire un véritable antidote contre l'intoxication du cœur dont le lyrisme se s'était rendu coupable. Selon Eliot, l'intérêt pour Poe provient surtout du fait qu'il incarne le mythe du « du poète comme paria de la société [...], dont

⁵⁸ Poe, « Lettre à B », *Histoires, essais, poèmes, op. cit.*, p. 986.

Baudelaire se considérait un exemple remarquable⁵⁹ ». En ce qui concerne Mallarmé, il est attiré par les réflexions techniques développées dans *Eureka* au sujet de l'écriture en vers. Et comme lui, Valéry s'intéresse davantage aux essais de Poe qu'à ses poèmes. Plus particulièrement, Valéry a fait sienne l'idée qu'on peut se débarrasser des passions trompeuses en pliant le contenu des pensées à des règles fixes et arbitraires. La visée esthétique de Poe – s'assurer la production d'un effet à travers la maîtrise d'une technique – devient chez lui une visée cognitive.

Toujours selon Eliot, le nouveau tournant inauguré par Baudelaire, Mallarmé et Valéry lorsqu'ils s'inscrivent dans le sillage de Poe se caractérise par la disparition progressive du poète, de son expérience vécue et surtout de ses émotions individuelles. La réussite de l'entreprise est assurée par le fait de remplacer le pathos lyrique par la précision d'un intellect toujours éveillé. Par ailleurs, l'esprit doit à tout prix éviter de s'embourber dans les contenus accidentels qui l'occupent normalement. Puisque ces poètes refusent de soumettre la pensée à quoi que ce soit d'extérieur au poème, il faut qu'ils renversent le rapport habituel entre le contenu et la forme de leurs vers. L'écart entre le moment cognitif et sa formulation langagière doit être réduit au minimum, de sorte à pouvoir rendre compte des variations entre les différents états de conscience. Or, un tel travail semble plus proche du *labor limae* classique que de la « uttering forth of feeling⁶⁰ » (« la pure expression du sentiment ») prônée par Stuart Mill en début de siècle. C'est pourtant du mélange de ces deux attitudes – l'une ayant pour but la représentation du sensible et l'autre la représentation du pensable – que le symbolisme voit le jour. Saisi dans son empan historique le plus large, le terme embrasse la littérature de tous les temps et de tous les pays. En revanche, dans son sens la plus étroit, il ne concerne que la France des années 1886-1891. L'acception que nous voulons lui donner ici le situe à mi-chemin entre ces deux

⁵⁹ Thomas Stearns Eliot, « From Poe to Valéry », *To Criticize The Critic and Other Essays*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 35. Eliot semble partager ici l'avis de Marcel Raymond qui, dans *De Baudelaire au Surréalisme* (1933), essayait de tracer deux lignes évolutives de la poésie française de la fin du XIX^e siècle à partir de Poe : celle des « artistes » (Baudelaire, Mallarmé, Valéry) et celle de « voyants » (Baudelaire, Rimbaud, les surréalistes). Ce double héritage de Poe implique donc un double héritage baudelairien. « L'idée de la poésie, chez les derniers tenants de l'art, diffère moins qu'on ne croirait de celle des voyants. Le grand litige entre eux concerne la méthode, les premiers s'appliquant à corriger les données de l'esprit, les seconds ne consentant à se contraindre que pour atteindre plus sûrement la minute d'abandon aux forces cachées. Pour les uns et les autres, le poème tend à devenir autre chose qu'une expression plus ou moins fidèle que l'on apprécierait par rapport à un modèle intérieur imaginé, aux circonstances particulières d'une vie. À la limite il serait un objet existant pour lui-même, sans communication avec son créateur. privé du sens ou du moins sans aucun sens exactement formulable, voilà le poème de nouveau digne d'être comparé à un spectacle de la nature » (Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Éditions R. A. Coreia, 1933, p. 340).

⁶⁰ John Stuart Mill, « Thoughts on Poetry and Its Varieties », *op. cit.*, p. 348.

échelles de grandeur. Le symbolisme est certes un mouvement aux racines françaises, cependant il s'est nourri dès son éclosion d'apports provenant de l'étranger. La période de sa manifestation va grosso modo de 1850 à 1914 ; et c'est une période pendant laquelle le discours littéraire est marqué tout autant par la naissance de la critique scientifique que par l'essor du spiritualisme et dont la fin est marquée par leur déclin respectif. C'est dans cette atmosphère intellectuelle que Valéry, Rilke, Stevens et Montale se forment à l'écriture en vers. Mais pour aboutir au type de lyrisme que ceux-ci développeront à partir de cette formation, nous devons d'abord traverser la « nébuleuse⁶¹ » symboliste de part en part.

L'entreprise de formalisation de la doctrine poétique dans laquelle Mallarmé, à l'instar de Poe, se lance à partir de 1866, sert d'exemple pour les écrivains de l'époque. Le fait que l'éditeur du *Parnasse contemporain* ait refusé de publier *l'Après-midi d'un Faune* lui attire l'admiration de quelques poètes dits « décadents ». S'érige alors contre les parnassiens un nouveau panthéon qui côtoie – et parfois se confond avec – celui des poètes maudits dont Verlaine fera bientôt le portrait⁶². Désireux d'en finir avec aussi bien avec la sensiblerie lyrique de Hugo qu'avec le purisme de Leconte de Lisle, ces jeunes se réunissent tous les mardis chez Mallarmé, dont ils deviennent les disciples fidèles. En 1886, Jean Moréas fait paraître dans le supplément littéraire du *Figaro* un manifeste où ses camarades et lui-même se réclament explicitement du projet mallarméen. À côté d'une critique du Parnasse, on y trouve prononcée une opposition à la littérature naturaliste, considérée comme « la pourriture du romantisme⁶³ » : une version plus descriptive, anecdotique et pseudo-psychologique de la même attitude vis-à-vis de la réalité.

⁶¹ « En explorant le ciel de la Littérature, dans une certaine région de cet univers littéraire, c'est-à-dire en France entre 1860 et 1900, (si vous voulez), nous y trouvons sans doute quelque chose, quelque système bien séparé, quelques amas, (que je n'ose dire *lumineux* pour ne pas étonner diverses personnes), un amas d'œuvres et d'auteurs qui se distingue des autres et forme groupe. Cet amas, paraît-il, se nomme "Symbolisme" » (Valéry, « Existence du Symbolisme », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 937-960).

⁶² Avec Corbière et Rimbaud, Mallarmé fait du reste partie de l'anthologie de Verlaine : dans la préface à l'édition de 1884, Verlaine justifie le choix de ces trois auteurs par ailleurs assez différent en avançant que leurs vers « sont très posément écrits » et que leurs traits « sont calmes, comme de bronze un peu de décadence [...] ou de marbre polychrome, – et alors à bas le faux romantisme et vive la ligne pure, obstinée (mais non moins amusante) qui traduit si bien, à travers la structure matérielle, l'idéal incompressible ! » (Verlaine, « Avertissement de l'édition de 1884 », *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.* p. 636).

⁶³ « Voilà trop longtemps que nous vivons sur le vocabulaire romantique ! Ce vocabulaire parut assez savoureux (il l'était) à l'époque de son éclosion. Par malheur, la syntaxe des romantiques fut médiocre : c'est là une grande lacune en fait de style ! Considérez que ce vocabulaire, sans syntaxe rationnelle, tourné et retourné de toute façon, est usé jusqu'à la corde ! » (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], cité par Georges Casella, *Pèlerinages. Stéphane Mallarmé, Georges Rodenbach, Léon Cladel, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Payot, 1918, p. 116).

Le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bon sens ; dans l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il se laissa déposer par le naturalisme auquel on ne peut accorder sérieusement qu'une valeur de protestation, légitime mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode⁶⁴.

S'ils continuent de partager l'idéalisme des premiers romantiques, les symbolistes n'acceptent pas pour autant que le domaine de l'art soit mélangé à celui de la vie. C'est leur « Je » biographique, et non pas leur « Je » lyrique, qu'ils engagent dans la lutte contre l'utilitarisme bourgeois. En refusant d'assigner à la poésie une tâche sentimentale, morale ou didactique, le mouvement symboliste espère faire basculer le centre du lyrisme du « gouffre intérieur vers les zones éclairées de la conscience⁶⁵ ». Dans un premier temps, ce propos est renforcé par une vision optimiste du langage, considéré comme le véhicule le plus apte à restituer les péripéties de l'intellect. À la limite, on admet que la transparence origininaire des mots a été ternie au long de l'histoire. Là où la corruption du langage était conçue par les romantiques comme une étape nécessaire à la reconquête de l'unité ancienne entre les individus et la nature, elle représente chez les symbolistes une entrave à l'aboutissement de leur projet. Et puisqu'ils ne tiennent pour dignes du poème que des idées abstraites et épurées de leurs données contingentes, ils préfèrent renoncer d'emblée à la fonction référentielle. Ainsi font-ils correspondre l'opacité de la pensée à l'opacité du langage, le vide du poème au vide de l'esprit. Les œuvres qui résultent de ce glissement sont censées faire appel au monde et à ses objets seulement là où le niveau d'abstraction est trop élevé pour s'y soustraire⁶⁶.

Des telles expérimentations ont le mérite de restituer une ambition cognitive à un genre dont on déplore désormais la superficialité. Si grand que soit le désir de s'élever au-dessus du quotidien, le mouvement symboliste finit pourtant par s'enterrer. Ce qui en réfrène l'élan, c'est le manque de précision de sa doctrine, notamment en ce qui concerne la notion d'idée. Dans l'esthétique du romantisme, la relation entre le « Je » lyrique et le monde était

⁶⁴ Jean Moréas, « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Moréas », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, cité dans *Les premières armes du Symbolisme. Lettres et manifestes*, Paris, Vanier, 1889, p. 30-39.

⁶⁵ Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme, op. cit.*, p. 343.

⁶⁶ « Plus que tout autre art, il apparaît qu'il n'y a d'art que là où il y a de la pensée qui ne se pense pas elle-même, de la pensée séparée d'elle-même. Le symbolisme alors n'est pas seulement le premier âge de l'art, c'est plus généralement le défaut de la pensée à se donner corps » (Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 85).

possible grâce à l'harmonie entre les deux sphères subjective et objective de l'expérience. En tant que création organique, le poème était à même de réactiver ce fond partagé en donnant au vécu individuel une forme intelligible. Bien que différents, ordre subjectif et objectif étaient donc conçus comme répondant aux mêmes lois dont le magistère s'étendait tout autant sur le domaine du visible que sur celui de l'invisible. Le rôle joué par le poète dans ce sens ne consistait pas seulement à choisir les mots les plus aptes à représenter la réalité, sa pensée même fonctionnait comme une sorte de métonymie de l'esprit collectif qui, par le biais du langage, parvenait à se projeter dans le monde en même temps que ce dernier se projetait en lui. Malgré les plaidoyers antiromantiques, les symbolistes maintiennent l'équation "poésie = expression du moi". Mais, pour circonscrire ce moi à un idéal de pureté et d'impersonnalité, ils le dépouillent de tous les contenus empiriques. Par là, ils s'empêchent le parachèvement du processus par lequel la pensée individuelle, par le fait même d'être issue d'une expérience concrète, parvient à se donner une portée universelle. Or, cette panne dans le mouvement dialectique se révèle être le noyau de l'entreprise symboliste elle-même. Comme le suggère Laurent Jenny,

la poésie symbolique cherche à "vêtir l'Idée d'une forme sensible" qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi⁶⁷.

Comment faire alors, pour « vêtir l'idée d'une forme sensible⁶⁸ » sans « aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi⁶⁹ » ? Voici le paradoxe auquel se heurte le symbolisme tout aussi bien sur le plan des justifications théoriques que dans la pratique du poème.

La réponse de Mallarmé à ce problème est d'envisager la pensée en termes spatiaux⁷⁰. Aussi lit-on dans la note au *Coup de dés* que le papier, plus qu'un support aux « subdivisions prismatiques de l'Idée⁷¹ », sert de partition : sa surface permet l'« emploi à nu de la pensée

⁶⁷ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 23.

⁶⁸ Moréas, « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Moréas », *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Jamais pensée ne se présente à moi, détachée, je n'en ai pas de cette sorte et reste ici dans l'embarras ; les miennes formant le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusqu'à leur vérité et sonner faux » (Stéphane Mallarmé, « Lettre à Jean Bernard du 17 août 1898 *Correspondance*, t. 10, Paris, Gallimard, 1984, p. 253).

⁷¹ Mallarmé « Préface à "Un coup de dés", *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, p. 455.

avec retraits, prolongements, fuites⁷² ». Le lyrisme mallarméen n'a donc pas pour but de rejeter les données contingentes au profit du calcul, ou l'expérience vécue au profit de l'intellect, mais plutôt de montrer que toute tentative de faire coïncider écriture et origine (qu'elle soit origine des gestes, des émotions ou des pensées) est vouée à l'échec. Chez Mallarmé, le langage n'est pas l'émanation d'une voix-source, mais un système de signes qui « s'allument de reflets réciproques⁷³ » et parviennent à la fois à éliminer le hasard (c'est-à-dire toute sorte d'ingérence extérieure au texte) et à en proclamer la souveraineté. En dehors du langage, rien n'est maîtrisable : la structure et les lois de l'esprit doivent correspondre à la structure et aux lois de la grammaire qui devient le seul horizon d'action envisageable.

Contrairement au credo poétique de Mallarmé, celui des symbolistes pêche par incohérence. La notion d'idée à laquelle ils font appel dans leurs textes est tout aussi vague que celles d'esprit ou d'âme revendiquées autrefois par les romantiques. Ils ont beau essayer de l'étoffer en l'accompagnant d'une deuxième notion, la sensibilité, qu'ils considèrent comme incontestablement objective, ils n'en finissent pas moins par traiter cette sensibilité d'essence et par là de la détacher de tout ancrage à la réalité⁷⁴. C'est pourquoi il est si facile, lorsqu'on essaie de tracer un chemin allant du romantisme au symbolisme, de se perdre dans l'écheveau d'articles, prises de positions et bagarres autour de notions glissantes comme celles que nous venons d'évoquer. De tous les côtés du champ littéraire fleurissent les "-ismes", sous le drapeau desquels se réunissent des groupuscules éphémères. Les membres de ces factions, souvent opposées, changent de drapeau avec insouciance. Il en résulte qu'en 1891, dans le même *Figaro* où était paru le manifeste de Moréas, sont annoncés les funérailles du symbolisme, rétrograde au rang de « phénomène de transition⁷⁵ » avant la naissante École Romane. Cette fin annoncée n'efface pas tout à fait

⁷² *Ibid.*

⁷³ Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes, op. cit.*, t.1, p. 366.

⁷⁴ Les symbolistes « en viennent à penser les formes de communication poétique les plus subtiles comme un simple déplacement énergétique. Le subtil travail du vers se trouve lui-même réduit à un processus machinal de transmission : comme le fil télégraphique, qui d'un point à un autre transporte une commotion électrique, d'un être à un autre, [le vers] communique exactement un état d'âme, une disposition physiologique. Curieusement, l'imaginaire physiologique conduit à de nouvelles métaphores du poétique qui prendront leur essor trente ans plus tard chez les futuristes et chez Apollinaire : l'idée de la poésie comme émission de TSF, diffusion d' "ondes". On ne s'en étonnera pas si on considère qu'un poète comme Marinetti part précisément du symbolisme pour construire une idée poétique qui lui est apparemment contraire. C'est simplement que le symbolisme ne s'est pas compris lui-même » (Jenny, *La fin de l'intériorité, op. cit.*, p. 23).

⁷⁵ Jean Moréas, « L'École Romane Française », *Le Figaro*, 14 septembre 1891, cité dans *Les premières armes du Symbolisme. Lettres et manifestes, op. cit.*, p. 37.

le mouvement qui continue d'exister sous le patronage d'autres figures comme Robert de Souza. Dans les articles qu'il publie sur *Vers et Prose*, ce dernier s'efforce de répondre au besoin croissant de vulgariser une doctrine perçue comme trop élitiste et obscure. Son livre *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental* (1889) s'annonce comme le premier volet d'une étude positive sur le lyrisme. On y illustre comment le vers rustique, loin de réveiller un sentimentalisme facile, peut « pénétrer l'humanité autrement étendue des grands constructeurs⁷⁶ ». Dans l'ébauche du troisième volume, *Le Lyrisme Transfigurateur*, Souza se propose d'analyser « ce qu'est, ce que peut être la pensée lyrique⁷⁷ ». L'objectif est le même : justifier le rôle unificateur du symbolisme.

Avec le sens du général que, suivant la tradition classique, il restaure, et avec l'aide de moyens techniques nouveaux, à la fois plus spontanés et plus logiques, le symbolisme est ainsi l'unification indissoluble des divers aspects de notre pensée et de nos sensations simultanées, soit dans la fugitivité d'une plainte ou dans l'éclair d'un cri, soit sous le voile d'un mythe transparent⁷⁸.

Affirmer que la poésie ne se distingue plus par une « figuration spéciale », mais par « la simple continuité d'un mouvement lyrique⁷⁹ », signifie encore une fois superposer le lyrique en tant que genre littéraire au lyrisme en tant que catégorie psychologique. Aussi, les propos symbolistes se colorent-ils des mêmes nuances romantiques dont leurs hérauts voulaient se débarrasser. Bientôt, la plupart des acolytes du mouvement s'éloigneront de Souza pour se tourner vers des groupes apparemment moins élitistes, où la préoccupation majeure du poème retourne à la nature (le mouvement naturiste voit officiellement le jour en 1897) ou bien l'homme (le mouvement humaniste est lancé en 1902). Seulement, ces complices du mouvement croient qu'une fois que la poésie se sera à nouveau plongée dans la vie, elle cessera d'être un « passe-temps de mandarins⁸⁰ ». Quant à la pensée, cette notion a été à un tel point mobilisée qu'elle est désormais dépourvue de son utilité et réduite à un « jouet à l'usage des délicats⁸¹ ». Tentés par le rêve d'un lyrisme total, certains de ces écrivains feront appel à une connaissance émotionnelle qu'ils considèrent comme propre au poème : c'est ce dernier qui prêterait ses intuitions à la science et non pas le contraire. L'idée

⁷⁶ Robert de Souza, *La poésie populaire et le lyrisme sentimental*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 153.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁰ Maurice Le Blond, *Essai sur le naturisme*, cité par Ada Speranza Armani, *Tra Valéry e l'avanguardia : studi sul Novecento francese*, Rome, Bulzoni, 1988, p. 27.

⁸¹ *Ibid.*

que les questions littéraires doivent être soumises à l'analyse des mouvements psychiques est de plus en plus répandue. La poésie elle-même, on le revendique, n'est que la synthèse parfaitement réalisée des fluctuations et des intermittences cérébrales⁸².

Chez les poètes de la toute fin du siècle on assiste en somme au retour à une conception psychologisante de la poésie, pareille à celle développée par John Stuart Mill et d'autres critiques du romantisme. Quelque chose d'important a pourtant changé pendant ces soixante-dix ans. Le poème n'est plus considéré comme un simple médium de la réflexion : c'est-à-dire comme le déploiement raisonné de l'esprit dans une forme précise et hautement travaillée. Il est plutôt considéré comme l'équivalent sensible de la pensée elle-même. Ceci excepté, le mouvement symboliste et ses dérivés n'opèrent aucun renouvellement formel du poème, en se limitant « l'un à mettre en vers sa philosophie, l[es] autre[s] à justifier un lyrisme indiscipliné⁸³ ». Il en est de même pour l'effort consenti plus tard par Tancrède de Visan. Son *Attitudes du lyrisme* (1912), ressemble beaucoup plus à un traité de mystique qu'à une étude de poétique :

Peut-être n'entendez-vous pas les appels de votre âme qui, du fond de ses songes, fait d'immenses efforts pour remuer un bras ou soulever une paupière ? C'est que les bruits du monde, les vaines querelles, les petites agitations, les désirs médiocres étouffent en nous la palpitation du Verbe. Il importe donc de se taire, de faire en soi un silence actif, afin d'ouïr les enseignements de la vérité nue⁸⁴.

⁸² « Quoi qu'il en soit, une époque vint pour la poésie, où elle se sentit pâlir et défaillir devant les énergies et les ressources de l'orchestre. Le plus riche, le plus retentissant poème de Hugo est très loin de communiquer à son auditeur ces illusions extrêmes, ces frissons, ces transports ; et, dans l'ordre quasi intellectuel, ces feintes lucidités, ces types de pensée, ces images d'une étrange mathématique réalisée, que libère, dessine ou fulmine la symphonie ; et qu'elle exténue jusqu'au silence, ou qu'elle anéantit d'un seul coup, laissant après elle dans l'âme l'extraordinaire impression de la toute-puissance et du mensonge... [...] Ce fut un temps de théories, de curiosités, de gloses et d'explications passionnées. Une jeunesse assez sévère repoussait le dogme scientifique qui commençait de n'être plus à la mode, et elle n'adoptait pas le dogme religieux qui n'y était pas encore ; elle croyait trouver dans le culte profond et minutieux de l'ensemble des arts une discipline, et peut-être une vérité, sans équivoque. Il s'en est fallu de très peu qu'une espèce de religion fût établie... Mais les œuvres mêmes de ce temps-là ne trahissent pas positivement ces préoccupations. Tout au contraire, il faut observer avec soin ce qu'elles interdisent, et ce qui cessa de paraître dans les poèmes, pendant cette période dont je parle. Il semble que la pensée abstraite, jadis admise dans le Vers même, étant devenue presque impossible à combiner avec les émotions immédiates que l'on souhaitait de provoquer à chaque instant ; exilée d'une poésie qui se voulait réduire à son essence propre ; effarouchée par les effets multipliés de surprise et de musique que le goût moderne exigeait, se soit transportée dans la phase de préparation et dans la théorie du poème » (Valéry, « Avant propos à La connaissance de la déesse », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1272).

⁸³ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 215.

⁸⁴ Tancrède de Visan, *Attitude du lyrisme*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 106-107.

Même s'il ne livre rien d'effectivement novateur, le gargouillement théorique qui se produit pendant les années 1895-1905 autour des revues symbolistes et post-symbolistes prépare le terrain pour l'avènement du XX^e siècle. Certes, dans le tumulte qui emportera tous les arts aux seuils de ce passage, la littérature va se trouver quelque peu défavorisée. On met en doute sa capacité à s'adapter au rêve de simultanéité et de dynamisme que les innovations techniques permettent aux autres disciplines. Entre l'essor du symbolisme et son déclin, certaines étapes ont pourtant été franchies dans ce sens. Par exemple, la vieille esthétique du rêve et de l'hallucination a été ajustée en fonction du nouvel intérêt porté au domaine de la conscience et à son activité. Il y a également la foi dans l'existence d'une vérité supramondaine accessible au seul poète qu'on remplace par une foi tout aussi fervente dans l'existence d'une vérité empirique, à laquelle ne peuvent accéder que les esprits les plus attentifs. Les écrivains fin-de-siècle continuent en somme à songer à l'union romantique de l'universel et du particulier dans l'absolu de l'œuvre, là où, comme nous le verrons, les écrivains des années 1910 et 1920 travailleront à écarter la forme du contenu et l'expérience de sa mise en forme littéraire.

A l'aube du XX^e siècle, à côté de ces instances apparemment rénovatrices, un mouvement conservateur se fraie son propre chemin. Les représentants de ce mouvement appellent au retour à la forme fixe et à la clarté de la tradition littéraire du XVII^e et du XVIII^e siècle français. Lorsque, en 1905, le chef de file de l'Action Française Charles Maurras publie *L'avenir de l'intelligence*, il prétend offrir une alternative toute nationale aux poètes contemporains qui souhaitent en finir avec le romantisme et le symbolisme. L'aspiration à la connaissance par le biais de la poésie – qui avait constitué la vraie attache entre romantisme et symbolisme – est officiellement rejetée par Maurras. En se livrant à une pratique du vers qui fait de la préciosité et de l'archaïsme ses chevaux de bataille, il ambitionne avec ses disciples de rétablir en littérature l'orthodoxie et la discipline qu'ils voudraient voir dans la société. Ses choix se traduisent en un programme dont l'arrière-plan politique est explicitement nationaliste, catholique et antidreyfusard⁸⁵. Cette stratégie est efficace en ceci, qu'elle recrute ses fidèles à la fois parmi les héritiers de Mallarmé et

⁸⁵ À propos du classicisme maurrassien et de ses implications idéologiques voir Raoul Girardet, *Le Nationalisme français 1871-1914*, Paris, Seuil, 1983 ; Michel Lemayre, Olivier Dard et Jacques Prévotat (dir.), *Le Maurrassisme et la culture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010 ; Michel, Lemayre, Olivier Dard et Jacques Prévotat (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010 ; et encore Hugo Friedrich, *La pensée antiromantique moderne en France*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2015, notamment p. 29-66 (« Le système antiromantique radical »).

parmi ceux qui accusent ce dernier d'avoir mis sens dessus-dessous le poème. Ainsi, en 1913, Henri Clouard peut écrire dans *Les Disciplines. Nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique* que

une imagination, peut très bien être heureuse et brillante, un point de vue pittoresque, un sentiment beau. Mais si vous les substituez à l'analyse et à l'expérience là où il n'y a point d'autres intermédiaires possibles que l'expérience et l'analyse entre l'homme et les réalités, à quelle erreur courez-vous, à quelles duperies?⁸⁶

Publié dans une collection d'études sur le *Devenir Social*, le pamphlet de Clouard prétend fournir quelques précisions qui aideraient le classicisme à « triompher de bien des équivoques qui l'arrêtent⁸⁷ ». C'est à la jeunesse que s'adresse son auteur, persuadé que « les meilleures têtes de l'élite de demain seront ce que les auront faites leurs jeunes disciplines du goût, du sentiment et de la pensée⁸⁸ ». Puisque la renaissance classique invoquée par les maurrassiens va de pair avec le renouveau patriotique d'avant-guerre – particulièrement aigu entre 1911 et 1912 –, il est facile d'attaquer en bloc le romantisme sous le prétexte qu'il aurait complètement détraqué les mœurs nationales avec son « étrangéromanie⁸⁹ ».

Il s'est depuis lors assemblée une horde permanente de nuées contre tout ce qui se peut tenter d'organique en France, contre tout ce qui existe encore de groupé, de syndiqué, de hiérarchisé. Le vaste désordre vivant, du libéralisme le plus incolore à la plus noire anarchie fut englobé dans cette coalition où la philosophie, l'esthétique, la littérature se mêle⁹⁰.

Plus que dans tout autre contexte, c'est dans le milieu littéraire que cette « bande du cosmopolitisme anarchique, de la folie humanitariste, de la désorganisation familiale, sociale, nationale⁹¹ » est soupçonnée conspirer contre l'intégrité du pays. Avec son rappel à l'ordre, Maurras se propose donc de démêler le brouillard qui a conduit à identifier le travail de l'imagination avec celui de la pensée. En restituant à cette dernière son autonomie, il est persuadé de pouvoir déclasser les sentiments et les autres « sottises » de

⁸⁶ Henri Clouard, *Les Disciplines. Nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique*, Paris, Librairie de Sciences Politiques et Sociales, Marcel Rivière et Cie, 1913, p. 28.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁹¹ *Ibid.*

la littérature romantique (dont le chef-d'œuvre serait « la Déclaration des Droits de l'Homme⁹² ») à un rang moins dangereux.

Parmi les post-symbolistes, il y en a qui cèderont au dogmatisme conservateur de l'Action Française. Dans cette perspective, la quête lyrique individuelle est soumise par ceux-ci à l'arbitre de l'intellect. Résulte de ce processus de rationalisation une poésie fossile et sans aucun contact avec la réalité sociale⁹³. Cependant, il y a des jeunes qui, sans s'engager dans le maurrassisme et même en s'y opposant ouvertement, se tourneront, néanmoins, vers un idéal de rigueur et de clarté. Mais contrairement aux fausses conciliations promises par Maurras, cet idéal est poursuivi en pleine connaissance de cause et sans d'autres espoirs que celui de lutter à la fois contre l'illusion d'immédiateté que prône le lyrisme romantique et contre les fumisteries du lyrisme symboliste.

La réception du symbolisme : littérature anglo-américaine, allemande, italienne

À quelques exceptions près, les mouvements poétiques européens et anglo-américains du début du XX^e siècle sont tous redevables au symbolisme français. Cela ne signifie pas que ses fondements théoriques aient été transmis de façon directe à l'étranger, ni que sa réception ait été la même dans les différents pays d'Europe et d'Amérique. L'assimilation du symbolisme est au contraire très variable et dépend tout autant des rapports internes aux espaces poétiques que des relations entretenues avec la France à cette époque⁹⁴. Dans

⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁹³ Nous citerons à titre d'exemple le poème de Maurras *À la lyre de Thrace*, tiré de *La musique intérieure* (1925) : « Le fleuve ayant glacé la bouche de ton prêtre / Et le corps déchiré de cet unique amant, / Au même bord muet descendais-tu peut-être / Grande lyre allongée au ras du flot dormant ? / J'approche et, de mes doigts qui t'étreignent dans l'ombre, / Ranime peu à peu, grave mère des sons, / Les cordes que retient sous la règle du nombre / Ta creuse écaille où dort la divine leçon. / Laisse éclater ta voix, vibrante et douce lyre, / Ton défi d'éphémère à la Parque Porté / Des justes favoris que le Dieu sut élire / Trompera l'amertume et l'infélicité ! » (Charles Maurras, « À la lyre de Thrace », *La musique intérieure*, Paris, Grasset, 1925, p.89).

⁹⁴ « Il faut en effet opérer une double historicisation et de la tradition, et de l'application de la tradition [...]. Comprendre le comprendre, c'est comprendre pourquoi telle tradition associée à un univers social plus ou moins éloigné dans l'espace et le temps [...] nous parle spontanément le langage de l'universel. C'est seulement au terme de cette double mise à l'épreuve que peut se dégager une compréhension juste de l'effet durablement exercé par l'œuvre » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 426-429). Sur le rôle de la littérature traduite comme élément capable de renforcer ou d'affaiblir un système de valeurs dominant voir James Holmes, « The Name and the Nature of Translation », *Translated Papers on Literary Translation and translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1972, p. 67-80 et également Itamar Even Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *Papers in Historical poetic and Semiotics*, 8, Tel Aviv, 1978, p. 287-310.

Terminologie et concept de symbolisme, René Wellek se demande pourquoi le succès de ce terme a été « si grand en France, aux États-Unis, en Russie, à côté d'une réception modeste en Angleterre et en Allemagne » et « presque inexistant en Espagne et en Italie⁹⁵ ». Après avoir avancé quelques hypothèses sur la nécessité plus ou moins urgente de se distancier du passé, Wellek renonce à s'expliquer cette inégalité. Si les traits prétendument identitaires qui ont été chevillés aux littératures nationales pendant le romantisme s'estompent au fur et à mesure qu'augmentent les échanges entre les pays, l'organisation des savoirs et de l'imaginaire ne parvient pas à s'homogénéiser entièrement. Tous les systèmes ne répondent pas de la même manière aux nouvelles formes de partage des expériences individuelles et collectives qui se développent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La plupart de traits historiques qui caractérisent la Belle Époque sont communs aux contextes qui nous intéressent ici : évolution de la structure capitaliste et de l'économie libérale ; entreprise coloniale et poussée des nationalismes ; division des puissances européennes en deux blocs ; avancée du progrès technique et industriel ; expansion de la classe ouvrière et organisations de mouvements socialistes nationaux ; ouverture de l'enseignement scolaire aux masses petite et moyenne-bourgeoises. En même temps qu'il donne accès à la culture à un public de plus en plus vaste, la création – ou le renouveau – de médias de communication, paraît miner l'intégrité d'un art réservé aux élites. Ces dernières étant loin de vouloir lever le camp, doivent par conséquent s'internationaliser⁹⁶.

Mis à part l'intérêt pour la reconstruction des influences entre les différents contextes nationaux, l'étude de la réception du symbolisme français nous permet de suivre le chemin de la poésie dans ses tours et détours. Malgré leurs similitudes, chacune des littératures envisagées –anglo-américaine, allemande et italienne – reflète les attentes qu'elle s'est construites à partir de sa propre tradition. En rencontrant le lointain ou le nouveau, ces mêmes attentes se reconfigurent sans pour autant s'effacer complètement⁹⁷. Là où Hugo

⁹⁵ René Wellek, « Terminologie et concept de symbolisme », *De la critique – Quatorze essais sur la crise des idées littéraires*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 102

⁹⁶ « Les différentes cultures nationales, du moins dans leurs manifestations les moins conservatrices et les moins conventionnelles, jouissaient à l'évidence d'une santé florissante – si telle est l'expression qui convient à des arts et des artistes dont certains étaient fiers de passer pour "décadents". [...] Il est vrai que les tensions entre l'élitisme et les aspirations populaires au sein de la culture "avancée" – autrement dit entre, d'une part, l'espoir d'un changement et d'un renouveau et, d'autre part, le pessimisme de la bourgeoisie cultivée confrontée à la "société de masse", n'avaient que provisoirement été masquées » (Eric Hobsbawm, *L'ère des empires 1871-1914*, tr. de l'allemand par Jacqueline Carnaud et Jacqueline Lahana, Paris, Fayard, 2000, p. 290- 296).

⁹⁷ La notion de « fusion des horizons » (*Horizonverschmelzung*) a été développée par Hans Georg Gadamer dans *Vérité et Méthode*. Dans sa théorie de la réception, Hans Robert Jauss part de

aurait voulu fixer le genre lyrique dans un état originaire et donc éternel, celui-ci s'évade à travers les frontières historiques, géographiques et linguistiques. Paradoxalement, c'est grâce à la transmission des phénomènes réunis sous la devise symboliste que le poème perd une partie de ses préoccupations vis-à-vis de son essence ou de son origine.

Ce n'est pas sans méfiance que les symbolistes sont reçus en Angleterre :

Pendant presque deux mille ans les poètes anglais sont allés à l'école chez les français, ou pour mieux dire : il n'y a jamais eu de poètes anglais avant qu'ils ne commencent à étudier le français⁹⁸.

Malgré le goût d'Ezra Pound pour l'éreintage, il est difficile de douter de l'influence que le mouvement français a eu sur la poésie en langue anglaise d'avant la Première Guerre mondiale. Déjà en 1862, soit un an après la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, Swinburne écrivait son premier article sur Baudelaire dont on commencera bientôt à traduire les poèmes. Nonobstant leur circulation dans le milieu des artistes (Oscar Wilde, Audrey Beardsley) et des critiques de l'époque (Thomas Carlyle, Walter Pater, John Ruskin), ces textes demeurent peu connus jusqu'à la fin du siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où le mécontentement vis-à-vis de la littérature victorienne ne pousse les écrivains à se tourner vers l'étranger⁹⁹. Aujourd'hui, on s'accorde pour distinguer trois phases de réception et d'assimilation des œuvres du symbolisme français. La première va de 1900 à 1910 et voit

l'herméneutique gadamérienne pour la développer et la critiquer à la fois. Tout en reconnaissant l'importance de la triade compréhension-interprétation-application, Jauss accorde un rôle actif au moment de la réception. Là où, selon Gadamer, le passé de l'œuvre et le présent de ses lecteurs convergeaient dans un seul horizon, Jauss défend la séparation entre les deux moments. Le processus de compréhension se réalise selon lui grâce au maintien des distances et non pas grâce à leur annulation. C'est pour cette raison qu'il articule la compréhension en trois étapes : la première, où se dessine l'« horizon d'attente » (*Erwartungshorizont*) et qui correspondrait aux attentes vis-à-vis de l'œuvre en tant que réponse à une demande de sens historique et locale, indissoluble donc de la tradition littéraire et critique qui en a précédé l'apparition ; la deuxième, où l'on assiste à un « changement d'horizon » (*Horizontabhebung*) et qui est provoquée par l'œuvre au moment où elle trahit, au moins partiellement, ces attentes et montre ainsi sa valeur esthétique ; et enfin la troisième étape, celle où se produit une « différenciation d'horizon » (*Horizontabhebung*) et qui correspond au moment où les deux dimensions du passé et du présent, des attentes et de leur trahison partielle, se rencontrent tout en gardant leur altérité (Hans Robert Jauss, « Les divers horizons de la lecture comme problème herméneutique », *Pour une herméneutique littéraire*, tr. de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 358-369).

⁹⁸ [« For the best part of a thousand years English poets have gone to school to the French, or one might as well say that there never were any English poets until they began to study French » (Ezra Pound, « The Approach to Paris II », *The New Age*, XIII, 20, 11 septembre 1913, p. 577)].

⁹⁹ Parmi les études les plus complètes sur la réception et sur l'influence du symbolisme français voir Cyrena Podrom, *The Road from Paris. French Influence on English Poetry 1900-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974 ; Patricia Clemens, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1985 ; Jennifer Higgings, *English Responses to French Poetry 1880-1940*, Londres, Routledge, 2011.

se dessiner un consensus autour des maîtres du XIX^e siècle, notamment Baudelaire et Verlaine. La fortune de certains recueils d'essais et de traductions comme *Silverpoints* de John Gray ou *Decoration* d'Ernest Dowson contribue à leur diffusion auprès d'un public plus large et moins cultivé. Mais ce sont les articles de George Moore et l'essai d'Arthur Symons, *Le mouvement symboliste en littérature* (1899), qui aident le symbolisme à faire brèche définitive en Angleterre et en Irlande. Vers 1907, la revue *The New Age* devient l'organe de réunion et de discussion principal sur le sujet : un des collaborateurs les plus assidus est Thomas Ernest Hulme, qui aura une grande influence sur la pensée d'Eliot¹⁰⁰.

Pendant la deuxième période, allant de 1909 à 1914, l'intérêt général se tourne vers le cénacle de Moréas. Les principaux entremetteurs de la nouvelle génération symboliste sont Frank Stewart Flint, Ford Madox Ford, Middleton Murray, ainsi que le jeune Pound et William Butler Yeats. Introduit à la poésie par Symons, ce dernier s'approche de la doctrine française pour la mettre en pratique dans ses vers et réflexions. Avec son essai *The Symbolism of Poetry* (« Le symbolisme de la poésie », 1900), il prend parti pour le symbolisme contre le naturalisme :

Le mouvement positiviste a introduit une littérature qui tendait à se perdre dans toute sorte de problème extérieur : opinions, oraisons, écriture pittoresque, peinture de mots [...] ; voilà comment les écrivains se sont mis à insister sur des effets d'évocation, de suggestion, sur ce qu'en somme nous appelons du symbolisme chez les grands auteurs¹⁰¹.

¹⁰⁰ « Eliot et Hulme se rencontrèrent entre l'arrivée d'Eliot à Londres, en août 1914, et la mort de Hulme, le 28 septembre 1917 [...] Bien qu'il ne semble pas avoir bien connu Hulme, Eliot admirait ses écrits [...]. En 1929, dans le deuxième de deux essais sur Babbitt et l'humanisme (*The Humanism of Irving Babbitt* 1928, *Second Thoughts about Humanism*, 1929), Eliot compare favorablement le classicisme religieux de Hulme au classicisme humaniste de Babbitt, dans lequel il détecte une nuance de romantisme. Le classicisme d'Eliot est donc principalement redevable à ces sources, et il est devenu la base de sa philosophie littéraire et de sa politique conservatrice de droite » [« Eliot and Hulme met during the period between Eliot's arrival in London in August 1914 and Hulme's death on 28 September 1917 [...]. Although he does not appear to have known Hulme well, Eliot admired his writings [...] In 1929, in the second of two essays on Babbitt and humanism (*The Humanism of Irving Babbitt*, 1928, *Second Thoughts about Humanism*, 1929), Eliot compared Hulme's religious classicism favourably to Babbitt's humanist classicism, in which he detected a taint of romanticism. Eliot's classicism is thus indebted primarily to these sources, and it became the basis for both his literary philosophy and his right-wing conservative politics » (Rebecca Beasley, *Theorists of Modernist Poetry. T.S. Eliot, T.E. Hulme and Ezra Pound*, Londres, Routledge, 2007, p.52)].

¹⁰¹ [« The scientific movement brought with it a literature, which was always tending to lose itself in externalities of all kinds, in opinion, in declamation, in picturesque writing, in word painting, [...] ; and now writers have begun to dwell upon the elements of evocation, of suggestion, upon what we call the symbolism in great writers » (William Butler Yeats, « The Symbolism of Poetry », *The Collected Works of W. B. Yeats. Early Essays*, New York, Scribner, 2007, p. 120)].

Les poètes anglais sont entrés en contact avec leurs contemporains d'outre-Manche au même moment où, en France, paraissent les manifestes vers-libristes de Khan ou le *Traité du verbe* de René Ghil. L'esthétique néo-symboliste commence enfin à circuler en Angleterre grâce à *Contemporary French Poetry* (« Poésie française contemporaine », 1912) de Flint et aux recensions enthousiastes de Hulme dans la revue *Rhythm*. Reformulée et mélangée avec les apports venant d'autres cultures – celle du Japon et de la Grèce ancienne en particulier –, cette esthétique néo-symboliste fournit la base pour la naissance de l'imagisme¹⁰². Les fruits de cette nouvelle poétique de l'abstraction ne seront pourtant pas mûrs avant les années 1920. Cette date marque le début de la troisième période de réception et coïncide avec la parution des premiers *Cantos* de Pound. C'est à ce moment que l'assimilation du symbolisme français et de ses héritiers devient décisive pour le développement du lyrisme moderniste, incarné par Eliot et bientôt diffusé à l'étranger. La conception même qu'Eliot a de la tradition (dont on verra qu'elle joue un rôle central chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale) aurait été formulée « quelques peu sous l'influence d'Ezra Pound¹⁰³ », qui l'aurait tirée, à son tour, de l'expérience avec la poésie française.

Il existe deux manières de se laisser influencer par une œuvre d'art remarquable : l'œuvre peut être absorbée, sa maîtrise peut provoquer une sorte d'appétit pour la maîtrise et la perfection ; ou bien la vue de l'œuvre peut simplement encourager à l'imitation de ses qualités superficielles. Ce deuxième type d'influence n'a aucune valeur [...], tandis que la première implique une nouvelle acuité de l'oreille, ou un flair nouveau pour la composition, ou encore un plus profond désir de bon sens, pourvu bien sûr que l'œuvre soit ce qu'on appelle convenablement un classique¹⁰⁴.

¹⁰² Sur le rapport de l'imagisme au symbolisme voir Serge Fauchereau, « L'imagisme anglo-américain », *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2016, p. 158-183 : « À l'époque de l'imagisme militant [soit à partir de 1912], les maîtres mots de Pound sont *musicalité* libre du métronome traditionnel et *précision*, peut-être en par réminiscence involontaire de Bergson qui prétendait que "ce qui a le plus marqué la philosophie, c'est la précision". Il est remarquable, en effet, que la théorie imagiste reste dans la matérialité de l'écriture et n'invoque aucun mystère à la manière des symbolistes. [...] L'imagiste est un professionnel qui pratique de son mieux un métier ; il n'est ni un demiurge des mots, ni un voyant ; l'inconscient surréaliste n'a rien à voir avec son art. Le poème imagiste s'exprime en clair (*Ibid.*, p. 175).

¹⁰³ Thomas Stearns Eliot, Préface à *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1967, p. 20.

¹⁰⁴ [« There are two ways of being influenced by a notable work of art : the work may be drawn into oneself, its mastery may beget a peculiar hunger for one sort of mastery and perfection ; or the sight of the work may beget simply a counterfeiting of its superficial qualities. This last influence is without value [...]. The first influence means a new keenness of the ear, or a new flair for wording or a deeper desire for common sense if the work is what is properly called classic » (Ezra Pound, « The Approach to Paris II », *op. cit.*, p. 579)].

Comme c'est le cas pour l'Angleterre, l'arrivée du symbolisme aux États-Unis donne aux poètes le moyen d'exprimer leur insatisfaction par rapport à la tradition de leur pays. Vers la fin des années 1870, Henry James est le premier à livrer des essais sur la littérature française qu'il réunit plus tard dans *French Poets and Novelists* (« Poètes et romanciers français », 1878). Le jugement sur Baudelaire est ici assez sévère : tout en lui concédant un indéniable talent, James reproche à l'auteur des *Fleurs du Mal* d'avoir fait siennes les idées grossières d'Edgar Poe. Baudelaire ne s'est soucié que de cultiver une technique de composition, au détriment de toute préoccupation morale. Dès les années 1890, grâce à l'action des petites revues et aux articles que Harry Thurston Peck, Thomas Sergeant Perry et James Hunter consacrent à Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck et Laforgue, la popularité du symbolisme s'accroît considérablement. Les deux traducteurs les plus connus, Stuart Merrill et Francis Vielé-Griffin, en sont aussi les seuls affiliés. Anarchistes et cosmopolites, ces poètes bilingues sont des habitués tout autant des salons parisiens que des milieux littéraires new-yorkais, entre lesquels ils jouent le rôle de passeurs. La leçon qu'ils tirent de Walt Whitman (Merrill est le premier traducteur français de *Leaves of Grass*) se transforme chez eux en engagement politique convaincu et en lutte pour le renouveau social. Leurs propos ne sont pas moins étoffés de wagnérisme et de visées anti-progressistes. Lorsque, en 1893, Stuart Merrill lance son credo poétique, il affirme en fait que le poète « ne doit pas se contenter comme les romantiques et les parnassiens d'une beauté tout extérieure », mais que « des formes de la Vie imparfaite, il doit récréer la Vie parfaite¹⁰⁵ ». À partir de 1910, le mysticisme démocratique à la Whitman se répand partout dans l'espace littéraire, permettant pour la première fois aux poètes de puiser rythmes et images dans leur propre tradition nationale¹⁰⁶. Le terrain semble suffisamment préparé pour que l'assimilation du symbolisme français ait lieu. L'histoire de sa réception aux États-Unis recoupe désormais celle de l'Angleterre : Pound en 1908 et Eliot en 1914 s'évadent en Europe, où ils sèment les graines de l'imagisme. Cinquante ans plus tard, Eliot lui-même choisira de donner une conférence intitulée *American Literature and the American Language*

¹⁰⁵ Stuart Merrill, « Credo », *Prose et vers. Œuvres posthumes*, Paris, Messin, 1925, p. 41.

¹⁰⁶ Dans son étude sur *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine 1910-1920*, René Taupin cite, par exemple, la préface de l'anthologie *The Lyric Year*, parue en 1912. La publication de ce recueil de cent poèmes écrits par cent poètes américains est saluée ainsi par ses éditeurs : « La poésie de notre vingtième siècle est démocratique, scientifique, humaine. Son indépendance montre la touche libératrice de Walt Whitman, admirable de robuste optimisme » (René Taupin, *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine 1910-1920*, Genève, Slatkine, 1929, p. 71).

(« La littérature américaine et la langue américaine », 1965), où il tâchera de définir les traits caractéristiques de la langue et surtout de la littérature américaines.

Les écrivains du passé, en particulier ceux du passé immédiat, dans le lieu et la langue qui sont les leurs, peuvent servir au jeune écrivain simplement comme ce contre quoi se révolter. Il reconnaîtra de partager avec eux les mêmes ancêtres, mais il ne devra pas nécessairement aimer ses parents proches. Pour trouver des modèles à imiter ou des styles desquels s'inspirer, il lui sera souvent plus profitable de se tourner vers des écrivains d'un autre pays, d'une autre langue ou d'une époque lointaine. Dans mes premières années, la pulsion à me développer de façon originale venait en grand partie de cette considération : «Voici un homme qui, il y a longtemps ou dans une autre langue, a dit quelque chose qui correspond tant bien que mal à ce que je veux dire maintenant ; voyons si je ne pourrais pas faire ce qu'il a fait, dans ma propre langue - dans la langue de mon lieu et de mon temps...»¹⁰⁷.

En s'appuyant sur les exemples de Poe et de Whitman – deux poètes qui ont entre-temps bénéficié d'une réputation encore plus grande à l'étranger qu'aux États-Unis –, Eliot maintient que la marque distinctive de la littérature anglo-américaine est « une forte couleur locale combinée à un sens inconscient d'universalité¹⁰⁸ ». Ce jugement trahit la désaffection de l'auteur à l'égard de « ses parents proches », ainsi que la volonté de se « développer de façon originale » par rapport à ses compatriotes.

Wallace Stevens se positionne aux antipodes de l'attitude d'Eliot. En effet, là où Eliot et Pound cherchent à tout prix à se démarquer de leurs origines afin de bâtir une tradition «individuelle» et fondée sur le seul principe du talent, Stevens ne quittera jamais les États-Unis. Homme d'affaires au moins autant qu'homme de lettres – il est vice-président d'une compagnie d'assurance à Hartford dans l'état du Connecticut –, il est initialement influencé par le cubisme et les autres courants picturaux qui débarquent à New York dans la première décennie du XX^e siècle. Comme nous le verrons au fil de notre thèse, les poèmes d'*Harmonium* (1923) se distinguent par l'importance attribuée au caractère visuel et sonore du texte. À ce goût pour la suggestion sensorielle qui permet de rapprocher Stevens du

¹⁰⁷ [« The writers of the past, especially of the immediate past, in one's own place and language may be valuable to the young writer simply as something definite to rebel against. He will recognize the common ancestry : but he needn't necessarily like his relatives. For models to imitate, or for styles from which to learn, he may often more profitably go to writers of another country and another language, or of a remoter age. Some of my strongest impulse to original development, in early years, has come from thinking: 'here is a man who has said something, long ago or in another language, which somehow corresponds to what I want to say now; let me see if I can't do what he has done, in my own language – in the language of my own place and time » (Eliot, « American literature and American language », *To Criticize the Critic*, op. cit., p, 44)].

¹⁰⁸ *Ibid.*

symbolisme (sans que celui-ci ait jamais admis en avoir fréquenté les auteurs¹⁰⁹), s'ajoute bientôt l'intérêt pour la manière dont l'esprit appréhende la réalité concrète et en élabore les données par le biais de l'imagination. Ce deuxième aspect de son œuvre, plus évident dans les recueils suivant celui de 1923, a fait en sorte que Stevens a été rattaché à la tradition du romantisme européen. Contrairement au rapport qu'Eliot et Pound entament avec la poésie provençale ou de l'Extrême-Orient, cette proximité ne relève ni du citationnisme, ni de l'érudition ; et elle n'est pas non plus, ou pas tout à fait, le fruit d'une stratégie d'auto-filiation que Stevens aurait opérée pour s'écarter de la vague antiromantique du tournant du siècle. Au lieu de récupérer les thèmes chers à Wordsworth ou à Coleridge (la nature, le poète en tant que sujet exceptionnel, l'acte créateur) directement de ces derniers, Stevens les reçoit en héritage de la pensée individualiste et puritaine. Ce sont surtout Whitman, Emerson et Dickinson qui lui servent de modèles dans ce sens¹¹⁰. Comme le rappelle Harold Bloom, ces auteurs – « pareillement aux romantiques anglais mais avec une touche à eux » –, auraient pris conscience de la séparation entre l'imagination et la nature, mais n'en auraient pas moins cherché à traiter l'une et l'autre « comme deux termes complémentaires

¹⁰⁹ Aux questions à propos de sa lecture de Verlaine, Mallarmé, Laforgue et les autres symbolistes, Stevens affirme que « Mallarmé n'a jamais été important pour moi, ni les autres que vous mentionnez. Il se peut que j'en aie absorbé plus que je ne pensais. Mallarmé était dans l'air quand j'étais beaucoup plus jeune. Mais d'autres poètes l'étaient aussi. [...] Verlaine a été décidément plus important pour moi. J'adorais répéter ses vers. Mais on ne peut pas dire que j'aie été l'élève d'aucun de ces poètes ; ils n'étaient que des poètes et moi je n'étais que le jeune lecteur quelconque » [« Mallarme never in the world meant as much to me as all that in any direct way. Perhaps I absorbed more than I thought. Mallarme was a good deal in the air when I was much younger. But so were other people [...]. Verlaine meant a good deal more to me. There were many of his lines that I delighted to repeat. But I was never a student of any of these poets ; they were simply poets and I was the youthful general reader » (Wallace Stevens, « Letter to Bernard Heringman, May 3, 1949 », *Letters of Wallace Stevens*, éd. publiée par Holly Stevens, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 636)].

¹¹⁰ « Hier, emménagement à ma nouvelle adresse, au 37 West Ninth-Street. En réalité, la pièce appartient à un italien, un type probablement très sympathique. Un miroir ovale doré sur un mur, un bureau avec miroir sur un autre, vingt ou trente photos d'actrices + des petites étagères sur lesquelles j'ai trouvé un Dante en langue originel bien écorné, les poèmes d'Emerson, quelqu'un sur les plaisirs de la solitude et un ou deux livres de musique. De ma fenêtre, je vois un peu le ciel. En face, il y a des hauts murs couverts de lierre. Dans la cour, qui est en argile exposée – argile purifiée – poussent des asters de montagne. Et dans tout cela, habitent plusieurs oiseaux qui font un peu de musique pour moi le matin » [« Moved yesterday to my present address 37 West Ninth-Street. The room really belongs to an Italian – probably a very nice fellow. Oval gilt mirror on one wall, bureau with mirror on another, twenty or thirty pictures of actresses + a little set of shelves whereon I found a well thumbed Dante in the original, Emerson's poems, somebody on the pleasures of solitude and one or two musical books. From my window I see something of the sky. There are high walls opposite covered with ivy. In the yard which is so much exposed clay – clean clay – a couple of mountain asters are growing. And in all this, there dwell several birds who make a little music for me in the mornings » (Wallace Stevens, « From his journal, July 28, 1900 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 44)]. Quant à l'affinité, d'ailleurs assez peu explorée, entre Stevens et Dickinson voir Sophie Maret, « Blackbirds and Robins : the 'America' of Wallace Stevens and Emily Dickinson », *Féminin/masculin: Littératures et cultures anglo-saxonnes*. Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 185-193.

plutôt qu'antithétiques¹¹¹ ». Si loin de lui qu'ils puissent être d'un point de vue politique et de caractère, Emerson et Whitman auraient donc transmis à Stevens à la fois le transport romantique et la faculté de tempérer ce même transport à l'aide de l'ironie. Si bien que tout en accordant une place importante à la figure du héros dans son œuvre, ce dernier le vide de l'autobiographisme dont l'avaient chargé ses deux illustres prédécesseurs pour en faire le garant anonyme d'une poésie où élan et retenue, réalité extraordinaire et vie quelconque, coïncident parfaitement¹¹².

¹¹¹ « Comme les romantiques anglais, mais avec une touche tout à fait personnelle, Emerson et Whitman ont implicitement compris que l'imagination devait se séparer de la nature si elle voulait aller au-delà de la nature – mais, un peu comme Wordsworth, ils ont résisté à cette prise de conscience implicite et ont tenté de traiter la nature et l'imagination comme deux termes complémentaires plutôt qu'antithétiques » [« Like the major English Romantics, but with a twist quite their own, Emerson and Whitman implicitly came to realize that the imagination had to separate from nature if it was to go beyond nature – but, rather like Wordsworth, they resisted this implicit realization, and attempted to treat nature and imagination as reciprocal rather than antithetical term » (Harold Bloom, « The Central Man : Emerson, Whitman, Wallace Stevens », *The Massachusetts Review*, 1966, 7, 1, 1966, p. 26)].

¹¹² En 1955, Stevens partage avec le poète et critique Joseph Bennett ses impressions de (re)lecture de Whitman : « Pour pouvoir commenter convenablement Walt Whitman, je devrais le relire, ce que je n'ai le temps de faire en ce moment. Dimanche dernier, je l'ai lu pendant plusieurs heures et si quelques remarques désinvoltes issues de cette lecture peuvent vous intéresser, les voici. Je peux très bien croire que, pour beaucoup de gens, il reste extrêmement vital. Les poèmes dans lesquels il rassemble un grand nombre de choses concrètes, notamment des choses dont chacune est poétique en soi ou en tant que partie de la collection, ont une justesse qui, pour beaucoup de gens, doit être suffisante et doit leur sembler toute opulence et élan. Pour d'autres, j'imagine que ce qui était autrefois opulent commence à paraître un peu délabré et que ces collections semblent se substituer à l'opulence, même si elles restent des réservoirs précieux d'Americana, sans doute toujours précieux mais moins certainement toujours poétiques. Son élan typique survit dans bien des domaines. Il me semble donc que Whitman se désintègre au fur et à mesure que se désintègre le monde dont il fait partie. La traversée du Brooklyn Ferry témoigne bien de cette désintégration. L'élan du Whitman le plus essentiel est encore profondément émouvant dans les choses qui l'ont lui-même profondément ému. Il faudrait les extraire de compilations comme *Song of the Broad-Axe*, *Song of the Exposition*. Il est inutile de traiter tout ce qui est de Whitman comme étant de valeur égale. Une grande partie de son œuvre ne montre que peu ou pas du tout sa force spécifique. On dirait souvent qu'il s'est forcé d'écrire comme lui-même. Ses bonnes choses, les choses superbement belles et émouvantes, sont celles qu'il a écrit spontanément, avec la véhémence extemporanée et irréprensible de l'émotion. Je regrette de ne pas pouvoir m'y attarder davantage » [« In order to comment on Walt Whitman conscientiously, I ought to reread him and this is more than I have the time to do at the moment. Last Sunday I read him for several hours and if a few offhand remarks as a result of that reading would be of any interest to you, here they are. I can well believe that he remains highly vital for many people. The poems in which he collects large numbers of concrete things, particularly things each of which is poetic in itself or as part of the collection, have a validity which, for many people, must be enough and must seem to them all opulence and elan. For others, I imagine that what was once opulent begins to look a little threadbare and the collections seem substitutes for opulence even though they remain gatherings-together of precious Americana, certain to remain precious but not certain to remain poetry. The typical elan survives in many things. It seems to me, then, that Whitman is disintegrating as the world, of which he made himself a part, disintegrates. *Crossing Brooklyn Ferry* exhibits this disintegration. The elan of the essential Whitman is still deeply moving in the things in which he was himself deeply moved. These would have to be picked out from compilations like *Song of the Broad-Axe*, *Song of the Exposition*. It is useless to treat everything in Whitman as of equal merit. A great deal of it exhibits little or none of his specific power. He seems often to have driven himself to write like himself. The good things, the superbly beautiful and moving things,

Dans *Le mouvement symboliste en littérature*, Symons écrit que la littérature allemande semble complètement imprégnée de symbolisme¹¹³. À l'instar de l'Angleterre, on peut distinguer trois phases dans la réception du mouvement français. La première, concernant presque exclusivement l'œuvre de Baudelaire et s'étend de 1870 à 1890. La deuxième coïncide avec l'assimilation et la réélaboration par les poètes et les critiques allemands des idées venant de France. La troisième s'étend de 1900 à 1920 et correspond au développement de l'expressionnisme. Jusqu'à cette dernière étape, la façon d'interpréter les théories symbolistes ne change pas vraiment. Autour de 1890, en parallèle à la fin de l'ère bismarckienne, les réponses des artistes à l'industrialisation et à la politique libérale se font de plus en plus sentir dans les grandes villes de l'empire austro-hongrois. C'est à Vienne en particulier qu'on assiste à l'essor d'une série de mouvements rubriqués sous l'étiquette de « Jugendstil », mais qui se réclament tantôt du néoromantisme, tantôt de l'impressionnisme, tantôt encore du symbolisme¹¹⁴. Depuis les premières traductions des *Fleurs du Mal*, les poèmes et les proses baudelairiens sont lus comme s'il s'agissait de rapports médicaux sur la dégénération des esprits opprimés par la violence de l'âge moderne. Malgré des éléments communs, les esthétiques de ces groupes restent assez différentes, surtout en ce qui concerne le rapport entre l'art, la réalité et les idéaux politiques qui en découlent. Le fait que les poètes les plus connus de l'époque se soient nourris de littérature étrangère aussi bien que des classiques de la tradition rend encore plus difficile de distinguer ces écoles. Le terme « symbolisme » lui-même ne rentre pas dans la langue allemande pour définir un courant précis ; il est plutôt employé pour désigner tel ou tel poète qui l'accepte ou le refuse sans trop savoir si son recours au symbole lui vient des premiers romantiques allemands ou de ses contemporains français.

Stefan George joue un rôle prépondérant dans ce transfert de l'une à l'autre conception. En effet, dès 1891 il se consacre à la traduction en vers libres des *Fleurs du Mal*. Cette expérience lui donne à réfléchir sur l'alexandrin et sur l'impact qu'une norme poétique si rigoureuse peut avoir sur la conscience créative du poète. La poésie allemande s'était en fait

are those that he wrote naturally, with an extemporaneous and irrepressible vehemence of emotion. I am sorry not to be able to spend more time on this » (Wallace Stevens, « Letter to Joseph Bennet, February 8, 1955 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 870-71)].

¹¹³ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, William Heinemann, Londres, 1899, cité par Wellek, *Terminologie et concept de symbolisme, op. cit.*, p. 98.

¹¹⁴ Pour une étude exhaustive des relations entre les symbolistes français et les poètes allemands et autrichiens de la fin du XIX^e siècle voir Mario Zanicchi, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*, Berlin, De Gruyter, 2016. Pour un approfondissement de la poésie « Jugendstil » et de son rôle de pont entre le romantisme et l'expressionnisme voir en revanche Dominik Jost, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart, Metzler, 1968.

affranchie de la plupart des contraintes métriques bien avant la française. Depuis longtemps, les poètes ont délaissé l'habitude d'écrire en forme fixe. Paradoxalement, la volonté de s'élever au rang de prophète antinaturaliste et d'ennemi de l'esprit prussien conduit George à se tourner vers un classicisme poussé à l'extrême, caractérisé par le mépris du langage quotidien et de la diction commune. À cela, il oppose le retour aux structures métriques du passé, à une syntaxe close et à un lexique tout aussi archaïque que riche en néologismes. Il puise chez Baudelaire et Mallarmé, notamment, l'idée que le moi n'est qu'un prétexte, voire un obstacle à la quête lyrique. De *Hymnes* (1890) pour arriver jusqu'à *L'année de l'âme* (1897), il expérimente alors les différentes manières de neutraliser, multiplier ou bien projeter les états d'esprits individuels dans le monde autour de soi.

Il convient de rappeler quel horizon conceptuel entoure le mouvement symboliste allemand. Il était temps, professe-t-on, d'en finir avec la dichotomie entre la vie et l'art et de ramener les deux à une seule dimension. Le charisme de George est propice à catalyser ces tendances partagées par toute une génération. Un groupe de poètes se réunit alors autour de lui et forme le *Georgekreis*, un cercle d'écrivains nourrissant les polémiques autour du destin des lettres dans la société allemande. Le maître et ses adeptes publient leurs articles sur la revue *Blätter für die Kunst* (« Feuilles pour l'art »), où ils proclament leur foi dans un art religieux et éternel. Les principes de cet art leurs servent de base pour se mettre à la tête d'une révolution conservatrice à laquelle Hugo von Hofmannsthal pense initialement participer. Ce dernier, proche de George dans un premier temps, va bientôt s'en démarquer. Dans *Entretien sur la poésie* (1903), dialogue fictif autour d'un poème de son ancien ami, il tranche définitivement avec George et surtout avec la conception que celui-ci a du symbole. Hofmannsthal considère le symbole non pas comme un outils strictement poétique, mais comme le composant central d'un processus élémentaire et présent partout dans la réalité¹¹⁵. Selon lui, tout ce qui permet d'opérer le transfert entre les données de l'expérience et le langage est symbolique. Et les états d'âme individuels du poète, au lieu de se dissoudre dans son intériorité, déploient le maximum de leur puissance vitale lorsque on parvient à les traduire en symboles.

¹¹⁵ D'une lecture attentive d'Ernst Mach et de la nouvelle psychologie empiriste viennoise, Hofmannsthal tire l'idée que les phénomènes psychiques et ceux de la réalité externe se mêlent de manière inextricable dans l'expérience subjective. D'où une poétique qui ne fait aucun partage entre la vie de l'âme et celle du monde. Le sujet lyrique est soumis à un flux constant de sensations, souvenirs, désirs dont le symbole représente l'union soudaine et inattendue. Sur la conception de symbole chez Hofmannsthal voir Steven Sudrup, *Hofmannsthal and the French Symbolist Tradition*, Berne, Peter Lang, 1976.

Jamais la poésie ne met une chose à la place d'une autre. Elle cherche au contraire fiévreusement à exprimer la chose elle-même, avec bien plus d'énergie que le langage quotidien émoussé, avec une force magique que ne détient pas la débile terminologie de la science. Si la poésie accomplit quelque chose, c'est ceci : de toutes les créations du monde réel et du rêve elle s'approprie avidement ce qu'elles ont de plus intime, leur être même [...] elle vit de la moelle de toutes choses et s'éteindrait misérablement si elle ne pouvait tirer de toutes les fentes et de toutes les crevasse l'or dont elle se nourrit¹¹⁶.

Malgré leur différences, George et Hofmannsthal changent la distance à l'égard de données contingentes exigée par le symbolisme en proximité extrême à l'égard de la vie et de ses formes. Et parce qu'ils ne peuvent pas faire du monde le miroir de l'intériorité, ils vont faire de l'intériorité le miroir du monde. Le sujet principal du poème devient chez eux à la fois le poème lui-même et ce en quoi il a été transformé par son contact avec la réalité extérieure¹¹⁷.

Le jeune Rilke hérite lui aussi de cette attitude. Chez lui, l'ascendant de Hofmannsthal et de son empirisme est aussi fort que celui de George et de son mysticisme¹¹⁸. Tout en étant influencé par leur lecture de Baudelaire et du symbolisme, Rilke parvient cependant à se frayer son propre chemin. De *Mir zur Feier* (« Pour me fêter », 1899) à la deuxième édition du *Livre d'images* (1906), ses textes alternent des moments descriptifs – où l'attention est portée sur la réalité dans tous ses rapports avec le sujet – et des moments introspectifs, où les objets concrets se transforment en emblèmes de la subjectivité, peinte dans sa métamorphose constante. À partir de 1907, date de publication des *Nouveaux Poèmes*, le caractère dynamique de cette relation entre le poète et le monde devient prioritaire. Dès lors, Rilke transfère dans ses vers la réflexion sur le « Kunst-Ding » (la « chose d'art ») qu'il a déjà développée en prose. Sa fréquentation de Rodin et ses méditations solitaires sur l'art lui permettent d'enrichir son symbolisme d'une attention portée à l'expérience du temps, ce qui lui manquait avant. Ce sont les prémisses à la poétique de la « Verwandlung » (« métamorphose »), à travers laquelle Rilke arrivera à ramener à un seul et même principe l'existence individuelle et celle de la réalité. À cet égard, la rencontre avec la poésie de Valéry va se révéler essentielle.

¹¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, « Entretien sur la poésie », *Paysages de l'âme. Écrits en prose*, tr. de l'allemand par E. H., Paris, Éditions de la Coopérative, 2018, p. 136.

¹¹⁷ Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, tr. de l'allemand par Rainer Rochilz, Paris, Payot, 1986, p. 274.

¹¹⁸ Sur l'importance de Hofmannsthal pour le jeune Rilke voir Egon Schwarz, « Noch einmal Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke », Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis (dir.), *Rilke – Rezeptionen. Rilke Reconsidered*, Bâle, Francke Verlag, 1995, p. 15-27.

En ce qui concerne l'Italie, l'assimilation des valeurs symbolistes se heurte à une situation politique et culturelle encore extrêmement fragmentaire. Malgré l'investiture de Giuseppe Carducci comme poète guide du Risorgimento et défenseur de la littérature nationale, les temps ne sont pas propices au passage du romantisme tardif à une poésie d'ampleur internationale. Ce qui manque ce sont surtout les figures et les lieux où faire converger et ensuite circuler les nouveautés venant de l'étranger. Giovanni Pascoli et Gabriele D'Annunzio au tournant du siècle, crépusculaires et futuristes quelques années plus tard : voici les auteurs et les mouvements qui contribuent le plus à sortir l'Italie du provincialisme qui a empêché ses critiques de comprendre Leopardi et d'assimiler quoi que ce soit de l'étranger. Avec son charisme, D'Annunzio se montre capable de fabriquer une mythologie à laquelle son public conservateur sera très réceptif, car il peut s'appuyer dessus pour contrecarrer les changements sociaux qui le menacent à cette époque. En se déclarant à la fois homme d'action et de lettres, D'Annunzio ouvre la voie aux avant-gardes italiennes et européennes. Cependant, sa rhétorique truffée de nietzschéisme ne lui attire qu'un groupuscule d'écrivains mineurs qui, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, s'étaient acharnés jusqu'à la caricature sur des sujets et des atmosphères décadents. À partir du moment où ils prennent D'Annunzio pour idole, ils colorent leur décadentisme de réaction. D'Annunzio n'ajoute rien de vraiment personnel en terme de formes ou de contenus à ce que Huysmans, Mallarmé, Rimbaud et les parnassiens lui ont appris. Quant à Pascoli (pour autant qu'on puisse le définir comme symboliste), il ne se nourrit pas de lectures françaises. Ses choix lexicaux et métriques lui viennent essentiellement de sa culture classique : au discours grandiloquent prôné par D'Annunzio, il oppose une poésie qui se veut pauvre et naïve mais qui est au contraire très érudite. Tous les deux recourent aux symboles pour évoquer une dimension métaphysique inconnue que la nature laisserait entrevoir par éclairs à ses quelques initiés. Mais là où D'Annunzio se sert de cette initiation pour s'élever au-dessus des esprits vulgaires, Pascoli en fait la clé pour s'abstenir de tout mandat social et se mettre à la hauteur des petites choses dont il entend chuchoter les secrets¹¹⁹.

Si, en France, le rôle fédérateur dans la mêlée symboliste est joué par les revues, l'Italie souffre de manière plus profonde de l'absence d'une orientation commune. C'est un moment de dépaysement qui ne prend fin que lorsque le système esthétique élaboré par Benedetto Croce s'imposera comme modèle critique dominant pendant les cinquante ans à venir. En

¹¹⁹ Sur les différences, mais aussi sur les affinités entre Pascoli et D'Annunzio voir Carla Pisani, *Filologia e poesia tra Pascoli e D'Annunzio*, Rome, Marsilio, 2010.

attendant, une version édulcorée de la philosophie de Schopenhauer, du culte de Wagner et du surhomme commencent à réunir les intellectuels qui se perçoivent comme une élite internationale au sein d'une culture creuse et attardée. Même s'ils ne fréquentent les œuvres les plus marquantes de l'époque que de façon superficielle, ceux-ci parviennent à s'approprier d'un ensemble de thèmes, de figures et de styles qui, en l'absence d'un groupe ou d'une doctrine desquels se réclamer, leur permettent de bâtir une sorte de vision du monde. Les jeunes poètes de la fin du siècle se donnent notamment pour tâche de lutter contre le positivisme et contre la bourgeoisie de laquelle ils sont majoritairement issus. Un climat d'insatisfaction à l'égard des valeurs littéraires nationales et du conservatisme en général les conduit à se diviser en deux courants de pensée assez différents et parfois contradictoires. Le premier est spirituel : il vise à renouer les liens avec ce que les maîtres français ont apporté à Pascoli, D'Annunzio et aux autres poètes de la génération précédente. Le second est laïque : il lutte pour taire définitivement la vague décadente et symboliste¹²⁰. Presque à la même période où ce dernier mouvement commence à se disséminer en petits groupuscules, ses héritiers italiens s'organisent autour de nouvelles revues littéraires et politiques. *Il Leonardo*, mais aussi *Il Regno* ou *Hermes* se distinguent pour leur orientation spiritualiste, ainsi que pour le nationalisme explicite de leurs propos. Les rédacteurs

¹²⁰ L'entrée « decadentismo » rédigée par Mario Praz dans *L'enciclopedia del Novecento* définit ainsi ce phénomène : « A partir d'environ 1880 jusqu'au début de notre siècle [1900], le monde littéraire a été polarisé autour du concept de décadence. Au lieu de parcourir à rebours le processus historique et projeter sur le décadentisme des traits propres à une époque postérieure, il convient de remonter aux précurseurs de ce mouvement, tels que l'on en trouve surtout en Angleterre et en France [...]. Quant à l'Italie, pareille en cela à l'âne qui transporte du vin mais ne boit que de l'eau, elle a fourni au long des siècles un vignoble accessible et joli aux écrivains en quête de motifs sensationnels et décadents, sans réussir pour autant à offrir elle-même des exemples de son art et de sa littérature [...]. C'est pour cette raison que, lorsque nous parlons de décadentisme italien, nous ne nous attendons pas à trouver rien de vraiment spontané, ressenti, honnête ; mais bien plutôt des échos, des reflexes, des imitations des modes étrangers, interprétés pour la plupart avec un esprit provincial et qui est certes exubérant, mais pas du tout raffiné. Cela ne fait exception même pas chez D'Annunzio, représentant majeur de notre décadentisme et qui n'a fait que recapituler et diffuser les motifs du décadentisme européen ». [« Da circa il 1880 fino al principio del nostro secolo il mondo letterario si polarizzò intorno al concetto di decadenza. Anziché percorrere a ritroso il processo storico e proiettare sul decadentismo i caratteri di un'età posteriore, conviene se mai risalire ai precursori di quel movimento, e ne troviamo soprattutto in Inghilterra e in Francia [...]. Quanto all'Italia, come l'asino che porta vino ma beve acqua, ha fornito nei secoli una facile e bella vigna ai letterati e artisti stranieri in cerca di motivi sensazionali e decadenti, senza poi offrire esempi, se non marginali, di sensazionalismo e di decadentismo nella propria arte o nella propria letteratura [...]. Sicché parlando di decadentismo italiano non ci aspetteremo d'imbarbarci in nulla di veramente spontaneo, sentito, genuino ; ma bensì in echi, riflessi e scimmieggiami di mode d'oltralpe, interpretate di solito con spirito provinciale, con esuberanza spesso, ma senza molta raffinatezza, non eccettuato lo stesso D'Annunzio, massima espressione del nostro decadentismo e riepilogatore, e in un certo senso divulgatore, dei motivi del decadentismo europeo » (Mario Praz, « Decadentismo », in Luciano Anceschi, *L'enciclopedia del Novecento*, Bologne, Treccani, 1977, URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/).

d'*Hermes*, Enrico Corradini et Giuseppe Antonio Borgese, se déclarent à la fois « païens et d'annunziens¹²¹ ». Là où ces écrivains professent leur dette à l'égard de l'« ange monocle¹²² », d'autres se tournent vers le symbolisme pour y trouver une alternative à son culte, désormais devenu national. C'est le cas de Gian Pietro Lucini, auteur de *Ragion poetica e Programma del verso libero* (« Raison poétique et programme du vers libre », 1908). Lucini se vante d'avoir découvert le vers libre tout seul, indépendamment des expérimentations françaises et italiennes qui l'ont précédé.

Depuis de 1885, au bout de mes recherches et de mes errances inquiètes, une espèce de vers libre m'apparut, qui allait se former et se développer lentement [...]. Et, de même je ne savais pas si ce que je sentais et soupçonnais être le cœur de notre poétique avait été déjà découvert et pratiqué chez nous ou en France¹²³.

Au-delà d'une revendication de paternité, le but de Lucini consiste à lier ensemble le renouveau littéraire et le renouveau éthique du pays. Et à l'instar de son contemporain américain Stuart-Merrill, il espère aboutir à ce projet « anarchisant stoïquement¹²⁴ », c'est-à-dire en poursuivant un individualisme rationnel et non violent, opposé au fanatisme des futuristes.

La Voce est fondée sur les mêmes principe. Cependant, cette revue littéraire est plus attentive que les autres aux débats sociaux et politiques comme la situation dans le Sud ou l'entreprise coloniale. Ses éditeurs, Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini (qui ont également fondé *Il Leonardo*), veulent faire de la revue un lieu d'échange entre les intellectuels redoutant la virée nationaliste tout autant que l'élitisme bourgeois de D'Annunzio. Mais dans les années 1910 déjà, avec l'arrivée de Giuseppe De Robertis à la direction de *La Voce* et avec la fondation de *Lacerba* par Papini et par Ardengo Soffici, le programme éditorial de ces revues redevient exclusivement littéraire. Quand il est question

¹²¹ [« Ed anche noi come la Grecia, diranno, siamo pagani e dannunziani [...]. Ci gloriamo dell'aiuto di Gabriele D'Annunzio perché sappiamo di derivare tutto da lui » (Giuseppe Antonio Borgese et Enrico Corradini, Éditorial du *Hermes* de 1904, cité dans Enrico Malato (dir.), *La letteratura italiana : Storia e testi*, t. 9, *Il Novecento*, Bari, Laterza 1976, p. 17].

¹²² Angelus Cocles (« ange monocle », le monocle étant l'objet distinctif de D'Annunzio) est le pseudonyme avec lequel D'Annunzio signe son *Livre secret* en 1935, ainsi que le surnom dont l'affublent ses ennemis.

¹²³ [« Sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini, formandosi e sviluppandosi lentamente [...]. E se ciò ch'io voleva e sospettava nell'indole stessa della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato già presso di noi singolarmente od oltr'Alpe, per identico sentimento non seppi » (Gian Pietro Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Naples, Il Saggiattario, 1971, p. 216)].

¹²⁴ *Ibid.*

de se prononcer sur des sujets d'actualité politique, leurs membres se disent fièrement antidémocratiques. Dans cette atmosphère confuse, Soffici publie sa monographie sur Rimbaud, parue dans *La Voce* en 1911, et considérée comme l'œuvre qui aurait introduit le symbolisme français en Italie¹²⁵. Nous avons pourtant vu que les valeurs symbolistes circulaient depuis plus de vingt ans, mais qu'elles étaient tellement mêlées à celles du Parnasse que les deux mouvements, quoique opposés, avaient fini par être confondus¹²⁶. De nos jours encore, la lecture de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé avec pour clé le Parnasse reste assez courante, sans doute à cause du fait que le rôle de transfert est joué par D'Annunzio, lequel s'est souvent limité à piller les thèmes et les figures les plus réussies de l'un et de l'autre mouvement¹²⁷. C'est en revanche chez les anti-d'annuziens que l'influence

¹²⁵ « Qui, en Italie, connaît les écrits de Jean-Arthur Rimbaud ? Qui en connaît le nom ? On dirait personne, ou presque : personne dans tous les cas n'en parle ni en écrit. Les gens les mieux informés que j'ai rencontré, des gens qui se font passer pour des auteurs d'avant-garde et même pour des fanatiques de tous ce qui arrive de l'autre côté des Alpes et de la mer, m'ont répété l'archi-connu "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles..." et il en riaient. Et peut-être n'auraient-ils su continuer plus loin de ce vers qui est le premier d'un sonnet magnifique [...]. Si, d'une part, il est grave de l'ignorer, il est d'autre part encore licite pour un jeune lettré, italien par exemple, de demander qui est cet écrivain ou que représente-t-il au juste pour le monde de la poésie. Or, c'est justement à cette question que je voudrais répondre » [« Chi conosce in Italia gli scritti di Jean-Arthur Rimbaud ? Chi ne conosce pure il nome ? Pochi o nessuno, a quel che pare : nessuno per lo meno ne parla o ne scrive. I più informati che abbia conosciuto io, gente che passa per essere all'avanguardia e magari fanatico per tutto ciò che ci vien d'oltr'alpe et d'oltre mare, mi son venuti dinanzi con l'universalmente noto "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles..." e ghignando. E forse non sapevan più in là di questo verso ch'è il primo di un sonetto magnifico [...]. Se da una parte è un guaio ignorarlo, è ancora lecito per un giovane letterato, per esempio italiano, il domandar chi fosse e che cosa rappresenti precisamente nel mondo della poesia questo scrittore. Ora è appunto a una tale domanda ch'io vorrei rispondere » (Ardengo Soffici, « Arthur Rimbaud », *Opere*, t. 1, Florence, Vallecchi, 1968, p. 62-63)]. Très populaire, la biographie de Soffici est lue aussi par Montale, qui en 1917 note dans son journal : « Lus les deux *Quaderni* de *La Voce* : essais critiques de Serra, rien d'exceptionnel [...], et puis le *Rimbaud* de Soffici : un bon livre. Autobiographie psychologique assez remarquable. L'explication du passage du R. marchand au R. poète est particulièrement réussie. Soffici est vraiment l'un des rares gens – le seul peut-être – qui sache aujourd'hui parler d'art avec lucidité et précision ; et avec conscience... Rimbaud, j'en suis désormais convaincu, est du reste un poète extraordinaire, un colosse » [« Letti due "Quaderni della *Voce* : saggi critici del Serra, non molto notevoli [...], e il *Rimbaud* di Soffici ; bel libro. Autobiografia psicologica pregevolissima. Felice la spiegazione del trapasso dal R. poeta al R. mercante. Il mio Soffici è davvero uno dei pochi – forse l'unico – che sappia oggi parlar d'arte con pulizia e leggerezza di tocco ; e con coscienza... Arthur Rimbaud è del resto, mi son convinto, un poeta straordinario ; un colosso » (Montale, « Quaderno genovese », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1294)].

¹²⁶ Sur la réception des symbolistes français en Italie au début du siècle voir Ernestina Pellegrini, « Influenze culturali francesi sulla generazione vociana », *Revue des études italiennes*, XLIII, 3-4, juillet-décembre, 1997, p. 225-239 ; sur Mallarmé en particulier voir en revanche Luigi de Nardis, *Mallarmé en Italie. Étude bibliographique 1885-1957*, Rome, Gismondi, 1957 et Edoardo Costadura, « Mallarmé, le classique, le byzantin. Présence de Mallarmé dans la culture italienne entre 1914 et 1951 », *Revue de littérature comparée*, 286, 1998, p. 231-260.

¹²⁷ Il suffit de comparer *Stabat nuda aestas* de D'Annunzio à *Aube* de Rimbaud pour se rendre compte du pillage non déclaré que le poète italien fait de l'imagerie rimbaldienne. Les futuristes puiseront eux aussi dans *Les Illuminations*, mais leur plagiat peut à la limite être considéré comme un moyen de détourner la valeur sacrée de l'œuvre littéraire, en l'occurrence les poèmes de Rimbaud, devenue une pièce de musée

du symbolisme a produit des véritables résultats, en encourageant le développement d'une réflexion sur la portée communicative et cognitive du poème. Pour se débarrasser de D'Annunzio, ces « *lirici nuovi* » (« nouveaux poètes¹²⁸ ») sont obligés de parcourir et percer la totalité de son mythe, en filtrant ce qu'il a retenu de la tradition italienne aussi bien que des apports qui lui sont arrivés de l'étranger.

C'est dans ce sillage que se situe Montale. Plutôt que de subir l'influence directe des Français, le jeune poète la reçoit par l'intermédiaire des auteurs liguriens (Camillo Sbarbaro, Ceccardo Ceccardi, Giovanni Boine) et surtout de Guido Gozzano. À la fois produit par et réponse à la grandiloquence et au pathétique de D'Annunzio, Gozzano fait de l'ironie l'outil privilégié pour récupérer les atmosphères symbolistes et les détourner aussitôt. Il réduit les grands thèmes du moment – l'automne, l'ennui ou la maladie – au rang de clichés désuets, et tourne en dérision le primat accordé à la forme sur le contenu. Le vers régulier n'est plus le marqueur de la hauteur rhétorique, il est chez Gozzano l'emblème de l'obsolescence et du dilettantisme dans lesquels la poésie est en train de sombrer. C'est un art dépourvu de tâche sociale, dont les rythmes ne peuvent concurrencer que les comptines pour enfants. De plus, là où D'Annunzio, à l'instar de Des Esseintes dans *À rebours*, conçoit l'existence comme une œuvre d'art, Gozzano ressent une incompatibilité foncière entre vie et poésie. Au lieu de se nourrir l'une de l'autre, la sphère de la vie parasite la sphère de la poésie, en finissant généralement par l'écraser¹²⁹. Ce conflit, qui est si

une décennie à peine après sa parution. Sur la pratique du plagiat comme stratégie de détournement, Guy Debord dira qu'il existe « deux catégories principales pour tous les éléments détournés, et sans discerner si leur mise en présence s'accompagne ou non de corrections introduites dans les originaux. Ce sont les détournements mineurs, et les détournements abusifs. Le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque. Le détournement abusif, dit aussi détournement de proposition prémonitoire, est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet ; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d'Eisenstein par exemple. Les œuvres détournées d'une certaine envergure se trouveront donc le plus souvent constituées par une ou plusieurs séries de détournements abusifs-mineurs » (Guy Debord, « Mode d'emploi du détournement », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 221).

¹²⁸ Sous le nom de « *lirici nuovi* » le philosophe et critique littéraire Luciano Anceschi réunit ces poètes italiens qui, dans les années qui suivirent l'effervescence des avant-gardes, réussirent à surmonter l'impasse du symbolisme et à ne pas se laisser écraser par le mythe de D'Annunzio. Parmi ces poètes on retrouve Ungaretti, Montale, Sbarbaro, Quasimodo, Solmi, ainsi que les bien plus jeunes Caproni, Sereni et Bertolucci. *Lirici nuovi* est aussi le titre d'une anthologie de poésie éditée par le même Anceschi en 1942.

¹²⁹ Le jeune Montale vit profondément ce contraste. Dans une note de son journal datée de 1917 nous lisons en fait : « Qu'est-ce que cet essor de sensations et de voix qui monte en moi et me demande de sortir ? La somme de mes *possibilités*, peut-être... peut-être aussi de mes *probabilités*... Mais comment les réaliser si on ne *vit* pas ? L'œuvre d'art est *vie* ; mais ceux qui n'ont pas vécu n'éviscère, ne connaît même

souvent mobilisé à propos des héros des romans d'artiste de Federigo Tozzi, Italo Svevo ou de Pirandello, trouve son pendant lyrique dans les protagonistes des poèmes de Gozzano : des jeunes aristocrates souffreteux, des avocats de province, ou encore des adolescentes flétries avant même de connaître l'amour. Tous ces personnages sont présentés comme captifs de leurs propres rêveries, auxquelles ils donnent libre cours assis, sur des bergères de salon au décor kitsch ou encore délaissés au bord d'une fontaine dans des jardins en friche¹³⁰.

Alors que chez Pascoli (et par la suite chez Ungaretti), le culte des petites choses et de la vie réduite à ses plus humbles manifestations est chargé d'une forte valeur symbolique, le lyrisme de Gozzano ne s'autorise aucune élévation au-dessus du quotidien. Le poète n'est nullement porteur de révélation ou de salut. Essentiellement solitaire, il se limite à pointer du doigt l'illusion qui se trouve derrière de telles croyances. De même, les vers du jeune Montale ne visent nullement à chanter les louanges d'une réalité saisie dans ses aspects les plus infimes et rehaussée par là au rang de miracle. Contrairement à ce que le titre de son premier recueil, *Os de seiche* (1925), pourrait laisser entendre si on y voyait une allusion à la

pas la vie ; ses probabilités s'estompent, elles rentrent dans les aspirations quelconques de n'importe quel idiot d'aujourd'hui. [...] Fuire ! Vivre ! Partir ! Si un mal existe en nous, c'est dans cette oscillation entre la vie et la mort [...]. Seul vit celui qui s'imbibe des jus de l'existence, celui qui l'accepte, la saisit, et en étant vaincu parvient à la vaincre ; et il est vaincu parce qu'il la vainc ; et il se sent seul ; et le voilà arrivé à la fin de sa parabole » [« Che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un èsito, in me ? La somma delle mie *possibilità*, forse... ; fors'anche delle mie *probabilità*...Ma come realizzarle senza *vivere* ? L'opera d'arte è *vita* ; ma chi non ha vissuto non sviscera, non conosce neanche la vita ; le sue probabilità sfumano, rientrano nelle aspirazioni generiche di qualunque mezzo cretino d'oggi. [...] Fuggire ! Vivere ! Andarsene ! Se un male esiste è in noi, è in questa nostra altalena tra la vita e la morte [...]. Solo vive chi s'imbeve dei succhi della esistenza, chi l'accetta, l'afferra ; e la vince perché ne è sconfitto ; e ne è sconfitto perché la vince ; e si sente solo ; ed ha finito la sua parabola ! » (Montale « Quaderno genovese », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1280)].

¹³⁰ Ainsi, dans *L'amie de Mamie Speranza* : « Loreto empaillé et le buste d'Alfieri, de Napoléon, les fleurs encadrées (les bonnes choses de mauvais goût !) / la cheminée un peu sombre, les boîtes sans plus de dragées, / les fruits de marbre sous les cloches de verre, / un rare jouet, les coffrets de coquillages, les objets qui disent : salut, souvenir, les noix de coco, / Venise peinte en mosaïque, les aquarelles un peu tristes, / gravures, coffres, albums d'anémones archaïques, / les toiles de Massimo d'Azeglio, les miniatures, / les daguerréotypes : figures qui songent perplexes, / le grand lampadaire vétuste qui pend au milieu du salon / et multiplie à travers le cristal les bonnes choses de mauvais goût, / le coucou qui chante les heures, les sièges de damas / cramoisi... je renais, je renais en mille huit-cent cinquante ! » [« Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone / i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto !) / il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro, / un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve, / gli oggetti col mònito salve, ricordo, le noci di cocco, / Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi, / le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici, / le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, / i dagherrotipi : fi gure sognanti in perplessità, / il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone / e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto, / il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco / chermisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta ! », (Guido Gozzano, « L'amica di nonna Speranza », *Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1983, p. 182)]

poétique pascolienne, la centralité qu'occupent les déchets indique le paradoxe d'un genre littéraire dont les thèmes, les formes et le public étaient autrefois considérés comme "hauts", mais qui sont désormais voués au discrédit. Comme Gozzano et les futuristes (mais sans leur enthousiasme et parfois même avec une tendance dépressive), le jeune Montale est en somme conscient, à la fois du prestige et du déclin de la tradition dans laquelle il s'est, bon gré mal gré, inscrit. S'il récupère les modes expressifs propres au symbolisme et au d'annunzianisme, c'est pour en dévoiler l'inactualité, voire le ridicule¹³¹.

Le genre lyrique entre « mythes » et « termites »

À l'exception de la Belgique, aucun pays d'Europe ne fonde une véritable école symboliste. Du reste, la force de ce mouvement ne réside pas tant dans l'encadrement de ses affiliés au sein d'une doctrine précise que dans le fait de fonctionner comme « idée régulatrice¹³² ». Le symbolisme offre à la fois une alternative au lyrisme usé des derniers romantiques et à l'intellectualisme abscons des parnassiens. L'incohérence des réflexions théoriques qui en accompagnent le développement semble contraster avec son succès et sa propagation dans les littératures étrangères de l'époque. Malgré la dette à l'égard de la France, ces littératures étaient déjà porteuses des germes nécessaires à l'éruption du symbolisme. À la limite, l'étape française constitue un prétexte pour leurs premières formalisations. Ce double mouvement, d'éparpillement d'une part, et de convergence de l'autre, conduit à la création d'un réseau poétique où la singularité de chaque contexte est préservée au même temps qu'elle est compromise.

L'héritage que le symbolisme laisse aux littératures du tournant du XX^e siècle est un héritage à la fois poétique et épistémologique, car il repose sur la remise en cause de la légitimité des rapports du sujet au monde. Les troubles dont le genre lyrique a été atteint sont dès lors à la fois la cause et la conséquence des troubles historiques. En s'enfermant dans le seul domaine de la poésie, les symbolistes sont tombés dans la même intransitivité qu'ils avaient dénoncée chez les romantiques et contre laquelle ils s'étaient lancés dans leurs

¹³¹ Nous verrons que les rapport de Montale avec l'institution générique et avec le privilège du poète est bien plus complexe que cela. Encore jeune en 1917, ses opinions sont cependant assez tranchées, comme le montre cette note de journal : « Le symbolisme, comme le dit justement [D]uhamel, a eu le mérite d'élever l'art au-dessus des âmes médiocres, où rien ne pouvait le toucher » [« Il simbolismo, dice giustamente il D[uhamel] ha avuto il merito di innalzare l'arte, ponendola al di sopra del contatto delle anime mediocri » (Montale, « Quaderno genovese », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, *op. cit.*, p. 1326)].

¹³² Wellek, « Terminologie et concept de symbolisme », *op. cit.*, p. 105.

explorations initiales. Leurs efforts ont néanmoins contribué à rendre possible le passage d'une vision essentialiste, idéalisée et abstraite des liens entre poésie et pensée à une vision plus concrète et ancrée dans l'expérience du langage. Pour y parvenir, on a dû vider la pensée et les mots de leurs contenus. Épurer le poème de toute donnée contingente signifie le contraindre à ne parler que de lui-même : voilà la prise de conscience la plus importante à laquelle les auteurs de notre corpus aboutissent du fait d'avoir côtoyé le symbolisme. Pour se sortir d'une telle impasse, il leur faudra soit briser les frontières du poème et l'hybrider à d'autres discours, soit accompagner l'écriture en vers d'une prose qui en prendra en charge ses ambitions cognitives. Dans les deux cas, un changement s'impose pour que le lyrisme échappe aux courts-circuits de la référence et aux rets de l'analogie.

Deux tendances opposées émergent de la faillite de l'entreprise symboliste. Elles consistent, d'une part, dans le rejet du subjectivisme romantique et, d'autre part, dans la place centrale réservée à la représentation de facultés individuelles telle la sensibilité, l'intuition ou encore la conscience. Les jeunes poètes de la génération de Valéry et de Rilke, – mais aussi de celle de Stevens et de Montale (les littératures italienne et américaine étant quelque peu en retard par rapport aux littératures française et allemande¹³³) – font leur apprentissage littéraire au moment même où le symbolisme révèle cette contradiction. S'ils souscrivent à la critique du modèle romantique de subjectivité, ils vont en rejeter les dérives impersonnelles. La découverte des illusions dont le genre lyrique est constitué sera pour eux un encouragement à en dénoncer d'autres encore plus subtiles.

¹³³ C'est à Thibaudet que nous devons le premier recours à l'idée de génération comme catégorie d'étude des phénomènes littéraires. Dans son *Histoire de la littérature française* (1936), il oppose à la notion d'époque avancée par Brunetière et par les autres critiques positivistes un critère plus dynamique, qui ne procède pas tant par coupures que par intégrations, glissements, influences. « Une génération », affirme Thibaudet, « ne commence pas et ne finit pas à un point précis [...] elle appartient à un continu », et c'est pour cette raison qu'elle restitue de près la « marche de la nature » (Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry*, Paris, Marabout, 1936, p. XI). Dans le cadre de notre travail, cette notion se prête à la fois à réunir Valéry, Rilke et Stevens, qui sont nés presque à la même époque, et à les séparer de Montale, qui non seulement naît plus tard, mais comme Stevens ne commence à publier ses textes que dans les années 1920, alors que Valéry et de Rilke sont déjà connus dans leurs pays et à l'étranger.

Le lyrisme de la pensée Poésie et essai au tournant du XX^e siècle

Ah ! Mon cher, moi, vous savez, je vis dans l'abstrait [...]. Il n'y a que les généralités qui m'intéressent, je vous parle de cela comme de la loi de la pesanteur.

(M. Charlus, *La Prisonnière*)

On ne voit pas pourquoi le primat de la raison ne serait pas un thème lyrique. Le romantisme de la raison était tout indiqué.

(Julien Benda, *Belphégor*)

La vie et ses formes

Le mélange du vocabulaire scientifique avec celui de la religion n'est pas un trait propre au seul mouvement symboliste. En confondant idée et sensibilité, pensée et inspiration, les poètes que nous avons évoqués dans le chapitre précédent rejoignent une tendance qui est dans l'air du temps. On peut la résumer comme la tentative de concilier visions matérialiste et spiritualiste du monde à l'aide d'un concept qui fasse le pont entre les deux : le concept de vie. Relevant de la biologie tout comme du miracle, « vie » devient le mot clé d'un vaste mouvement de pensée qui cherche à faire de l'expérience individuelle – dans ce qu'a elle a de physiologique et de commun aussi bien que dans ce qu'elle a d'insaisissable et d'unique – le maillon entre les domaines de l'art et de la connaissance. En ce qui concerne la littérature et la philosophie en particulier, le conflit entre courants positiviste et irrationaliste qui traverse la deuxième moitié du XIX^e siècle semble enfin tourner à l'avantage du dernier. Dans *Histoire de l'Italie contemporaine*, Benedetto Croce revient sur le contexte culturel des années 1890-1900 pour faire un rapprochement entre l'attitude des écrivains de l'époque et la crise du modèle épistémologique et moral bâti par Comte, Taine, Littré, Renan et Brunetière.

Au début du XX^e siècle, en Italie et au dehors, la réaction était déjà fort avancée contre le scientisme ou positivisme. Dans les parties où il soutenait des exigences légitimes et affirmait des règles justes, ce système avait déjà fatigué par une insistance hors de propos sur des points désormais indiscutés ; à sa promesse d'apporter une philosophie, il avait failli misérablement, en se couvrant de discrédit¹.

De l'avis de Croce, le dépassement du positivisme aurait eu deux conséquences majeures, dont une seule est négative. D'une part, il aurait conduit au renouveau de l'idéalisme (c'est-à-dire à l'essor de la philosophie crocienne) ; d'autre part, il aurait encouragé l'apparition d'un ensemble de mouvements divers, tous réunis sous le signe de la déraison. La pensée des gens qui se reconnaissent dans des tels principes serait caractérisée par

l'affaiblissement ou l'anéantissement du sens des distinctions : distinctions entre la vérité et le contraire de la vérité dans le domaine des théories, entre le devoir et le plaisir, entre la moralité et l'utilité dans les choses pratiques, entre la contemplation et la passion, la poésie et la convulsion, le goût artistique et le caprice voluptueux en matière d'esthétique, entre la spontanéité et l'indiscipline, entre l'originalité et l'extravagance dans la vie de l'esprit. Tous les freins logiques se trouvant supprimés, le sens critique se trouvant déprimé, et envolée la responsabilité qui est au fond de l'affirmation rationnelle, le jeu de l'imagination et d'une nouvelle rhétorique se présentait comme aisé et séduisant².

Grâce surtout à l'effervescence des revues littéraires, cette nouvelle approche de la vie et de ses formes se serait traduite dans un lyrisme intellectualisant, gonflé d'ambitions spirituelles, mais pauvre en contenus philosophiques. Certes, les poètes décadents de la fin du siècle ont été maîtres de « charlatanerie ou [d']histrionisme³ ». Mais les jeunes auteurs qui commencent leur carrière à ce moment-là s'appliquent à leur tenir tête. « Tournés vers l'extérieur, si froidement chaleureux dans vos spasmes d'artistes puisque vous avez la chaleur dans le moi et le froid dans le cœur⁴ » : ainsi Croce s'adresse à ceux qui prétendent être guidés par la seule force des sens⁵.

¹ Benedetto Croce, *Histoire de l'Italie contemporaine (1871-1915)*, tr. de l'italien par M. Bédarida Paris, Payot, 1929, p. 257-258.

² *Ibid.*, p. 261-262.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ Le philosophe se plaint également de leur avoir involontairement fourni la matière pour ces fanfaronnades lorsque, dans *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (« L'esthétique comme science de l'expression et comme linguistique générale » 1902), il fait la distinction entre deux types de connaissance indépendantes, l'une intuitive et l'autre théorique. De cette distinction découle le partage entre valeur esthétique et philosophique qui est à la base de *Poesia e non poesia* (« Poésie et non poésie », 1923), un recueil d'essai où Croce expose ses fameuses réserves à l'égard de Leopardi. La

La distinction entre héritage rationaliste et irrationaliste du positivisme qu'on retrouve dans les essais de Croce souffre d'un excès de synthèse. Cette distinction répond en fait à une stratégie rhétorique précise, qui a pour but d'élever sa propre philosophie au-dessus des autres, sur le plan de l'esthétique aussi bien que sur celui de la morale. Il n'en demeure pas moins que, dans sa relecture des romantiques et de Hegel en particulier, Croce assouplit les principes fondamentaux de l'idéalisme. Chez lui comme chez beaucoup de penseurs de cette période, les deux pôles occupés par l'intellect et par l'intuition s'attirent plus qu'ils ne se repoussent, s'hybrident plus qu'ils ne s'émancipent. Le conflit entre spiritualisme et rationalisme qui est souvent mobilisé pour décrire l'atmosphère culturelle au tournant du siècle se révèle ainsi être le fruit d'une simplification établie a posteriori plutôt que le diagnostic d'un état des choses réel. En 1924, Thomas Mann proposera une allégorie saisissante pour illustrer cette lutte entre ces factions qui semblent inconciliables, mais qui

critique majeure qu'il adresse au poète concerne la nature « allotria » (non-esthétique) de ses vers : au lieu d'être le fruit d'une intuition pure, ceux-ci contiendraient trop de réflexions, trop de prosaïsmes et trop de passages méditatifs. Inversement, les pensées du *Zibaldone* ne mériteraient pas d'être considérées philosophiques, tant elles sont sentimentales et privées. Aucune médiation n'est donc concevable pour Croce entre ces deux sphères de l'entendement, qui doivent rester séparées et ne pas se mêler l'une à l'autre, fût-ce dans des formes d'écriture subjective comme le journal ou le poème lyrique. « On a souvent tenu Leopardi pour un poète philosophe. Or, les explications qu'on vient de donner montrent que cela est inexact pour lui comme pour tout autre poète. Non seulement son état d'esprit fondamental était sentimental et non pas philosophique, mais on pourrait même parler pour lui d'un engorgement sentimental, d'un désir vague et d'un désespoir si condensé et violent, si extrême qu'il se versa dans la sphère de la pensée pour en influencer les concepts et les jugements [...]. Où se trouve donc la poésie de Leopardi ? (on se demandera) : pas ici, pas là, non plus là-bas : on ne voudra pas insinuer que Leopardi ne fût en aucune manière un poète ? – Et bien, où se trouve la poésie de Leopardi a déjà été indiqué par la conscience critique commune, laquelle, après avoir accueilli froidement les *Petites œuvres morales*, refusé les *Paralipomènes* et la *Palinodie*, après avoir accusée de prosaïsme *Le Genêt* et d'autres textes lyriques, [...] a tourné son admiration surtout vers les *Idylles*, ceux de jeunesse et ceux de la maturité, les petits et les grands *Idylles*. Dans ces moments où Leopardi, dans le souvenir lointain ou proche, se sentit en harmonie avec le monde, sa fantaisie poétique se réveilla : car la poésie peut être tout ce que l'on veut, mais jamais froide et acosmique » (Benedetto Croce, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1942, p. 110-114)]. Malgré la vision compartimentée des processus mentaux et de leur mise en forme discursive, l'intuition reste pour Croce un phénomène entièrement conscient. L'art n'est pas – comme ont cru le comprendre les jeunes irrationalistes qui ont plagié l'*Esthétique* pour étoffer leurs "fumisteries" – le produit d'une inspiration immédiate. Au contraire, le prototype d'artiste dessiné par Croce consacré une grande partie de ses efforts à la réorganisation de l'expérience sensible ; et ce n'est que dans un deuxième temps, une fois le travail intellectuel achevé, qu'il peut lui donner une forme extériorisée, selon la même logique chère aux penseurs du romantisme allemand. « Or, de même que celui qui se fait des illusions sur la quantité de ses richesses matérielles est démenti par l'arithmétique, qui lui dit exactement à combien elles se montent ; de même, celui qui se fait des illusions sur la richesse de ses pensées et de ses images est ramené à la réalité alors qu'il est contraint de traverser le pont aux ânes de l'expression. – Comptez, disons-nous au premier ; – parler, voici un crayon, dessinez, exprimez-vous – dirons-nous à l'autre. Chacun de nous, en somme, est un peu peintre, sculpteur, musicien, poète, prosateur ; mais combien peu en comparaison de ceux qui sont ainsi appelés justement pour le degré élevé auquel ils possèdent les dispositions et les énergies communes à la nature humaine » (Croce, *L'esthétique*, cité par Jean Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*, Paris, Librairie Philosophique, 1936, p. 122).

sont en réalité assez proches l'une de l'autre. Dans la dernière partie de *La montagne magique*, deux personnages aussi secondaires qu'influents sur l'éducation intellectuelle du protagoniste se provoquent en duel. Lorsqu'ils se tournent le dos dans la plaine enneigée, le laïc positiviste Lodovico Settembrini et le jésuite nihiliste Leo Naphta sont prêts à défendre l'intégrité de leurs idéaux jusqu'à la mort.

« Il vous a provoqué en duel, dit Hans d'une voix oppressée.
– Certainement », répondit Settembrini en levant les yeux vers le jeune homme debout près de lui, pour se détourner aussitôt, la tête appuyée sur la main.
« Vous allez accepter ? s'enquit Wehsal.
– Vous me posez la question ? » répliqua Settembrini en le considérant, l'espace d'un instant...⁶.

Étonné par la réaction de ses maîtres face à un différend qu'il percevait comme purement intellectuel, le jeune Hans Castorp cherche à persuader Settembrini de renoncer au duel. Ses arguments portent sur le type d'offense reçue et sur la manière la plus appropriée d'y répondre :

« Si c'était une véritable offense ! » s'écria-t-il lors d'une conversation avec Settembrini, Fergué et Wehsal, que Naphta, au retour, avait déjà pu s'adjoindre comme témoin, et qui assurait la liaison entre les parties adverses. « Si c'était une insulte à caractère bourgeois ou mondain ! Si l'on avait trainé dans la boue l'honorable nom de l'autre, si c'était une histoire de femme ou quelque autre infortune bien tangible, sans arrangement possible ! Soit, dans ces cas-là, le duel est le dernier recours [...]. Mais qu'a-t-il fait ? Sans vouloir prendre sa défense, je demande seulement en quoi il vous a offensé. Il a chamboulé les catégories et, selon ses termes, dépouillé les idées de leur vertueuse dignité académique. Et vous vous êtes senti offensé, à juste titre, admettons...
– Admettons ? répéta Settembrini en le regardant...⁷

Lors de son plaidoyer, Hans avance que les propos cyniques que Naphta adresse à Settembrini ne justifient pas le recours aux pistolets. Tout en minimisant la nature de leur altercation, il identifie avec précision le motif de leur colère : le jésuite a « osé chambouler les catégories » sur lesquels se fonde la pensée positive et a réussi par là à « dépouillé[r] les idées de leurs vertus académiques ». Pour Hans, il ne s'agit que d'une querelle portant sur des « sujets abstraits, intellectuels⁸ » et qui ne peuvent donc pas faire objet d'insulte. Mais Settembrini et Naphta ne partagent pas avec lui l'idée selon laquelle « les choses de

⁶ Thomas Mann, *La montagne magique*, tr. de l'allemand par Claire de Olivera, Paris, Fayard, 2016, p. 724.

⁷ *Ibid.*, p. 724-725.

⁸ *Ibid.*, p. 726.

l'esprit n'ont jamais rien de personnel⁹ ». Hommes de leur temps, ils tiennent les sphères du concret et de l'abstrait, du réel et de l'intellectuel, ainsi que celles du personnel et de l'universel, comme absolument complémentaires. Et c'est pour cette raison que Settembrini interromp Castorp avant que ce dernier n'ait terminé sa tirade :

– Vous vous trompez, mon ami », répliqua M. Settembrini, les yeux fermés. « Tout d'abord, vous avez tort de supposer que les choses de l'esprit ne peuvent revêtir aucun caractère personnel. Vous ne devriez pas le penser », dit-il avec un sourire particulièrement subtil et douloureux. « Mais vous vous fourvoyez surtout dans votre appréciation de l'intellect en général ; manifestement, vous le jugez trop faible pour donner lieu à des conflits et à des passions aussi rudes que dans la vie réelle, ne laissant d'autre issue que celle du combat singulier. *All'incontro !* [...] Le duel, mon ami, n'est pas une institution comme une autre. C'est la chose ultime, le retour à l'état de nature, à peine atténué par un vague règlement de chevalerie qui est bien superficiel. L'essentiel de la situation demeure son caractère foncièrement primaire de combat physique, et il appartient à tout homme, même fort éloigné de la nature, d'être à la hauteur de cette situation où il peut se retrouver du jour au lendemain. Être incapable de prendre fait et cause pour une idée avec sa personne, son bras et son sang, c'est en être indigne, et il importe de rester un homme, en dépit de toute la spiritualité qu'on développe »¹⁰.

Malgré la lucidité de sa réplique, le discours de Settembrini inquiète profondément Castorp. Le jeune hôte du sanatorium Berghof y décèle une ferveur qui lui paraît irrationnelle au moins autant que les propos de Naphta. C'est en particulier la « dépendance envers l'état d'esprit en général¹¹ » qui, selon Hans, aurait obscurci le jugement de son maître. Il se demande notamment pourquoi « les exercices intellectuels, du fait de leur rigueur, devaient[-ils] mener implacablement à la bestialité [...] »¹² ? ». Longtemps tiraillé entre les modèles de vérité (nihiliste et irrationnelle d'un côté, positiviste et rationnelle de l'autre) offerts par Naphta et Settembrini, Castorp choisira enfin de les rejeter tous les deux pour bâtir sa propre vision des choses. Sa nouvelle façon de penser va être ancrée dans le mythe d'une humanité que les expériences de la détresse et de la maladie ont renouvelée dans ses fondements. L'avènement de la Première Guerre mondiale évoqué à la fin du roman lui montrera qu'une telle idée est aussi abstraite que celles développées par ses pédagogues¹³.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 727.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 728.

¹³ Dans un essai sur *La montagne magique* daté de 1945, Lukács définit le roman comme « le duel intellectuel entre les représentants de la lumière et des ténèbres, entre le démocrate humaniste italien Settembrini et l'élève juif des jésuites Naphta, propagateur d'un système à tendance catholique

Contrairement à la radicalité des propos qui conduisent Settembrini et Naptha à s'affronter, certains philosophes de la fin du XIX^e siècle ne renient pas le double héritage, idéaliste et positiviste, dont leur pensée est issue. Dans l'une des œuvres fondatrices de la *Lebensphilosophie*, la *Psychologie descriptive*, Franz Brentano reconnaît par exemple à Comte le mérite d'avoir montré que l'exploration de l'intériorité n'a aucune valeur cognitive et qu'il faut la considérer comme « inutilisable », car « elle détruit ou modifie l'objet qu'elle prétend viser et n'atteint ainsi jamais son but¹⁴ ». En même temps, il se propose de rectifier les contours de certains postulats positivistes en matière de subjectivité, persuadé que l'étude de l'esprit est une étape nécessaire à la connaissance de l'homme en général. L'objectif que Brentano et les autres philosophes de la vie se donnent consiste d'abord à identifier la qualité distinctive des sciences humaines en général, et de la psychologie en particulier, pour ensuite leur donner des bases plus solides. Or, malgré les efforts pour renforcer l'échafaudage positiviste, cette tentative de correction finit par creuser une brèche dans les zones les plus fragiles du système comtien¹⁵. Atteinte dans l'une de ses zones de

préfigurant le fascisme [...] » (Lukács, « À la recherche du bourgeois », *Thomas Mann*, tr. du hongrois par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967, p. 37). À propos de cet essai, Michael Löwy affirme que Lukács y opère une excessive réduction de l'idéologie du personnage, pour la construction duquel Mann se serait d'ailleurs inspiré du philosophe hongrois lui-même. « Vers la même époque (1946), dans sa *Brève Histoire de la littérature allemande*, il [Lukács] souligne le caractère obscurantiste et "maladif" du romantisme, notamment chez Novalis, et insiste sur le fait que "la critique du romantisme est une des tâches les plus actuelles de l'histoire de la littérature allemande. Cette critique ne pourra jamais être assez rigoureuse". Cette conception étriquée traverse l'ensemble des écrits de Lukács dans l'après-guerre ; elle atteindra son apogée avec la *Destruction de la raison* (1953) qui présente toute l'histoire de la pensée allemande, de Schelling à Tönnies et de Dilthey à Simmel comme un immense affrontement entre la "Réaction" et la "Raison", et tous les courants romantiques [...] comme menant nécessairement à une "irrationalisation générale de l'histoire" et, plus tard, à l'idéologie fasciste » (Michael Löwy, *Marxisme et Romantisme révolutionnaire. Essais sur Lukács et Rosa Luxembourg*, Paris, Le Sycomore, 1979, p. 10).

¹⁴ Franz Brentano, *Psychologie du point de vue empirique*, tr. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Vrin, 2008, p. 45.

¹⁵ Ces penseurs de la vie reflètent une âme double, scientifique d'une part et philosophique de l'autre. On pense notamment au physicien et psychologue Ernst Mach, dont les travaux inspireront Einstein ; ou bien à William James, chez qui l'on retrouve les principes fondamentaux du pragmatisme, en même temps que l'ébauche de la notion de *stream of consciousness*. L'expérience n'est pas conçue par James comme étant constituée d'une autre substance que la pensée, mais plutôt comme sa composante subjective ; il en résulte que conscience et choses sont faites de la même matière. Pour illustrer sa théorie, James avance l'exemple suivant : « Si je pense en ce moment à mon chapeau que j'ai laissé tout à l'heure au vestiaire, où est le dualisme, le discontinu, entre le chapeau pensé et le chapeau réel ? C'est d'un vrai chapeau absent que mon esprit s'occupe. J'en tiens compte pratiquement comme d'une réalité. S'il était présent sur cette table, le chapeau déterminerait un mouvement de ma main : je l'enlèverais. De même ce chapeau conçu, ce chapeau en idée, déterminera tantôt la direction de mes pas. J'irai le prendre. L'idée que j'en ai se continuera jusqu'à la présence sensible du chapeau, et s'y fondra harmonieusement ? » (William James, *Essais d'empirisme radical*, tr. de l'anglais par Guillaume Garreta et Mathias Girel, Paris, Agone, 2005, p. 163). Il n'y a pas que les scientifiques et les philosophes qui s'étonnent devant la théorie de William James, revendiquant le caractère entièrement fictif de la conscience. En 1906, fraîchement sortie de ses études en médecine à l'université de Johns Hopkins, Gertrude Stein entame la rédaction de

faiblesse, celle qui a trait à l'esprit – et de laquelle dépend à son tour le domaine de l'art –, la démarche positive commence à soulever des critiques qui viennent de partout, y compris de ses propres défenseurs¹⁶. À l'idée d'une connaissance purement intellectuelle et supérieure aux expériences sensibles, les *Lebensphilosophen* opposent l'idée d'une connaissance comme rencontre des moments objectif et subjectif, de l'esprit et de la sensibilité. Dans une telle perspective, l'art ne fournit plus seulement les moyens techniques pour représenter des concepts abstraits ou des phénomènes invisibles : il permet de traduire les attitudes mentales vis-à-vis de la réalité dans des formes partagées¹⁷. Or, parmi toutes

son premier roman. Sous l'influence déclarée de Flaubert, *Trois vies* (1909) est écrit dans l'idée de mettre les thèses de James à l'épreuve du récit. Avant d'obtenir son diplôme, Stein a en fait suivi les cours donnés par James à Radcliffé Collège. Dans le troisième volet du livre, intitulé *Melanchta*, elle s'interroge sur le problème que la narration d'une vie pose à la continuité et à l'évolution d'une conscience. Les *Précis de psychologie* de James affirment à cet égard que le sujet parvient à se donner une forme à travers l'institution de rapports de ressemblance entre objets et sensations assez différentes, qui lui permettent de percevoir son noyau identitaire en même temps qu'ils l'exposent au flux de ses propres sensations. En terme de construction narrative, un tel constat amène Stein à choisir une focalisation interne variable, capable de restituer à la fois le point de vue de la protagoniste, celui de son amoureux et l'opinion générale des autres personnages, en l'occurrence une communauté majoritairement blanche et machiste. Vingt ans après la parution de *Trois vies*, Virginia Woolf poussera plus loin encore la tentative de représenter l'interaction de la conscience avec son environnement. Dans *Mrs Dalloway* (1925), elle alternera des effets de rupture (changement brusque de la voix narrative, improvisation de prolepses et d'analepses, absence de transition d'un espace à l'autre du récit) à des effets de répétition (d'action, d'images, de citations) afin de montrer le paradoxe consistant dans le fait de vouloir restituer à la fois l'immédiateté des phénomènes mentaux et leur réélaboration consciente.

¹⁶ Et, à bien regarder, de son cheval de bataille : la mécanique newtonienne. Les réflexions sur la relativité restreinte de Poincaré, et de Einstein plus tard, s'alignent sur une attitude de suspicion générale à l'égard du déterminisme. Dans *La connaissance et l'erreur* (1905), Mach s'interroge sur le sens de l'expression « lois scientifiques » (*Naturgesetzen*) en affirmant que si « ces lois sont déchiffrées par abstraction des phénomènes eux-mêmes, nous ne sommes pas sûrs de ne pas nous tromper » : c'est bien « en nous attachant au côté subjectif de notre conception de la nature » que « nous arrivons à comprendre que, seuls, nos concepts et notre intuition prescrivent des lois à la nature » (Ernst Mach, *La connaissance et l'erreur*, tr. de l'allemand par Marcel Dufour, Paris, Flammarion, 1908, p. 367-368). Cette valeur nouvelle accordée par la physique à l'imagination et à l'abstraction entraîne avec elle une réhabilitation des domaines du savoir qui étaient considérés de second ordre en raison de leur caractère subjectif. Les « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*) se trouvent ainsi, du moins sur le plan théorique, élevées au même rang que les « sciences de la nature » (*Naturwissenschaften*). La distinction entre ces deux termes – qu'on doit à Wilhelm Dilthey – participe d'un projet de refondation épistémologique qui vise d'abord à dépouiller l'étude des phénomènes interne à la conscience des halos métaphysiques qui l'entourent, pour ensuite en faire le pilier d'une nouvelle gnoséologie.

¹⁷ « La pensée produit des concepts, la création artistique produit des types. Ceux-ci contiennent un accroissement du vécu, mais non pas dans le sens d'une idéalité vide, au contraire dans celui d'une représentation de la diversité sous une forme imagée. Typiques les personnages, typiques les passions [...]. Et comme il y a partout en poésie une expérience vécue, un côté intérieur qui se représente par sa face extérieure ou un élément extérieur animé par une intériorité, toute poésie est symbolique [...]. Il s'avère donc que le problème de toute technique pour un poète consiste à produire le typique. Malgré tout ce que la poétique actuelle doit aux deux méthodes antérieures, il faut qu'elle devienne une science moderne, il faut qu'elle reconnaisse les facteurs générateurs, étudie leur action dans des conditions variables et résolve au moyen de cette reconnaissance des causes ses tâches pratiques [...]. S'il était possible de déduire intégralement de la combinaison de ces règles les buts et les moyens des différents

les expressions artistiques, la poésie est la plus étroitement liée au vécu individuel. C'est pour cette raison qu'elle est élevée au rang de medium privilégié pour relier, par le biais du langage, le particulier à l'universel, l'intériorité à son extériorisation¹⁸.

genres poétiques on obtiendrait alors une technique poétique de valeur universelle » (Wilhelm Dilthey, « L'imagination du poète. Éléments pour une poétique », *Écrits d'Esthétique*, tr. de l'allemand par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 116-117). En lisant ce passage nous remarquons à quel point les acquis du romantisme et ceux du positivisme sont inextricablement liés chez les *Lebensphilosophen*. D'un côté, nous trouvons la notion d'« expérience vécue » (*Erlebnis*), une unité close et autosuffisante dans le flux de la conscience individuelle ; de l'autre, celle de « parenté » (*Verwandtschaft*), c'est-à-dire le résultat de l'observation, de l'étude et de la comparaison de plusieurs expériences vécues, toute également représentatives d'une culture et d'une époque.

¹⁸ Parmi les *Lebensphilosophen*, celui qui s'est le plus penché sur l'étude des rapports entre la vie et ses mises en forme est Georg Simmel. Rangé aux côtés de Weber et de Durkheim parmi les pères de la sociologie, dans ses essais et ses cours universitaires Simmel s'intéresse tout particulièrement aux différentes façons qu'a l'esprit individuel de s'objectiver à travers des pratiques collectives. Toute culture se fonde selon Simmel sur la transformation de l'effort subjectif en des « formes objectivées » (*objektivierte Formen*) tel l'art, la religion, la science, le droit, la technique. Or, non seulement ces formes survivent à leurs créateurs ; mais elles s'émancipent jusqu'à ce qu'il devienne impossible de les reconduire à une unité originnaire. En s'éloignant progressivement de leurs agents, les œuvres de l'esprit finissent même par renverser la relation des sujets au monde : le paradoxe et l'essence de la vie moderne consiste justement en ce que, autrefois, l'identité entre moment créatif et productif garantissait à l'individu de se donner à sa vie une forme par le biais du travail ; alors que la production s'est désormais à un tel point autonomisée et fragmentée que ce même individu ne peut se reconnaître dans aucune de ses étapes. Écrivains et artistes, bien qu'ils jouissent d'une relative liberté par rapport aux autres individus, se retrouvent eux aussi pris dans ce mécanisme. Maîtres de leurs œuvres tout au long de la création, ils ne parviennent à se donner une forme qu'en se projetant dans une vie totale et vécue elle-même en tant qu'œuvre. Critique à l'égard des formules auxquelles la physique a réduit le vécu et son mouvement perpétuel, Simmel se montre également sceptique vis-à-vis des abstractions d'ordre esthétique. De même que les sciences de la nature, les sciences de l'esprit auraient le défaut de décrire les phénomènes artistiques comme s'ils étaient coupés « des autres puissances et provinces de l'existence » (Georg Simmel, « L'art pour l'art », *La tragédie de la culture et autres essais*, tr. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1993, p. 252). Les prémisses seraient cependant posées pour que l'art et la littérature intègrent définitivement la vie. Au lieu de recourir à des concepts ou à des catégories visant à désigner de manière univoque ce qui au contraire est « simultanément dissocié et inclus, extérieur et intérieur » (*Ibid.*), Simmel choisit de mettre en valeur ce que l'art aurait de structurellement paradoxal. À son avis, le double visage de l'œuvre fait que, tout en étant une « formation totalement close en soi, soustraite à la vie » (*Ibid.*), elle fonctionne comme un médium entre l'esprit du créateur et celui du public. Le mérite du symbolisme et de l'art pour l'art résiderait donc en ce qu'ils ont débarrassé « les confusions troubles de l'art » des « valeurs littéraires et morales, religieuses et sensuelles ». Cet effort libérateur a cependant déjà touché à sa fin, car il se fonde sur une attitude puriste que la modernité a heureusement rendue obsolète. « Cela relève d'une connaissance qui se fait jour maintenant partout : à savoir que dans le contexte global de la vie organique et du monde en général, les éléments ont une autre essence, une autre signification que dans l'état de séparation auquel les condamne la conception mécaniciste, atomisante, et que leurs images, obtenues par ce moyen doivent d'abord être nourries du flot général qui les baigne » (*Ibid.*, p. 254). Au lieu de figer ses réflexions dans des compartiments étanches, Simmel se tourne vers ces phénomènes qui tolèrent mal la synthèse et qui demandent à être envisagés à partir de leur caractère hybride.

Une koinè entre science, littérature et philosophie ?

Jusqu'au romantisme compris, les théories littéraires avaient essentiellement deux fonctions : la rédaction de manifestes et de *Artes poeticae*, servant à justifier l'existence d'un mouvement ; ou la discussion sur la légitimité de la littérature, celle des Anciens aussi bien que celle des Modernes. Avec l'essor du positivisme, un changement s'impose. Critiques et théoriciens commencent à partager la méthode des sciences, qui est censée leur permettre de dresser l'inventaire des œuvres en une « construction qui les dispose en ordre intelligible¹⁹ ». Mais déjà en 1880, avec la diffusion des valeurs symbolistes et de manière plus évidente avec leur épuisement, cet ordre intelligible ne tient plus debout. Le rôle de pivot dans le processus d'effondrement de l'architecture positive est joué par Henri Bergson. Dans sa pensée, on retrouve les questions qui occupent les philosophes de la vie provenant d'autres pays que la France : Franz Brentano, Wilhelm Dilthey, Ernst Mach et Georg Simmel en Allemagne, William James aux États-Unis, et (au moins en partie) Benedetto Croce en Italie. Trois éléments séparent pourtant Bergson de ces penseurs, à commencer par une composante spiritualiste plus marquée. De façon encore vague dans ses premiers écrits et systématiquement à partir de 1900, Bergson fait appel à l'intuition, qu'il considère à la fois comme une nouvelle méthode scientifique et comme la pierre de touche de la religion. En 1911, lors d'une conférence à Bologne, cette notion est clairement mise au centre du processus cognitif :

Il n'y aurait pas place pour deux manières de connaître, philosophie et science, si l'expérience ne se présentait à nous sous deux aspects différents, d'un côté sous forme de faits qui se juxtaposent à des faits, qui se répètent à peu près, qui se mesurent à peu près, qui se déploient enfin dans le sens de la multiplicité distincte et de la spatialité, de l'autre sous forme d'une pénétration réciproque qui est pure durée, réfractaire à la loi et à la mesure. Dans les deux cas, expérience signifie conscience ; mais, dans le premier, la conscience s'épanouit au dehors, et s'extériorise par rapport à elle-même dans l'exacte mesure où elle aperçoit des choses extérieures les unes aux autres ; dans le second elle rentre en elle, se ressaisit et s'approfondit. En sondant ainsi sa propre profondeur, pénètre-t-elle plus avant dans l'intérieur de la matière, de la vie, de la réalité en général ? On pourrait le contester [...], mais non ! La matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. Descendons alors à l'intérieur de nous-mêmes : plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan. Ramenés au dehors par une impulsion venue du fond,

¹⁹ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 19.

nous rejoindrons la science au fur et à mesure que notre pensée s'épanouira en s'éparpillant²⁰.

Cette longue citation nous permet de souligner le deuxième élément distinctif de la philosophie bergsonienne : le style. Bien que le texte ait été rédigé pour être lu à haute voix (il ne sera publié que vingt-trois ans plus tard dans *La Pensée et le Mouvant*), l'écriture y apparaît finement travaillée. Une cascade hypotaxique assez rythmée, construite par couples de concepts opposés (science-philosophie, matière-vie, profondeur-surface), se déploie « en se divisant et en subdivisant ses divisions²¹ ». Le champ sémantique assez restreint, (celui de la mécanique des fluides) fait en sorte que les métaphores « se déploient enfin dans le sens de la multiplicité distincte et de la spatialité » au lieu de se figer en images précises. Le succès de Bergson, tout comme les accusations qui lui sont adressées, tiennent à la spécificité de son style littéraire, qualité décidément peu fréquente chez les philosophes français de son époque²². Qu'ils soient charmés ou gênés par ce style, ses lecteurs sont d'abord saisis par la forme de sa pensée, et, seulement dans un deuxième temps, par la pensée elle-même. Bien qu'elle soit élaborée d'un point de vue rhétorique, cette forme s'enchevêtre à tel point au contenu qu'il est difficile de concevoir les deux dimensions comme séparées. C'est pour cette raison que les textes de Bergson, les plus analytiques comme les plus récapitulatifs, fascinent tant d'écrivains. Et c'est sans doute pour cette même raison que, en 1928, le philosophe reçoit le prix Nobel pour la littérature. Après avoir lu *L'évolution créatrice*, William James affirmera que l'œuvre lui a laissé le même arrière-goût éprouvé à la fin de *Madame Bovary* :

²⁰ Henri Bergson, « La pensée et le Mouvant », *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 1307.

²¹ *Ibid.*

²² Pour une étude du style de Bergson voir Frédéric Cossutta (dir.), *Lire Bergson. Le possible et le réel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 et Marielle Macé, « Le mémorable dans le discours philosophique », dans Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), *Le style des philosophes*, Dijon, Édition de l'Université de Dijon, 2007, p. 267-277. Dans son article Macé réfléchit à la mémorabilité de l'écriture bergsonienne et au rôle joué à cet égard par l'image : « L'image chez Bergson est génératrice philosophiquement, en ce sens qu'elle dure et se transforme avec une relative imprévisibilité ; la comparaison, en tous cas les comparants, précisément en tant qu'ils sont hétérogènes, ne cessent de révéler les propriétés, les *qualia*, du comparé ; et seules les "mauvaises images" sont extractibles, parce qu'elles ne font pas jaillir les propriétés du concept [...]. C'est aussi ce qui rend parfois les textes de Bergson difficiles à citer brièvement, alors même qu'on ne cesse de référer à eux ; Bergson n'est pas de ces auteurs qu'on cite de mémoire [...]. En revanche, ses couplages conceptuels sont constamment remobilisés (espace et temps, quantité et qualité, degré et nature). [...] Les effets de mémoire les plus importants de cette prose se construisent autrement. Comme si le mémorable bergsonien supposait dans notre lecture une opération intermédiaire de remontée vers la généralité et de redistribution mentale des grandes masses d'une doctrine fortement incorporée, "imprimée" même à l'esprit et aux habitudes cognitives de ceux qui ont dû en refaire le chemin en lisant » (*Ibid.*, p. 272).

L'écho, le prolongement d'une *euphonie* durable ; le bruissement d'un immense fleuve, sans remous, ni écumes, ni bancs de sable, mais qui continuait en roulant à pleins bord son cours tranquille intarissable. Et puis cette justesse parfaite de vos images, qui n'accrochent jamais, ne font pas saillie à angles droits dans le discours comme des tableaux, mais invariablement clarifient la pensée et l'aident à s'épancher²³

L'écriture de Bergson suit les règles de l'argumentation traditionnelle, mais elle le fait discrètement, de sorte que le lecteur croit tisser par lui-même les liens entre les parties des énoncés. Ainsi, il se persuade d'avoir agi suivant son intuition personnelle²⁴. Cette valeur heuristique attribuée au style est soulignée à plusieurs reprises par le philosophe, qui définit l'art d'écrire comme la capacité à représenter avec les mots, la syntaxe et les figures « une courbe de pensée et de sentiment analogue à celle que nous décrivons nous-même²⁵ ».

Le troisième élément qui garantit à Bergson une fortune que nul philosophe de son époque n'atteint (sauf Nietzsche : mais celui-ci ne la connaît véritablement qu'après sa mort), a à voir avec son positionnement dans le champ des savoirs. Refusé par la Sorbonne en 1894 et reçu trois ans plus tard au Collège de France, Bergson s'attire la sympathie des penseurs qui souffrent de l'odeur de renfermé des ambiances universitaires tout comme celle des gens qui n'y ont jamais eu accès : écrivains, artistes, mais aussi anciens officiers et femmes nobles²⁶. De plus, puisque sa pensée va à l'encontre du style académique en vogue, elle représente une alternative alléchante pour les poètes en quête d'un support théorique

²³ William James, « Lettre à Henri Bergson », dans Henri Bergson, *Mélanges*, textes publiés et annotés par André Robinet, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 724.

²⁴ « Les conditions de possibilité expressives du bergsonisme sont catégorisées au sein même de la doctrine qui joue ainsi le rôle de son propre interprétant. Par conséquent, le texte contient des indications indirectes concernant son propre statut discursif » (Cossutta, *Lire Bergson. Le possible et le réel, op. cit.*, p. 7).

²⁵ À propos de ce pouvoir représentatif, Deleuze a parlé d'une « fonction fabulatrice » (une expression qu'il reprend directement de Bergson), c'est-à-dire d'une qualité propre à l'esprit, qui lui permet de contrebalancer l'action de l'intellect lorsqu'il opère des synthèses sur les données de l'expérience en créant une narration virtuelle tout autant puissante et possible que celle offerte par la réalité (Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 115). Cette même notion est présente aussi dans *L'image-temps*, évoquée par Deleuze à propos du cinéma : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la *fonction fabulatrice* des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende un monstre [...]. Ce que le cinéma doit saisir ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif [...]. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner" » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 196-197).

²⁶ François Azouvi, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 60. Dans *Sodome et Gomorrhe* on dit de Bichot qu'il « avait peu de sympathie pour la Nouvelle Sorbonne où les idées d'exactitude scientifique, à l'allemande, commençaient à l'emporter sur l'humanisme » (Proust, « Sodome et Gomorrhe », *À la Recherche du Temps perdu*, t. 3, *op. cit.*, p. 108).

qui étoffe leur propos et pour les apprentis philosophes, désireux d'embellir leurs dissertations²⁷. La notoriété de Bergson s'étend donc rapidement à l'étranger, où il fait bientôt l'objet d'articles et de séminaires consacré à l'étude de ses textes²⁸. Si l'on parle de bergsonisme et non pas de « simmelisme » ou de « diltheyisme », c'est que l'influence de Bergson sur son époque opère à un niveau et dans des domaines beaucoup plus vastes que celui de la seule philosophie. Cette mondanité implique non seulement la diffusion, mais aussi la vulgarisation de sa pensée. Assez souple dans ses fondements, cette dernière se prête en effet à être détournée. Bergson lui-même en est conscient et profite d'une telle souplesse pour changer l'intuition de moment cognitif en méthode de pensée, d'expérience individuelle et irréductible en démarche hautement codifiée.

De façon plus évidente encore que chez les autres philosophes de la vie, Bergson ne se laisse pas mettre docilement en équation. Malgré le caractère immédiat qu'il attribue à l'intuition, celle-ci n'est pas opposée au raisonnement ou placée à un rang supérieur à lui. La préface à la septième édition de *Matière et mémoire* (1911), publié pour la première fois en 1896, est censée dissiper les doutes à cet égard. Bergson y écrit sans ambages que son livre « affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre²⁹ ». Pour asseoir le dualisme esprit-matière, il choisit d'étudier un phénomène qui, dans son traitement, conduit sa réflexion dans le voisinage de la littérature : la mémoire. Puisque les souvenirs et les réminiscences se manifestent en aval de l'expérience sensible (en se soustrayant donc à la méthode expérimentale, laquelle prévoit qu'on formule les hypothèses en amont de l'observation), leur étude permet de faire le pont entre l'intuition et la raison, autrement dit entre le domaine de la vie et celui des formes. Malgré les confusions auxquelles se prêtent les théories bergsoniennes contenues dans ce livre, celles-ci fournissent aux contemporains de Bergson des arguments efficaces contre le rationalisme, notamment en ce qui concerne le domaine de la création. En faisant tourner sa philosophie autour d'une faculté immédiate qui appréhende les données du réel avant que la raison n'intervienne pour les ordonner, Bergson dispense ses lecteurs d'une

²⁷ Parmi le public des cours livrés par Bergson au Collège de France il y a aussi le jeune Eliot. À propos de l'influence exercée sur les essais et les poèmes de ce dernier par les réflexions bergsoniennes cf. la séance de séminaire tenue par William Marx au sein du cycle *Comment hériter, comment léguer* de Carlo Ossola (année 2018) et intitulée « Comment hériter de Bergson : T.S. Eliot » : <https://www.college-de-france.fr/site/carlo-ossola/seminar-2018-02-22-10h00.html> .

²⁸ Notamment ceux que Simmel lui consacre à l'Université de Berlin entre 1910 et 1913 et dont les notes sont en partie réunies dans *Intuition de la vie. Quatre chapitres métaphysiques*, tr. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot, 2017.

²⁹ Bergson, Avant-propos à la septième édition de « Matière et mémoire », *Œuvres, op. cit.*, , p. 1490.

lourde charge : l'obligation de se pencher sur l'expérience, y compris celle qui relève de l'esthétique, selon un point de vue objectif. L'apport majeur du bergsonisme, et des philosophies de la vie en général, consiste justement à boycotter l'étanchéité du système de classification des savoirs mis à point par le positivisme. Au moins en théorie, les artistes regagnent le droit de s'exprimer à leur guise, sans être obligés de se tenir à une grille d'évaluation imposée par l'extérieur. Il reste à se demander si leur discours, dans son apparente émancipation, s'est pour autant véritablement libéré, notamment des conventions rhétoriques qui permettent d'en véhiculer le contenu.

Chez Bergson, la défense du jugement subjectif se fonde sur la démonstration de son irréductibilité. C'est pour cette raison que sa philosophie est l'occasion d'une nouvelle approche pour la connaissance littéraire. Certes, sa critique de la raison instrumentale recoupe celle que les romantiques adressaient aux Lumières. Mais là où ceux-ci considéraient chaque sujet comme faisant partie d'un tout organique, l'individualisme esthétique de Bergson et de ses contemporains se fonde sur la non-conformité du vécu personnel à celui d'autrui³⁰. De plus, Wordsworth ou Coleridge n'avaient pas réussi à se débarrasser des conventions qui éloignaient le poème des autres genres littéraires ; alors que les poètes influencés par la philosophie de la vie élargissent les frontières de la rhétorique, en la transformant en une discipline à haut degré de subjectivité. Ses figures tout comme ses procédés sont désormais censés être au service de l'expérience et des jugements qu'on peut en tirer. L'enjeu de leur démarche n'est pas tant d'éclairer le rapport entre la pensée et son expression à travers le langage que de mettre en cause la possibilité

³⁰L'esthétique de Kant attribuait déjà à ce jugement un caractère désintéressé, mais non pas subjectif. Cette autonomie cachait en fait un but téléologique : fonder un consensus collectif à partir de la perception d'une harmonie universelle, insaisissable par le biais du concept, mais comprise de façon individuelle à travers le goût. Comme le souligne Hannah Arendt, « Kant a pris conscience très tôt qu'il y avait quelque chose de non subjectif dans ce qui est, apparemment, le plus privé et le plus subjectif des sens. Cette prise de conscience s'énonce comme suit : le fait est qu'en matière de goût "le beau n'intéresse que dans la *société*. Un homme abandonné sur une île déserte ne tenterait pour lui-même d'orner ni sa hutte ni lui-même". Ou bien encore : "nous éprouvons de l'embarras si notre goût ne s'accorde pas avec celui des autres" [...]. Le jugement, tout particulièrement le jugement de goût, renvoie toujours aux autres et à leur goût, et prend en considération leurs jugements potentiels. J'émet des jugements en tant que membre de cette communauté et non en tant que membre d'un monde suprasensible, peut-être doués de raison mais non du même appareil sensoriel. L'orientation vers l'autre, fondamentale dans le jugement et le goût, semble s'opposer au plus haut point à la nature même, absolument idiosyncrasique, du sens du goût. [...] Le goût est ce "sens commun à tous" : le ça-me-plait-ou-ça-me-déplait qui, en tant que sentiment, est en apparence entièrement privé et ne se communique pas, s'enracine en réalité dans ce sens de la communauté : il est donc ouvert à la communication une fois qu'il a été transformé par la réflexion qui prend en considération tous les autres ainsi que leurs sentiments » (Hannah Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, tr. de l'anglais par Myriam Revault D'Allonnes, Paris, Seuil, 2017, p. 106-108).

de réduire ce même rapport à un ensemble de formules universellement valides. Le lyrisme de ces poètes diffère des modalités d'énonciation qui l'ont précédées en ce qu'il s'attelle à soustraire le discours que le sujet énonce sur lui-même à la linéarité et à la cohérence imposées par l'ordonnement traditionnel de la rhétorique : *inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*³¹.

En tâchant de restituer le mouvement de l'esprit, ces poètes en documentent aussi les zones d'ombre, les idiosyncrasies et les flottements. Ainsi cherchent-ils en même temps à destituer le positivisme de sa mainmise sur la théorie littéraire et à donner une visée cognitive rigoureuse à leurs textes, qu'ils revêtent d'un lexique à la fois spirituel et pseudo-scientifique. Ce dont ils ont besoin, c'est d'un bagage de notions communes à des disciplines plus autoritaires que la poésie, telle par exemple la biologie ou la religion. Des concepts aussi vagues que celui d'expérience, sensibilité ou intuition se prêtent bien à la création de cette sorte de koinè stylistique et thématique entre les différents savoirs. Étant donné que la littérature de cette période subit déjà amplement l'influence des métaphores que Bergson et les autres philosophes de la vie empruntent à la physiologie, un phénomène d'hybridation s'opère rapidement³². La vulgarisation de leurs théories fait en sorte qu'ils deviennent des

³¹ « Autrefois le rapport entre discours et pensée était réglé par la méthode, mes valeurs et la densité mémorielle de la Topique ; les *topoi* faisaient la substance des "idées-phrases", la disposition rhétorique leur liant. Mais le mieux commun a perdu son rôle de connecteur mental, sa puissance d'invention, et jusqu'à sa dignité. Il s'est changé en une notion floue, mise à l'écart par la modernité et le découpage de ses savoirs : cheminement parmi des modèles, *via argumentatorum* où l'on retrouve plutôt qu'on n'invente, la topique s'est repliée sur un rapport avec le préconçu » (Marielle Macé, *Le temps de l'essai, op. cit.*, p. 133).

³² Un exemple de la diffusion des métaphores scientifique se trouve dans le dernier volume d'*À la recherche du temps perdu* : « Depuis deux ans l'immense être humain appelé France et dont, même au point de vue purement matériel, on ne ressent la beauté colossale que si on aperçoit la cohésion des millions d'individus qui comme des cellules aux formes variées le remplissent, comme autant de petits polygones intérieurs, jusqu'au bord extrême de son périmètre, et si on le voit à l'échelle où un infusoire, une cellule, verrait un corps humain, c'est-à-dire grand comme le Mont Blanc, s'était affronté en une gigantesque querelle collective avec cet autre immense conglomerat d'individus qu'est l'Allemagne. Au temps où je croyais ce qu'on disait, j'aurais été tenté, en entendant l'Allemagne, puis la Bulgarie, puis la Grèce protester de leurs intentions pacifiques, d'y ajouter foi. Mais depuis que la vie avec Albertine et avec Françoise m'avait habitué à soupçonner chez elles des pensées, des projets qu'elles n'exprimaient pas, je ne laissais aucune parole juste en apparence de Guillaume II, de Ferdinand de Bulgarie, de Constantin de Grèce, tromper mon instinct qui devinait ce que machinait chacun d'eux. Et sans doute mes querelles avec Françoise, avec Albertine, n'avaient été que des querelles particulières, n'intéressant que la vie de cette petite cellule spirituelle qu'est un être. Mais de même qu'il est des corps d'animaux, des corps humains, c'est-à-dire des assemblages de cellules dont chacun par rapport à une seule est grand comme une montagne, de même il existe d'énormes entassements organisés d'individus qu'on appelle nations ; leur vie ne fait que répéter en les amplifiant la vie des cellules composantes ; et qui n'est pas capable de comprendre le mystère, les réactions, les lois de celles-ci, ne prononcera que des mots vides quand il parlera des luttes entre nations. Mais s'il est maître de la psychologie des individus, alors ces masses colossales d'individus conglomerés s'affrontant l'une l'autre prendront à ses yeux une beauté plus puissante que la lutte naissant seulement du conflit de deux caractères ; et il les verra à l'échelle où

sources d'inspiration pour deux régimes d'écriture jusqu'ici assez éloignés : d'une part, celui de la réflexion scientifique, et, d'autre part, celui de l'expression poétique³³. Qui plus est, le partage d'un langage et d'un imaginaire communs entraîne une reconfiguration de l'ordre de ces discours. Autrefois guidé par un principe allant du maximum de clarté (le traité scientifique) jusqu'à un maximum d'indétermination (le poème lyrique), son classement hiérarchique est une nouvelle fois troublé.

À l'exception de Montale, qui naît en 1896 et à qui les idées spiritualistes arrivent filtrées par d'autres écrivains italiens (notamment ceux qui travaillent dans les revues que nous avons citées dans le précédent chapitre), les auteurs de notre corpus naissent tous entre 1871 et 1879. Ils ont donc entre vingt-neuf et trente-sept ans en 1908, lorsque le bergsonisme commence à se répandre considérablement³⁴. À quelques différences près, leurs intérêts de poètes sont déjà orientés vers la manière dont l'esprit réélabore les données de l'expérience en des formes abstraites mais sensibles. Depuis 1890, Valéry cultive à la fois des études de lettres et de science : fasciné par l'extase la plus effrénée comme par l'observation la plus lucide, il construit une véritable mythologie du savoir. Bien qu'extrêmement rigoureux, les compartiments dans lesquels il range ses écrits recourent rarement ceux des disciplines institutionnelles. Ce n'est qu'à partir du début du siècle suivant que son attention se concentrera sur les seuls types de connaissance dont la réussite est prévisible et surtout généralisable. Les mathématiques deviendront dès lors la pierre de touche de ses réflexions. Puisqu'elles paraissent déliées de tout contact avec la réalité, elles lui serviront aussi bien de source où puiser images et métaphores que de modèle idéal pour bâtir un système le moins dépendant possible du langage référentiel. Toujours confrontées

verraient le corps d'un homme de haute taille des infusoires dont il faudrait plus de dix mille pour remplir un cube d'un millimètre de côté. Telles depuis quelque temps, la grande figure France remplie jusqu'à son périmètre de millions de petits polygones aux formes variées, et la figure remplie d'encore plus de polygones Allemagne, avaient entre elles deux une de ces querelles, comme en ont, dans une certaine mesure, des individus. [...]. M. de Charlus, qui avait de rares qualités morales, qui était accessible à la pitié, généreux, capable d'affection, de dévouement, en revanche, pour des raisons diverses — parmi lesquelles celle d'avoir eu une mère duchesse de Bavière pouvait jouer un rôle — n'avait pas de patriotisme. Il était, par conséquent, du corps France comme du corps Allemagne. Si j'avais été moi-même dénué de patriotisme, au lieu de me sentir une des cellules du corps France, il me semble que ma façon de juger la querelle n'eût pas été la même qu'elle eût pu être autrefois » (Proust, « Le temps retrouvé », *A la recherche du temps perdu, op. cit.*, t. 4, p. 351-352).

³³ Cf. Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène de la pensée », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 91-119. Cf. également Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995.

³⁴ 1908 est la date à laquelle paraît la traduction de Papini de *L'intuition philosophique* (Henri Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, Lanciano, Carabba, 1908).

et parfois même hybridées à la mystique et à la musique, les mathématiques lui permettront en somme de concevoir et de développer sa propre théorie de la poésie³⁵.

Chez le jeune Rilke, les découvertes scientifiques, et le développement technique qui en découle, suscitent en revanche plus d'inquiétude que d'excitation. Dans les *Nouveaux Poèmes* (1908) aussi bien que dans les *Carnets de Malte Laurids-Brigge* (1910), on retrouve à la fois l'intérêt et l'appréhension à l'égard d'un changement drastique dans l'expérience que les individus font du monde³⁶. Particulièrement attentif aux développements dans le domaine

³⁵ Dans la préface à un ouvrage collectif sur musique, mathématique et mystique chez Valéry, Paul Gifford et Brian Stimpson, affirment que « musique, mystique et mathématique ont constitué pour Valéry des expériences à jamais formatrices. Toutes les trois ont présidé, dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle, à la genèse même de son Système. La musique, alors incarnée à ses yeux par “le dieu Richard Wagner”, figure d'emblée l'art suprême, l'art avec lequel rivaliser dans la toute-puissante et redoutable magie qu'elle exerce – grâce à la maîtrise technique et à l'enviable génie formel de Wagner – sur le plus profond et le moins saisissable de l'âme. [...] La mathématique, science alors en spectaculaire progression, est entendue de plus en plus par l'inventeur du Système comme une valeur antithétique, voire comme un antidote cartésien à cette voix toute-puissante de l'âme : voici un idéal de raison pure et appliquée, un capital de concepts opératoires susceptibles de décupler l'efficacité de la conquête rationnelle de l'esprit. C'est l'idée d'une logique purgée de toute affectivité s'appliquant à la représentation et à l'élucidation entière de la psyché obscure. Ce grand rêve éveillé d'une Clarté mathématicienne procède pourtant du mélange troublant de calcul et de mysticisme [...] Quant à la mystique proprement dite, elle constitue dans l'univers valérien l'esquisse, qu'il devine perfectible, de la *forme* même à se donner [...] : il s'agit d'une mystique réduite à une épure technique, identifiable de ce fait à la simple conscience de soi affinée jusqu'à l'extrême lucidité rationnelle et lancée à la recherche de la limite “ou des choses ou de la vue” » (Paul Gifford et Brian Stimpson, « Avant-Propos », *Paul Valéry musique mystique mathématique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 11-12)

³⁶ Cette oscillation est tout particulièrement évidente dans ce passage très connu des *Carnets de Malte Laurids Brigge* : « C'est ridicule. Je suis assis dans ma petite chambre, moi, Brigge, âgé de vingt huit ans, et qui ne suis connu de personne. Je suis assis ici et ne suis rien. Et cependant ce néant se met à penser et, à son cinquième étage, par cette grise après midi parisienne, pense ceci : Est-il possible, pense-t-il, qu'on n'ait encore rien vu, reconnu et dit de vivant ? Est-il possible qu'on ait eu des millénaires pour observer, réfléchir et écrire, et qu'on ait laissé passer ces millénaires comme une récréation pendant laquelle on mange sa tartine et une pomme ? Oui, c'est possible. Est-il possible que, malgré inventions et progrès, malgré la culture, la religion et la connaissance de l'Univers, l'on soit resté à la surface de la vie ? Est-il possible qu'on ait même recouvert cette surface – qui, après tout, eût encore été quelque chose, – qu'on l'ait recouverte d'une étoffe indéciblement ennuyeuse, qui la fait ressembler à des meubles de salon pendant les vacances d'été ? Oui, c'est possible. Est-il possible que toute l'histoire de l'Univers ait été mal comprise ? Est-il possible que l'image du passé soit fautive, parce qu'on a toujours parlé de ses foules comme si l'on ne racontait jamais que des réunions d'hommes, au lieu de parler de celui autour de qui ils s'assemblaient, parce qu'il était étranger et mourant ? Oui, c'est possible » [« Es ist lächerlich. Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt, fünf Treppen hoch, an einem grauen Pariser Nachmittag diesen Gedanken : Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat ? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel ? Ja, es ist möglich. Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist ? Ist es möglich, daß man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht, wie die Salonmöbel in den Sommerferien ? Ja, es ist möglich. Ist es möglich, daß die ganze Weltgeschichte mißverstanden worden ist ? Ist es möglich, daß die

de la psychologie, Rilke tâche de restituer dans ses vers, ainsi que dans sa prose, aussi bien le moment de la perception que celui de sa réélaboration consciente. Comme nous le verrons plus loin dans notre thèse, cette hésitation entre curiosité et méfiance à l'égard de la science concerne également Stevens et Montale. Mais à une différence près : chez Stevens, la poésie demeure à même d'imposer un ordre, ne serait-ce que fictif, sur la réalité et n'est donc pas destituée de sa tâche cognitive au profit de savoirs plus avancés ou exacts ; alors que, chez Montale, persiste l'idée que toute sorte de connaissance (rationnelle ou irrationnelle) perd sa valeur au moment où elle cherche à se revêtir d'un caractère nécessaire, cohérent et absolu³⁷.

Mis à part cette rencontre, plus ou moins importante selon les cas, que nos poètes font avec le bergsonisme, quatre thèmes, au moins, de leurs œuvres se trouvent au centre du débat entre rationalisme et irrationalisme. En premier lieu, celui du langage comme leurre, sur lequel nous nous pencherons dans la deuxième partie de ce travail, et qui se manifeste tantôt par l'absence de crédibilité vis-à-vis du genre lyrique, tantôt par la mise à l'épreuve des fonctions communicatives du poème. En deuxième lieu, l'idée que la réalité n'est qu'une illusion, un écran à la fois fragile et impossible à briser qui empêche les individus (y compris les poètes) d'entrer en contact direct avec les choses. Puisque toute relation au monde est inévitablement médiatisée – et c'est le troisième aspect partagé avec Bergson –, le seul type

Vergangenheit falsch ist, weil man immer von ihren Massen gesprochen hat, gerade, als ob man von einem Zusammenlauf vieler Menschen erzählte, statt von dem Einen zu sagen, um den sie herumstanden, weil er fremd war und starb ? Ja, es ist möglich. Ist es möglich, daß man glaubte, nachholen zu müssen, was sich ereignet hat, ehe man geboren war ? » (Rainer Maria Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, tr. de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 1991, p. 30-31)].

³⁷ L'idée que le rationalisme et l'irrationalisme, poussés à l'extrême finissent par coïncider est à la base de l'intérêt de Montale pour la philosophie de la contingence, seule influence consentie par le poète lors de la rédaction d'*Os de seiche*. Ainsi il commente les lectures auxquelles il se consacre, toujours en autodidacte, dans les années immédiatement précédentes la parution du recueil : « Je connais très peu d'œuvres de l'existentialisme, mais il y a longtemps j'ai lu Chestov, un kierkegaardien assez proche de cette philosophie. Après l'autre guerre, en 1919, c'est l'immanentisme absolu de Gentile qui m'a donné des satisfactions, et cela malgré les difficultés à déchiffrer la théorie de l'acte pure. Plus tard je me suis tourné vers le positivisme idéaliste de Croce, mais je dirais que pendant les années où je composais *Os de seiche* (entre 1920 et 1925) la philosophie qui a agi le plus en moi est celle française de la contingence, de Boutroux surtout, que je connais mieux que Bergson » [« Direttamente io conosco pochi testi dell'esistenzialismo, ma lessi molti anni fa qualche scrittore come Scestov, un kierkegaardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia. Dopo l'altra guerra, nel 1919, mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile, per quanto mal decifrassi l'imbrogliatissima teoria dell'atto puro. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce ; ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson » (Montale, « Intenzioni (Intervista immaginaria) », *Il secondo Mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1478)]. À propos du rôle joué par la philosophie spiritualiste dans le développement d'un rationalisme *sui generis* chez Montale voir Roberto Orlando, « Il razionalismo di Montale tra Bergson e Sestov », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 24, 4, 1994, p. 973-1012.

d'expérience que l'on puisse faire consiste en une expérience du passé et, plus précisément, de la mémoire. Conçue comme point névralgique où se conservent les liens entre les différentes parties du réel, ou bien comme faculté créatrice capable d'en construire de nouveaux, la mémoire se rattache à son tour au quatrième thème commun : la réflexion sur les catégories de l'espace et du temps. Sans doute sollicités par les découvertes scientifiques et l'évolution technique de leur époque, Valéry, Rilke, Montale et Stevens transfèrent dans leurs œuvres la perception d'un changement dans les rapports entre ces deux sphères de l'entendement. Leur connexion de plus en plus étroite ne peut qu'infléchir la manière dont le vécu est transformé par le biais de l'écriture.

Or, ces suggestions constituent un ensemble complexe qui ne se laisse pas facilement manipuler par nos auteurs. Comme nous pourrions le voir, ce n'est qu'à partir des années 1920 qu'elles trouveront une place (et donc aussi une élaboration personnelle) au sein de leurs vers. Jusque-là, elles vont demeurer plutôt à l'état de réflexions confuses, dans lesquelles la volonté de renforcer la pratique littéraire par une théorie du poème se heurte à un excès d'abstraction. Ainsi lit-on par exemple dans une note de Montale datée de 1917 :

Propos pour une poésie impressionniste – Fusion complète, indissoluble, de psychologie et de paysagisme (bref, de non-moi), comme il nous arrive dans la vie de tous les jours. La nature doit ensuite être transformée, sectionnée, et même renversée ; elle doit être saisie dans les seuls éléments qui opèrent sur la sensibilité poétique au moment de l'intuition pure. C'est comme l'œil qui embrasse tout, photographie tout ; le moment fantastique-lyrique, où l'on choisit des parties de la réalité, on les transforme, on les assimile. Poésie qui en somme puisse saisir de la vie *le moment*, considéré comme la seule réalité simple, irréductible et non convertible de notre vie. Non-moi vu à travers le miroir prismatique du moi. Poésie double, mariage de la fantaisie avec la matière (?) extérieure. Le rythme doit se plier à la création, être *nervoux* : il ne faut pas négliger le son d'une seule lettre. Que les mots dessinent et qu'ils suggèrent : qu'ils donnent l'idée. Et que la musique donne le sentiment³⁸.

Dans ce court « fragment d'esthétique » (ceci est le titre que l'auteur donne à certaines notes de son journal), nous retrouvons un amalgame lexical de spiritualisme et de

³⁸ [« Linee di una poesia impressionistica – Fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* (non-io, insomma) come nella vita ci avviene sempre. La natura deve essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari ; colta cioè negli elementi soli che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione. È l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto ; il momento fantastico-lirico, sceglie fra la realtà, trasforma e assimila. Poesia insomma che colga della vita *il momento*, considerato nella esistenza nostra come sola realtà semplice irriducibile e inconvertibile. Non-io visto a traverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia con la materia (?) esterna. Il ritmo assecondi la creazione *nervosamente* : non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano : diano l'idea. La musica dia il sentimento » (Montale, « Quaderno genovese », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1301)].

positivisme. Montale s'y propose de faire du poème le même usage qu'il ferait d'un appareil photographique. On a pourtant du mal à comprendre – et peut-être Montale aussi, car il parsème son texte de mots en italiques et manifeste par la ponctuation une grande expressivité – dans quelle mesure cette métaphore pourrait se traduire en démarche poétique concrète ; ni ce qu'il entend par le « non-moi vu à travers le miroir du moi ». Des formules similaires parsèment aussi les proses de Valéry, Rilke et de Stevens. Pour nos quatre auteurs comme pour la plupart des écrivains qui leur sont contemporains, transport lyrique et rigueur du raisonnement se confondent, en finissant souvent par faire des incursions dans les domaines respectifs de l'un et de l'autre.

Malgré le partage d'un vocabulaire et de sujets communs, les frontières qui séparent le discours lyrique du discours scientifique se consolident à la fin du XIX^e siècle. La fortune du bergsonisme ne marque pas lui seul la perte de confiance dans le pouvoir de la raison à partir duquel les romantiques avaient bâti leur système des genres littéraires. C'est plutôt un sentiment mitigé, fait d'espoir et de fatalité, qui se diffuse et semble anticiper la crise politique à venir. Encore une fois, ce sont surtout les intellectuels de la génération de Valéry et de Rilke qui se laissent entraîner dans une telle vision catastrophiste, particulièrement accentuée dans les pays de langue allemande. En 1919, le critique Kurt Pinthus réunit les textes d'une nouvelle génération de poètes dans une anthologie-manifeste dont le titre, *Menschheitsdämmerung*, est symptomatique de cette ambivalence à l'égard du futur. En allemand, le mot « Menschheitsdämmerung » peut être traduit tout aussi bien comme « crépuscule de l'humanité » que comme « aube de l'humanité ». Dans ce livre, nous retrouvons la rhétorique de destruction-renouveau propre aux avant-gardes et que la division du recueil en quatre parties met d'autant plus en évidence³⁹ : « Effondrement et cri » (*Sturz und Schrei*) ; « Réveil du cœur » (*Erweckung des Herzens*) ; « Soulèvement et révolte » (*Aufruf und Empörung*) et « Amour des hommes » (*Liebe den Menschen*). Agencés dans cet ordre progressif, les poèmes dégagent un regard aussi tragique qu'enthousiaste sur la modernité. Pour ces jeunes écrivains, l'enterrement des vieux modèles d'entendement et d'action coïncide avec une promesse de résurrection collective dont la guerre a déblayé

³⁹ Marinetti et les siens avaient déjà eu recours à cette rhétorique dans leurs décalogues, et cela bien avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale : « Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! ... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente [...]. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme » (Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février, 1909).

le terrain. Le pathos mystique qui alourdit leurs écrits sert de catalyseur pour un ensemble de propos nationalistes déguisés en obligations morales. On peut les résumer ainsi : pour qu'une nouvelle civilisation commence, il faut purger l'ancienne de toute existence inauthentique⁴⁰.

Julien Benda et Robert Musil : purisme vs hybridation

Dans sa *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* (1914), Charles Péguy dénonce le malentendu qui règne autour de la pensée de Bergson en revendiquant le fait qu'elle n'a point comme but de renverser la hiérarchie des facultés humaines pour mettre l'intuition à aux commandes de la raison. La « révolution intérieure⁴¹ » opérée par son maître est

⁴⁰ Un des auteurs qui incarne le mieux cette attitude ambivalente à l'égard du présent est Oswald Spengler. Idéologue de la décadence et pessimiste radical, entre 1918 et 1922 Spengler fait paraître les deux volumes du *Déclin de l'Occident. Esquisse de morphologie de l'histoire universelle*, une sorte de somme philosophique sur la notion de culture, conçue comme un organisme indépendant, mais qui peut être comparé aux autres selon un principe d'analogie. Prétendant s'appuyer sur une méthode scientifique qu'il appelle la « logique organique de l'histoire » (*die organische Logik der Tatsachen des Lebens*) et qui n'est rien d'autre qu'une forme d'historicisme inspiré par les travaux de Goethe sur la vie des plantes, Spengler achève son œuvre avec l'exposé des raisons qui ont mené à la crise économique, sociale et politique de l'Allemagne d'après-guerre. Celle-ci est vue comme étant la dernière étape d'un parcours d'extinction physiologique de la civilisation occidentale : contrairement à l'antiquité classique, où « le corps individuel présent et sensible » était le type idéal et la mesure de toutes les choses, la culture actuelle tente de résister à son inévitable déclin en s'adonnant à une spéculation théorique démesurée, tout aussi frénétique que vaine (Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, t.1, tr. de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1948, p. 178). La critique de Spengler s'adresse tout particulièrement aux sciences newtoniennes qui, avec leur systématisme et leur foi dans le principe de causalité, auraient déformé la nature en empêchant les individus de fonder leur esprit à celui d'un monde devenu désormais obscur et inamical. Un irrationalisme aussi contradictoire que celui de Spengler pique l'intérêt de Musil, qui, en 1921, réunit ses notes au *Déclin de l'Occident* dans un essai intitulé *Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident*. Dans ce texte, il est beaucoup moins question pour Musil de critiquer les thèses de Spengler que de les prendre en exemple pour formuler un constat d'ordre général : « Il existe dans les milieux, j'aimerais dire, et je dis : *intellectuels* (mais je pense aux milieux *littéraires*) un préjugé favorable à l'égard de tout ce qui est entorse aux mathématiques, à la logique et à la précision » (Robert Musil, « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du "Déclin de l'Occident" », *Essais, op. cit.*, p. 99). En attaquant un auteur qui jouit d'un grand succès, Musil dit s'être promis « de dénoncer les erreurs de [son] temps ». *Le déclin de l'Occident* n'est, de son avis, que le symptôme d'une époque qui aurait « extériorisé et banalisé » le désir de connaître par le biais de l'art. En soi légitime, ce désir aurait été perverti par la séparation entre un naturalisme créateur d'une « réalité à laquelle manquait l'esprit » et un expressionnisme qui produit au contraire « de l'esprit auquel manquait la réalité » (*Ibid.*). La critique de Spengler finit donc par prendre la forme d'un appel doublement adressé aux philosophes et aux artistes : aux premiers, pour qu'ils acceptent que les représentations « reposent non sur les fondements solides du sensoriel et du pur rationnel, mais sur des sentiments et des impressions » (*Ibid.*) et ne peuvent donc pas être figées dans des concepts ; aux deuxièmes, pour qu'ils prennent acte d'avoir contribué avec leur naïveté à la dévalorisation de l'art tout entier.

⁴¹ Charles Péguy, « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne », *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924, p. 12.

beaucoup plus radicale : elle consiste dans la reconnaissance que les différentes facultés de l'esprit – celle de la raison tout comme celle de la foi, de la science tout comme de l'art –, « ne sont contradictoires que dans les classements des intellectuels⁴² ». Selon Péguy, cette vision non compartimentée devrait s'étendre au-delà du plan cognitif jusqu'à la morale, où elle remplacerait le polythéisme des valeurs de l'époque pour devenir un modèle de conduite pratique. L'écrivain lui-même, qui remercie Bergson d'avoir « brisé [les] fers⁴³ » de sa génération, en est l'exemple. À la fois conservateur et révolutionnaire, anarchiste et patriote, fasciné tout aussi bien par Jésus-Christ que par Descartes, Péguy fait preuve d'un esprit qui réunit en lui tous les extrêmes, refus le progrès linéaire et n'arrête pas de se recommencer⁴⁴.

Nombreux sont les auteurs à embrasser, comme Péguy, la pensée bergsonienne. Parmi les Français, il suffit de nommer Charles Du Bos, Jacques Rivière et Albert Thibaudet. En ce qui concerne les autres pays, le bergsonisme enthousiasme souvent les mêmes écrivains ou groupes d'écrivains qui ont fréquenté le milieu symboliste, ce qui explique pourquoi on associe souvent les deux phénomènes. En Italie, c'est notamment la revue *Il Leonardo* de Papini et de Prezzolini qui dresse l'éloge « du jeune esprit qui est celui d'Arrigo Bergson⁴⁵ », et qui voit en lui le point de rencontre entre l'esthétisme de D'Annunzio et l'idéalisme de Croce⁴⁶. En Allemagne, avec Simmel, nous pouvons citer Ernst Robert Curtius, auteur d'une série d'essais sur le bergsonisme réunis sous le titre sous le titre de *Französischer Geist im neuen Europa* (« L'esprit français dans la nouvelle Europe », 1925) ;

⁴² *Ibid.*

⁴³ Péguy, « L'Argent (suite) », *Ibid.*, t. 3, p. 959.

⁴⁴ À propos des contradictions de Péguy voir Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contrecourant de la modernité*, Paris, Payot, 2005, *op. cit.*, p. 241-256.

⁴⁵ Giuseppe Prezzolini, « Vita trionfante », *Il Leonardo*, I, 1903, p. 4-5.

⁴⁶ « L'aventure commence lorsque Prezzolini, âgé de vingt ans, séjourne à Paris pour étudier la philosophie de la contingence de Boutroux et de Bergson, duquel il avait entendu parler par le Professeur Felice Tocco, et il reçoit de Papini une proposition d'article : une note sur Bergson pour une nouvelle revue [...]. Dès le premier numéro du *Leonardo*, avec l'article *Vita Trionfante*, à Prezzolini est donc confié l'exposé de la pensée de Bergson » [« L'avventura comincia quando Prezzolini, ventenne, soggiorna a Parigi per studiare la filosofia della contingenza di Boutroux e Bergson, di cui, come uditore, aveva saputo da Felice Tocco, professore all'Istituto di Studi Superiori, e riceve da Papini la richiesta di un articolo su Leonardo e una nota su Bergson per una nuova rivista da iniziare [...]. La presentazione del pensiero di Bergson fin dal primo numero del *Leonardo* è fatta Prezzolini nell'articolo *Vita trionfante* (Amedeo Marinotti, « La ricezione di Bergson in Italia attraverso il Leonardo », *Revue des études italiennes*, XLII, n. 3-4, Paris-Florence, 1997, p. 149-178)].

tandis qu'en Angleterre c'est Hulme qui, avec ses *Spéculations*, offre l'interprétation la plus personnelle, mais aussi la plus influente, de théories bergsoniennes⁴⁷.

Si les anti-bergsoniens sont peu nombreux, un homme se distingue parmi eux : Julien Benda. Auteur de pamphlets et aspirant philosophe, Benda débute sa carrière peu avant 1900, en parallèle avec l'éclatement de l'affaire Dreyfus⁴⁸. Cette époque lui semble marquée aussi bien par le modèle de l'artiste partisan de la démocratie (un idéal qu'il n'arrêtera pas de prêcher, malgré ses opinions conservatrices à l'égard de l'art, de l'éducation et des droits des femmes⁴⁹), que par celui du lettré désengagé. Dans les articles qu'il consacre à la défense de l'officier juif, Benda pose les jalons de son œuvre future, entièrement vouée à la critique des mœurs contemporaines. Ce sont surtout les écrivains de sa génération qu'il stigmatise pour leur style, leur vocabulaire vague et précieux, ainsi que pour leur ambition cognitive oiseuse. La haine de Benda à l'égard de tout ce qui est mondain et tout ce qui ne relève pas de la rigueur argumentative le prédispose à cibler principalement le bergsonisme. À partir de 1912, il commence à attaquer frontalement le philosophe : *Le Bergsonisme ou une philosophie de la mobilité* (1912) ; *Réponse aux défenseurs du Bergsonisme* (1913) ; *Sur le succès du Bergsonisme* (1914) ; *Une philosophie pathétique* (1914) ne sont que certains des pamphlets où le nom de Bergson est pris comme antonomase de la confusion qui règne chez les intellectuels de tous bords⁵⁰. De son avis, le style bergsonien enchante en particulier les

⁴⁷ Nous avons déjà rappelé que Hulme est aussi le traducteur anglais de Bergson (notamment de *l'Introduction à la Métaphysique*, qui paraît en 1913 sur la revue *The New Age*). Dans le recueil d'essais *Spéculations* (1924), il donne sa propre interprétation des théories bergsoniennes, en insistant sur l'opposition binaire entre intuition et intellect. À la différence de Bergson, ces deux qualités de l'esprit sont par Hulme distinguées et disposées en un ordre hiérarchique qui voit l'intuition se situer au-dessus de l'intellect. De leur séparation nette dérivent deux types de connaissance, l'une du monde intérieur (intuitive) et l'autre du monde extérieur (intellectuelle). Contrairement à l'intellect, qui permet à tous les individus de comprendre les procès mécaniques, l'intuition est vue par Hulme comme une sorte de don, réservé aux artistes et à ces rares privilégiés qui sont capables de saisir le cœur des phénomènes. C'est pour cette raison qu'elle peut aller au-delà des limites de la raison. Pour un aperçu sur l'interprétation que Hulme donne de Bergson (et qu'Eliot fera, au moins partiellement, sienne) voir T.H. Hulme, « Bergson's Theory of Art », *Spéculations. Essays on Humanism and Philosophy of Arts*, Londres, Routledge and Kegan, 1924, p. 15-169 ; « Notes on Bergson » *Further Speculations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1955, p. 47-53.

⁴⁸ « Depuis 1913, ce me fut toujours un critère : qui considère Benda comme philosophe, comme penseur, n'est pas philosophe, n'est pas penseur » (Jean Wahl, cité par Georges Bataille dans *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Gallimard, 1988, p. 191)

⁴⁹ Voir à titre d'exemple « Vie sociale et socialité. La situation de la femme », *Nouvelle Revue Française*, 1949-1950, ainsi que les nombreuses critiques contre l'émancipation féminine et à l'état de l'éducation nationale présentes dans *La France Byzantine*. En ce qui concerne la défense d'un idéal de démocratie transnationale, le plaidoyer le plus développé se trouve dans le *Discours à la nation européenne*, Paris, Gallimard, 1933.

⁵⁰ Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les écrivains ne sont pas appelés systématiquement à prendre un parti sur les événements cruciaux de leur pays. Certes, depuis le romantisme, les lettrés s'expriment sur des

« sectaires de l'Intuition⁵¹ », ceux qui dans leur écriture préfèrent reproduire le mouvement de la vie qu'en expliquer la nature.

Plus généralement on peut dire que tout le mouvement moderne contre la philosophie revient à reprocher à la philosophie qu'elle ne fasse point ce qui, de l'avis de tout le monde, est l'office de la poésie. Au surplus, aujourd'hui on donne franchement cette dernière pour modèle à la philosophie. Et alors nous demandons toujours : « Pourquoi voulez-vous que cette activité, parfaitement définie, qui porte le nom très clair de poésie, sur quoi tout le monde s'entend, s'appelle philosophie ? [...] ». Il ne venait pas à l'esprit de Pétrarque de faire passer son activité sous le nom de celle de Roger Bacon⁵².

Benda maintient que l'enthousiasme que suscite Bergson parmi les poètes et les romanciers du début du XX^e siècle a marqué le divorce entre la littérature et la rationalité. Cette rupture, dont le diagnostic est fourni dans *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française* (1918), se traduit dans l'éloge de l'expérience au détriment de l'évidence. Ces écrivains ont tellement dilaté la partie de leurs œuvres consacrée au récit des sensations

sujets d'ordre social ; mais le rôle du poète coïncidait à cette époque avec celui de guide dans la création d'un imaginaire collectif et d'une identité nationale. Alors que ce qui pousse Zola à contester la raison d'État lors de sa défense de Dreyfus est une volonté presque opposée à celle qui conduisait Herder ou Macpherson à se faire émissaires d'une supposée « voix des peuples » allemand ou écossais. Zola et ses contemporains exigent en fait dans le domaine de l'action publique la même indépendance et la même liberté de jugement qu'ils réclament pour l'espace littéraire : voilà la revendication qui se trouve derrière le « J'accuse ». Cette lutte pour l'émancipation de la littérature de la morale qui est implicite dans l'appel lancé sur *L'Aurore* déplaît à Benda, qui s'y oppose énergiquement, et cela malgré son dreyfusisme. Dans son livre le plus connu, *La Trahison des clercs* (1927), il taxe l'engagement politique des écrivains de « partisanisme ». Son idée de la vocation du savant comme d'un dévouement absolu (un sacerdoce) fait qu'il tient toute sorte de négoce avec le monde comme perversif. Chez les esprits de géométrie, typologie humaine à laquelle lui-même pense appartenir, la spéculation pure devrait suffire à éteindre tous les autres appétits, y compris celui de la liberté. « Soit qu'il prône l'idée d'ordre et y embrasse l'idée de domination ou celle d'une représentation esthétique ; soit qu'il veuille communier avec le dynamisme du monde, [...] soit qu'il adhère aux sophismes d'un parti politique, accepte d'être son enseigne intellectuelle, connaisse ainsi la jouissance de jouer un rôle dans la vie publique et d'être l'objet du transport des masses ; soit qu'il se veuille exclusivement action, position de combat dans la bataille de l'heure, état d'âme de guerrier, ou uniquement amour ; épandement du cœur, abolition des sévères lois de l'esprit ; [...] le clerc par toutes ces voies se rue dans le sentir et rompt avec l'ascétisme spirituel qui constitue sa loi » (Julien Benda, « Préface à la nouvelle édition », *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1946, p. 9). La position de Benda et celle de Zola sont souvent associées au conflit qui opposerait l'art pour l'art à l'art engagé. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Sartre rangera Benda parmi les intellectuels qu'il ne faudrait pas considérer comme tels, car ils se sont soustraits à leur époque pour s'infermer dans la tour d'ivoire de leurs abstractions. « Engagé à quoi ? demandera-t-on. Défendre la liberté, c'est vite dit. S'agit-il de se faire le gardien des valeurs idéales, comme le clerc de Benda avant la trahison, ou bien est-ce la liberté concrète et quotidienne qu'il faut protéger, en prenant parti dans les luttes politiques et sociale ? La question est liée à une autre, fort simple en apparence mais qu'on ne se pose jamais : pour qui écrit-on ? » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1972, p. 234).

⁵¹ Julien Benda, *Le Bergsonisme ou Une philosophie de la mobilité*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 36.

⁵² Julien Benda, *Sur le succès du Bergsonisme. Précédée d'une réponse aux défenseurs de la doctrine*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 163.

que leurs textes sont devenus incompréhensibles. Même les défenseurs du classicisme – et Benda en est un – risquent d’être pris dans cette gangrène. L’apologie des Anciens menée par Maurras et par le groupe de *La Revue critique* le montre bien : cette pensée fait de l’intellect un objet de vénération aussi mystifié que l’intuition. En prétendant s’ériger en gendarme des coutumes littéraires supposément dépravés des symbolistes, l’Action Française instrumentalise l’idéal grec de mesure pour le plier à ses propos réactionnaires. Clerc zélé, Benda se promet de démasquer les deux visages de ce « romantisme de la raison⁵³ » qui cherche à exploiter les facultés de l’esprit à des fins illicites.

En 1945, soit vingt-sept ans après la parution de *Belphégor*, Benda publie *La France Byzantine ou le triomphe de la littérature pure* (1945), ouvrage dans lequel le penseur attaque les héritiers du bergsonisme pour les mêmes raisons. Dans l’avant-propos, intitulé *De l’effort pour juger notre temps comme s’il n’était pas le nôtre*, il affirme avoir esquissé la clinique de la littérature de son époque, mais « comme fera au XXX^e siècle un historien⁵⁴ ». Les œuvres de Gide, Proust, Valéry et des surréalistes lui semblent exemplaires en ce qu’elles professent un sensualisme dévoué « à la seule forme littéraire⁵⁵ ». Peu soucieux de la moindre préoccupation spirituelle, ces écrivains aspirent à « communier avec l’absolu⁵⁶ » pourvu que celui-ci coïncide avec leur propre ressenti. Ce qui les rend si représentatifs de leur temps réside dans la tentative de faire de la littérature à la fois la rivale et la sœur des sciences. Tout en choisissant de se cantonner dans un domaine de recherche exclusivement poétique, ils prétendent faire rivaliser l’analogie avec le concept, l’argumentation logique avec les chaînes de métaphores.

Ce que le littérateur moderne veut dire quand il s’insurge contre le rationalisme étroit [...] est que la science avance par l’intuition, laquelle n’est pas rationnelle. Dans son esprit scientifique nouveau le bergsonisme déclare qu’il faut désormais ouvrir le rationalisme pour en faire un surrationalisme⁵⁷.

Benda s’explique cette débâcle de la raison comme étant la conséquence d’une série de bouleversements qui se seraient produits en France au début du siècle et qui auraient entraîné la culture dans une véritable « sarabande psychique⁵⁸ ». Même si nous sommes

⁵³ Julien Benda, *Belphégor*, Paris, Émile Paul, 1918, p. 204.

⁵⁴ Julien Benda, *La France Byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ Benda, *La France Byzantine*, *op. cit.*, p. 46.

d'accord avec lui à propos des ambitions cognitives des autres auteurs attaqués dans ses pamphlets, sa vision du phénomène demeure extrêmement réductrice. Entre 1919 et 1945, dates de parution de *Belphégor* et de *La France Byzantine*, l'espace littéraire occidental est en fait traversé par des changements considérables, dont une partie a déjà été évoquée. Ces changements empêchent par exemple de ramener l'intellectualisme de Mallarmé à celui de Valéry. S'il est vrai que les deux écrivains choisissent comme sujet « non plus seulement les sentiments, mais les idées⁵⁹ », la génération dont est issu Valéry commence à dépouiller ces idées de leur aura poétique, en les abordant comme on aborderait les données d'une expérience que quelque facteur (en l'occurrence le langage) a irrémédiablement biaisée. Contrairement à ce que pense Benda, les écrivains traités dans *La France Byzantine* sont loin de poursuivre un idéal de littérature intransitive et autonome. À bien y regarder, ils étoffent constamment leurs réflexions en les nourrissant d'apports et de modèles venant d'autres sciences, telles les mathématiques, mais aussi l'économie, la sociologie ou encore la médecine. On est bien obligé de constater qu'ils ne conçoivent pas leurs œuvres comme séparées de la réalité.

L'arrogance avec laquelle Benda avance dans sa polémique anti-bergsonienne a eu pour conséquence un certain rejet de ses considérations sur la littérature. Aussi idéologiquement instrumentalisée soit-elle, sa critique jette cependant de la lumière sur un aspect central de l'époque : l'oscillation entre une conception de la pensée comme suite d'éléments qui se disposent dans un ordre progressif et qu'il est possible de restituer à l'aide d'outils rhétoriques partagés ; et une conception de la pensée comme mouvement idiosyncrasique et difficile à représenter dans des formes communes⁶⁰. Cette ambivalence se reflète dans la tâche attribuée à l'écriture : elle doit mettre de l'ordre dans la « liturgie de l'expérience intérieure⁶¹ » tout en la laissant se déployer librement. Le paradoxe de Benda réside alors

⁵⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁶⁰ À propos de Benda et de sa critique, Macé note que l'écrivain « construit une position littéraire inédite, à distance à la fois du surréalisme et de la *NRf*, considérés comme fonctionnellement équivalents » (Macé, *Le temps de l'essai, op. cit.*, p. 120). Selon Macé, Benda aurait notamment su voir chez ses contemporains un mode d'écrire nouveau et qui conçoit la pensée « comme refus du communicable et du lieu commun, repli de l'argumentatif sur le discours de l'intime, de l'épanchement, du propre. C'est le règne des pensées détachées, la pratique systématique de la discontinuité intellectuelle, l'usage des moyens poétiques et du discours centré sur le "Je". Il s'agit en fait pour Benda d'un dégagement à l'égard des exigences de la rhétoriques, des comptes qu'au moins formellement on doit rendre au discours réglé [...] » (*Ibid.*, p. 121).

⁶¹ « La même attaque sera menée cinquante ans plus tard [plus tard les critiques de Benda] par Adorno contre l'existentialisme heideggérien, qui réservait aussi au philosophe le sort ambigu d'organiser la liturgie de l'expérience intérieure, et aliénait du même coup cette expérience dans une phraséologie pathétique. Et Meschonnic se souvient de Benda – comme d'un mauvais prédécesseur – lorsqu'il part en

en ce que ses plaidoyers moralisants finissent par déclasser la pensée subjective en la soumettant au diktat de la raison. Ses textes ont beau regretter la fin d'un âge où la littérature pouvait encore transmettre un savoir universel, son inflexibilité l'empêche d'accepter que ce savoir, au lieu de s'effondrer à cause du « divorce croissant et inévitable entre le savant et l'artiste séculier⁶² », a simplement changé de forme.

Dans les années 1910, au moment même où l'auteur de *Belphégor* se met en colère contre la vogue « littérateuriste⁶³ » qui se répand dans le milieu intellectuel français, Robert Musil travaille à une thèse sur les doctrines de Ernst Mach. Dans cet ouvrage académique on retrouve beaucoup des suggestions qui seront développées plus tard dans *L'Homme sans qualités*, roman inachevé dont les deux premiers volumes paraissent entre 1930 et 1932. Malgré le vif intérêt de Musil pour les philosophes de la vie et pour la psychologie empiriste en particulier – les personnages de son roman sont moulés sur les plus récentes découvertes et classifications en matière de caractère⁶⁴ –, l'influence de Mach sur son écriture ne compte pas plus que celle exercée par Bergson sur l'œuvre de Proust. Souvent taxées d'intellectualisme, ses œuvres auraient donné à Benda du fil à retordre, car elles abordent la question de la connaissance littéraire à travers un prisme singulier⁶⁵. La question « Le savoir du roman ou de la poésie peuvent-ils avoir une portée universelle ou bien demeurent-ils issus d'une expérience subjective et par conséquent partielle ? » ne se pose pas chez lui.

guerre à son tour contre les verbes sacrés du post-modernisme, après avoir critiqué le rythme non dialectique bergsonien. Le procédé syncrétique de Bergson, telle qu'il est analysé par Benda, s'applique assez idéalement au Barthes du *Plaisir du texte*, de *l'Empire des signes* et de la *Chambre claire* qui répondait par un subjectivisme extatique et phénoménologique à ce qu'il appelait son "petit délire scientifique" initial de sémiologie, tout en visant une "science de l'individu" » (Catherine Coquio, « Julien Benda : croisade contre le bergsonisme », *Le Bergsonisme de 1889 à 1914, Littérature et nation*, 16, 1996, p. 89-90).

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ Benda, *La France Byzantine*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁴ Au tournant du siècle, l'assimilation des théories réductionnistes de Lombroso et de Ribot dans l'imaginaire littéraire et poétique se fait surtout grâce à l'immense fortune de *Dégénérescence* (1892-1893) de Max Nordau et de *Sexe et caractère* de Otto Weininger (1903). En plus d'avoir donné de l'envergure à la montée de haine totalitaire, homophobe et antisémite qui débouchera dans les Guerres mondiales, ces deux œuvres ont aussi façonné, directement ou indirectement, l'imaginaire et les psychologies des personnages des romans de l'époque. *Sexe et caractère*, traité en deux parties (« biologique-psychologique » et « logico-philosophique ») écrit par un juif homosexuel, homophobe et antisémite, porte sur l'idée qu'il y existe un principe en vertu duquel expliquer la supériorité de l'homme sur la femme, ainsi que celle de la race aryenne sur celle juive. Comme le fait Nordau dans son étude de l'artiste dégénéré, Weininger développe ses théories à partir de la construction de types psychologiques dont il prétend avoir vérifié la tenue empirique, mais qui se fondent en réalité sur un mélange confus de darwinisme et d'occultisme.

⁶⁵ Dans le dernier chapitre de sa monographie *Les lois de l'esprit*, Pascal Engel a déjà souligné l'intérêt d'une possible comparaison entre Benda et Musil (Pascal Engel, *Les lois de l'esprit. Julien Benda et la raison*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2012).

Musil privilégie les compromis aux jugements tranchés : au souci de purisme qui guide l'écriture de Benda, s'oppose chez lui la tendance à hybrider les différents genres de discours. Depuis ses années universitaires, il est tiraillé entre deux fascinations contradictoires : celle du général d'un côté, et celle de l'individuel, dans ce qu'il a d'irréductible à la représentation, de l'autre. C'est pour cette raison que, pendant longtemps, il ne se résigne ni à embrasser une carrière scientifique, ni à suivre une vocation littéraire. Ce qui l'intéresse réside dans le désir de trouver un moyen d'opérer une négociation entre les deux domaines.

[Il est] peu de questions aussi importantes pour la littérature que de savoir comment on peut lui rendre l'ivresse, les dieux, le vers, le plus grand que nature, sans tomber dans la pseudo-monumentalité ni obscurcir artificiellement la clarté conquise par l'esprit⁶⁶.

Et c'est aussi pour cette raison qu'il est facile de rapprocher Musil des *Lebensphilosophen* comme Simmel ou Bergson⁶⁷. Selon lui, la tâche de l'écrivain est de dénoncer deux phénomènes caractéristiques de son époque : d'une part, « la spiritualité dont on se couvre comme un mannequin d'un manteau⁶⁸ » ; d'autre part, « le débordement de l'imprécision lyrique sur les terres de la raison⁶⁹ ». L'essor d'un « rationalisme de poisson séché⁷⁰ », du type que pratique Benda, lui paraît tout aussi déplorable que la vague spiritualiste qui déferle dans tous les pays.

Cette double vie menée par notre esprit entre un état excessivement non lyrique et un état excessivement lyrique complètement coupé des vérités du réel est l'une des raisons qui nous font voir dans les arts, aujourd'hui, une chose si artificielle, et dans la vie, une chose si mécanique – donc, l'un et l'autre, si loin du pleinement humain⁷¹.

Farouchement autocritique – qualité qui fait défaut chez Benda –, Musil rejette l'interprétation paresseuse selon laquelle la science et la littérature sont en concurrence dans la maîtrise du domaine de l'esprit. Il préfère s'interroger sur le rôle que

⁶⁶ Robert Musil, « Une épopée d'Alfred Döblin », *Essais. Conférences, critique, aphorismes, réflexions*, tr. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984, p. 511.

⁶⁷ Musil, « Théâtre à symptômes », *Essais, op. cit.*, p. 170.

⁶⁸ Musil, « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du Déclin de l'Occident », *Essais, op. cit.*, p. 116.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁷¹ Musil, « Une épopée d'Alfred Döblin », *Essais, op. cit.*, p. 511.

l'industrialisation, l'avancement technologique ou l'individualisme bourgeois ont joué dans la défaite des valeurs religieuses ainsi que dans la rationalisation des pouvoirs étatiques aux seuils de la Première Guerre mondiale. « La littérature actuelle » écrit-il notamment dans *L'Allemand comme symptôme*, « a versé des torrents de larmes sur la perte de notre âme, notre mécanisation, notre esprit de calcul, notre irréligion » :

les réalisations de l'art, comme celles de la science, sont considérées comme les tristes excès nés de cet état de choses. L'homme ne serait plus bon qu'à calculer, et même ses prétendues grandes réussites scientifiques ne seraient que les excès de cette passion de compter. Tout le monde, à l'exception des socialistes, cherche le salut dans une régression ; dans le refus du présent. À l'homme qui souffre de leur absence on préconise le retour aux liens anciens : la foi, l'état préscientifique, la simplicité, l'humanitarisme, l'altruisme, la solidarité nationale, l'obéissance civique : l'abandon du capitalisme individualiste et de sa forme d'esprit [...]. On ne s'avise presque jamais que ces phénomènes représentent un problème nouveau, encore sans solution ; je ne connais guère d'analyses qui envisagent une bonne fois la problématique de notre temps comme un problème, un problème nouveau et non comme un pseudo-solution⁷².

Persuadé que la crise intellectuelle dans laquelle est plongée sa génération (celle de Valéry, Rilke et Stevens également) est le produit d'une culture qui n'arrive pas à combler la distance entre raison et sentiments, Musil se met en quête d'une solution intermédiaire, d'un compromis qui permette aux intellectuels de se porter garants d'un discours sur le monde tout en demeurant conscients des limites de leur expérience individuelle. Là où Benda défend l'intemporalité du « vrai » et du « bien » philosophiques contre les passions tristes réveillées par la poésie ou le roman, Musil songe au juste milieu entre un lyrisme utopique (car il se croit à même d'abolir la distance qui sépare l'universel du particulier) et un scepticisme absolu (car il se refuse d'emblée à la médiation). À l'obscurité de la nuit qui est propice à la connaissance chez les romantiques, il oppose donc une « mystique en plein jour⁷³ » : un état d'esprit qui coïncide avec la perception quotidienne des choses et que seul

⁷² Musil, « L'Allemand comme symptôme », *Essais, op. cit.*, p. 362.

⁷³ Celle de « mystique en plein jour » [*Taghellen Mystik*] est une idée du miracle entièrement sécularisé, dans laquelle Dieu ou toute autre sorte de garant supramondain sont remplacés par un ancrage dans la pure immanence. Au lieu de se déclencher lorsque la raison cède la place à la foi, une telle expérience demeure gouvernée par la pensée. Ulrich, le mathématicien protagoniste de *L'Homme sans qualités*, est souvent en proie à ce genre d'épiphanie : « Je dirais, poursuit Ulrich avec animation, que c'est comme quand on laisse le regard errer sur une grande étendue d'eau miroitante : tout est si lumineux que l'œil ne croit saisir que de l'obscurité, et sur la rive, de l'autre côté, les choses paraissent n'être plus sur terre, mais flotter dans l'air avec une netteté exceptionnelle et subtile, presque douloureuse, presque troublante. On s'exalte et on sombre à la fois dans cette impression. On est lié à tout et on ne peut rien approcher. Tu es de ce côté-ci, le monde de ce côté-là » (Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 2, tr. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 2004, p. 104).

l'écrivain saurait rendre intelligible⁷⁴. Aux deux pôles qu'occupent respectivement la science et la poésie, Musil fait correspondre deux modes d'être, le « connaître » et le « vivre », selon une distinction typique de la *Lebensphilosophie*⁷⁵. Dans ses journaux et ses articles, ainsi que dans *L'Homme sans qualités*, il consacre ses efforts théoriques à l'individuation d'une forme capable de restituer à la fois le moment rationnel et le moment lyrique de l'expérience vécue. Pour pouvoir constamment basculer entre des échelles de grandeur aussi différentes que la conscience individuelle et le monde extérieur, il lui faut un médium mixte, à la fois subjectif et rationnel, apte à faire le pont entre expression et réflexion.

⁷⁴ Parmi ses contemporains, affirme Musil, celui qui a su le mieux rendre intelligible cette condition est Rilke. Chez lui, la plasticité du sujet tout autant que celle du réel se trouvent rapprochées en même temps que séparées. « Rainer Maria Rilke était mal adapté à pareil temps. Ce grand poète lyrique n'a rien fait que porter pour la première fois à la perfection la poésie allemande. [...] Quand je dis "porter la poésie allemande à sa perfection", je n'ai plus en tête aucune espèce de superlatif, mais une affirmation précise. Je n'entends pas davantage par là cette perfection, dont je viens de parler, qui est propre à toute œuvre authentique, même quand cette œuvre, considérée en elle-même, est imparfaite. Mais j'entends une qualité tout à fait spécifique de la poésie rilkéenne, une perfection au sens restreint [...]. Non seulement, il n'est presque pas de poèmes, mais presque pas de vers ou de mot qui détonne sur l'ensemble des autres ; et la même expérience peut être répétée à travers tous ses livres. Il se produit ainsi une tension presque douloureuse, comme une exigence téméraire et à laquelle il faut satisfaire, qui plus est, sans aucune dépense orchestrale, tout naturellement, dirait-on, par le seul accompagnement, comme d'une flûte, du vers » (Musil, « Discours sur Rilke », *Essais, op. cit.*, p. 264-265).

⁷⁵ Dans *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Jacques Bouveresse reprend la distinction de Musil entre *phantastische Genauigkeit* (précision imaginaire) et *pedantische Genauigkeit* (précision pédante) en précisant que, si la première tient aux faits et la deuxième au domaine de l'esprit, « l'exactitude fantastique » n'en est pas moins fiable. En fait, elle n'est « rien d'autre que l'exactitude de l'imagination elle-même, celle elle fait preuve lorsqu'elle décide de s'en tenir aux faits » (Jacques Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Paris, Seuil, 2001, p. 374). Cette distinction est faite par Ulrich lui-même : « En effet, il n'existe pas seulement une précision imaginaire (qui d'ailleurs, dans la réalité, n'existe encore nullement), mais une précision pédante, et ces deux espèces de précisions se distinguent en ceci que l'imaginaire s'en tient aux faits et la pédante à des créations de l'imagination. [...]. Il existe donc en réalité deux conceptions qui non seulement se combattent, mais encore subsistent ordinairement côte à côte, ce qui est pire, sans échanger un mot, sinon pour s'assurer réciproquement qu'elles sont toutes deux également souhaitables, chacune dans son rayon. L'une se contente d'être exacte et s'en tient aux faits ; l'autre ne s'en contente pas, mais considère toujours l'Ensemble et déduit ses connaissances des prétendues grandes vérités éternelles. L'une y gagne en réussite, l'autre en ampleur et en dignité. Il est clair qu'un pessimiste pourrait dire aussi bien que les résultats de l'une n'ont aucune valeur et que ceux de l'autre sont faux. Que pourra-t-on bien faire en effet, au jour du Jugement dernier, quand seront pesées les œuvres humaines, de trois traités sur l'acide formique, ou même de trente, s'il le fallait ? D'autre part, que peut-on savoir du Jugement dernier si l'on ne sait même pas tout ce qui peut sortir d'ici là de l'acide formique ? » (Musil, *L'Homme sans qualités, op. cit.*, t. 2, p. 409-410).

La *métis* d'un genre *métis*

Dans un célèbre « essai d'anthropologie symétrique » intitulé *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), Bruno Latour se propose de réfléchir à la notion de modernité à partir de deux types de pratique qui, selon lui, la caractérisent. Le premier type regroupe les modes de pratique procédant par « purification », c'est-à-dire par classification du monde en zones compartimentées et à partir d'un discriminant majeur : la séparation entre nature et culture. Le deuxième type réunit les modes de pratique qui procèdent par « traduction » entre entités que la démarche purificatrice tiendrait pour incompatibles. De l'avis de Latour, la tendance des discours savants à privilégier la purification sur la médiation aurait fait basculer l'équilibre des deux ensembles jusqu'à les rendre indiscernables.

Tant que nous considérons séparément ces deux pratiques [la purification et la traduction], nous sommes modernes pour de vrai, c'est-à-dire que nous adhérons de bon cœur au projet de la purification critique, bien que celui-ci ne se développe que par la prolifération des hybrides. Dès que nous faisons porter notre attention à la fois sur le travail de purification et sur celui, d'hybridation, nous cessons aussitôt d'être tout à fait modernes, notre avenir se met à changer. Nous cessons au même moment d'avoir été moderne, au passé composé, puisque nous prenons rétrospectivement conscience que les deux ensembles de pratiques ont toujours déjà été à l'œuvre dans la période historique qui s'achève. Notre passé se met à changer⁷⁶.

La distinction entre pratiques de « purification » et de « traduction » ne nous intéresse pas ici en tant qu'appel lancé à la communauté intellectuelle – il est urgent, pour se dire vraiment modernes, de reconstruire le réseau des formes hybrides sur l'effacement desquelles ont été noués les concepts fondateurs de la modernité. Si nous choisissons de mobiliser ces deux catégories indissociables et pourtant distinctes, c'est qu'elles nous permettent d'évacuer un problème : celui d'étiqueter Valéry, Rilke, Stevens et Montale comme des écrivains modernes ou antimodernes. Là où Benda et Musil incarneraient respectivement la pratique puriste, d'un côté, et la pratique traductive ou hybride, de l'autre, les œuvres écrites par nos poètes dans les années 1910-1940 nous semblent précisément situées au croisement entre les deux pôles. À une façon de concevoir la réalité, et de la représenter, par rubriques et compartiments étanches, s'ajoute chez eux la tentation du mélange et de la dissémination. Tous, à un degré différent, nous semblent vivre

⁷⁶ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p. 21.

« familièrement avec une quantité de contraires établis dans la pénombre de [leur] pensée⁷⁷ ». Certes, on serait tenté de suivre jusqu'au bout cette proposition de Valéry et d'identifier ces contraires. Mais cela reviendrait à annihiler la « pénombre », en la retirant des lieux où celle-ci se niche, déguisée dans des formes et des expressions parfois très claires. Nous passerons la pensée valérienne, et celles des autres poètes, au crible d'un genre littéraire qui est lui aussi tiraillé entre le purisme et l'hybridation : l'essai.

De la même façon que les mots « lyrique » et « lyrisme » indiquent aussi bien un genre littéraire qu'un état d'âme, « essai » et « essayisme » peuvent également désigner une forme de vie et d'écriture⁷⁸. C'est dans cette mesure que le fait d'interroger l'essai revient aussi à se poser la question de l'expérience vécue, des ambitions cognitives de ce genre, et, en cela même, d'interroger son appartenance au domaine de la science ou de la littérature. La décision de classer l'essai dans l'un ou l'autre de ces domaines du savoir suppose de prendre position dans le débat sur l'identité de ce genre, entre le domaine du factuel et celui du fictionnel. Puisque l'enjeu majeur dans ce débat porte sur le statut qu'on accorde au « Je » et aux rapports référentiels dont il est le garant, il est facile de superposer les plans, en abordant l'essai à la fois en tant que figure du texte et en tant que figure de l'esprit. Situé dans divers champs du savoir, l'essai ne se laisse ainsi pas reconduire docilement dans les enclos construits pour séparer le bétail nourri à littérature de celui alimenté à science. Innocent comme un agneau et malin comme une fouine, cette forme « bâtarde⁷⁹ » a continué de mener ses incursions dans l'un et dans l'autre territoire. Ce faisant, il a entravé toute tentative de marquage générique. Son aspect métis et son comportement clandestin invitent à le considérer comme une variante textuelle de la *mêtis*, l'intelligence pratique et changeante à laquelle recourt Ulysse au long de ses péripéties⁸⁰.

⁷⁷ Valéry, « Une conquête méthodique », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 733.

⁷⁸ En 1911, dans une lettre à Léo Popper anthologisée dans *L'âme et les formes*, Lukács définit l'essai une « poésie intellectuelle », où se trouve représentée « une liaison intime avec la vie même » (Georg Lukács, *L'âme et les formes*, tr. de l'allemand par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 18). L'essai est vu par le philosophe comme le corrélat formel d'une existence propre et accomplie, dans laquelle l'esprit se manifeste au sommet de son autoconscience. Avec ses considérations, Lukács marque le ton du débat sur ce genre littéraire, tel qu'il est destiné à se développer dans les années suivant immédiatement la rédaction de la lettre à Popper.

⁷⁹ Theodor Adorno, « L'Essai comme Forme », *Notes sur la littérature*, tr. de l'allemand par Sibylle Muller Paris, Flammarion, 1984, p. 27.

⁸⁰ Selon la mythologie grecque la déesse Métis était la première épouse de Zeus. Incarnation de la sagesse, elle tente d'échapper aux louanges de Zeus en se transformant dans des êtres toujours différents (d'où le caractère multiforme de la *mêtis*), mais finit par céder. Suite à la prophétie donnée par un oracle néfaste – Métis et Zeus mettront au monde un fils qui tuera son père –, le roi de l'Olympe persuade sa femme de se transformer dans une goutte d'eau pour la boire. Pris par un fort mal de tête, il demande à

On sait du reste que la double paternité de l'essai est aussi une double nationalité : d'une part, Montaigne et la lignée française de l'écriture de soi ; d'autre part, Bacon et le modèle anglais de la prose spéculative. De même que pour les autres genres littéraires, l'imaginaire qu'il découpe varie selon les pays et les époques. On ne mobilise pas le terme essai pour se référer aux mêmes objets en Allemagne et en Italie, au XVI^e siècle ou au XIX^e. Certes, on peut se retrouver d'accord sur l'identification de périodes d'essor (et donc aussi d'institutionnalisation) d'un type circonstancié d'essai ayant un sujet, un style et un public précis – ce que Marielle Macé appelle le « temps de l'essai » français au XX^e siècle en est un⁸¹. Mais l'essai fait brèche surtout là où les marges de son discours, celles que l'on perçoit comme les plus stables, s'effritent. C'est pour cette raison que son histoire connaît des phases d'épanouissement majeur qui font écho aux périodes de chamboulement dans la hiérarchie des genres littéraires, ainsi que dans les modèles cognitifs dont ceux-ci sont censés être la représentation. C'est ce que l'on constate avec Montaigne et Bacon, dans le passage de la Renaissance à l'« épistème classique⁸² » : entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, on voit s'affirmer un modèle de connaissance fondé sur l'idée que l'accès à la vérité dépend du respect de règles précises qu'il convient de tenir à l'égard du sujet connaissant et de l'objet à connaître. Ces règles, que Foucault appelle des « procédures de contrôle et de délimitation des discours⁸³ », servent à établir les contenus de la connaissance

Prométhée de l'aider à briser son crâne avec une hache. De la blessure naîtra Athéna. Sur la *mêtis* dans la civilisation grecque voir Manuel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

⁸¹ Le propos de Macé consiste à construire une partie de l'histoire de l'essai, en distinguant trois moments particuliers dans le développement et dans la reconfiguration du genre : le premier va de 1910 à 1930 et a pour protagoniste la *NRF* ; le deuxième se situe autour des années 1940 et a pour figures principales Sartre et Bataille, représentant chacun une attitude essayistique différente ; le troisième commence dans les années 1960 et a pour protagoniste Barthes. « Si l'essai s'est institué, c'est que les essayistes avaient la mémoire sélective, qu'ils devaient mettre entre parenthèses une partie de l'histoire du genre pour le réinventer, et l'accorder à l'actualité d'un problème. Il faudra établir les conditions de cette relative invisibilité de l'essai au seuil du XX^e siècle : ce *nom* de genre, pourtant très répandu dans les titres dès le 17^e siècle, identifié comme forme suffisante dans d'autres espaces nationaux ou dans d'autres champs, disponible depuis Montaigne dans le répertoire générique français (mais réservé en quelque sorte à cette œuvre première qui valait le genre, véritable hapax dans le passé de notre prose), n'a acquis que progressivement une visibilité, une pertinence et une valeur littéraire. L'impulsion viendra d'ailleurs d'un changement de statut du nom lui-même, véritable événement générique dont il faudra restituer la force de reconfiguration. L'histoire de cette institution se joue dans plusieurs espaces : à la frontière de la littérature et de la rhétorique, à la frontière de la littérature et des discours de savoir mais aussi à l'intérieur de la littérature, à la limite d'autres genres mieux identifiés, dans leurs recouvrements et leur distribution respective [...]. Genre éminemment culturel, l'essai incarne au long du siècle ce désir d'un réengagement de la pensée dans les formes du temps » (Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, *op. cit.*, p. 5-7).

⁸² Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 71.

⁸³ Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 10-11.

à travers le choix anticipé « des plans d'objets possibles, observables, mesurables, classables⁸⁴ ». Une fois qu'elles ont été institutionnalisées, elles permettent d'assigner d'emblée au sujet « une certaine position, un certain regard et une certaine fonction⁸⁵ », ainsi que de fixer de manière prescriptive « le niveau technique où les connaissances [qui] devraient s'investir pour être vérifiables et utiles⁸⁶ ». Ce règlement du rapport à la connaissance s'affirmerait avec vigueur au moment où Descartes élève la raison au rang de méthode dans ses *Méditations* (1641) ; mais on en trouve déjà les germes dans les *Essais* (1580) de Montaigne et davantage dans les *Essays* (1597) de Bacon. Il en résulte que, de pair avec l'écroulement de cette même épistème classique, on devrait assister à un nouvel essor du genre. Le deuxième âge d'or de l'essai, qu'on peut situer à la fin du XIX^e siècle, coïncide justement avec le réexamen des conditions posées par Descartes comme nécessaires à la connaissance. LA critique au dualisme cartésien, incarnée par Nietzsche mais partagée par Bergson et par les autres philosophes de la vie, s'accompagne dès lors la recherche de procédures discursives capables de rendre au moins pensable une alliance entre raison et intuition, intellect et sensibilité⁸⁷.

Ruse ou naïveté, la réticence de l'essai aux classements a dans tous les cas fini par faire office de marqueur. Certains de ses critiques ont beau avoir cherché un principe d'unification permettant de l'identifier comme forme à part entière, la plupart d'entre eux s'est accordé pour lui attribuer un statut constitutivement hybride⁸⁸. À l'image d'un pastiche, l'essai tirerait sa spécificité de la combinaison de formes déjà existantes plutôt que

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ « Le langage, de par son origine, remonte aux temps de la forme la plus rudimentaire de psychologie : prendre conscience des conditions premières d'une métaphysique du langage, ou, plus clairement, de la raison, c'est pénétrer dans une mentalité grossièrement fétichiste. Elle ne voit partout qu'actions et êtres agissants, elle croit à la volonté comme cause ; elle croit au "moi", au "moi" en tant qu'Être, au "moi" en tant que substance, et elle projette sur tous les objets sa foi en la substance du moi – c'est ainsi que se crée le concept de "choses"... Partout, la pensée introduit frauduleusement l'Être en tant que cause. Ce n'est qu'à partir du concept d'"ego" qu'on tire la notion d'"être", par dérivation... » (Friedrich Nietzsche, « Crépuscule des Idoles », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 8, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1974, p. 76).

⁸⁸ La première de ces deux visions est défendue, entre autres, par l'essayiste québécois Jean-Marcel Paquette, qui distingue l'essai de la tragi-comédie, de la pastourelle et du poème didactique par le fait que « son assise est à rechercher moins dans l'éclatement de l'antique discours philosophique que dans un raffermissement subit du discours lyrique » (Jean-Marcel Paquette, « Formes et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études Littéraires*, 1, 52, 1972, p. 81). C'est donc en vertu du « principe unificateur du Je », que l'essai se transforme « en une structure signifiante qui le fonde comme genre spécifique » (*Ibid.*, p. 84).

d'un ensemble de traits qui lui sont propres⁸⁹. Les interprétations les plus radicales l'ont même situé au-delà de toute catégorie, en l'élevant comme preuve du dysfonctionnement des étiquettes génériques⁹⁰. Au lieu de décider laquelle de ces lectures est la plus convaincante, il nous semble intéressant de souligner à quel point elles sont au fond entrelacées. La fécondité de formes comme l'essai et le poème nous semble résider en ce qu'elles soulèvent des questions concernant l'actualité du système littéraire dont elles sont issues et qui est en vigueur depuis le romantisme. Qu'il s'agisse d'archi-genres ou d'anti-genres, leur évolution témoigne d'une étape dans l'histoire de ce système : le moment où les parties qui le composent prennent conscience d'elles-mêmes et de leurs limites. Nous avons vu dans quelle mesure la révolution romantique modifie la conception des genres littéraires : ils cessent d'être conçus à partir des techniques de composition qui leur sont propres pour être rangés dans un ordre progressif allant de la forme la plus ancienne et naïve à celle la plus récente et réfléchie. La poésie lyrique coïncide alors avec le récit des états d'âme de son auteur. Et c'est justement en vertu de son caractère subjectif que le lyrisme commence à être considéré comme un genre porteur de connaissance. À plus d'un siècle de distance, l'essai connaît un processus analogue. La plupart des ouvrages critiques parus à partir des années 1950 appuient leur choix (de corpus aussi bien que d'approche) sur un ensemble de traits qu'ils considèrent plus ou moins essentiels à la reconnaissance de l'essai en tant que genre. Peu d'entre eux l'encadrent dans un contexte précis – celui de la littérature monarchique pour Montaigne, celui de la presse journalistique pour Swift, celui de la propagande abolitionniste pour Thoreau et Emerson. Puisque l'insaisissabilité de cette

⁸⁹ Nombreux sont les défenseurs du caractère apatride de l'essai : Adorno en premier, qui le désigne comme un « champ de forces » contraires donnant comme résultat une forme consciente de « la non-identité entre la chose et la présentation de la chose » (Adorno, « L'essai comme Forme », *op. cit.*, p. 18). Dans le sillage d'Adorno se situent les travaux immédiatement successifs de Bruno Berger (*Der Essay. Form und Geschichte*, Francke Verlag, Marburg, 1964) et de Gerhard Haas (*Essay*, Stuttgart, Metzler, 1969) ; mais aussi presque toutes les réflexions à venir, jusqu'aux plus récentes. C'est aussi le cas de *Tracing The Essay* de Douglas Atkins, où l'on affirme que l'essai est un « être interstitiel », qui « vit de tensions, tiraillé tantôt formellement, tantôt historiquement dans des directions contraires » (Douglas Atkins, *Tracing The Essay. Through Experience to Truth*, Athens, University of Georgia Press, 2005, p. 11).

⁹⁰ Une synthèse de ces trois interprétations du phénomène essayistique a été faite en 2015 par Irène Langlet. Issu d'un travail de thèse, *L'abeille et la balance* se propose une tâche double : parcourir l'histoire de l'essai dans la diachronie, en passant en revue les textes fondateurs du genre ; repérer les éléments cruciaux de son débat d'un point de vue synchronique, en énumérant les critères le plus souvent mobilisés pour délimiter les frontières internes et externes de l'essai. Grâce au travail de récapitulation et de mise lumière des points de convergence et de divergence au sein de la réflexion sur l'essai menée en Europe (avec des apports critiques provenant surtout d'Allemagne, de France et d'Angleterre) et en Amérique du Nord (États-Unis et Québec) des années 1910 jusqu'aux années 2010, l'œuvre de Langlet offre un support utile pour s'orienter dans le sujet (Irène Langlet, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Garnier, 2016).

forme est annoncée d'emblée, il n'y a aucun besoin de l'intégrer dans une archéologie des discours plus vaste. Il en résulte une esthétique de l'« hybride » tout aussi normative que celle du « pur » ou de l'original⁹¹.

Si les difficultés que présente la théorie du poème peuvent être reconduites au processus de reconfiguration générique opéré par les premiers romantiques – parcours que nous avons reconstruit dans le premier chapitre –, les difficultés à théoriser l'essai viennent de son héritage double, scientifique et littéraire à la fois. Les frontières entre ces deux domaines étant dans une large mesure fixées par le degré de leur institutionnalisation, chaque essai devrait idéalement être envisagé à partir du contexte spécifique de sa parution. Le choix du sujet, celui de l'adresse, mais aussi la situation professionnelle de l'auteur – encore aujourd'hui, l'étiquette « essayiste » est le plus souvent accompagnée de celle de « poète », « journaliste », « physicien », etc. – n'infléchissent pas simplement le style de l'œuvre : ils contribuent aussi à la reconnaissance de sa portée cognitive⁹². Dans le

⁹¹ La bibliographie théorique sur l'essai en est la preuve. Même si ses contributions les plus anciennes datent du début du XX^e siècle, celle-ci est désormais aussi étendue que les bibliographies sur les autres genres littéraires. Les propositions qui orientent l'ensemble de ces études, articles, actes de colloques et ouvrages collectifs sont assez variées. L'un des axes les plus suivis consiste à étudier l'essai selon une approche diachronique, en cherchant à reconstruire le chemin qui conduit de ses pères putatifs aux expériences les plus récentes, y compris celles non strictement littéraires. Parmi ces tentatives on citera notamment Christian Schärf, *Geschichte des Essay. Von Montaigne bis Adorno*, Sprunge, Klampen, 1999 ; Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Rome, Marsilio, 2002 ; Pierre Zima *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016. L'œuvre de Pierre Glaudes et Jean-François Louette *L'essai* (Paris, Hachette, 1999) allie à la fois l'approche généalogique – appliquée à l'histoire du genre de Montaigne jusqu'à Barthes –, l'approche analogique, dont le but est de déterminer les constantes de l'essai ; et l'approche pragmatique, visant à orienter la réflexion vers l'aspect contractuel et les dynamiques d'interaction auteur-lecteur qui ont lieu à l'intérieur et en dehors du texte. Malgré leur rigueur méthodologique, de tels efforts critiques se heurtent souvent au problème de distinguer les essais des essais sur l'essai, parmi lesquels on peut compter les textes consacrés par des essayistes à d'autres essayistes. Nous songeons tout particulièrement à *Van Gogh ou le suicide de la société* (1947) d'Antonin Artaud ou à *Sur Nietzsche* (1945) de Georges Bataille, où l'auteur se présente « non comme un glossateur de Nietzsche, mais comme étant le même que lui » (George Bataille, « Sur Nietzsche », *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 401). En ce qui concerne Montaigne, la même question se pose pour les *Essais sur les Essais* de Michel Butor (1968) et pour *Montaigne en mouvement* (1982) de Jean Starobinski. Contrairement à d'autres genres, pour lesquels le partage entre théorie et pratique s'effectue sans trop d'hésitations (ce qui ne revient pas à dire qu'il est incontestable, la dimension métalittéraire étant présente de manière plus ou moins explicite dans toutes les œuvres), cette distinction se révèle particulièrement difficile d'opérer pour l'essai. Les *Essais* de Montaigne en témoignent : ils sont à la fois le premier cas d'étude et la première exposition théorique sur le genre.

⁹² « Les facultés françaises possèdent une liste officielle des sciences, sociales et humaines, qui font l'objet d'un enseignement reconnu, obligeant de la sorte à limiter la spécialité des diplômés qu'elles confèrent : vous pouvez être docteur en esthétique, en psychologie, en sociologie, vous ne pouvez l'être en héraldique, en sémantique ou en victimologie. Ainsi, l'institution détermine directement la nature du savoir humain, en imposant ses modes de division et de classement, exactement comme une langue, par ses « rubriques obligatoires » (et non seulement par ses exclusions), oblige à penser d'une certaine façon.

cadre de notre thèse, la première raison qui nous conduit à considérer l'essai comme ce qu'il y a de plus proche du « lyrisme de la pensée⁹³ » développé par Valéry, Rilke, Stevens et Montale au début du XX^e siècle, tient à l'analogie déjà évoquée entre les couples lyrique-lyrisme et essai-essayisme : autrement dit, elle tient au fait de pouvoir penser les deux genres aussi bien comme des formes d'écriture (le poème lyrique d'une part, l'essai de l'autre) que comme les manifestations d'un état d'esprit individuel (le lyrisme, l'essayisme). La deuxième raison a à voir avec la crise du partage entre ce que Genette appelle les régimes « conditionnel » et « constitutif » de la littérature⁹⁴. Nous avons vu qu'à partir du moment où un poème ne peut plus être défini comme tel en vertu de la seule présence de structures métriques traditionnelles, d'ornements rhétoriques ou d'un langage plus soutenu que celui de la prose, il devient impossible de séparer les éléments strictement poétiques (ceux qui permettent de le qualifier « constitutivement » d'œuvre littéraire) des éléments non-strictement poétiques (ceux qui font qu'il est reconnu comme poème malgré l'absence de ces traits constitutifs). Genette lui-même a précisé que ces deux régimes sont « pleinement compatibles et compossibles⁹⁵ », pourvu que l'attention qu'on porte sur un texte conditionnellement littéraire soit la même qu'on accorderait à un roman ou à un sonnet⁹⁶. Or, l'essai et le poème moderniste mettent justement en crise la possibilité de déterminer a priori quel type d'attention sera portée sur eux. Lorsqu'on les cantonne au domaine d'œuvres non littéraires, nous sommes obligés de les soumettre au protocole de falsification qui s'applique aux textes argumentatifs : à supposer qu'ils n'échouent pas à cette vérification, ils passent du rang de genre irréductible à toute classification à celui d'un genre extrêmement normé ; de métaphorique, leur langage devient platement référentiel. Inversement, lorsqu'on les réduit au rang d'œuvres littéraires, il se retrouvent d'emblée

Autrement dit, ce qui définit la science (on entendra désormais par ce mot, ici, l'ensemble des sciences sociales et humaines), ce n'est ni son contenu (il est souvent mal limité et labile), ni sa méthode (elle varie d'une science à l'autre : quoi de commun entre la science historique et la psychologie expérimentale ?), ni sa morale (le sérieux ni la rigueur ne sont la propriété de la science), ni son mode de communication (la science s'imprime dans des livres, comme tout le reste), mais seulement son statut, c'est-à-dire sa détermination sociale : est l'objet de science toute matière que la société juge digne d'être transmise. En un mot, la science, c'est ce qui s'enseigne » (Roland Barthes, « De la science à la littérature », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015, p. 11).

⁹³ Comme précisé dans l'introduction à notre travail, nous empruntons cette expression à Paul Ricœur, (Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 3, *op. cit.*, p. 391).

⁹⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31-32.

⁹⁵ Gérard Genette, « Fiction ou diction » *Poétique*, 2 n. 134, 2003, p. 133.

⁹⁶ *Ibid.*

privés du pouvoir de dispenser une connaissance valide sur le monde⁹⁷. La séparation entre discours scientifique et discours littéraire ou entre régime de fiction et de diction ne devrait ni être essentialisée, ni s'appuyer sur une différence dans le degré de vérité atteinte. C'est pour cette raison que, dans le cadre de notre thèse, nous choisissons de ne parler ni d'« essai littéraire », ni de « poème philosophique » : leur opposition intuitive à l'« essai scientifique » et à au « poème » tout court donneraient suite à l'idée que la différence entre ces domaines est quantitative et déterminée par leur degré d'exactitude ou de vérité ; alors qu'elle nous semble être plutôt qualitative et liée au type d'exactitude et de vérité à laquelle visent les textes⁹⁸. Homme d'essai s'il en est, Nietzsche nous ouvre la voie sur ce terrain :

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de corrélations humaines qui ont été

⁹⁷ Ce paradoxe, qui intéresse la littérature à part entière, mais qui se montre de façon plus claire dans un genre au baptême théorique plus récent et qui est donc moins alourdi par des questions d'essence, trouve une explication dans les réflexions d'Adorno : « L'œuvre de Marcel Proust, qui, pas plus que Bergson, n'est exempte d'un élément scientifique positiviste, n'est pas autre chose que la tentative d'exprimer des connaissances nécessaires et impérative sur les êtres humains et les relations à l'intérieur de la société, que la science ne peut simplement pas attraper, alors que leur prétention à l'objectivité ne serait pas pour autant diminuée. La mesure de telle objectivité ce n'est pas la vérification des thèses avancées en les mettant sans cesse à l'épreuve, mais la confrontation de l'expérience individuelle dans l'espoir et la désillusion » (Adorno, « L'essai comme Forme », *op. cit.*, p. 21). Reprocher à l'essai la partialité du savoir qu'il véhicule, revient selon Adorno à « postuler que la totalité est donnée, mais aussi l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maîtres de tout cela » (*Ibid.*).

⁹⁸ Comme elle réussit à le faire avec la philosophie au tournant du XX^e siècle, la littérature se doit de rappeler à la science ce que Barthes appelle la « souveraineté du langage ». Ce n'est qu'en montrant l'origine langagière de toute expérience, constat ou vérité, qu'elle peut briser l'arrogance du savant à l'égard de l'écrivain. « Toute énonciation », écrit Barthes dans *De la science à la littérature*, « suppose son propre sujet [...], que ce sujet s'exprime d'une façon apparemment directe, en disant je, ou indirecte, en se désignant comme il, ou nulle, en ayant recours à des tours impersonnels ; il s'agit là de leurrés purement grammaticaux, variant simplement la façon dont le sujet se constitue dans le discours, c'est-à-dire se donne, théâtralement ou fantasmatiquement, aux autres » (Barthes, « De la science à la littérature », *Le bruissement de la langue, op. cit.*, p. 16). Ces « leurrés purement grammaticaux » servent à désigner un imaginaire. Or, l'essai s'écarte justement des autres types d'écriture aux ambitions cognitives en ce qu'il rejette la forme « privative » d'imaginaire choisie d'habitude dans le discours scientifique et qui consiste dans l'oblitération du savant qui s'efface de l'énonciation par souci d'objectivité. Or, ce qui est exclu, continue Barthes, « n'est cependant jamais que la "personne" (psychologique, passionnelle, biographique), nullement le sujet ; bien plus, ce sujet se remplit, si l'on peut dire, de toute l'exclusion qu'il impose spectaculairement à sa personne, en sorte que l'objectivité, au niveau du discours – niveau fatal, il ne faut pas l'oublier –, est un imaginaire comme un autre » (*Ibid.*, p. 17). Quel que soit le domaine où l'essai se trouve à être rubriqué, le sujet qui se porte garante de ses énoncés dévoile l'« imaginaire » que les discours positifs tentent à refouler en défendant une conception prétendument objective de la vérité, conçue comme « superbement – abusivement – déglagée du langage » (*Ibid.*). En s'écartant de l'assurance du discours scientifique, les philosophes et les écrivains qui assument cette attitude essayistique acceptent donc de « pratiquer cet imaginaire en toute connaissance de cause » (*Ibid.*). De véhicule transitif d'images et de concepts, l'écriture devient l'outil dont ceux-ci se servent pour « lever la mauvaise foi qui s'attache à tout langage qui s'ignore » (*Ibid.*, p. 19).

poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires⁹⁹.

Essai moderniste entre dilettantisme et érudition

Lors d'une conférence prononcée à Munich en 1917 et publiée par la suite dans *Le Savant et le politique* (1919), Max Weber définit la modernité occidentale comme étant caractérisée par deux phénomènes : l'intellectualisation et la spécialisation des savoirs¹⁰⁰. Dans un premier temps restreint aux domaines de la science et de la technique, ce processus de rationalisation a fini par affecter tous les aspects de la vie commune, y compris le champ de l'art. À une différence près : que l'œuvre scientifique demande à être constamment dépassée, tandis que l'œuvre d'art est perçue comme délivrée de la rationalité qui articule les rapports entre moyens, fins et conséquences. Nous avons vu quelle réponse a été donnée au positivisme au moment où celui-ci a tenté d'appliquer une telle approche rationaliste à la littérature. Contre la raideur de la méthode scientifique, certains écrivains ont prétendu que l'art donne accès à une forme de connaissance non propositionnelle et non téléologique, fondée sur l'intuition, les affects et la sensibilité. Si leurs œuvres ont été jugées obscures ou précieuses, c'est qu'elles voulaient opposer la déraison au didactisme prôné par les savoirs positifs. Nous avons également avancé l'hypothèse que d'autres écrivains, parmi lesquels comptent Valéry, Rilke, Stevens et Montale, se situent entre l'apologie de la littérature à visée didactique (où le savoir est dispensé de manière verticale), et l'apologie d'une littérature hermétique (tout aussi verticale, mais à l'usage de ses seuls initiés). Comme nous le montrerons dans la deuxième partie de notre thèse, la position intermédiaire de ces écrivains, situés entre intuition et rationalisme, découle de l'intégration, dans leurs œuvres, d'une attitude intellectuelle de type essayistique. Pour l'identifier, nous devons d'abord nous pencher sur l'image que les quatre poètes pouvaient avoir de ce genre dans les années

⁹⁹ Nietzsche, *Le livre du philosophe*, tr. de l'allemand par A. K. Marietti, Paris, Flammarion, 1969, p. 181-182.

¹⁰⁰ « Mais je crois que vous voulez en vérité entendre parler d'autre chose, à savoir de la vocation intérieure pour la science. À l'époque actuelle, la condition intérieure par rapport à l'entreprise de la science comme profession-vocation est déterminée tout d'abord par le fait que la science est entrée dans un stade de spécialisation jusqu'alors inconnu [...]. C'est uniquement grâce à une spécialisation rigoureuse que le travailleur scientifique peut effectivement atteindre la pleine certitude, une fois dans sa vie, et peut-être plus jamais, d'avoir accompli quelque chose qui durera [...]. Jamais il n'éprouvera en lui ce que l'on peut nommer "l'expérience vécue" de la science » (Max Weber, « La profession et la vocation de savant », *Le savant et le politique*, tr. de l'allemand par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, 2003, p. 76).

qui précèdent immédiatement la rédaction de *La Jeune Parque*, des *Élégies de Duino*, d'*Idées de l'ordre* ou encore des *Occasions*.

Malgré la pluralité des approches, les théories contemporaines s'accordent pour distinguer trois moments-clés dans l'histoire de la réflexion sur l'essai en tant que genre. Le premier se situerait dans les années 1910, à un moment où des écrivains comme Woolf, Proust ou Musil commencent à développer leurs intuitions sur cette forme, qu'ils perçoivent tout d'un coup comme moderne, voire à la mode. Le deuxième tournant coïnciderait avec les années 1950-1970 et se distinguerait par la tentative, venant de philosophes et de théoriciens, d'étoffer ces intuitions avec une théorie valide en général. À partir des années 1990, un troisième tournant aurait lieu, qui se propose de mettre en question la légitimité des compartiments génériques dans lesquels on a jusqu'ici cherché à ranger l'essai¹⁰¹. Autour de 1910, sa distinction d'autres types de prose argumentative n'est en fait pas encore systématique. À propos du *Contre Sainte-Beuve*, Proust parle tantôt d'une « étude classique¹⁰² », tantôt d'un « article de revue¹⁰³ ». Alors que Virginia Woolf reconnaît déjà une spécificité à cette forme :

S'il y a bien une infinité de variantes et de styles dans la forme de nos produits, il existe un certain nombre – évidemment pas beaucoup – de ces produits qui sont nouveaux et dans la substance et dans la forme, et que nous avons soit inventés soit transformés jusqu'à les rendre méconnaissables de ce qu'ils étaient

¹⁰¹ Si le premier tournant s'ouvre avec les intuitions de Woolf (1905), de Proust (1908) et de Musil (1911) – ainsi que par celles de Lukács qui, comme nous l'avons vu, commence à réfléchir à l'essai à la même période (1911), le deuxième est marqué par les contributions de Max Bense (1947) et d'Adorno (1954-1958), qui sont les premières et probablement les plus durables tentatives de donner une consistance philosophique à l'interrogation sur le genre. Le troisième tournant dans l'histoire du débat sur la forme essayistique coïncide avec les années 1990 et se situe dans le sillage du deuxième. L'apport le plus consistant de cette vague d'études sur l'essai nous semble résider dans le fait qu'elles le conçoivent de moins en moins comme un genre, un mi-genre ou un anti-genre, pour regarder plutôt à partir de l'effet qu'il exerce sur d'autres discours ayant un médium principal (textuel, visuel, sonore, etc.) et une instance de communication précise (lyrique, narrative, gnomique, etc.). Cet effet essayistique est à la fois réflexif, puisqu'il étend l'objet en question à la catégorie à laquelle il appartient – comme dans les mises en abymes classiques, où la description d'un tableau évoque l'art mimétique en général –; et autoréflexif, car en reproduisant le mouvement de la pensée, il fait en sorte que ce même objet se replie sur soi-même et prenne conscience de sa structure.

¹⁰² Cf. les lettres à George Lauris et à Anna de Noailles de 1908 dans Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, t. 8, Paris, Plon, 1976, p. 320-321. Dans son cycle de séminaire de 2019 au Collège de France, consacré à *Proust essayiste*, Antoine Compagnon a retracé l'histoire générique du *Contre Sainte-Beuve* et de la *Recherche* à partir des termes que Proust et ses premiers critiques ont employé pour les définir. (Antoine Compagnon, « Proust essayiste », cycle de séminaires au Collège de France, 2019. Podcasts disponibles sur France Inter : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/proust-essayiste>.)

¹⁰³ *Ibid.*

avant. La plus significative de ces inventions littéraires est probablement l'invention de l'essai personnel¹⁰⁴.

Aux yeux de Woolf, trois facteurs ont contribué à la fortune de l'essai. Le premier est externe : « la diffusion de l'éducation et la nécessité qui nous oblige à transmettre ce qu'on a appris¹⁰⁵ » écrit-elle, ont conduit à une prolifération de la presse. Les écrivains se sont vus dès lors contraints de chercher des moyens toujours nouveaux pour « chatouiller les papilles capricieuses¹⁰⁶ » des lecteurs anglais. D'où la découverte, ou mieux, la redécouverte de l'essai. Le deuxième facteur consiste, selon Woolf, dans l'« incontestable facilité d'écrire un essai, tellement il se rapproche de notre manière ordinaire de parler¹⁰⁷ ». Enfin, l'essai est devenu aussi célèbre en vertu du fait qu'il est « essentiellement égoïste¹⁰⁸ ».

Or, les trois facteurs énumérés par Woolf – développement de l'éducation et extension du lectorat ; facilité dans l'écriture, qu'on compare à l'expression orale et quotidienne ; et place centrale occupée par un « Je » qui pense et ressent ce qui est dit dans le texte – ne se retrouvent pas seulement dans l'essai. Ils peuvent tout aussi bien servir de marqueurs pour le roman et pour le poème, au moins tel qu'ils sont pratiqués à cette époque. En dépit de Julien Benda et de son horreur pour les velléités cognitives qui agitent les esprits de ses contemporains, savoir érudit et sensibilité lyrique, visée objective et autorité du « Je » s'enchevêtrent désormais à un point tel qu'on pourrait même avancer qu'une touche d'essai se trouve dans tous les genres littéraires. De plus, considérer que l'essai tire sa fortune de sa dissémination dans d'autres discours nous permet d'esquiver le questionnement sur son essence et de nous concentrer sur l'effet qu'il engendre une fois qu'il est mis en contact avec des formes plus institutionnalisées ou aux contours génériques plus solides.

¹⁰⁴ [« If there are thus an infinite variety of fashions in the external shapes of our wares, there are a certain number – naturally not so many – of wares that are new in substance and in form which we have either invented or very much developed. Perhaps the most significant of these literary inventions is the invention of the personal essay » (Virginia Woolf, « The Decay of Essay-Writing », *The Essays of Virginia Woolf: 1904-1912*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1986, p. 25)].

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ « Presque tous les essais commencent par un “Je” majuscule “Je pense, Je sens” – et en disant ainsi, on sait bien qu'on n'est pas en train d'écrire de l'histoire ou de la philosophie ou de la biographique ou quoi que ce soit, mais bien un essai. Celui-ci peut être brillant ou profond, peut traiter de l'immortalité de l'âme ou des rhumatismes à notre épaule gauche, n'empêche qu'on y exprimera une opinion personnelle » [« Almost all essays begin with a capital I – “I think, I feel,” – and when you have said that, it is clear that you are not writing history or philosophy or biography or anything but an essay, which may be brilliant or profound, which may deal with the immortality of the soul, or the rheumatism in your left shoulder, but is primarily an expression of personal opinion » (Woolf, « The Decay of Essay-Writing », *op. cit.*, p. 27)].

L'intérêt montré par Woolf, Proust, et Musil à l'égard de l'essai témoigne du fait que le genre a effectivement changé de forme et de place dans la géographie des savoirs. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, les auteurs de roman et de poèmes acquièrent les traits qui sont propres à l'essayiste depuis Montaigne : à la fois scientifiques et cobayes, beaucoup d'entre eux font de l'œuvre l'équivalent d'un carnet de laboratoire dans lequel ils font la chronique de leurs réussites et leurs échecs. Chez les romanciers européens et anglo-américains des années 1910-1930, il est ainsi chose commune d'intégrer au niveau diégétique du texte des parties au déroulement plus lent, souvent consacrées à l'exposé d'une théorie en rapport avec la matière narrative de l'œuvre (la mémoire pour *À la recherche du temps perdu*, le conflit entre folie et raison pour *L'Homme sans qualités*, la psychanalyse pour *La conscience de Zeno*). Les réflexions critiques apportées à ce sujet ont formé une si riche bibliographie que l'existence d'une forme hybride (le « roman-essai¹⁰⁹ ») est

¹⁰⁹ La réflexion critique sur l'hybridation de l'essai et du roman remonte aux années 1960, lorsque le théoricien de l'essai Gerhard Haas avance que certaines œuvres de fiction modernes absorbent, jusqu'à les rendre méconnaissables, des formes expressives qui relèvent de l'essai (Gerhard Haas, *Studien zur Form des Essays und zu seinem Vorformen im Roman*, Tübingue, M. Niemeyer, 1966). Dans les années suivant la publication de cet ouvrage, un nombre important d'articles sont consacrés aux relations entre ces deux genres. Ce n'est pourtant qu'en 2000 que paraît le premier recueil d'études sur le sujet (Gilles Philippe, (dir.), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000), témoignage du fait que ce phénomène a été, sinon généralement reconnu comme preuve de l'hybridation entre essai et roman, inscrit dans le débat littéraire. Il faut pourtant d'attendre encore quelques années pour qu'un véritable sous-genre, celui de « roman-essai » (« novel essay » pour le domaine anglophone, « Roman-Essay » pour le domaine germanophone, « romanzo saggio » en Italie) soit baptisé. C'est notamment grâce aux travaux de Pascal Riendeau (*Méditation et vision de l'essai : Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Québec, Nota Bene, 2012) et de Stefano Ercolino (*The Novel-Essay, 1884-1947*, Basingstoke, Palgrave, 2015) que cette étiquette commence à être mobilisée pour définir un ensemble hétérogène de romans (de *À Rebours* de Huysmans à *La Nausée* de Sartre, de *L'Homme sans qualités* de Musil à la *Montagne Magique* de Mann) unis par leur vocation savantes, ainsi que par l'alternance entre parties « théoriques » et diégèse. Malgré les différences dans l'approche à la question, Riendeau et Ercolino se rejoignent dans le fait de considérer les romans étudiés comme des produits hybrides, nés de l'alliance entre modes fictionnel et essayistique. Une question différente distingue en revanche le travail de Vincent Ferré (*L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013). À travers la comparaison de *À la recherche du temps perdu* de Proust, *U.S.A.* de Dos Passos et *Les Somnambules* de Broch, l'auteur parvient à remplacer la notion de « roman-essai », à son avis imprécise en ce qu'elle suggère un équilibre entre les deux genres, par celle d'« essai fictionnel ». « Comment caractériser », se demande Ferré, « les passages essayistiques des œuvres ? Quels critères peuvent conduire des critiques à parler d'essai ? [...] Il est frappant de constater qu'il n'y a pas de réelle discussion sur cette assimilation, ni sur le statut (non-fictionnel selon ces analyses) de ces passages, alors que celui des œuvres dans leur ensemble fait l'objet d'un débat [...]. On se demandera jusqu'à quel point l'identification à l'essai est recevable : la différence entre ces passages théoriques et le récit fictionnel, que notent ces critiques, permet-elle de conclure à une distinction générique ? Inversement, on se demandera si les écarts qu'on mettra en évidence avec les essais publiés de manière autonome (et non inscrits dans un roman) à la même époque – *essais au sens strict* à l'instar des essais des trois auteurs parus séparément – ne sont pas dus au statut de ces séquences, incluses dans des romans : les passages évoquant l'essai n'ont-ils pas, dans la fiction, une autre nature que les essais publiés séparément par ces mêmes auteurs ? Ainsi formulée la question semble assez simple [...]. Faut-il alors

désormais considérée comme acquise. Différents aspects ont contribué à la désignation de ce sous-genre : d'un côté la tendance, de la part des théoriciens de l'essai, à insister sur le caractère parasitaire et idiosyncrasique de leur objet d'étude ; de l'autre côté, la tentative des théoriciens du roman de s'appuyer sur l'essai pour expliquer la présence d'un ensemble de traits non-fictionnels qui remettaient en cause la littérarité des œuvres analysées. Le rapprochement entre les deux genres se fait à partir d'éléments récurrents dans le roman moderne, mais qui sont réinterprétés comme relevant de l'essai. En premier lieu, son ambition de rendre compte du processus mental par lequel l'expérience vécue se transforme en connaissance (connaissance dont l'acquisition coïncide avec le cœur même de l'intrigue, et produit ainsi l'alternance entre récit et commentaire à un récit lui-même). En deuxième lieu, la présence d'un « Je » ou d'un héros principal dont le rapport avec la personne biographique de l'auteur est à tout le moins ambigu¹¹⁰.

D'une manière générale, les argumentations en faveur ou contre l'existence du roman-essai peuvent être ramenées à celles qui concernent le statut fictionnel ou factuel de ses énoncés. Nous avons déjà exprimé nos doutes à l'égard de si strictes distinctions ; et nous avons également accordé notre préférence aux réflexions théoriques enclines à concevoir l'essai et le poème aussi bien comme des attitudes mentales que comme des modes d'écriture. Notre intuition est qu'au sein de ces formes se produit une médiation entre deux imaginaires, l'un lié à la réflexion et l'autre lié à l'expression. Cette intuition se trouve d'autant plus renforcée lorsqu'on étudie les rares tentatives déjà menées pour rapprocher l'essai du poème. Parmi elles, certaines visent à établir un lien entre les genres en

parler d'*essai* ou ces passages ne relèvent-ils pas plutôt d'une forme fictionnelle *rappelant* l'essai, à l'intérieur du roman, et produisant un effet théorique ? » (*Ibid.*, p. 21). On voit bien que, contrairement aux propositions avancées par Riendau ou Ercolino, Ferré n'aboutit pas à définir la spécificité des romans étudiés à partir d'un supposé mélange de roman et d'essai, mais à partir de l'intégration de passages qui évoquent ou imitent l'essai dans le tissu romanesque. Plutôt qu'un genre à part entière, ce qui résulterait d'une telle intégration serait donc un « effet » essayistique, une fictionnalisation de l'essai. Pour appuyer cette hypothèse, Ferré se penche sur un certain nombre d'éléments textuels communs aux œuvres de Proust, Dos Passos et de Broch, comme par exemple le recours à l'indirect libre et à un lexique abstrait, la présence d'un « Je » fictionnel qui se comporte comme un essayiste, ou encore le conflit entre technique du fragment et désir de totalité.

¹¹⁰ Dans un texte fréquemment cité par les spécialistes de l'essai (on y trouve la célèbre définition de l'œuvre proustienne comme « tierce forme » située à mi-chemin entre la critique et le roman), Barthes se penche sur cette ambiguïté entre ces deux personnes, l'une grammaticale et l'autre « civile », et affirme qu'elle sert un but précis : « soustraire le temps remémoré à la fausse permanence de la biographie » (Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 23). Dans la suite du texte, rédigé à partir d'une conférence tenue au Collège de France en 1978, les deux éléments que nous venons d'évoquer sont réunis dans l'idée que les scènes majeures de la *Recherche* sont reçues par le lecteur comme « des moments de vérité » (*Ibid.*, p. 25), c'est-à-dire comme des situations dont l'intensité émotive est telle qu'elles semblent avoir été déportées de la vie elle-même.

s'appuyant sur la conviction que, dans ces deux formes, la nature du sujet d'énonciation dépend de sa proximité avec la personne qui pense, vit et ressent ce qui est écrit dans le texte¹¹¹. D'autres interprétations maintiennent au contraire que l'effet de réalité produit par la poésie et par l'essai dérive du caractère idéal du « Je » qui s'exprime dans le texte : ce serait le manque de détails contingents, et non pas leur présence, qui inciterait à saisir la portée cognitive des énoncés. Qu'on se tienne à l'une ou à l'autre de ces lectures, on court toujours le risque de juxtaposer le discours de la fiction et celui de la diction sans les entremêler. Nous nous proposons de considérer ces formes, et surtout leur hybridation, comme des modèles de raisonnement qui se construisent à partir du moment où le passage de la pensée à sa représentation ne se fait plus à l'aide d'outils rhétoriques ou d'une démarche argumentative commune à tout le monde. Dans une de ses notes de journal, Musil note à cet égard que dans l'essai comme dans le poème

il est vrai totalement que ce qui doit être exprimé n'est ce qu'il est que dans la forme de son expression. La pensée est dans ce cas occasionnelle à un degré aussi élevé qu'un geste et ne suscite pas tant des sentiments que sa signification n'est constituée presque entièrement d'eux¹¹².

Au lieu de nous pencher sur l'essai et sur la poésie de manière générale comme nous l'avons fait jusqu'ici, il nous semble plus intéressant d'analyser les poèmes écrits par Valéry, Rilke, Stevens et Montale entre les années 1920 et 1940 comme des formes du croisement entre une attitude romantique-lyrique et une attitude moderniste-essayistique. Nous nous demanderons s'il est possible d'identifier dans ces vers la même posture que les théoriciens du roman-essai ont cru trouver dans les œuvres de Proust, Woolf ou Musil. Notre hypothèse devra d'abord être mise à l'épreuve de l'analyse des textes choisis, ensuite, de leur comparaison, et, enfin de l'identification des traits communs dus à l'infiltration de l'essai dans le poème. Pour ne pas postuler l'existence d'une forme dont on irait par la suite chercher les traces dans les textes, nous procéderons par discrimination, en cherchant à repérer les éléments que les œuvres de Valéry, Rilke, Stevens et Montale ont reçu en

¹¹¹ C'est le cas de Jean-Marcel Paquette. Dans ses « Prolégomènes à une théorie de l'essai », il affirme que le « Je » de l'essayiste doit renvoyer à une réflexion non métaphorique, entretenue par un sujet réel. (Jean-Marcel Paquette, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », *Kwartalnik Neofilologiczny*, vol. XXXIII, n. 4, 1986, cité par Sophie Feller dans « Quand y a-t-il essai ? », *Acta fabula*, vol. 19, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2018, URL : <http://www.fabula.org/revue/document11570.php>).

¹¹² Musil, « Literat und Literatur », cité par Jacques Bouveresse, *La voix de l'âme et les Chemins de l'esprit*, *op. cit.*, p. 439-440.

héritage de la tradition lyrique et d'autres discours voisins ou concurrents de l'essai (notamment le discours philosophique).

« À sauts et à gambades » : Montaigne théoricien du poème-essai

Bien avant que les critiques ne se penchent sur les rapports entre lyrisme et essayisme, Montaigne avait déjà fait le lien entre son œuvre et celle des poètes. Et cela non pas dans un chapitre méconnu, mais dans l'une des pages les plus célèbres, l'essai *De la vanité*.

J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades¹¹³.

Ce n'est pas des « gaillardes escapades¹¹⁴ » auxquelles se livre Montaigne qu'il s'agit de discuter ici. On sait que l'auteur des *Essais* aime à se peindre en anti-rhétueur : c'est pourquoi il se montre beaucoup plus intéressé à la libération de sa propre parole qu'au fait d'offrir au lecteur une œuvre rédigée en accord avec les règles de la composition classique. Selon lui, il y aurait du reste « une merveilleuse grâce à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler¹¹⁵ ». Ce qu'il nous paraît important de souligner, ce sont plutôt les affinités que cette allure poétique partage avec le mouvement chancelant de l'essai.

Le poète, dit Platon, assis sur le trépied des muses, verse de furie tout ce qui lui vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et peser : et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu. Lui-même est tout poétique. Et la vieille théologie, poésie, disent les savants, et la première philosophie. J'entends que la matière se distingue soi-même. Elle montre assez où elle se change, où elle conclut, où elle commence, où elle se reprend, sans l'entrelacer de paroles de liaison et de couture, introduites pour le service des oreilles faibles ou nonchalantes, et sans me gloser moi-même¹¹⁶.

Cette impression de « cours rompu » suscitée par la poésie et par l'essai dérive en grande partie de leur structure. Le conflit entre la construction sémantique et la construction prosodique de la phrase fait en sorte que le discours lyrique procède « à sauts et à gambades » même là où il n'y a plus de règle métrique à suivre. Le poème en prose en est

¹¹³ Michel de Montaigne, « De la vanité », *Essais, op. cit.*, p. 991.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

l'exemple : le vers continue d'y émettre une sorte de rayonnement de fond, et cela nonobstant la disparition du retour à la ligne. En ce qui concerne l'essai, Montaigne s'efforce de reproduire les vagabondages de sa pensée en s'aidant avec des stratégies tout aussi rhétoriques que celles mises en place par Cicéron : humiliation feinte (« C'est ici un livre de bonne foi [...] »¹¹⁷), prétéritons (« Je laisse à part le vulgaire, à qui elle représente tantôt [...] »¹¹⁸), oppositions (« De quoi se fait la plus subtile folie que de la plus subtile sagesse ? »¹¹⁹), digressions (« Et me suis jeté en ce discours à quartier [...] qui revient à mon sujet de la colère »¹²⁰), ainsi qu'avec les « coupures si fréquentes des chapitres »¹²¹ auxquelles il fait référence dans un autre extrait de l'essai cité ci-dessus. L'effet visé par ces techniques consiste à donner au discours essayistique un air à la fois naturel et personnel, deux traits que Virginia Woolf retrouvera encore dans les mauvais essais diffusés par la presse anglaise au début du XX^e siècle¹²².

Cet équilibre entre un excès d'individualisation, dérivant du caractère « vécu » de l'essai, et un excès de généralisation, dérivant du recours au style gnomique, se retrouve aussi dans les poèmes de Valéry, Rilke, Stevens et Montale. De même qu'il arrive à Montaigne de se plaindre que ses lecteurs concluent « la profondeur de [son] sens, par l'obscurité »¹²³ de son écriture, de même ces poètes se lamentent d'être souvent considérés comme trop précieux, trop intransitifs. Certes, leur formation poétique a lieu entre 1890 et 1910, en lien avec la crise des valeurs symbolistes évoquée dans le premier chapitre de notre travail. Leurs œuvres ne sont pas pour autant obscures car elles ne se présentent pas d'emblée comme incompréhensibles, mais, à la limite, demandent au public de s'accoutumer au rythme de la pensée qui les a formulées, ainsi qu'au caractère partiellement privé de l'expérience dont elles sont issues. Cela constitue une double difficulté, certes, mais qui n'est pas sans servir un but précis : faire en sorte que l'engagement pris de façon individuelle par l'auteur vis-à-vis de la tradition soit renouvelé non pas par un ensemble abstrait de lecteurs

¹¹⁷ « Avis au lecteur », *Essais*, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁸ « De la peur », *Essais*, I, 17, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁹ « Apologie de Raymond Sebond », *Essais*, II, 12, *op. cit.*, p. 461.

¹²⁰ « De la cholere », *Essais*, II, 31, *op. cit.*, p. 753.

¹²¹ « De la vanité », *Essais*, III, 9, *op. cit.*, p. 991.

¹²² On pourrait même se demander, comme le fait Roland Barthes dans *La chambre claire*, si la tentation de l'essai ne se manifesterait pas à chaque fois que le sujet se retrouve démuné de certitudes et « ballotté entre deux langages », l'un personnel ou littéraire, l'autre partagé ou scientifique (Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 115.). Les outils nécessaires à structurer sa pensée en conformité avec les modèles d'autorité en vigueur dans les deux sphères du discours ne lui paraissant plus à même d'être exploités, il serait obligé d'offrir sa propre individualité à une « science du sujet » dont la portée générale ne soit pour elle ni réductrice ni écrasante (*Ibid.*, p. 20).

¹²³ *Ibid.*,

qui partageraient passivement son imaginaire, mais bien par un ou plusieurs lecteurs individualisés, chacun responsable de bâtir sa propre réflexion à partir des mythes et des formes qu'il trouve dans le texte et qu'il jugera actuelles seulement si elles répondent à ses propres demandes de sens. Nous aurions donc raison de suivre Montaigne dans son plaidoyer contre l'obscurité, « laquelle », dit-il, « à parler en bon escient, je hais bien fort, et l'éviterais si je me savais éviter¹²⁴ ». Ni les *Essais* ni les textes de nos poètes ne se veulent réservés à un public d'initiés. Nous ne pouvons cependant pas nier que, malgré la défense d'un style naturel, ils tiennent l'idéal de la transparence pour inatteignable et s'adressent par conséquent à un type de lecteur suffisamment attentif aux illusions langagières. Un tel public se doit de prêter au texte « des sens et des visages plus riches¹²⁵ » : en cela, Montaigne et nos auteurs attendent du public qu'il leur ressemble.

Commentateur enthousiaste des *Essais*, Nietzsche considère Montaigne comme « le seul auteur¹²⁶ » qui peut rivaliser en probité avec Schopenhauer. Opposé à Descartes dans la mesure où l'exercice du doute occasionne la déconstruction, et non pas la fondation du sujet, Montaigne rentre de droit dans le tout petit cercle des « chercheurs de la connaissance » évoqué dans l'avant-propos à *La Généalogie de la morale* (1887).

Nous, chercheurs de la connaissance, nous sommes pour nous-mêmes des inconnus – pour la bonne raison que nous ne nous sommes jamais cherchés... Quelle chance avons-nous de nous *trouver* quelques jours ? On à juste titre : « Où est ton trésor, là aussi est ton cœur » ; Abeilles nées, toujours en quête, collecteurs du miel de l'esprit, une seule chose nous tient vraiment à cœur : « faire provision ». Pour le reste, quant à la vie, aux prétendues « expériences vécues », lequel d'entre nous les prend seulement aux sérieux ? Lequel en a le temps ? Dans cette affaire, je le crains, nous n'avons jamais été vraiment « à notre affaire » : le cœur n'y était pas – ni même l'oreille ! Bien plus, comme un homme divinement distrait, absorbé en lui-même, aux oreilles duquel viennent de retentir à grand bruit les douze coups de midi, et qui, brusquement éveillé, se demande « qu'est ce qui vient au juste de sonner ? » – ainsi arrive-t-il que nous nous frottions les oreilles après coup en nous demandant, tout étonné, « qu'est-ce donc que nous avons au juste vécu ? » – ou même « qui sommes-nous au juste ? » Et nous essayons alors – après coup, comme je viens de le dire – de faire les comptes des douze sons de cloche vibrant, de notre expérience, de notre vie, de notre *être* – hélas ! Sans trouver de *résultat* juste... Nous restons nécessairement étrangers à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas, nous *ne pouvons faire autrement* que de nous prendre pour autre chose que ce que nous sommes, pour nous vaut de toute éternité la formule : « Chacun est à soi-même

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Friedrich Nietzsche, « Fragments posthumes », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 381.

le plus lointain », – à notre propre égard nous ne sommes pas des « chercheurs de la connaissance »...¹²⁷

Ce long passage nous permet de souligner un dernier aspect de l'attitude essayistique vis-à-vis de la connaissance. De manière plus assertive encore que Montaigne, Nietzsche y affirme que le défaut principal de l'esprit humain consiste à se mettre en quête du savoir en ignorant d'être le point de départ de la recherche. L'accumulation de concepts et de notions n'est rien qu'un poids si ceux-ci ne sont pas confrontés à l'expérience individuelle. La qualité majeure des « chercheurs de la connaissance » réside dans le fait qu'ils ne s'arrêtent pas à un savoir préconçu, mais qu'ils trouvent toujours un moyen pour le concilier à leur propre vécu, vers lequel ils se tournent donc avant toute autre chose. Certes, une telle prise de conscience n'est pas sans avoir des répercussions ; et c'est pour cette raison que Nietzsche prévient les lecteurs d'*Ainsi parlait Zarathoustra* que ce qui leur est présenté est *ein Buch für Alle und Keinen* « un livre pour tous et pour personne ». Ésotérique et exotérique à la fois, l'œuvre la plus célèbre du philosophe résume dans son sous-titre la double adresse – aux autres et à soi-même – qui est propre au pacte essayistique comme au pacte lyrique. Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail les modalités et les lieux où nos auteurs s'ouvrent au dialogue avec la tradition générique dont ils sont issus, mais aussi avec leur propre expérience et celle de leurs lecteurs. Nous nous contentons pour l'instant de noter que, si ce pacte parvient à être scellé, c'est paradoxalement en vertu d'une profonde méfiance à l'égard des pouvoirs communicatifs de la littérature. En effet, un autre trait que le lyrisme de la pensée partage avec l'écriture de Montaigne réside dans le scepticisme. Or, cette attitude n'arrive jamais jusqu'à la suspension du jugement sur la réalité, mais se tient à mi-chemin entre la tentation philosophique de dénoncer les a priori de toute vérité considérée comme universelle et la prétention de pouvoir, à travers sa propre parole, « tenir lieu de l'humanité¹²⁸ ».

Chacun, à sa manière et avec ses propres résistances, Valéry, Rilke, Stevens et Montale parient sur la possibilité qu'une forme de plus en plus individualisée comme la poésie puisse restituer, dans un langage difficile mais non pas obscur, une image du monde. L'essai leur fournit les moyens pour élever le genre lyrique tout en confirmant sa position marginale

¹²⁷ Nietzsche, « Avant-propos à la "Généalogie de la morale" », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 7, *op. cit.*, p. 215-216.

¹²⁸ Ralph Waldo Emerson, « A Race of Individualism », cité par Stanley Cavell, *Conditions nobles et ignobles : la constitution du perfectionnisme moral émersonien*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, L'éclat, 1993, p. 121.

vis-à-vis des discours savants. Bien plus que des éléments formels nouveaux, il leur offre une poétique de la distinction, servant à la fois à assumer et à contraster cette marginalité¹²⁹. C'est justement en ceci que le poème-essai – nous verrons au fil de la thèse si ce terme se prête à l'usage que nous souhaitons en faire – s'écarte des autres formes de poésie supposée intellectuelle. Valéry, Rilke, Stevens et Montale ne cherchent pas à dispenser une connaissance spécifique sur le monde, à l'image de ce qui est à l'œuvre dans un poème didactique tel quel les *Géorgiques* de Virgile ; ils ne veulent pas non plus faire l'exposé d'une doctrine philosophique, selon le modèle offert par le *De la nature* de Lucrèce. *La Jeune Parque* ou *Les Élégies de Duino* ne dessinent pas une cosmologie, comme le fait Dante dans sa *Comédie*. S'ils aboutissent à la transmission d'une pensée, c'est en exprimant l'incertitude de leurs auteurs vis-à-vis de la possibilité que le genre lyrique puisse en véhiculer¹³⁰. Sous une telle perspective, leur scepticisme relèverait à la fois du rejet et du consentement à la perte d'autorité accordée à la poésie par la société. Depuis la fin du XVIII^e siècle, aucune forme de lyrisme ne semble à même de célébrer quoi que ce soit de collectif, fût-ce l'orgueil national ou les valeurs démocratiques. Déclassés, les poètes ne semblent plus concevoir leurs œuvres en terme d'universalité. Le processus de spécialisation et de technicisation des savoirs que nous avons évoqué plus haut les aurait menés à se considérer davantage comme dilettantes que comme prophètes. Mais en est-il vraiment ainsi ?

Un tel sentiment de déclasserement a des conséquences aussi bien au niveau des contenus que des formes du poème. Si les premiers se font triviaux, les deuxièmes subissent un détournement à la fois ironique et tragique. Chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale, le recours à la forme fixe, et à d'autres éléments associés à la tradition générique, se fait en pleine connaissance de cause quant à l'impossibilité de renouveler l'imaginaire commun dont est issue cette tradition. La foi dans le pouvoir cognitif du poème se change ainsi

¹²⁹ « Montaigne existe, pour ainsi dire, dans un espace de cercles concentriques, le plus évident desquels est le plus interne, celui d'un scepticisme malicieux qui peut facilement être singé, sinon imité. Mais ce qui rend Montaigne et son œuvre grands c'est qu'il a réussi, Dieu sait comment – Montaigne lui-même n'en était probablement pas conscient – il a réussi à exprimer le scepticisme *universellement* humain » [« He [Montaigne] exists, so to speak, on a plan of numerous concentric circles, the most apparent of which is the small inmost circle, a personal puckish skepticism which can be easily aped if not imitated. But what makes Montaigne a very great figure is that he succeeded, God knows how – for Montaigne very likely did not know that he had done it—it is not the sort of thing that men *can* observe about themselves, for it is essentially bigger than the individual's consciousness – he succeeded in giving expression to the skepticism of *every* human being » (Eliot, « Introduction to Blaise Pascal's "Pensées" », *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 412)].

¹³⁰ Pour une histoire de la disparition du poème philosophique voir Dominique Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, 41, 3, *Poésie, enseignement, société*, 2005, p. 63–79.

souvent en nostalgie d'un passé où le vers semblait représenter une réponse individuelle à une demande collective de sens. Cette attitude a été définie tantôt d'« allégorique » – l'allégorie étant le processus selon lequel un objet singulier acquiert une valeur universelle en vertu du fait qu'il renvoie à une unité absente, voire perdue¹³¹ –, tantôt de « classiciste », non pas au sens réactionnaire que Maurras et l'École Romane donnent à ce concept, mais plutôt en accord avec la théorie éliotienne de l'impersonnalité. Loin d'être touché par un destin exceptionnel ou héroïque, le poète serait quelqu'un capable d'aménager, de manière dépassionnée et consciente, les données de son vécu pour faire en sorte qu'elles perdent tout caractère contingent et individuel.

À travers la mise en doute du rapport privilégié que la poésie entretient avec la pensée, la voix du poète se charge d'une visée autoréflexive qui s'ajoute à celles qui ont déjà été sédimentées dans le médium lyrique. Chez nos auteurs, cette visée se manifeste tantôt dans la méfiance vis-à-vis de l'accord entre les mots et les choses, tantôt dans la maîtrise des techniques qui permettent de donner au moins l'illusion de cet accord. Ces deux savoirs, celui du poète en tant qu'individu et celui du poème en tant que genre, ne demeurent pas abstraits, mais se confrontent à l'expérience contingente, et donc forcément incomplète, de la réalité. Le lyrisme de Valéry, Rilke, Stevens et Montale nous paraît alors essayistique en ce qu'il accepte l'écroulement des présupposées fondant l'autorité de la tradition dont il est issu, sans se laisser anéantir complètement et sans tomber dans l'intransitivité. Lire la poésie du XX^e siècle à travers le prisme de l'essai signifie alléguer un « fond d'incroyance en une connaissance de l'Être par les mots » avec un genre « utile au savoir expérimental¹³² » et à l'ambition positive inéludable. En empruntant cette voie, nous serons dispensée d'une lecture négative ou déshumanisante du lyrisme post-romantique. Cette interprétation, dominante au moins depuis la parution de *Structure de la poésie moderne* de

¹³¹ Celle-ci est au moins l'interprétation qu'en donne Walter Benjamin, qui, dans son étude sur le drame baroque allemand oppose l'unité du symbole au caractère fragmentaire et destructif de l'allégorie. « Alors que le symbole attire l'homme en lui, l'allégorie surgit du fond de l'être au-devant de l'intention venue d'en haut et la frappe ainsi au visage. La poésie lyrique du baroque connaît le même mouvement. il n'y a pas de progression mais une croissance qui vient de l'intérieur. Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste : il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'a d'autre signification que celle qui lui donne l'allégoriste. [...] Dans ses mains la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose et elle devient la clé du domaine du savoir caché, voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. Elle est un schème, une image fixé à stocker. Unique grandiose divertissement offert au mélancolique, l'allégorie fait surgir la désolation de l'objet banal au même temps qu'elle en laisse surgir les détails amorphes. elles se rebellent au rêve de totalité humaniste pour produire un effet de désordre, d'encombrement » (Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, tr. de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 121).

¹³² Zubiate, « Essai et poésie au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 385.

Hugo Friedrich, en 1956, part de l'idée que l'adage mallarméen « la destruction fut ma Béatrice¹³³ » aurait été perpétué sans solution de continuité par tous ses successeurs. Saisissante pour sa force synthétique, cette hypothèse ne tient pas compte des expériences poétiques qui se développent en parallèle ou par contraste à celle menée par Mallarmé. Le modèle d'autoréflexivité offert par l'essai nous permet justement de songer à un lyrisme qui résiste à sa propre disparition sans être pour autant alimenté par des rêves de réconciliation naïve entre le sujet et le monde.

¹³³ Mallarmé, « Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867 », *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 350.

DEUXIÈME PARTIE

Traits stylistiques du poème-essai

« Ma présence est poreuse »
Le « Je » du poème-essai

In most books, the I, or first person, is omitted ; in this it will be retained ; that, in respect to egotism, is the main difference. We commonly do not remember that it is, after all, always the first person that is speaking.

(Henry David Thoreau, *Walden*)

Io nel pensier mi fingo.
(Giacomo Leopardi, *L'infinito*)

Centralisation et vaporisation du sujet lyrique

En poésie lyrique, les repères du discours subjectif se résument normalement à l'énonciation à la première personne. La présence d'un « Je » – ou d'un « Nous » dans les cas où l'on voudrait mettre en relief la portée universelle du message – s'accompagne souvent de celle de pronoms personnels et d'adjectifs employés en fonction déictique. Leur occurrence dans le texte est d'autant plus fréquente qu'ils servent à souligner le statut local des rapports établis par le sujet entre les mots et leurs référents. Ces éléments sont allégués avec d'autres marqueurs pour inscrire l'expérience qui fait l'objet du poème dans un cadre spatial (adverbes et verbes de position ou de mouvement) et temporel (modes verbaux et adverbes exprimant la durée, l'intensité et la qualité de l'énoncé). La situation qui se présente au lecteur est donc si manifestement subjective que, d'une part, ce dernier imaginera qu'elle a été vécue personnellement par le poète ; et, d'autre part, il sera lui-même tenté de s'y identifier. Le privilège grammatical de la première personne consiste justement dans le fait qu'on peut situer l'origine de l'énonciation tout aussi bien dans une autre personne nommée « Je » (dans ce cas le poète) qu'en soi-même (le lecteur)¹. Or, les poèmes

¹ Prenant acte que le système des genres littéraires issu du romantisme est à tout le moins insatisfaisant, Käte Hamburger propose de réorganiser la triade générique à partir de deux (et non plus de trois) catégories : le *lyrique*, marqué par le caractère « originaire » de l'énonciation, prononcée à la première

de Valéry, Rilke, Stevens et Montale mettent ce privilège en question. Même si leur visée principale demeure référentielle et transitive, tous les éléments nécessaires à établir l'autorité du poète vis-à-vis des rapports noués dans le texte ne sont pas fournis au lecteur. Certes, celui-ci partage les règles grammaticales et le vocabulaire du « Je », s'oriente sans difficulté apparente dans le contenu sémantique du texte, mais les communications restent brouillées. Le double mouvement de reconnaissance et d'identification a du mal à s'accomplir précisément parce que le « Je », dans le texte, est à son tour porteur d'une multiplicité d'instances énonciatives. Ce pronom désigne en fait à la fois le sujet biographique du poète en tant que locuteur en train de s'adresser à soi-même (instance réflexive) ; un sujet lyrique idéal en qui le manque d'attributs permet au lecteur de trouver son propre reflet (instance affective) ; et une sorte de figure allégorique, qui est en représentation de la conscience individuelle (instance cognitive). Ce n'est souvent que grâce aux indications paratextuelles fournies par le titre, la préface ou les notes qu'il devient possible d'attribuer à la première personne du poème une instance prioritaire parmi les trois.

La difficulté à distinguer entre les différentes instances prônées par le « Je » lyrique était déjà présente chez Poe. Nous avons vu qu'elle émerge en parallèle avec l'écroulement progressif du modèle de subjectivité offert par le romantisme. Au moment où le mythe de

personne du singulier par un « Je » qu'on identifie d'emblée avec la personne biographique de l'auteur ; et la *fiction*, comprenant tous les textes dans lesquels l'énonciation ne garde pas trace de ses origines vécues. Cette nouvelle répartition, développée par Hamburger dans *La logique des genres littéraires* (1957) se fonde sur l'idée que l'œuvre lyrique se compose d'« énoncés de réalité » : son sujet se revendiquant comme authentique, il est possible de référer ce qu'il dit à des repères temporels et spatiaux, ainsi que de lui attribuer un statut auquel les personnages du roman ou ceux du drame ne peuvent pas s'élever. Contrairement au modèle romantique, ce qui rend le « Je » lyrique « originaire » ce n'est pas la correspondance exacte de ses paroles avec l'expérience vécue par l'auteur : celles-ci peuvent être fictives, mais son énonciateur ne le sera pas pour autant. C'est en fait par un processus d'identification logique et non pas psychologique que le lecteur est amené à faire coïncider la première personne qui s'exprime dans le texte avec celle qui l'a écrit. Selon Hamburger, « aussitôt que nous nous intéressons à notre propre expérience de lecteur du poème lyrique elle nous paraît déterminée d'abord par le fait que nous éprouvons le poème comme énoncé de réalité : mais nous ne nous attendons à trouver dans le poème aucune vérité ou réalité objectives [...]. Ce que nous nous attendons à éprouver et à revivre est d'ordre subjectif, nullement d'ordre objectif. De même que le “Je” lyrique annonce par le contexte sa volonté d'être compris comme tel, c'est ce même contexte qui guide notre expérience de lecteur, d'amateur et d'interprète. Nous ne voyons pas dans les énoncés du poème une fiction ou une illusion comme c'est le cas dans le roman ou le drame. On nous interdit de dépasser les limites de son champ d'expérience, où l'on peut dire qu'il nous tient captifs » (Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 237). C'est justement cette captivité que le poème-essai remet en discussion. Du moment où le poète – et le lecteur avec lui – arrêtent de considérer que leurs propres énoncés sont « réels » parce qu'ils répondent aux catégories romantiques d'authenticité et d'originalité, ils arrêtent aussi de projeter cette réalité sur le « Je » lyrique, qui perd par-là son privilège et va rejoindre les autres stratégies discursives servant à la construction d'un imaginaire.

l'authenticité et de la transparence vacillent, sa représentation en poésie commence elle aussi à faire l'objet d'une remise en cause. Le fondement idéaliste à partir duquel on a accordé à l'expression individuelle la place d'honneur qu'elle occupe dans le système des genres littéraires ne suffit plus à la justifier comme étant vraie ou réelle : soit elle accepte d'avoir perdu le trône, soit elle cherche à se reconfigurer et, en se reconfigurant, d'infléchir l'imaginaire du sujet dont elle-même découle. La réponse baudelairienne aux inflations du cœur et à la prétendue franchise du lyrisme romantique consiste justement à tenter d'opérer cette reconfiguration. Contrairement au souci de sincérité qui hantait Rousseau, le franc-parler revendiqué par Baudelaire n'a aucune visée morale, mais lui sert à dénoncer le mensonge d'un art qui, tout en prétendant représenter le monde, n'en restitue que les artifices. Or, ce projet de refonte – Sartre en parle comme d'une « récupération² », au sens médical du terme – faillit à ses engagements en même temps qu'il les honore. D'une part, le poète se heurte à l'impossibilité de faire coïncider son identité idéale avec son identité contingente. D'autre part, en bâtissant son imaginaire précisément sur cette impossibilité, il parvient à se reconnaître dans la tension entre les deux pôles qui le tiraille.

En ouverture de son journal de travail, Baudelaire fait correspondre la totalité de ses efforts avec deux mouvements en apparence opposés : la « vaporisation » et la « centralisation » du moi³. Loin de disparaître, le « Je » continue de se porter garant de l'énonciation dans *Les Fleurs du mal*, mais il le fait en couvrant toute trace susceptible de le rapprocher de la personne biographique du poète. Dans la série des quatre poèmes intitulés *Spleen*, la présence du « Je » dans le texte est marquée par la récurrence des adjectifs possessifs au singulier (« *Mon* chat sur le carreau cherchant une litière », LXXVII, v. 5 ; « Cache moins de secrets que *mon* triste cerveau », LXXVIII, v. 5 ; « Qui s'acharnent toujours sur *mes* morts les plus chers », *Ibid.*, v. 10 ; « Sur *mon* crâne incliné plante son drapeau noir », LXXX, v. 14) et au pluriel (« Et dans ces bains de sang qui des Romains *nous* viennent », LXXIX, v. 15 ; « Il *nous* verse un jour noir plus triste que les nuits », LXXX, v. 4). Seulement, au lieu de livrer ses souvenirs les plus précieux au lecteur, ce « Je » se transforme en un meuble qui les contient tous, mêlés à des gages d'amour et autres babioles. C'est lui qui décide de sa propre identité, en se changeant tantôt en décor inerte

² Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 65. « Parce qu'il a voulu à la fois être et exister, parce qu'il fuit sans relâche l'existence dans l'être et l'être dans l'existence, il n'est qu'une plaie vive aux lèvres largement écartées et tous ses actes, chacune de ses pensées comportent deux significations, deux intentions contradictoires qui se commandent et se détruisent l'une l'autre » (*Ibid.*, p. 75).

³ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, p. 667.

(« Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées », *LXXVIII*, v. 11), tantôt en lieu désuet (« Je suis un cimetière abhorré de la lune », *LXXVIII*, v. 8) tantôt encore en silhouette fumeuse (« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux », *LXXIX*, v. 1). Bien qu'il demeure toujours au centre du système de référents tissé dans le texte, le sujet lyrique s'est métamorphosé à un tel point qu'il est désormais impossible de le rattacher à l'expérience vécue en dehors du vers par le sujet biographique. C'est pourquoi, plutôt que de parler d'impersonnalité, nous préférons regarder la démarche baudelairienne comme une stratégie visant d'abord la diffraction, puis la recomposition du moi⁴.

L'apport de l'essai au lyrisme post-romantique permet aux héritiers de Baudelaire de réhabiliter le sujet sans risquer de tomber dans l'intransitivité. À l'instance confessionnelle qui prime généralement en poésie, ce genre lui aussi hautement subjectif en apporte une autre : l'instance dubitative. La franchise qui préside aux essais de Montaigne, de Nietzsche ou d'Emerson se distingue de celle de penseurs plus orthodoxes, justement parce qu'elle ne se fonde pas sur la prétention à dispenser une vérité universelle, mais plutôt sur l'idée qu'il suffit d'être passé individuellement au crible du doute pour pouvoir changer le « Que sais-je ? » en « Que savons-nous ? » et donner par là une portée intersubjective à son questionnement. Or, s'il y a une chose qui peut entraver une telle démarche, c'est le fait de douter de son propre doute et par là de sa propre faculté de juger. Là où tanguent la certitude psychologique, tanguent aussi la certitude énonciative.

En poésie lyrique tout comme dans les essais que nous venons de citer, le fait que le doute soit formulé à la première personne par un sujet d'énonciation qui se trouve dans un rapport ambigu avec le sujet biographique de l'auteur empêche de séparer ces deux dimensions. La correspondance entre les mots du premier et la pensée du second ne peut plus être garantie par quoi que ce soit d'externe : ni Dieu, ni la nature, ni les catégories d'espace et de temps posées comme condition de l'unité du sujet ne peuvent assurer à ces deux « Je » de coïncider. Jusqu'au moment où l'idée du sujet comme créature trouvant son essence dans sa propre pensée ne tient plus debout, la prise en charge du discours lyrique

⁴ Le terme « impersonnalité » nous semble en fait renvoyer à la notion d'objectivité. Or, chez Baudelaire il n'est jamais question d'effacer le sujet : le rôle qu'il attribue à l'imagination subjective en tant que faculté capable de décomposer et de recomposer les matériaux reçus à travers les sens demeure essentiel dans son processus créatif. D'où sa condamnation de l'art naturaliste : « Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir » (Baudelaire, « Salon de 1859, VII, Le Paysage », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 668).

de la part du poète avait lieu de façon implicite et presque évidente. Mais au début du XX^e siècle, la diffusion de courants de pensées irrationalistes, ainsi que la fortune croissante rencontrée par la philosophie de Nietzsche contribuent à valider la thèse inverse : le rapport établi par Descartes entre le sujet et le monde ne serait pas de nature causale et substantielle (« cogito ergo sum »), mais arbitraire et fonctionnelle (« sum ergo cogito »). Le modèle de raison cartésienne ne serait alors que le résultat d'une projection du sujet sur les choses⁵. Dès lors, dans ce bouleversement des rapports, le langage ne serait à même de faire le pont entre la pensée du « Je » et les objets monde qu'au prix de grandes concessions, notamment à l'égard de la portée cognitive et communicative de son discours.

L'écueil majeur auquel se heurte le lyrisme antiromantique lorsqu'il essaie de contourner ce problème par l'expulsion du sujet du poème (ainsi que des affects et de l'expérience vécue qui le distinguent en tant que tel) consiste dans le fait que, avec le « Je », disparaît aussi le garant des liens établis entre les mots et les choses. La connaissance dont la poésie est garante ne peut par conséquent être assurée que sur un plan strictement textuel. Au lieu de restituer le rapport entre un esprit individué et des objets concrets, le texte devient la cartographie d'une conscience neutre, représentée dans ses soubassements, ses terres émergées et ses ruptures. Certes, l'éviction du sujet produit un effet de libération sur le poème, affranchi de la tâche consistant à simplement représenter la réalité, mais il ne s'agit pas moins d'un effet. Un énoncé lyrique peut prétendre se passer d'un énonciateur, mais non d'une situation énonciative.

Quelles alternatives s'offrent donc à Valéry, Rilke, Stevens et Montale ? Ceux-ci sont trop conscients pour croire que la seule puissance de leurs métaphores pourrait suffire à tisser un réseau de correspondances secrètes entre leurs vers et le monde. D'une part, ils reconnaissent que le modèle « héroïque » du sujet – le héros étant, selon Emerson, « celui qui est immuablement centré⁶ » – est devenu obsolète ; d'autre part, ils n'arrivent pas à

⁵ À propos du rôle joué par Nietzsche dans l'attaque contre le *cogito* cartésien, Ricoeur maintient que « [...] Nietzsche est précisément le penseur qui a assumé jusqu'au bout ce paradoxe [...]. Si l'argument dirigé contre le *cogito* peut être interprété comme une extension au *cogito* lui-même de l'argument cartésien du malin génie, au nom du caractère figural et mensonger de tout langage, il n'est pas certain qu'en se plaçant lui-même sous le paradoxe du menteur, Nietzsche ait réussi à soustraire sa propre philosophie à l'effet de déconstruction déchaîné par son interprétation rhétorique de toute philosophie » (Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 22-27.).

⁶ « L'homme est cette noble plante endogène qui pousse, comme le palmier, de l'intérieur vers l'extérieur. Sa qualité propre, quoique imperméable aux autres, il la développe comme si de rien n'était et sans effort. [...] Chaque homme est pour la nature un centre faisant courir des fils reliant toute chose à une autre, fluide et solide, matériel et élémentaire » (Ralph Waldo Emerson, *De l'utilité des grands hommes*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Catherine Pierre, Paris, Mille et Une Nuits, 2003, p. 13.

s'en débarrasser tout à fait. Placés devant la même impasse, surréalistes et Dada choisiront d'abandonner l'expression à la première personne du singulier pour se tourner vers des modalités d'énonciation de type transpersonnel. Par là, ils espèrent donner à des instances individuelles une portée universelle. Sur le plan idéologique, l'effacement du « Je » au profit du « Nous » ou du « On » s'offre comme l'équivalent grammatical du passage de l'égotisme à l'utopie collectiviste ; tandis que, sur le plan cognitif, il marque le passage de l'inconscient aux archétypes. S'il continue d'être question de sujet dans leurs poèmes, les pronoms qui servent à le désigner sont normalement là pour en dénoncer l'hypocrisie :

Homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres
amas de chairs bruyants et d'échos de conscience
complet dans le seul morceau de volonté ton nom
transportable et assimilable poli par les dociles inflexions des femmes
divers incompris selon la volupté des courants interrogateurs
homme approximatif te mouvant dans les à-peu-près du destin
avec un cœur comme valise et une valse en guise de tête
buée sur la froide glace tu t'empêches toi-même de te voir
grand et insignifiant parmi les bijoux de verglas du paysage⁷.
(Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, v. 1-9)

L'homme approximatif est un long poème écrit par Tristan Tzara entre 1925 et 1931. Au fil des sections, on assiste aux métamorphoses d'un sujet sans consistance précise, saisi dans un mouvement de formation perpétuelle. Le vers « homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres » qui se répète tout au long du texte renvoie évidemment à l'« hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère !⁸ » de Baudelaire. Mais la solidarité scellée au seuil des *Fleurs du Mal* entre auteur et lecteur était celle de deux individus déchus et pourtant capables de se reconnaître mutuellement, alors que le refrain de Tzara replonge le moi et son interlocuteur dans la masse indistincte des « autres ». Ceux-ci ne sont pas tant hypocrites, que dépourvus de qualités. L'adjectif « approximatif » désigne l'homologation des individus dans la société industrialisée (« transportable et assimilable poli par les dociles inflexions des femmes / divers incompris selon la volupté des courants interrogateurs » ; mais aussi, plus loin dans le texte, « ta jalousie jaillit d'étroit simulacre / qui serre le temps dans la bourse de ta vie⁹ »). En perpétuant l'image d'un sujet cloisonné et linéaire, le genre lyrique s'est rendu complice de ce processus. Il est temps

⁷ Tristan Tzara, « L'homme approximatif », *Poésies complètes*, Paris, Flammarion, 2011, p. 302.

⁸ Baudelaire, « Au lecteur », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 82.

⁹ Tzara, « L'homme approximatif », *op. cit.*, p. 304.

qu'un nouveau récit soit donné : celui d'un sujet inachevé, qui se façonne et se défaçonne sans cesse, en allant puiser dans le réservoir de symboles qui jaillissent de l'imaginaire collectif. Au lieu de servir à déceler progressivement l'identité de l'homme approximatif, ces symboles contribuent à la rendre encore plus éphémère.

même sous l'écorce des bouleaux la vie se perd en hypothèses sanglantes
où les pics picorent des astres et les renards éternuent des échos insulaires
mais de quelles profondeurs surgissent ces flocons d'âmes damnées
qui grisent les étangs de leur chaude paresse
est-ce le cygne qui gargarise son blanc d'eau
blanc est le reflet dont la vapeur se joue sur le frisson de l'otarie dehors est blanc
une éclaircie chantante d'ailes absorbe le mistral dans sa corolle de paon
que l'arc-en-ciel décloue de la croix du souvenir
frottant les dents du ciel battant le ligne à la rivière
tourbillonnent les moulins blancs
parmi les flocons d'âme qui fument les opiomanes à l'ombre des éperviers¹⁰.
(*Ibid.*, v. 30-42)

Parmi les chaînes de métaphores qui se succèdent dans le texte, Tzara fait glisser l'éloge d'un temps où le langage et les choses formaient un tout (une époque d'« alphabet d'oiseaux aux blancs dehors¹¹ »), qu'il oppose à l'état actuel des choses (où « nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements avec leurs noms¹² »). Dans une telle perspective, l'adjectif « approximatif » suggère que l'homme auquel s'adresse Tzara n'est pas aussi condamné qu'il y paraît. Par le fait de constamment s'approcher, sans jamais y aboutir, d'une identité stable, il va échapper à l'immobilité qui incombe au commun des mortels. Or, ce message d'espoir révolutionnaire n'est pas exposé sous la forme d'une argumentation. Même là où Tzara veut défendre la raison d'être du poème, la logique suivie pour sa composition demeure celle du rêve. Une coulée d'analogies s'enchevêtrent les unes aux autres, contribuant à créer des suggestions à la fois sonores et visuelles : « où les *pics picorent des astres* et les *renards éternuent des échos insulaires* », par exemple, où le recours à l'allitération et à l'assonance produit une harmonie imitative du bruissement de la forêt, évoquée plus haut par les « bouleaux » et ici par les « pics » et les « renards ». Aucune halte réflexive, aucune négation n'interviennent pour interrompre ce flux.

Le poème-essai ne suit pas la même logique. Certes, il existe bien des exemples littéraires où la question du sujet est abordée en terme de conflit interne et de quête identitaire. Il

¹⁰ *Ibid.* 316-317.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 353.

suffit de penser au mythe d'Œdipe pour voir combien ce thème est important dans les littératures de tous contextes et époques. Cependant, la plupart de ces modalités procèdent en effaçant l'expérience de l'écriture au profit de l'expérience sensible ou cognitive, en accord avec l'idée que, si le langage n'est plus à même de représenter la réalité de façon adéquate, il demeure au moins capable de restituer les pensées telles qu'elles affleurent à la conscience et sans les déformer. Pour que cet effort mimétique soit mené à bien, le moment de la réélaboration a posteriori des matériaux doit être coupé. Là où les surréalistes opèrent cette coupure, le poème-essai travaille en sens inverse. Non seulement il exhibe ses artifices en tant que tels, mais il cherche aussi à créer une friction entre deux temporalités différentes : l'immédiateté de la perception et la durée de sa réélaboration consciente. Le texte doit donc se tenir en équilibre entre le plan descriptif et le plan réflexif, en accordant le moins de concessions possible aux chavirements des analogies et des métaphores, sauf là où elles ont une valeur métalittéraire¹³. C'est pourquoi Valéry, Rilke, Stevens et Montale demandent au lyrisme d'être plus retenu, et non plus immédiat ; plus concret, et non plus authentique ; et surtout d'être plus raisonné, et non plus inspiré. La racine étymologique du mot « sujet » (celui « qui agit de soi-même ») venant d'être éradiquée, l'autorité du « Je » n'y est plus pour rien. Ces poètes choisissent donc d'assurer continuité et cohérence à la pensée du poème en lui assignant une voix ou un locuteur autre qu'eux-mêmes. Cette personne qui est censée en prendre en charge à la fois l'acte énonciatif et le contenu sémantique se retrouve à occuper la place auparavant réservée au sujet biographique du poète, sans pour autant en revendiquer l'identité. Le problème même de s'exprimer de façon transparente et sincère ne se pose plus sur le plan de la morale, mais à la limite sur celui de la rhétorique.

Lorsqu'ils brouillent les marges qui séparent le sujet lyrique du sujet biographique, nos poètes n'ont pas tant pour but d'effacer la présence du poète dans le texte que de la problématiser davantage. C'est toujours un sujet qui raisonne dans leurs poèmes. De même que pour le protagoniste du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa ou d'autres formes d'écriture de soi marquées à la fois par une distance et une solidarité entre le « Je » biographique et le « Je » textuel, leurs sujets se portent garants d'une énonciation dont tout nous laisse

¹³ On trouve un exemple de ce recours spécifique à la métaphore et à la comparaison dans *Le Temps retrouvé*, lorsque le Narrateur affirme vouloir bâtir son œuvre « non pas ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme un robe » (Proust, « Le temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, p. 610).

entendre qu'elle est en même temps originaire et fictive¹⁴. Le fait qu'ils s'expriment à la première personne sur des situations vécues ou ressenties suffit à établir un rapport, peu importe qu'il soit réel ou non, entre le présent de l'énonciation et le passé des contenus énoncés. Ainsi le modèle héroïque du « Je », maître de sa pensée et de ses mots n'est pas évacué d'emblée, comme il advient par exemple dans le poème de Tzara. Le sujet du poème-essai est loin de se percevoir comme une créature ayant le droit de parler au nom de l'humanité ; on dirait plutôt qu'il hésite entre le désir de se donner une forme propre et la conscience d'être irrémédiablement mouvant. Au lieu de trancher la question de savoir si un tel conflit interne habite ou non les personnes biographiques de Valéry, Rilke, Montale ou Stevens, il nous semble plus intéressant de repérer les stratégies de négociation mises en place par ces quatre poètes avec un héritage générique qui, au moins depuis le romantisme, a voulu souder la notion de « lyrisme » à celles de « sujet » et d'« expérience vécue »¹⁵.

¹⁴ « Tout m'échappe et s'évapore. Ma vie tout entière, mes souvenirs, mon imagination et son contenu — tout m'échappe, tout s'évapore. Sans cesse je sens que j'ai été autre, que j'ai senti autre, que j'ai pensé autre. Ce à quoi j'assiste, c'est à un spectacle monté dans un autre décor. Et c'est à moi-même que j'assiste. [...] Il m'arrive souvent de retrouver des pages que j'ai écrites autrefois, encore tout jeune — de brefs morceaux datant de mes dix-sept, de mes vingt ans. Et certains possèdent un pouvoir d'expression que je ne me rappelle pas avoir possédé à cette époque. Certaines phrases, certains passages écrits au sortir même de l'adolescence, me paraissent le produit de l'être que je suis aujourd'hui, formé par les ans et les choses. Je dois reconnaître que je suis bien le même que celui que j'étais alors. Et, sentant malgré tout que je me trouve aujourd'hui en grand progrès sur ce que j'ai été, je me demande où est le progrès, et si j'étais déjà le même qu'aujourd'hui. Il y a dans tout cela un mystère qui m'amoindrit et m'opprime. [...] De qui donc, mon Dieu, suis-je ainsi spectateur ? Combien suis-je ? Qui est moi ? Qu'est-ce donc que cet intervalle entre moi-même et moi ? [...] Je sais bien qu'il est aisé d'élaborer une théorie de la fluidité des choses et des âmes, de percevoir que nous sommes un écoulement intérieur de vie, d'imaginer que ce que nous sommes représente une grande quantité, que nous passons par nous-mêmes, et que nous avons été nombreux... Mais il y a autre chose ici que ce simple écoulement de notre personnalité entre ses propres rives : il y a l'autre, l'autre absolu, un être étranger qui m'a appartenu. Que j'aie perdu, avec l'âge, l'imagination, l'émotion, un certain type d'intelligence, un certain mode des sentiments — cela, tout en me peinant, ne me surprendrait guère. Mais à quoi est-ce que j'assiste lorsque, me relisant, je crois lire un inconnu, venu d'ailleurs ? Au bord de quelle eau suis-je donc, si je me vois au fond ? Il m'arrive aussi de retrouver des passages que je ne me souviens pas d'avoir écrits — ce qui n'est pas pour surprendre — mais que je ne me souviens même pas d'avoir pu écrire — ce qui m'épouvante. Certaines phrases appartiennent à une autre mentalité. C'est comme si je retrouvais une vieille photo, de moi sans aucun doute, avec une taille différente, des traits inconnus — mais indiscutablement de moi, épouvantablement moi » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, tr. du portugais par Françoise Laye, Paris, Bourgois, 1999, p. 33-34).

¹⁵ Dans un article sur la voix pronominale, Martin Rueff rappelle que « toute enquête sur le “je lyrique” doit partir de la performativité singulière de sa transaction poétique pronominale première : le poème est ce dispositif qui transforme le “je” de l'énonciation en “tu” et le “tu” en “je”. Cela n'arrive pas dans l'énonciation du langage ordinaire. Cela arrive dans le poème. Tel est le site de ses adresses bouleversantes, mais aussi de ses dissociations folles (à commencer par la disjonction de moi empirique et du moi poétique, du moi-poète et de l'acteur poète dans le poème) » (Martin Rueff, « La voix pronominale », *Critique*, 2017/6-7 (n° 841-842), p. 530-550. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2017-6-page-530.html>).

Valéry et Rilke entre élégie et drame mental

Toutes les deux entamées 1912, *La Jeune Parque* et *Les Élégies des Duino* s'ouvrent sur une interrogation à la première personne :

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der
[Engel
Ordnungen ?

Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre
les ordres des anges ?¹⁶
(*Les Élégies de Duino*, I, v.1-2)

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?
(*La Jeune Parque*, v.1-2¹⁷)

A bien y regarder, il s'agit plutôt de deux interrogations rhétoriques. Dans le cas de l'*Élégie*, ce sont l'emploi du mode conditionnel et la phrase suivante – une concessive irréaliste (« et supposé même [...] »¹⁸) – qui nous le suggèrent. La Parque, quant à elle, pose sa question au présent, mais l'invalide immédiatement par le recours à l'épanorthose « sinon le vent simple, [...] ». La description d'un paysage nocturne et solitaire, où les hallucinations auditives sont plus probables qu'une rencontre, participe à cette interprétation. En poursuivant la lecture des deux poèmes, nous nous apercevons pourtant que ces pseudo-interrogations n'en sont pas. Nous sommes plutôt face à des cris d'appel, lancés

¹⁶ Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 9.

¹⁷ Valéry, « La Jeune Parque », *Œuvres*, op. cit., t. 1, p. 96.

¹⁸ Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 9. Dans son commentaire linéaire des *Élégies*, Jacob Steiner place la première énonciation du cycle dans une dimension d'irréalité, encore renforcée par le rythme du poème : « Ainsi, le rythme indique déjà la loi artistique du cycle, lorsque, après le premier mot interrogatif *Wer*, qui résonne dans le vide, la phrase est interrompue par l'insertion du conditionnel au temps irréel (*wenn ich schrie*) et lorsque le complément à ce mot interrogatif dans la phrase apparaît dans le vers suivant (*aus der Engel Ordnungen*). Il en va de même pour le fait que non seulement les phrases, mais aussi les groupes de mots autonomes sont rompus par la fin du vers – tout comme la peinture cubiste brise la perspective unitaire sur l'objet en faveur d'une vue simultanée et multiple. Ces fractures dans l'ordre habituel des mots, et souvent aussi des références syntaxiques évoque un aspect de l'imagination de Rilke : ce qui sera appelé plus tard l'*Ouvert* » [« So gibt schon der Rhythmus das künstlerische Gesetz des Zyklus an, wenn nach dem ersten Fragewort *Wer*, das ins Leere hinaushallt, der Satz zerrissen wird durch den bedingenden Einschub im Irrealis (*wenn ich schrie*) und wenn die Ergänzung zu jenem Fragewort im Satze zusehst steht (*aus der Engel Ordnungen*). Und so weist auch die Tatsache, daß nicht nur die Sätze, sondern geschlossene Wortgruppen durch das Versende auseinandergebrochen werden – wie die kubistische Malerei die perspektivische Einheit des Gegenstandes zerbricht zugunsten vielfältiger Simultanansicht – auf einen Grund der Einbildungskraft Rilkes hin : in diesen Zerbrechungen der üblichen Wortfolge und oft auch der syntaktischen Bezüge tut sich das auf, was später *das Offene* genannt wird » (Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969, p. 13)]. Nous nous pencherons sur le statut de ces vers dans le premier chapitre de la troisième partie.

respectivement par un « Je » dont on ne connaît pour l'instant aucun détail (*Les Élégiés de Duino*) et par un « Je » que l'adjectif féminin en fonction prédicative « seule » nous autorise à identifier avec le personnage mythique du titre (*La Jeune Parque*)¹⁹.

Le cri de la Parque est un cri de surprise, suscité par un double événement : la morsure d'un serpent et l'éveil de sa conscience. Plutôt que de ressentir la douleur et de verser des larmes, le « Je » se met à l'écoute de son pleur. Le voilà engagé dans la tentative impossible d'être à la fois spectacle et spectateur de la scène. En raison de ce dédoublement, il paraît difficile d'attribuer à la Parque une identité qui irait au delà de la simple identité énonciative. Son unité et sa durée coïncident avec celles du texte, un îlot rocheux sans contact apparent avec la réalité²⁰. Le système de références tissé par ses analogies ne renvoie à rien d'extérieur au poème ; l'imaginaire que ses métaphores désignent est celui, stéréotypé et autoréférentiel, du mythe. Elle et la scène où se déroule son drame font partie de cet imaginaire : en soi, la Parque n'a pas d'histoire. Elle n'a pas existé avant et elle n'existera pas après l'extinction de sa voix²¹.

¹⁹ Dans son essai sur littérature et témoignage au XX^e siècle, Claude Mouchard cite les premiers vers de la *Première Élégie*, qu'il n'interprète pas comme le développement d'une question rhétorique, mais comme un appel à l'écoute « "Qui, si je criais, entendrait donc mon cri ... ?" » Ainsi commence la première des *Élégiés de Duino* de Rilke – poème qui fut achevé en janvier 1912. Fallait-il un "cri" initial pour lancer l'un des plus grand cycles de poèmes jamais écrit en allemand ? Et ce cri, comment ne l'entendrions-nous pas – ainsi que Rilke lui-même, sans doute, dans les années où il travailla aux autres *Élégiés* – sur le fond de ce qui suivit : la Première Guerre mondiale ? En réalité, ce premier vers, quel que soit son élan, ne dit qu'un cri possible. Ou plutôt il cherche à deviner quelle écoute ce cri pourrait rencontrer [...] Des appels sans réponse : est-ce là ce que nous aurions à entendre dans le volume qui suit ? [...] Des œuvres témoignages formées lentement, après coup, ou qui avaient fulguré dans le temps même de l'oppression : voilà ce que nous – en l'absence d'anges – avons à recevoir ici ; voilà ce à quoi il faut avoir l'humilité et la force de nous exposer » (Claude Mouchard, *Qui, si je criais...* *Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*, Paris, Edition Laurence Teper, 2007, p. 9-11).

²⁰ La métaphore de l'esprit comme île recoupe toute l'œuvre, poétique et théorique, de Valéry : « Par un effet d'orgueil aigu, accès étrange qui m'a saisi à 19-20 ans, réaction d'une force *sans preuves*, comme une *foi* en je ne sais quoi en *moi* – en présence de faiblesses certaines, précises de mon esprit –, de comparaisons qui m'abîmaient – etc. Et dans une phase de transformations, d'évaluations autogènes, je me suis fait un être, un dogme, une raison d'état, une intolérance, une volonté, une *insularité* très bizarrement coexistant avec une arrière-tendresse, une facilité de relations et une sympathie – un goût d'amitiés suivies et développées – mais aussi des mépris et une réserve quant aux précieuses de mon implexe sensible et psychique. Une pudeur d'État » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 194).

²¹ Au sujet de *La Jeune Parque*, Valéry écrit que « ce poème est l'enfant d'une contradiction. C'est une rêverie qui peut avoir toutes les ruptures, les reprises et les surprises d'une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente. Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit et que toute la vie se revive et se parle à soi-même...Sensualité, souvenirs, paysages, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumière, ou cieus antérieurs, revus, etc. Cette trame qui n'a ni commencement ni fin, mais des nœuds, j'en ai fait un monologue auquel j'avais imposé avant d'entreprendre des conditions de forme aussi sévères que je laissais au fond de liberté » (Valéry, « Lettre à Aimé Lafont du septembre 1922 », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1636). Alors qu'à propos du *Cimetière marin* Valéry s'exprime ainsi : « Je savais que je m'orientais vers un monologue aussi personnel, mais aussi universel que je pourrais le construire [...] » (Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », *Ibid.*, p. 1504).

La situation représentée dans les *Élégies* est différente. En accord avec la tradition générique évoquée dans le titre, le cri de leur protagoniste est un cri d'impuissance, étouffé peu après par d'« obscurs sanglots²² ». Le fait que ce cri soit suffoqué au lieu d'être poussé place l'énonciation lyrique dans un régime de temporalité double, à la fois linéaire et ramifié. Même si le temps des propositions principales est le présent, le poème est tourné depuis le début vers un passé inconnu (d'où vient la douleur qui a provoqué le cri ?) et vers un futur indéterminé (ce cri pourra-t-il enfin être lancé ?). Contrairement à la Parque, le « Je » des *Élégies* a donc une durée propre, bien que difficile à saisir, y compris par lui-même. Par moments, sa mémoire paraît celle d'un enfant que la nuit a laissé « sans peur [s]'épanouir en regard²³ ». À d'autres moments, elle évoque celle d'un homme né en 1875, qui exprime ses craintes intimes peu avant que n'éclate la Première Guerre mondiale. En même temps, son étendue se veut propre à celle d'un esprit qui a traversé les siècles. On voit bien que son identité en recoupe plusieurs : à la prise en charge subjective du discours lyrique, le « Je » du cycle rilkeén substitue parfois le récit de sa propre expérience, décrite de façon objective et comme s'il l'avait en quelque sorte subie. L'origine de son énonciation se trouve ainsi dans un lieu interstitiel, à mi-chemin entre immanence et historicité. Si la Parque se tournait vers lui en lui adressant son « Qui pleure là ? », d'où répondrait-il ? Et surtout, que répondrait-il ?

La dramatisation du conflit identitaire vécu par le sujet n'est pas une spécificité du poème-essai. En Angleterre, la tradition du *role poem* date de l'époque victorienne : les *Dramatic Monologues* de Robert Browning ont fourni le modèle principal pour le renouvellement de cette forme, reprise entre autres par Eliot. L'origine du *Rollengedicht* allemand, que Goethe et Heine ont remis à l'honneur, remonte même au Moyen Âge, à un moment où les poèmes étaient transmis de façon essentiellement orale. Contrairement à leurs prédécesseurs, chez qui c'est à des sortes de prosopopées dispensatrices de valeurs universelles qu'est confiée l'énonciation, Rilke et Valéry donnent la voix à des sujets qui n'ont rien de glorieux. Leur savoir, comme celui de tout autre individu, ne peut être que partiel. La Parque et le « Je » des *Élégies* ne possèdent même pas un corps qui pourrait

²² Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 9.

²³ « À présent seulement, heure nocturne, je peux / sans peur m'épanouir en regard / puisque pour l'infini de ton histoire / tu veux ma vision imparfaite. / D'elle à présent surgit la ressemblance » [« Nun erst, Nachtstunde, bin ich ohne Angst / und darf im aufgeblühten Schauen stehen, / da du für dein unendliches Geschehen / mein ungenügendes Gesicht verlangst » (Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publiée sous la direction de Gerald Stieg, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 678)].

servir d'incarnation à la vertu, au pêché ou à une quelconque qualité humaine. Plutôt que d'être représentés, tous deux se présentent eux-mêmes. Le processus qui les conduit à acquérir une forme, si vraiment il doit avoir lieu, s'achève au fil des vers.

Et pourtant, loin d'être centrés comme le voudrait Emerson, ils ne sont pas non plus décentrés, car leur discours se développe de manière rationnelle, suivant les étapes classiques de l'argumentation. Au respect des principes d'*inventio*, *dispositio* et d'*elocutio* s'ajoute l'emploi d'une diction et d'une syntaxe qu'on peut dire diurnes en ceci, qu'elles ne reproduisent pas les allées-venues et les idiosyncrasies de la conscience, mais organisent l'expression individuelle en accord avec des règles partagées. Dans les rares situations où le texte s'écarte de cette structure diurne du discours, un élément formel (métrique par exemple) intervient pour compenser le manque de clarté, en restituant une impression d'homogénéité et de cohérence à l'énoncé. L'enjeu majeur du poèmes-essai consiste justement dans le fait d'assigner au « Je » la tâche d'exposer, dans une forme compréhensible, les défaillances du modèle de communication à l'aide duquel lui-même s'exprime. Pour ce faire, il refuse de tracer des confins nets entre lui et les choses : son identité a beau décrire un cercle autour d'elle, son rayon variera selon la pression exercée par l'extérieur. La Parque le dit bien, qui se sent « poreuse à l'éternel²⁴ » et ne se définit que par contraste avec ce qu'elle voit ou perçoit.

Il en va de même pour le sujet du *Cimetière marin*. Absorbé par le paysage et plongé dans une méditation à la fois profonde et superficielle, puisque distraite par le flux de sensations qui réclament d'être à élaborées, celui-ci s'avise que sa « présence est poreuse²⁵ ». Son être physique se confond avec les vapeurs qu'exhalent les tombes autour de lui :

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

(*Le Cimetière marin*, v. 25-30)

Tout au long du poème, le « Je » marin décrit le changement qu'il est en train de subir. Le contraste entre des vers « sensuels » comme ceux que nous venons de citer et d'autres à caractère plus abstrait (telle la célèbre strophe sur Zénon, sur laquelle nous nous

²⁴ Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Valéry, « Le Cimetière marin », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 150.

pencherons dans un prochain chapitre) renforce l'impression que le passage d'une phase à l'autre ne s'opère pas sans souffrance. Immobile sous le ciel de midi, le « Je » est littéralement assujéti à ce qui se passe autour de lui : son identité, ainsi que la maîtrise de son propre discours, se présentent à lui par taches de sensations intermittentes. Son ressenti se transforme en pensée, puis à nouveau en ressenti, dans un processus de sublimation et de condensation sur lequel il n'a aucune prise. Lorsqu'il veut reprendre possession de son corps, il est obligé de passer par un acte de volonté. Son esprit doit pourtant à son tour être stimulé de l'extérieur pour se mettre en mouvement. Enfermé dans cette contradiction, il risque l'épuisement et ce n'est qu'au prix d'un énorme effort (rendu dans le texte par la ponctuation émotive : « Non, non ! ...Debout ! Dans l'ère successive²⁶ ! ») qu'il peut s'ordonner de briser la « forme pensive²⁷ » dans laquelle il s'est lui-même figé.

Malgré la récurrence de certaines métaphores et le recours commun à l'antithèse comme figure de style principale, le « Je » de *La Jeune Parque* et celui du *Cimetière marin* ne sont pas poussés à l'énonciation lyrique par la même instance. Là où la Parque doute de son discernement (le « Qui pleure là ? » étant au fond une manière de s'assurer qu'elle existe), le « Je » du *Cimetière marin* ne met jamais en question sa faculté de juger. À la limite, il peut craindre que sa raison ne sorte compromise du contact avec la réalité, mais même un tel risque est affronté en pleine conscience et sans perdre de vue l'objectif principal, qui est celui de se tourner vers le paysage pour s'y refléter. Le désir du « Je » marin peut très bien se résumer à l'invocation « O pour moi seul, à moi seul, en moi-même²⁸ » lancée au milieu du texte. Ce qui préside à l'avancement du poème, c'est en fait une logique narcissique, que Valéry ne prend pas la peine de cacher, mais qu'il revendique au contraire comme étant l'une des sources de son imaginaire. Dans l'économie de cette logique autoréférentielle, c'est l'échec de la fusion avec la réalité, et non son succès, qui permet à l'énonciation lyrique de se structurer comme une suite de tentatives inabouties. Le seul élément externe dans lequel le « Je » parvient enfin à se reconnaître est lui-même un reflet : « La mer, la mer, toujours recommencée²⁹ », l'entend-on dire d'un air rimbaldien lorsqu'il admire l'horizon qui étincèle devant lui. Plutôt qu'une profondeur obscure, la mer est une surface limpide qui lui assure une éternité nullement pareille à celle promise par la religion. Le bonheur qu'elle lui garantit consiste en fait à l'arracher à sa propre conscience pour le ramener au présent de

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ *Ibid.*, p. 147.

ses sensations. En se reconnaissant dans le mouvement de cette « hydre absolue », le sujet se voit restituer son âme, qui était infirmée dans une boucle de transformations sans issue :

Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... Ô puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant !,

Oui ! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée,
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil [...].
(*Ibid.*, v. 128-136)

Rilke est lui aussi fasciné par le mythe de Narcisse. Outre traduire le cycle valérien consacré au demi-dieu, il en fait le protagoniste de plusieurs de ses poèmes³⁰. Même s'il ne l'évoque pas explicitement dans les *Élégies*, il transfère son pouvoir de « se voir se voir » dans la figure de l'ange. Dans la *Deuxième Élégie* les anges sont en fait comparés à des « miroirs : où la beauté qui d'eux ruisselle / est puisée et rendue à leur propre face³¹ ». Miroirs paradoxaux, certes, puisqu'ils ne renvoient pas de reflet, mais coïncident parfaitement avec leur image. Ces créatures absolument closes n'ont en fait aucun besoin de se lier au monde. Pareils à la mer du *Cimetière marin*, leurs visages (métonymie de leur être tout entier) se renouvellent constamment, en allant puiser en eux-mêmes les forces nécessaires pour se perpétuer. Du fait que leurs sens sont obstrués, leur essence demeure intacte, alors que la porosité des hommes fait qu'ils « se dissip[ent] à mesure³² » qu'ils éprouvent des sensations. Voilà le drame de Narcisse et du « Je » avec lui. En décrivant les anges, le sujet des *Élégies* se désigne lui-même par contraste, et avec lui toute l'humanité.

L'alternance entre les premières personnes du singulier et du pluriel y est alors d'autant plus significative, car elle renforce le lien entre expérience individuelle (« Il arrive que mes

³⁰ Une fois achevées les *Élégies*, le travail de Rilke se divise entre la composition de poèmes en français (*Vergers* et les *Quatrains Valaisans*, parus en 1926) et la traduction de Valéry, pour lequel il nourrit un véritable culte. En 1921, il traduit *Le Cimetière marin*, puis au cours des deux années suivantes par la totalité des textes de *Charmes* (recueil publié en 1925, sous le titre *Paul Valéry. Gedichte*. Entre 1924 et 1926, Rilke traduit aussi les dialogues valériens *Eupalinos ou l'Architecte*, *L'âme et la danse* et *Tante Berthe*. Sur les échanges entre les deux poètes et les circonstances de leur brève rencontre nous avons déjà renvoyé aux travaux de Renée Lang et aux réflexions de Christoph König citées en introduction.

³¹ [« Spiegel, die die entströmte eigene Schönheit / widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz » (Rilke, « Deuxième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 21)].

³² *Ibid.*

mains s'entre-découvrent / ou encore voyez, qu'en elles mon visage usagé / s'épargne³³ ») et destin commun (« Nous seuls, / nous passons devant tout comme un commerce / Et tout s'accorde à nous taire, moitié vergogne / peut-être, moitié imprononçable espoir³⁴ »). Cette oscillation entre aveu solitaire et énoncé de vérité générale trouve son point médian dans les pseudo-interrogations qui martèlent le texte de la première jusqu'à la *Neuvième Élégie* comprise.

[...] Schmeckt denn der Weltraum,
in den wir uns lösen, nach uns ? Fangen die Engel
wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig
unseres Wesens dabei ? Sind wir in ihre
Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die
Gesichter
schwangerer Frauen ? Sie merken es nicht in dem
[Wirbel
ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)

[...] L'immense espace
où nous nous dissipons prend-il notre goût ? Et les
[anges
n'est-ce vraiment que ce qui d'eux émane qu'ils
[recueillent
ou si parfois, comme par mégarde, y reste pris
un peu de nous ? Serions-nous juste mélangés
à leurs traits comme le vague aux visages
des femmes en espérances ? Ils ne le sentent pas,
[dans le remous
de leur retour en eux. (Pourquoi le devraient-ils.)
(*Les Élégies de Duino*, II, v. 29-36)

À la question initiale de savoir qui pourrait jamais entendre le cri du sujet s'en ajoutent progressivement d'autres. Exception faite de celle qui clôt la première strophe de la *Deuxième Élégie* (« Qui êtes-vous?³⁵ ») et qui fait encore appel aux anges, la plupart des interrogations exprimées par le « Je » restent auto-adressées. Même lorsqu'elles ont pour destinataires un ou plusieurs interlocuteurs (les amants, la mère, les arbres, le nourrisson, le héros et surtout les animaux), elles continuent de concerner l'identité du sujet, ainsi que ses moyens de subsistance dans un monde dont il veut à la fois donner le récit et exposer les lois. Les énoncés interrogatifs qui s'ensuivent tout au long du cycle peuvent donc acquérir une valeur tantôt expressive tantôt réflexive, selon qu'on les considère comme des notifications de présence, émises par un « Je » qui est en train d'être confronté à l'expérience d'une situation inconnue, ou bien comme des tentatives de se prononcer sur la réalité à partir d'un savoir qui n'a pas été accumulé auparavant, mais se construit au moment même de sa formulation³⁶. Dans les deux cas, il n'y a pas d'écart temporel entre

³³ *Ibid.*, p. 23.

³⁴ [« Wir nur / ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch. / Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als / Schande vielleicht und halb als unsägliche Hoffnung » (*Ibid.*)].

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ Cette distinction recoupe celle faite par Austin entre énonciation performative et constative. Pour que l'énonciation soit performative, explique Austin « il faut que cette énonciation effectue une action. Or seules les personnes peuvent effectuer des actions [...]. Quelque chose, au moment même de

l'instant de l'expérience et celui de la connaissance : le tout se passe au présent. Ce qui les distingue, c'est la situation énonciative d'où on fait démarrer le poème. Si nous attribuons aux énoncés interrogatifs une valeur expressive, le présent sera celui de l'expérience mentale que le « Je » vit et saisit dans son immédiat : le texte s'effacera alors derrière la voix, indifféremment fictive ou réelle, du sujet. Par contre, si nous attribuons aux mêmes questions une valeur réflexive, la situation de départ pour l'énonciation sera plutôt le présent de l'écriture.

Or, cette difficulté de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces interprétations est propre à la poésie lyrique tout comme à l'essai, deux genres pour lesquels nous avons dit qu'il est fort compliqué de séparer « façon d'écrire » et « façon d'être ». La double visée, expressive et réflexive, des *Élégies* permet aussi bien de les concevoir en terme d'essai que de poème. La quête qui s'y trouve racontée est celle d'une forme : un mot qu'il ne faudrait pas entendre au sens de qualité essentielle et constante (sorte d'ersatz laïc de la notion d'âme), mais au sens d'ancrage discursif à partir duquel le « Je » peut procéder à la formulation de ses énoncés. Le processus qui mène à la conquête de cette forme se révèle plus tortueux chez Rilke que chez Valéry. Les sujets de *La Jeune Parque* et du *Cimetière marin* choisissent de se maintenir sur le seul et unique plan de l'énonciation, en réduisant au minimum la surface de contact avec le plan des référents réels (*La Jeune Parque*, en particulier, qui puise toutes ses images dans l'univers du mythe). Ainsi, ils s'assurent une forme qui, fût-elle seulement poétique, leur permet de penser. Le « Je » des *Élégies* se trouve dans une situation beaucoup plus précaire : dès le début du cycle, il se présente comme incapable de tenir son propre discours. Cette incapacité a des répercussions formelles particulièrement évidentes dans les deux premières élégies, où Rilke a systématiquement recours au mode conditionnel (« Serions-nous juste mélangés / à leurs traits comme le vague aux visages / des femmes en espérances^{37?} ») et aux verbes ou aux locutions

l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce. [...] Le « Je » qui effectue l'action est donc nécessairement en scène » (John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 30-37). La devise performative « En le disant, on le fait » a fait l'objet de nombreuses critiques, notamment de la part de Derrida, qui s'interroge sur sa pertinence dans des cas comme celui de la signature (Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Éd. Galilée, 1974, p. 10-11). Austin lui-même est du reste conscient de la fragilité de sa définition, notamment en ce qui concerne la présence du sujet sur la scène. Comme dans le cas du partage proposé par Käte Hamburger entre énoncés de réalité et de fiction que nous avons évoqué en début de chapitre, le poème-essai nous semble montrer que la présence textuelle du « Je », tout aussi bien que ses marques, n'aident nullement à ramener l'énonciation vers son « origine ». Si cette dernière semble apparaître, elle le fait sous la forme d'un effet ou d'un phantasme.

³⁷ Rilke, « Première Élégie » *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 10.

exprimant le doute (« Souvent, les anges (dit-on) ne sauraient pas s'ils vont / parmi des vivants ou des morts³⁸ »; « Il semble que tout conspire à nous tenir secrets³⁹ »). La présence de tels éléments renforce l'effet d'incertitude déjà évoqué à propos des pseudo-interrogations et de l'alternance entre premières personnes du singulier et du pluriel.

[...] Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von Uns, wie die Hitze von
[einem
heißen Gericht. O Lächeln, wohin ? O Aufschaun :
neue, warme, entgehende Welle des Herzens – ;
weh mir : wir s i n d doch. [...]

[...] Comme la rosée de l'aube
ce qui est nôtre s'échappe de nous, ou comme le
[fumet
d'un plat brûlant...O sourire, où vas-tu ? O lever
d'yeux :
une vague du cœur, neuve, chaude, évasive...
malheur : car *c'est* pourtant bien nous, cela ! [...]
(*Les Élégies de Duino*, II, v. 25-29)

S'il existe une démarche à suivre pour que le « Je » parvienne enfin à se donner une forme, elle consiste à mesurer l'écart qui le sépare des autres. Cette comparaison sans répit qui rythme le texte nous est décrite dans la *Quatrième Élégie* comme étant peut-être la seule caractéristique proprement humaine. « Le contour du sentir », lit-on « nous ne le / connaissons pas : seulement ce qui le modèle du dehors⁴⁰ ». Or, le sujet lyrique nous laisse aussi entendre que sa prise de conscience vis-à-vis d'une telle condition de dépendance n'est pas commune ; son énonciation s'accompagne d'un sentiment d'exceptionnalité qui serait, en soi, propice à la poésie. La solitude que Wordsworth, dans *Le Prélude*, considérait comme « douce » et « bienfaisante » pourvu qu'elle agisse sur un esprit ayant « un centre humain approprié⁴¹ » n'a pas le même effet sur le protagoniste des *Élégies*. Sceptique vis-à-vis de la portée communicative de ses vers, il n'assume pas de manière euphorique le fait d'être exceptionnel. Ni les champs de jonquilles ni les urnes grecques ne s'ouvrent d'ailleurs à sa compréhension : seul, il est contraint de répondre par lui-même à ses questions (« Amants [...], je vous / interroge sur nous. Vous vous saisissez. Avez-vous des preuves ? [...] / Je vous interroge sur nous. Je sais⁴² »).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Rilke, « Deuxième Élégie », *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ Rilke, « Quatrième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ « Lorsque nous sommes depuis trop longtemps aliénés / De notre être le meilleur par l'agitation du monde et languissons, / Écœurés de ses affaires, fatigués de ses plaisirs, / Que la solitude est bienfaisante, qu'elle est douce ! / Quelle puissance dans une simple image de son règne, / Surtout lorsqu'elle s'imprime sur l'esprit / Avec un centre humain approprié [...] » (William Wordsworth, *Le prélude ou la croissance de l'esprit d'un poète*. tr. de l'anglais par Denis Bonnecase, Paris, Éditions du Sandre, 2013, IV, v. 354-361, p. 123).

⁴² [« Liebende, euch, ihr ineinander Genügten, / frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise ? / [...] euch frag ich nach uns. Ich weiß » (Rilke, « Deuxième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 22)].

Dans une lettre célèbre adressée à Lou Andreas-Salomé le 26 juin 1914, Rilke compare le paradoxe qui tient le sujet écartelé entre perméabilité absolue et absolu isolement à l'ouverture d'une anémone. Ce qui a retenu son attention sur cette fleur lors de la visite d'un jardin à Rome, c'est qu'elle « s'ouvrait si largement le jour que, la nuit, elle ne pouvait plus se refermer⁴³ ». Comme elle, Rilke aussi se dit « incurablement tourné vers le dehors » et donc sujet à toutes sortes d'intrusions qui pourraient le distraire de lui-même. C'est pourquoi, continue-t-il, « une espèce de vie s'est réfugiée en [lui], s'est repliée au plus intime de [lui], et vit là comme les gens vivent pendant un siège, dans la privation et le souci⁴⁴ ». Quand elle trouve la force de se manifester, cette vie le fait « par des fragments des *Élégies*, par quelque premier vers, puis doit se replier à nouveau, car c'est toujours, au-dehors, la même insécurité⁴⁵ ». Dans le creux entre les deux mouvements « s'étendent des véritables logements de la sensibilité intacte, vides, désertés, démeublés⁴⁶ ». Même s'il tient ces endroits pour inhospitaliers car ils ne peuvent rien contenir sinon le gaspillage de ses forces,

⁴³ « Je suis comme la petite anémone que j'ai vue naguère à Rome dans mon jardin, elle s'ouvrait si largement le jour que, la nuit, elle pouvait plus se refermer. C'était effrayant de la voir dans le pré obscur, grande ouverte, continuant d'accueillir dans son calice frénétiquement béant, avec ce surcroît de nuit au-dessus d'elle, qui ne pouvait devenir toute chose. Et à côté, ses sages sœurs, chacune refermée sur sa petite mesure de superflu. Lui aussi, je suis incurablement tourné vers le dehors, donc distrait de tout, ne refusant rien, mes sens passent, sans me consulter, au parti de tout intrus; un bruit se produit-il, je me renonce et je suis ce bruit, et comme toute chose excitable veut être excitée, je ne désire au fond qu'être dérangé, et je me suis perpétuellement. Pour fuir cette extériorité, une espèce de vie s'est réfugiée en moi, s'est repliée au plus intime de moi, et vit là comme les gens vivent pendant un siège, dans la privation et le souci. Croit-elle venus des temps meilleurs, elle se manifeste par des fragments des *Élégies*, par quelques premiers vers, puis doit se replier à nouveau, car c'est toujours, au-dehors, la même insécurité. Et entre deux, entre ce désir perpétuel de sortir et cette existence intérieure à moi-même à peine accessible encore, s'étendent les véritables logements de la sensibilité intacte, vides, désertés, démeublés, intervalle inhospitalier dont la neutralité explique aussi pourquoi tous les bienfaits des êtres et de la nature envers moi sont pur gaspillage » [« Ich bin wie die kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, daß sie sich zur Nacht nicht mehr schließen konnte. Es war furchtbar sie zu sehen in der dunkeln Wiese, weitoffen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Maaß Überfluß. Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt, darum auch zerstreut von allem, nichts ablehnend, meine Sinne gehn, ohne mich zu fragen, zu allem Störenden über: ist da ein Geräusch, so geb ich mich auf und bin dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz Eingestellte, auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende. Vor dieser Öffentlichkeit hat sich irgendein Leben in mir gerettet, hat sich an eine innerste Stelle zurückgezogen und lebt dort, wie die Leute während einer Belagerung leben, in Entbehrnis und Sorge. Macht sich, wenn es bessere Zeiten gekommen glaubt, bemerklich durch die Bruchstücke der Elegieen, durch eine Anfangszeile, muß wieder zurück, denn draußen ist immer die gleiche Preisgegebenheit. Und dazwischen, zwischen dieser ununterbrochenen Hinaussüchtigkeit und jenem mir selbst kaum mehr erreichbaren inneren Dasein, sind die eigentlichen Wohnungen des gesunden Gefühls, leer, verlassen, ausgeräumt, eine unwirtliche Mittelzone, deren Neutralität auch erklärlich macht, warum alles Wohlthun von Menschen und Natur an mich vergeudet bleibt » (Rilke, « Lettre à Lou-Salomé du 26 juin 1914 », *Correspondance, op. cit.*, p. 347)].

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 348.

c'est ici que Rilke va installer son sujet lyrique. À la fin de la *Deuxième Élégie*, après avoir présenté aux amants la beauté des stèles antiques (symboles d'un âge où les gestes étaient prudents et où la force du sentiment allait de pair avec celle du corps), le « Je » s'augure en effet pouvoir trouver un tel lieu où s'abriter :

Fänden wir auch ein reines, verhaltenes schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchmland
zwischen Strom und Gestein.

Puissions-nous trouver nous aussi, pur, retenu,
[étroit,
un peu d'humain, une bande à nous de bonne
[terre
entre fleuve et pierraille.

(*Les Élégies de Duino*, II, 74-76)

La foi en l'existence de ce lambeau d'humain que le « Je » semble dans un premier temps chercher pour lui seul sera récompensée plus loin, une fois traversés des poèmes à caractère moins ouvertement personnel. La première personne du singulier est ainsi presque absente des *Troisième*, *Cinquième* et *Huitième Élégies*⁴⁷. Ce n'est que dans la *Neuvième*, rédigée en parallèle avec la *Première* mais pensée depuis lors pour être située à la fin du cycle, que le « Je » peut à nouveau se porter garant de son discours. Cette élégie en particulier s'écarte des autres qui la précèdent par le fait que le sujet y affirme avoir surmonté sa propre singularité au profit d'un sentir et d'un communiquer dont la valeur est désormais universelle. À peine est-il parvenu à accepter que l'existence humaine se réduit au fait de prendre toujours « congé » du monde (« ainsi vivons nous, à chaque pas prenant congé⁴⁸ ») qu'il doit déjà dispenser ce savoir avec la prétention de parler pour tout le monde. L'aveu lyrique de sa crainte se change dès lors en énoncé gnomique, tandis que le désir de se donner une forme et la conscience de ne pas y avoir droit ne semblent plus être en contradiction entre eux.

Ces deux pôles, entre lesquels s'est jouée la tension dramatique du cycle entier, viennent ainsi à coïncider dans la phrase « Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her ». Or, la syntaxe allemande du vers n'est pas tout à fait univoque. La plupart des

⁴⁷ Exception faite du premier vers de la *Cinquième Élégie*, où l'on lit : « Mais qui *sont*-ils, dis-moi, ces nomades [...] » [« WER aber s i n d sie, sag mir, die Fahrenden [...] »]. Dans ce cas, comme dans un autre passage en fin de poème, la première personne est présente seulement dans des énoncés parenthétiques à valeur injonctive : « Où, où donc est le lieu – je le porte dans mon cœur – / où ils étaient encore loin de *pouvoir*, où ils tombaient / encore l'un de l'autre, comme des bêtes / mal appariées ; – » [« Wo, o w o ist der Ort, – ich trag ihn im Herzen –, / wo sie noch lange nicht k o n n t e n, noch voneinander / abfieln, wie sich bespringende, nicht recht / paarige Tiere; – »] (Rilke, « Cinquième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 60)].

⁴⁸ [« so leben wir und nehmen immer Abschied »] (Rilke, « Huitième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.* p. 72)].

interprétations – y compris celle de Jaccottet, qui traduit « Inexprimablement, j’ai pris ton parti, de longtemps⁴⁹ », attribuent à « namenlos » une fonction adverbiale. Dans ce cas on serait donc devant une profession d’insuffisance expressive qui limite le pouvoir du sujet. Si nous suivons au contraire la lecture donnée par Peter Szondi, il nous faut attribuer à « namenlos » une fonction adjectivale et traduisons littéralement le vers par « sans nom, de lointain, je me suis décidé pour toi » ; nous sommes amenée à lier « sans nom » au sujet, en fonction d’attribut. Ainsi construit, le vers ne marque pas une « restriction de la validité du dire », mais plutôt un « renforcement [...] en terme de rigueur existentielle⁵⁰ ». Débaptisé de son nom propre, le « Je » lyrique cesse en fait de subir la solitude qui touche les créatures extraordinaires. Alors seulement, les expériences qu’il a vécues de façon individuelle et qui ont nourri sa poésie peuvent acquérir une portée générale.

Une telle évolution demande du temps et c’est pourquoi, dans l’économie des *Élégies*, elle ne trouve sa place qu’à la fin du cycle, une fois que le travail de réélaboration mené à travers l’écriture est presque terminé. Rilke lui-même nous le suggère lorsque, dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, il fait dire à son protagoniste que

Les vers signifient si peu de choses quand on les écrit trop tôt. Il faudrait attendre, accumuler toute une vie le sens et le nectar – une longue vie, si possible – et seulement alors, tout à la fin, pourrait-on écrire dix lignes qui soient bonnes. Car les vers ne sont pas faits, comme les gens le croient, avec des sentiments (ceux-là, on ne les a que trop tôt) – ils sont faits d’expériences vécues. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, beaucoup d’hommes et de choses, il faut connaître les bêtes, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir le mouvement qui fait s’ouvrir les petites fleurs au matin. Il faut pouvoir se remémorer des routes dans des contrées inconnues, des rencontres inattendues et des adieux de longtemps prévus –, des journées d’enfance restées inexplicables,

⁴⁹ Rilke, « Neuvième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 85.

⁵⁰ « Le mot Je dans les derniers vers de l’élégie ne signifie plus “Moi, qui porte tel ou tel nom”. Un an avant l’achèvement des *Élégies*, Rilke écrit que l’art ne peut que jaillir d’un centre purement anonyme. Une fois surmontée la première élégie, qui concerne toute entière sa propre personne, le poète pense enfin d’avoir trouvé ce centre anonyme. À partir de ce moment, il se déclare à la terre en tant que “celui qui n’a pas de nom” et il dit qu’il est “lointain”, et non seulement de sa propre existence individuelle, celle qui porte le nom Rainer Maria Rilke » [« Das Wort Ich in den letzten Versen der Elegie heißt nicht mehr “ich, der ich den und mit den Namen trage”. Kunst kann nur aus rein anonymen Mitter hervorgehen schreib Rilke ein Jahr vor der Vollendung der Elegien. Diese anonyme Mitte glaubt der Dichter nach der deutliche Bezogenheit der ersten Elegien auf seine eigene Person in der Folge erreicht zu haben, aus ihr heraus sagt er, dass er zur Erde namenlos und von weit her, nicht bloß aus seinem persönlichen Dasein, das den Namen Rainer Maria Rilke trägt, entschlossen sei » (Peter Szondi, « Die neunte Elegie », *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 4, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 489)].

des parents qu'il a fallu blesser, un jour qu'ils vous ménageaient un plaisir qu'on n'avait pas compris [...] ⁵¹.

Le temps accordé aux souvenirs pour qu'ils se sédimentent dans l'esprit n'est pas la seule chose qui permet au sujet de se situer au centre de son discours. Le recours à la première personne nuance les vers d'une valeur réflexive : le « Je » se retrouve donc tout aussi bien tourné vers le passé de l'expérience, qui constitue la matière de son énoncé, que vers le présent de l'énonciation elle-même. C'est justement cette ambivalence qui lui donne le pouvoir d'aménager de façon toujours inédite ces « logements de la sensibilité » dont il est question dans la lettre à Lou Salomé citée plus haut. Le travail d'accumulation accompli par la mémoire ne suffit en fait pas en soi à lui assurer la maîtrise de son intériorité. Les souvenirs, continue Malte,

il faut pouvoir les oublier, quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore ce qu'il faut. Il faut d'abord qu'ils se confondent avec notre sang, avec notre regard, avec notre geste, il faut qu'ils perdent leurs noms et qu'ils ne puissent plus être discernés de nous-mêmes ; il peut alors se produire qu'au cours d'une heure très rare, le premier mot d'un vers surgisse au milieu d'eux et émane d'entre eux ⁵².

Si nous choisissons d'évoquer ce passage en relation avec la *Neuvième Élégie*, c'est qu'il nous présente les expériences vécues et racontées par le sujet comme une chose qui doit être à la fois mise à distance et reconquise. Ce n'est qu'en s'émancipant des bornes temporelles et physiques imposées au « Je » par l'extérieur que son discours peut trouver un lambeau encore intact d'humanité où s'abriter.

⁵¹ [« mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug),—es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auf tun am Morgen. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekanntem Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah,—an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken mußte, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht » (Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 36-27)].

⁵² [« Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbstes noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht » (*Ibid.*)].

« Auto-connaissance » ou « auto-questionnement » ?

« Le contour du sentir, nous ne le / connaissons pas : seulement ce qui le modèle du dehors⁵³ », affirme le « Je » dans la *Quatrième Élégie*. De même que pour le sujet rilkéen, la Parque ne peut se percevoir comme un être aux contours propres que par la pression exercée sur elle par le paysage (« ...Dureté précieuse...Ô sentiment du sol, / Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée !⁵⁴ »). Plus cette sensation est intense, plus ferme se fait la certitude qu'elle a d'exister. C'est pourquoi l'idée que la douleur provoquée par le Serpent puisse s'estomper lui paraît dans un premier temps affreuse :

Mais je tremblais de perdre une douleur divine !
Je baisais sur ma main cette morsure fine,
Et je ne savais plus de mon antique corps
Insensible, qu'un feu qui brûlait sur mes bords :

Adieu, pensai-je, MOI, mortelle sœur, mensonge...
(*La Jeune Parque*, v. 97-100)

Chez Valéry comme chez Rilke – en particulier dans la *Quatrième Élégie*, où le sujet se représente assis « anxieux, devant le rideau de son cœur⁵⁵ »–, on retrouve l'image du corps en tant que gaine permettant de contenir une existence qui, sans elle, serait inaccessible à la conscience. À cette métaphore s'en rattache une autre : celle de l'identité comme vêtement. Les habits permettent au « Je » de s'assurer une continuité d'abord physique et, par conséquent, mentale. Là encore, on est face à un renversement du modèle de subjectivité façonné par le romantisme, selon lequel le poète serait d'autant plus authentique qu'il descendrait plus bas dans l'intime, où se trouvent les sources de son identité. Pour Valéry et pour Rilke, le plus profond est au contraire la surface, et c'est pourquoi la revendication de la perméabilité du moi est chargée par eux d'une valeur tout aussi morale que le mythe de l'intériorité l'a été par les romantiques⁵⁶. Mis devant l'impossibilité de se débarrasser des conventions (essentiellement linguistiques pour Valéry, linguistiques et sociales pour Rilke) et d'aboutir ainsi à l'expression la plus vraie du sentir, leurs « Je » refusent « les

⁵³ [« Wir kennen den Kontur / des Fühlens nicht, nur was ihn formt von außen » (Rilke, « Quatrième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 37)].

⁵⁴ Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵ Rilke, « Quatrième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶ On se souviendra notamment de la phrase prononcée par l'un des protagonistes de *L'Idée fixe*, selon qui « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau – En tant qu'il se connaît » (Valéry, « L'idée fixe », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 217).

masques à moitié creux⁵⁷ » que la tradition leur a transmis. Quitte à se déguiser davantage, ils se dressent contre la tromperie du vieux sujet lyrique, comparé par Rilke à « un bourgeois / qui rentre à son logis par la cuisine⁵⁸ » après ses escapades nocturnes. Ne pouvant faire d'autre expérience authentique que celle de l'illusion, ils décident de feindre délibérément. Et la Parque de confesser alors : « Je sais...ma lassitude est parfois un théâtre⁵⁹ ». Au dévoilement de son âme, elle oppose l'« orgueil du labyrinthe⁶⁰ », proche en cela du « Je » des *Élégies*, qui à son inconsistance préfère la plénitude de la marionnette.

lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr
Gesicht und Aussehn. Hier. Ich bin davor.
Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
gesagt wird : Nichts mehr –, wenn auch von der
[Bühne
das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug,
[...]
Ich bleibe dennoch. Es gibt immer Zuschau.

autant la marionnette. Elle, du moins, est pleine.
Je souffrirai sa carcasse, le fil aussi et même son
visage de pur semblant. Ici, je suis en face.
Même si s'éteignent les lampes, même si
j'entends dire : fin – même si, de la scène
le vide vient à moi dans le gris courant d'air
[...]
Je resterai. Il y a toujours à voir.

(*Les Élégies de Duino*, IV, v. 28-36)

Ce sujet, qui jusque-là semblait être à la recherche de son identité, prend ici du recul face à l'urgence de se reconnaître. À partir du moment où il accepte la plénitude paradoxale de la marionnette, son emprise sur le discours lyrique change elle aussi. Les références à soi-même en tant que corps et esprit singuliers se réduisent drastiquement, l'exposé des doutes concernant la possibilité de parvenir à une expression adéquate de son intériorité se change en considération générale sur l'existence, et la gestion des énoncés, tout en demeurant subjective, se fait plus ferme. On dirait qu'une telle prise en charge de sa propre parole va de pair avec l'acceptation de ne jamais pouvoir s'y identifier entièrement.

Dans un essai intitulé *The Ethics of Authenticity* (« L'éthique de l'authenticité », 1992), Charles Taylor réfléchit aux modèles de subjectivité façonnés par la littérature au début du XX^e siècle, en notant qu'ils se distinguent de l'esthétique du romantisme par le fait de ne plus soumettre la matière du monde à un procès de symbolisation langagière qui la transforme en un reflet du sujet. Là où les avant-gardes auraient prolongé ce même modèle, les poètes modernistes (Eliot, Pound, Proust et surtout Rilke, auquel Taylor consacre

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 98.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

plusieurs pages de son texte) auraient donné la priorité à « quelque chose située au-delà⁶¹ » du sujet. Ce qui les caractérise, c'est justement la manière d'en tracer les contours à partir de ce qui est perçu comme étant en dehors, voire étrange au sujet lui-même.

La dimension à laquelle Eliot, Pound ou Proust m'invitent à accéder est une dimension foncièrement subjective [...]. Mais c'est sans doute une subjectivation de *manière*, c'est à-dire qu'elle concerne la façon que le poète a de regarder ce qu'il est en train de nous indiquer. Cela n'implique en aucun cas une subjectivation de *matière* [...]. Puisque la poésie moderne ne peut être l'exploration d'un ordre « objectif », au sens classique d'un domaine de références accessible à tout le monde, il peut arriver de confondre matière et manière. Et cette confusion ne vient pas seulement des critiques. Il est simplement plus facile de conclure qu'avec le déclin de l'ordre classique, il ne nous reste rien d'autre à célébrer que le moi et ses facultés⁶².

Lorsqu'il distingue « matière » et « manière » de penser la subjectivité, Taylor s'écarte d'une interprétation de la poésie lyrique ayant pour corollaire le narcissisme. L'inaptitude du sujet à se donner une consistance ou à tisser des relations avec le monde à l'aide des mots n'implique pas qu'il tourne le dos à la réalité pour faire de sa conscience le seul univers de représentation possible, une sorte de miroir où tous les phénomènes se réfléchissent et se transforment en symboles déformés du moi. Ce que Taylor tient à souligner, c'est qu'une inversion s'est produite dans la relation que le sujet post-romantique entretient avec la nature et les autres. Même si elles sont loin de coïncider, la sphère subjective et la sphère objective n'arrivent pas pour autant à s'annuler. Certes, au sentiment de plénitude qu'éprouvait Rousseau en se promenant sur l'Île Saint-Pierre et qui n'était enrichi « de rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence⁶³ », s'est substitué celui d'un manque. Mais ce manque sert de pont entre le sujet et le monde.

Des poétiques post-romantiques telles que le symbolisme, le poème-essai a hérité la méfiance à l'égard de toute communication qui prétend être l'expression authentique et immédiate de l'intériorité. Le sujet ayant perdu son centre et le langage sa transparence, il

⁶¹ Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, 1992, p. 87-89.

⁶² [« What Eliot or Pound or Proust invite me to has an ineradicably personal dimension [...]. But it is clearly a subjectivation of *manner*. It concerns how the poet has access to whatever he or she is pointing us to. It by no means follows that there has to be a subjectivation of *matter* [...]. The confusion of matter and manner is easy to make, just because modern poetry cannot be the exploration of an "objective" order in the classical sense of a publicly accessible domain of references. And the confusion lies not only with commentators. It is easy enough to conclude that the decline of the classical order leaves only the self to celebrate, and its powers » (*Ibid.*)].

⁶³ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1047.

est désormais évident qu'on n'en a toujours pas fini avec la « diction poétique⁶⁴ » dont Wordsworth et Coleridge disaient s'être débarrassés. Ce n'est en fait qu'à partir des premières années du XX^e siècle, parallèlement à la naissance de la psychologie empiriste et des philosophies de la vie, que l'on assiste vraiment à la subjectivation des *topoi* et des convenances rhétoriques à travers lesquelles les écrivains donnaient auparavant forme à leur pensée. Maintenant que l'expression de l'intériorité ne peut plus s'appuyer sur un imaginaire commun, le « Je » doit à chaque fois poser le cadre de son énonciation. Il faut en somme qu'il prenne soin d'opérer ce que Valéry appelle un « nettoyage de la situation verbale⁶⁵ », c'est-à-dire l'identification et l'épuration des conventions langagières qui déforment notre manière de nous représenter les choses et leurs relations mutuelles. Cela ne signifie aucunement dévoiler tous les référents empiriques masqués derrière les analogies et les métaphores du texte. Ceux-ci peuvent très bien rester opaques, mais leur opacité ne doit pas moins être exhibée. À l'exception des règles les plus basiques de la grammaire et de la syntaxe, rien ne peut donc être donné pour acquis ou partagé, mais nécessite au contraire d'être établi au sein du poème lui-même. C'est pourquoi le sujet de l'énonciation, au lieu d'être évacué à l'aide d'effets d'impersonnalité, se trouve à être mis davantage en relief. Sa présence réduit certes la portée cognitive du texte à la seule expérience vécue par le « Je », mais elle sert aussi de rappel pour ceux qui continuent de songer à un langage capable de dispenser une connaissance objective et universelle.

Les poèmes-essais de Valéry et celui de Rilke partagent l'oscillation entre visées descriptive et expressive. Toutefois, le geste cognitif accompli par leurs « Je » n'est pas le même. Pour exprimer l'intériorité sans avoir à se mêler de l'intime, de l'authentique ou du contingent, Valéry trouve deux solutions apparemment contradictoires qu'il met en place en même temps dans ses poèmes. Conscient de l'illusion qui nous fait croire que les noms se poseraient directement sur les choses, il tente d'une part de la récréer par le biais d'un artifice revendiqué en tant que tel : la forme fixe, le recours au mythe, la surabondance des figures de style. Ces expédients ne doivent dès lors pas être conçus comme des indices de littéralité, mais plutôt comme des effets de littéralité. Mais d'autre part, Valéry s'acharne aussi à démentir cette même illusion, en cultivant le rêve d'une écriture absolument transitive et quasi physiologique, capable de dire la pensée comme le rougissement d'une

⁶⁴ William Wordsworth, « Préface aux Ballades lyriques », *Ballades lyriques, op. cit.*, p. 57.

⁶⁵ Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1316.

joue dirait la flatterie du cœur qui a reçu le compliment⁶⁶. S'il est si difficile de s'orienter dans le monde de *La Jeune Parque*, c'est que ses énoncés sont chargés de la double tâche de représenter le fonctionnement de l'esprit et de se représenter eux-mêmes. Nous avons vu à propos de Rilke que le « Je » des *Élégies* se définissait comme un être intrinsèquement gaspillé et destiné à se dissiper dans le monde dont il fait l'expérience. La Parque, tout en essayant de sortir de soi pour se regarder du dehors, ne veut au contraire pas renoncer à la « douleur divine » provoquée en elle par le réveil de sa conscience. Le dilemme qu'elle vit renvoie à la double conception valérienne de la poésie comme expression immédiate de la pensée (saisie au moment où le sujet subit les sensations sans encore pouvoir les élaborer) et comme travail de perfectionnement de la pensée (représentée pendant que le sujet organise les sollicitations externes dans des formes connues⁶⁷).

La tâche consistant à restituer tantôt les contenus bruts, tantôt les lois de l'esprit trouve son corrélat stylistique dans la série d'oxymores auxquels la Parque recourt pour se décrire (« femme flexible et ferme⁶⁸ » ; « captive vagabonde⁶⁹ » ; « mes riches désertes⁷⁰ » ; « mères vierges toujours⁷¹ » ; « toute humide des pleurs que je n'ai point versés⁷² » ; « presque tombeau vivant dans mes appartements⁷³ »). La Parque et, de manière encore plus évidente, le « Je » du *Cimetière marin* sont engagés dans un mouvement réflexif qui a pour but de parvenir à la plus grande conscience possible. À propos de *La Jeune Parque* et de sa genèse, Valéry affirme notamment avoir voulu « faire œuvre de volonté » et

combiner dans mon œuvre tout d'abord les idées que je m'étais faites sur l'être vivant et sur le fonctionnement de son être en tant qu'il pense et qu'il sent ; ensuite je tenais essentiellement à ne pas verser dans l'abstraction, mais au

⁶⁶ « Le langage peut produire deux espèces d'effets tout différents. Les uns, dont la tendance est de provoquer ce qu'il faut pour annuler entièrement le langage même. Je vous parle, et si vous avez compris mes paroles, ces paroles mêmes sont abolies. Si vous avez compris, ceci veut dire que ces paroles ont disparu de vos esprits, elles sont remplacées par une contrepartie, par des images, des relations, des impulsions ; et vous posséderez alors de quoi retransmettre ces idées [...] Mais au contraire, aussitôt que cette forme sensible prend par son propre effet une importance telle qu'elle s'impose, et se fasse, en quelque sorte, respecter [...] nous entrons dans l'univers poétique » (*Ibid.*, p. 1325).

⁶⁷ « La beauté des vers et leur puissance est de ne pouvoir être pensés, c'est-à-dire de ne pouvoir venir à la pensée tout mesurés et parfaits, combinés, liquides, musicaux et denses » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1061).

⁶⁸ Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁷³ *Ibid.*, p. 107.

contraire à incarner dans une langue aussi imagée que possible et aussi musicale que possible le personnage fictif que je créais⁷⁴.

La conception du poème comme expression d'un acte de volonté recoupe la réflexion de Valéry, de ses origines jusqu'à la maturité. Plutôt que de la toute-puissance nietzschéenne, c'est de Descartes qu'il faudrait la faire dériver⁷⁵. On sait que Valéry tient le père du *cogito* parmi les rares philosophes dignes de son estime. Sa grandeur est surtout due au fait que, contrairement à Pascal, Descartes traite ses *Méditations* de littérature, et son « Je » de personnage. Pour dissiper les malentendus et les faux problèmes qui se posent à l'individu lorsqu'il s'agit de décrire les phénomènes internes à son esprit (sentir, penser, raisonner, comprendre, imaginer, etc.), Descartes a eu le courage de se servir du langage comme le ferait un poète : en employant les mots de façon métaphorique, conscient que leur exactitude ne dépend pas de leur correspondance avec des référents réels, mais plutôt des règles implicites propres à telle ou telle situation discursive. La validité d'un énoncé comme « cogito ergo sum » ne doit plus être établie à partir d'une vérité externe, mais d'un geste autoritaire – en anglais on l'appellerait une « agency » – capable de transformer un rapport arbitraire entre deux objets en un rapport de type causal (dans le cas du *cogito*, le fait de penser et celui d'exister). Si Valéry a tant d'admiration pour Descartes, c'est qu'il a montré que « la vie de l'intelligence constitue un univers lyrique incomparable, un drame complet⁷⁶ ». *La Jeune Parque* tente justement de mettre en scène ce qui s'apparente à un drame personnel, non pas dans la mesure où il se compose d'éléments biographiques, mais dans la mesure où il s'offre comme le produit d'une volonté sans contraintes, y compris la contrainte de l'authenticité. On comprend dès lors que *Le Cimetière marin*, même s'il est considéré par Valéry comme le plus autobiographique de ses poèmes, n'est tel qu'en vertu du fait qu'il théâtralise les réflexions faites par son auteur au sujet de « ce que peut un

⁷⁴ Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », *op. cit.*, p. 1505.

⁷⁵ « Il n'y a que la seule volonté, que j'expérimente en moi être si grande, que je ne conçois point l'idée d'aucune autre plus ample et plus étendue: en sorte que c'est elle principalement qui me fait connaître que je porte l'image et la ressemblance de Dieu. Car, encore qu'elle soit incomparablement plus grande dans Dieu, que dans moi, soit à raison de la connaissance et de la puissance, qui s'y trouvant jointes la rendent plus ferme et plus efficace, soit à raison de l'objet, d'autant qu'elle se porte et s'étend infiniment à plus de choses; elle ne me semble pas toutefois plus grande, si je la considère formellement et précisément en elle-même. Car elle consiste seulement en ce que nous pouvons faire une chose, ou ne la faire pas (c'est à dire affirmer ou nier, poursuivre ou fuir), ou plutôt seulement en ce que, pour affirmer ou nier, poursuivre ou fuir les choses que l'entendement nous propose, nous agissons en telle sorte que nous ne sentons point qu'aucune force extérieure nous y contraigne » (René Descartes, « Méditation quatrième », *Méditations métaphysiques, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Éditions Classiques Garnier, 1967, p. 461).

⁷⁶ Valéry, « Descartes », *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 795.

Moi⁷⁷ ». À bien y regarder, la portée cognitive de la poésie ne dépend donc pas pour Valéry du savoir qu'elle dispense, mais plutôt du degré de maîtrise de soi auquel son exercice peut amener.

Le type de connaissance auquel aspire le lyrisme essayistique de Rilke se situe quasiment à l'opposé de celui que poursuit Valéry. Sa matrice demeure affective, dans le sens où elle se fonde sur la possibilité qu'un sujet puisse se reconnaître dans l'expérience vécue par le « Je » et la faire sienne. Contrairement aux protagonistes de *La Jeune Parque* et du *Cimetière marin*, le « Je » des *Élégies* refuse l'idée selon laquelle il serait possible, au moins sur un plan idéal, de parvenir à se connaître entièrement. Son but n'est pas de trouver une réponse ferme aux interrogations qu'il a lancées en ouverture de cycle, mais d'attribuer à ce questionnement une valeur exemplaire, capable de s'étendre au-delà des limites spatio-temporelles imposées à l'individu par la conscience de sa propre mort. Or, ce qui sépare cette exemplarité de celle prônée par le lyrisme romantique, c'est qu'elle ne découle pas d'un sujet extraordinaire, mais plutôt d'un « Je » qui se présente comme constamment occupé à racheter son existence par un acte d'énonciation. Lorsqu'on rapproche ce mouvement d'autoréflexivité de celui d'un poème romantique (*Les Jonquilles* de Wordsworth par exemple⁷⁸), on note qu'il vise beaucoup plus à la reconfiguration du vécu qu'à sa réminiscence. Comparé au « se voir se voir » de la Parque, le geste cognitif dans lequel s'engage le « Je » des *Élégies* se distingue par le fait de ne pas se laisser entièrement recomposer. Plus proche en ceci du sujet du *Cimetière marin*, il est en fait représenté comme ayant la scission pour destin, aussi bien textuel qu'ontologique :

Engel und Puppe : dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht

Ange et pantin : alors enfin, il y a spectacle.
Alors se recompose ce que nous dissociions
sans cesse, rien qu'en étant là. Alors seulement

⁷⁷ « Qu'est-ce que donc que je lis dans le Discours de la Méthode ? [...] C'est la présence de lui-même dans ce prélude d'une philosophie. C'est, si l'on veut, l'emploi du Je et du Moi dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine. [...] La vraie Méthode de Descartes devrait se nommer l'égotisme, le développement de la conscience pour les fins de la connaissance. Il s'agit de montrer ou de démontrer ce que peut un Moi. [...] d'abord, table rase. Tout ce qui ne vient pas de Moi, ou n'en serait point venu, tout ceci n'est que parole... » (*Ibid.* p. 806-808).

⁷⁸ Le poème de Wordsworth met en scène de manière programmatique le processus qui mène le poète de l'expérience vécue à la création, puis de nouveau à l'expérience, en passant par la perception, le souvenir et la réélaboration rationnelle : « J'allais solitaire ainsi qu'un nuage, / Qui plaine au-dessus des vaux et des monts, / Quand soudain je vis une foule, – ô mirage ! – / Des jonquilles d'or, une légion ! [...] / L'œil fixe – ébloui –, je ne songeais guère / Au riche présent qui m'était offert : / Car si je repose, absent ou songeur / Souvent leur vision, ô béatitude !, / Vient illuminer l'œil intérieur, / Qui fait le bonheur de la solitude ; / Et mon cœur alors, débordant, pétillie / De plaisir et danse avec les jonquilles » (Wordsworth, « Les jonquilles », *Poèmes*, tr. de l'anglais par François-René Daillie, Paris, Gallimard, 2001, p. 128).

aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandeln. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. Sieh, die Strebenden,
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
das alles ist, was wir leisten.

nos saisons peuvent engendrer le cercle entier
du changement. L'ange alors joue
très au-delà de nous. Vois : les mourants ne
[devraient-ils
pas pressentir à quel point tout est subterfuge,
de ce que nous faisons ici [...]].

(*Les Élégies de Duino*, IV, v. 57-64)

L'architecture du cycle rilkéen se construit entièrement sur des antithèses : « ange » et « pantin » ; ce qui « se recompose » et « ce que nous dissociions », le sentir des mourants et celui des hommes qui sont « ici » ; ou encore le paradoxe du « cercle [...] du changement ». Même si elles demeurent irrésolues sur le plan existentiel, le poème les rend au moins imaginables. Là où Valéry élève l'expérience intellectuelle accomplie à travers le poème au-dessus de toute expérience contingente dont elle pourrait être issue, Rilke ne dévalorise pas la dimension du vécu par rapport à celle du pensé ou de l'écrit. Son « Je » lyrique se situe justement « dans l'intervalle entre monde et jouet / en un lieu qui, dès l'origine, / avait été fondé pour un événement pur⁷⁹ » ; autrement dit, dans l'espace entre une conception du poème comme « événement pur » (« reinen Vorgang ») et une autre comme complet « subterfuge » (« voll Vorwand »).

Les héros de Valéry et celui de Rilke parlent à la première personne. Tout ce qui peut servir à les désigner vient de leur propre parole et c'est aussi pourquoi les énoncés ayant pour instance principale l'expression (plante, hymne, aveu) et ceux qui visent la réflexion (constat, argumentation, description, aphorisme) se trouvent les uns à l'égard des autres dans un régime d'opposition, voire de conflit. Or, c'est justement de ce conflit que surgit l'effet d'hybridation générique propre au poème-essai. Le passage de la dimension, interne, de la conscience à celle, externe, de l'expérience s'effectue sans qu'il y ait rupture syntaxique dans le tissu du texte. Si bien qu'il est presque impossible de savoir quand le « Je » lyrique s'adresse à lui-même et quand il s'adresse au lecteur. Une série d'éléments contribuent à donner l'impression d'une perméabilité absolue entre le plan expressif et réflexif. Dans le cas du *Cimetière marin* et de *La Jeune Parque*, c'est surtout par le biais du paysage que la situation intellectuelle des sujets peut être restituée dans son unité. L'histoire de la Parque se déroule dans l'espace d'une nuit et disparaît à la levée du soleil, alors que celle du « Je » marin semble figé dans l'immobilité du Midi. Tous deux acquièrent pourtant une dimension progressive du fait que le temps de la conscience, qui n'a en soi aucune étendue, est conçu en terme spatiaux (le paradoxe de Zénon y est pour l'indiquer).

⁷⁹ Rilke, « Cinquième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 41.

En ce qui concerne les *Élégies*, le contraste entre l'immédiateté de l'expression et le caractère progressif de la réflexion n'est pas réabsorbé par le décor externe, qui change en fonction des images et des situations évoquées par le « Je ». Ce sont plutôt les modulations de sa voix qui font en sorte que l'expérience de la pensée et celle du poème aient lieu dans le même espace et au même moment. Les interjections « ah », « ô », « hélas » (« ach », « oh », « wehe ») peuvent en fait assumer une valeur doublement expressive et réflexive, pourvu qu'on les interprète comme étant des signes de réaction non pas à un événement en train de se passer, mais à un événement en train d'affleurer sous la forme d'un souvenir. Il en va de même pour la ponctuation intonative (points d'exclamation, points de suspension, tirets parenthétiques, virgules non syntaxiques) et pour les nombreux mots en *Sperrschrift*, l'ancien italique. Ces derniers servent de corrélat graphique pour indiquer que le « Je » vient de marquer un arrêt sur tel ou tel élément de son discours :

[...] dann erst kam der Tanzer
Nicht d e r. Genug !

[...] puis le danseur fit son entrée
Lui, non ! Assez !

(*Les Élégies de Duino*, IV, v. 22-23)

Bien que les stratégies mises en place par Rilke et Valéry soient différentes, il semble possible de lire leurs poèmes comme s'il s'agissait de dialogues intérieurs entre un sujet qui s'exprime et un sujet qui réfléchit sur ce qu'il vient d'entendre. Cette distinction se fait plus évidente dans ces lieux du texte où le « Je » s'adresse à lui-même (injonctions, invocations, encouragements à la deuxième personne) et à une partie de son corps, qu'il peut tutoyer (dans *La Jeune Parque* : « Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée, / Et quel frémissement d'une feuille effacée / Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?...⁸⁰ ») ou bien vouvoyer (dans *Le Cimetière marin* : « Brisez, mon corps, cette forme pensive ! / Buvez, mon sein, la naissance du vent⁸¹ ! »). Le même effet de dédoublement peut aussi être suggéré par le dialogue que le sujet entame avec un moment de sa propre vie (enfance, maternité, vieillesse, mort), comme il advient dans les *Élégies* :

[...] O Stunden der Kindheit,
da hinter den Figuren mehr als nur
Vergangnes war und vor uns nicht die
[Zukunft.

[...] Ô heures dans l'enfance,
où, derrière les figures, il y avait plus
que du simple passé et non, devant nous, l'avenir.

(*Les Élégies de Duino*, IV, v. 65-67)

⁸⁰ Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 97.

⁸¹ Valéry, « Le Cimetière marin », *op. cit.*, p. 151.

O einst tot sein und sie wissen unendlich
alle die Sternen : denn wie, wie sie vergessen !

Oh ! être mort un jour et garder le savoir infini,
toutes les étoiles : car comment, comment les
[oublier !

(*Les Élégies de Duino*, VII, v. 28-29)

Mais il peut aussi être déduit du recours aux pronoms réflexifs, abondants dans *La Jeune Parque* (« Je me voyais me voir⁸² » ; « Je me sentis connue⁸³ » ; « Je m'apparus⁸⁴ » ; « Je m'enlace⁸⁵ » ; « Je m'ébranlais⁸⁶ »). Dans ce poème en particulier, l'insistance sur la forme pronominale semble souligner le fait que la situation représentée a la Parque pour sujet, objet et destinataire. Mais est-ce vraiment le cas ? Certes, les actes accomplis en parallèle avec l'énonciation lyrique (lorsqu'elle dit être en train de s'enlacer, elle s'enlace effectivement) et les effets de ces actes (c'est par la surprise de s'entendre dire « Qui pleure là ? » qu'elle prend conscience d'elle-même) se répercutent uniquement sur elle-même. La scission du « Je » dans ses pronoms s'offrirait alors comme équivalent textuel du phénomène cognitif selon lequel le sujet impliqué dans un processus d'imagination est amené à imaginer aussi sa propre image et à l'inscrire dans la représentation mentale qu'il est en train de façonner. Le « Je » de *L'Infini* de Leopardi nous montre bien la condition dans laquelle se retrouve la Parque :

Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensiero mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura.

Mais demeurant et contemplant j'invente
Des espaces interminables au-delà, de surhumains
Silences et une si profonde
Tranquillité que pour peu se troublerait
Le cœur.

(Giacomo Leopardi, *L'infini*, v. 4-8⁸⁷)

Dans cette traduction – comme dans beaucoup d'autres de *L'infini* – l'hémistiche « io nel pensiero mi fingo » (« j'invente ») est placé dans la position syntaxiquement la plus intuitive, c'est-à-dire avant les « espaces interminables » et les « surhumains silences » qui lui servent de complément objet. La réabsorption de l'hyperbate et la traduction de « io nel pensiero mi fingo » (littéralement « dans ma pensée je me feins », où le verbe « feindre » évoque la *fictio* latine) par « j'invente » enlève toutefois une partie importante de sens à l'énoncé. Le recours à la forme pronominale « mi » répond en fait chez Leopardi

⁸² Valéry, « La Jeune Parque », *op. cit.*, p. 97.

⁸³ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁷ Giacomo Leopardi, « L'infini », *Chansons. Canzoni*, tr. de l'italien par le collectif C.I.R.C.E sous la direction de Jean Charles Vegliante, Paris, Le Lavoir Saint-Martin, 2014.

à la volonté de représenter le sujet lyrique comme étant à la fois le producteur et le produit de son imagination. C'est pourquoi, dans ce cas comme dans celui de *La Jeune Parque*, il devient difficile au lecteur de trouver sa place dans la situation énonciative du poème. Celle du locuteur et celle de l'auditeur semblent déjà occupées par la « présence poreuse » du sujet lyrique.

Montale, Stevens et l'occasion poétique

Nous avons vu que, dans les poèmes-essais de Valéry et de Rilke, le brouillage des frontières entre expression et réflexion renvoyait à la double attitude assumée par le sujet vis-à-vis de ses propres énoncés, dont il était à la fois le locuteur et l'auditeur. Formé au lyrisme à l'époque où les valeurs symbolistes montraient leurs derniers éclats, les deux auteurs conçoivent la relation entre expérience subjective et expérience objective en terme de conflit. C'est pourquoi ils continuent de croire dans la possibilité d'isoler la première dans une dimension au statut et aux lois autonomes, au sein de laquelle cette hostilité serait à la fois condensée et sublimée. Au « Je » lyrique revient justement la tâche de mettre en scène une telle expérience cognitive. En se présentant comme le véhicule transparent de la pensée, le texte finit par effacer son caractère de médium et par s'offrir lui-même comme pensée. Les énoncés à la première personne coïncident avec le cri d'une voix que l'on s'efforce de définir comme humaine, mais qui paraît jaillir du poème⁸⁸. Ce processus d'intériorisation, qu'on pourrait assimiler à la « disparition élocutoire du poète » préconisée par Mallarmé dans *Crise de Vers*, est en réalité différent de celle-ci. La désertion mallarméenne a en fait pour but de restituer au langage l'autorité de fonder par soi-même son discours, alors que le retrait opéré par Valéry et Rilke vise à ce que ce soit le « Je » lyrique qui prenne en charge l'énonciation. Ce dernier est pensé comme indépendant du « Je » biographique dont il découle. Ni Valéry ni Rilke ne cèdent donc « l'initiative aux mots » car, contrairement à Mallarmé, ils veulent maintenir « la direction personnelle enthousiaste de la phrase ⁸⁹ ». Leur « Je » lyrique établit l'accord entre les mots et les choses

⁸⁸ L'élément le plus marquant dans les commentaires explicatifs que Rilke et son entourage développent à propos de la genèse des *Élégies de Duino* est la notion de « dictée ». La princesse de Tour et Taxis relate dans ses *Souvenirs* (1932) une anecdote apocryphe sur la genèse de la *Première Élégie* : au bord de la mer, Rilke aurait eu soudainement l'impression d'entendre une « voix » dans le grondement de la bora – le vent du nord-est – lui crier « Et qui, si je criais, m'entendrait donc depuis les ordres des anges » (Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1561).

⁸⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 360.

par un acte de volonté consciente, et ce dernier a beau ne pas valoir en dehors du poème, sa représentation sert tout de même à illustrer un phénomène psychologique réel. Ces héritiers directs du symbolisme hésitant entre exaltation et anéantissement du sujet choisissent en somme d'alléguer le privilège grammatical du « Je » comme preuve du fonctionnement de l'esprit. À l'inverse de ce qui se passe dans un régime mimétique classique, ce sont les facultés qu'a le « Je » lyrique de nommer et de se nommer lui-même, ainsi que son pouvoir d'instituer des rapports de référentialité à l'aide du langage, qui se transfèrent par induction dans le « Je » biographique.

Chez deux auteurs plus jeunes et moins directement touchés par la scission entre art et monde tels que Stevens et Montale, la portée cognitive du poème ne peut que dépendre des circonstances dont il émane. Le poème est considéré par eux comme étant « le cri de son occasion⁹⁰ », non pas parce qu'il décrit une expérience vécue ou ressentie par l'auteur, mais plutôt parce que son horizon d'action demeure éphémère. Son énonciation a lieu dans le présent, interrompt le cours ordinaire des choses et s'effile ensuite, tel le vent après la tempête. Ainsi pour Stevens

The poem is the cry of its occasion,
Part of the res itself and not about it.
The poet speaks the poem as it is,

Not as it was : part of the reverberation
Of a windy night as it is, when the marble statues
Are like newspapers blown by the wind. He speaks

By sight and insight as they are. There is no
Tomorrow for him. The wind will have passed by
The statues will have gone back to the things
about.

[...] as if

in the end, in the whole psychology, the self,
the town, the weather, in a casual litter,
Together, said words of the world are the life of
the world.

Le poème est le cri de son occasion,
Partie de la res même, et non son commentaire.
Le poète dit le poème tel qu'il est,

Non tel qu'il fut : part de la réverbération
D'une nuit orageuse comme celle où les statues de
[marbre
Sont comme des journaux soufflés par le vent. Il
[parle

Des choses vues et pensées telles qu'elles sont. Il
[n'y a pas
de lendemain pour lui. Le vent aura passé
Les statues seront retournées à ce qu'elles
[représentaient.

[...] comme si

A la fin, dans toute la psychologie, le soi,
la ville, le climat, réunis dans un dépotoir
d'occasion ensemble disaient :
les mots du monde sont la vie du monde.
(*Une soirée ordinaire à New Haven*, XII, v. 1- 19)

⁹⁰ Stevens, « An Ordinary Evening in New Haven », *Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997, p. 319.

Ce texte est publié dans *Auroras of Autumn* (« Aurores d'automne », 1950), l'un des derniers recueils de Stevens. Même s'il ne rentre pas dans notre corpus, il nous intéresse en ce qu'il présente certains thèmes et traits de la poésie des années précédentes sous une forme condensée. L'image du poème y est dressée en opposition à celle des statues. Par rapport au rôle mimétique qui leur est attribué et qui se manifeste après la fin de la tempête (« les statues seront retournées à ce qu'elles représentaient »), le poème est défini comme étant « partie de la res même, et non son commentaire ». Pour que sa création n'ait pas à subir le destin des statues, le poète a deux possibilités : soit il fait pousser le « cri » directement du texte, de la même manière que le professerait Mallarmé ; soit il déplace l'« occasion » contingente de laquelle il dérive sur le plan littéraire, en faisant en sorte que l'expérience vécue soit dès son avènement interprétée comme poétique (« Le poète dit le poème tel qu'il est / [...] Ce qu'il dit vient de sa vue et de sa vision / Telles quelles [...] / les mots du monde sont la vie du monde »).

Dans *Les Occasions* (1939) Montale met justement en scène, sous une forme souvent narrative, ces instants où le travail de nivellement entre dimension cognitive et lyrique semble s'accomplir sans jamais s'achever tout à fait, comme il advient dans le texte de Stevens que nous venons de citer (« Demain n'existe pas pour lui / Le vent sera passé »). Dans le premier recueil, *Os de seiche* (1925), on assistait aux tentatives du « Je » pour se projeter entièrement dans le paysage. Cet effort n'aboutissait à rien d'autre qu'à son repli derrière une muraille portant « tout en haut des éclats de bouteille⁹¹ ». Le deuxième livre démarre justement après l'échec à faire coïncider univers intérieur et extérieur, poésie et monde. Ce n'est que par intermittences que les deux dimensions, autrement incompatibles, peuvent rentrer en contact : et si de leur heurt se déclenche l'occasion, le sujet n'y peut rien. À la différence de ce qui se passerait dans un régime symboliste de la référentialité – où le poète est conçu comme celui qui a le don de relier le plan de l'immanence et celui de la transcendance –, pour Montale et Stevens l'occasion demeure absolument laïque. Si elle parvient à se charger de sens, c'est en vertu d'un processus relevant du hasard ou du calcul, jamais du génie. Les

⁹¹ « S'assoupir, pâle et recueilli, / auprès d'un brûlant mur d'enclos, / écouter parmi les ronces et les broussailles, / envols claquants de merles, bruissements de serpents. [...] Et marchant au soleil qui aveugle, / sentir, triste merveille, / combien sont toute la vie et ses peines / dans ce cheminement le long d'une muraille / qui porte tout en haut des tessons de bouteille » [« Meriggiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi. [...] E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia » (Montale, « S'assoupir, pâle et recueilli... », *Os de seiche*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 21)].

objets qui servent de référents ne fonctionnent pas comme des symboles à la valeur universelle ; tout à plus servent-ils de preuves, de prétextes. À propos de la composition des *Occasions*, Montale dira notamment avoir pensé à un idéal de poésie lyrique

non « pure » au sens que ce mot allait prendre aussi chez nous [en Italie], non pas donc comme jeu de suggestions sonores ; mais plutôt comme un fruit qui contiendrait ses raisons sans les révéler, ou mieux, sans les raconter. Pourvu qu'en art il existe un équilibre entre le dehors et le dedans, entre l'occasion et l'œuvre-objet, il fallait que j'exprime l'objet en passant sous silence l'occasion-motrice⁹².

Le fait d'« exprimer l'objet en passant sous silence l'occasion-motrice » n'est rendu possible que par la présence d'un « Je » situé au centre du système de références qui relie les mots du poème et les choses. Or, la valeur attribuée à telle ou telle expérience vécue ne doit pas trouver sa justification au sein du texte. Au contraire, elle y fait souvent brèche de façon abrupte, en surgissant des lieux apparemment les moins propices. Ainsi, dans *Nouvelles de l'Amiata*, cette valeur émerge d'un mur pourri, encadrée par des traces de moisissure et de poudre noire :

[...]
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. La vita
che t'affabula è ancora troppo breve
se ti contiene ! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.

[...]
et les cages couvertes, l'âtre
où les marrons explosent, les veines
de salpêtre et de moisi sont le cadre
où bientôt tu surgiras. La vie qui raconte
ta fable est encore trop succincte
si elle te contient ! Ton icône se dévoile
sur le fond lumineux. Dehors il pleut.
(*Nouvelle de l'Amiata*, v. 12-17)

Là où Rilke – et surtout Valéry – tendent à réduire la fonction référentielle du langage pour que la fonction poétique en sorte renforcée (un but que l'on retrouve dans *La Jeune Parque* à travers le déplacement de la scène sur le plan du mythe ; dans *Le Cimetière marin* à travers la mise en valeur de la forme au détriment du fond⁹³ ; et dans les *Élégies* à travers le

⁹² [« Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa ebbe poi anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivellarli, o meglio senza spiatellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta » (Montale, « Intenzioni (Intervista immaginaria) », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1479)].

⁹³ « Quant au *Cimetière marin*, cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique. [...] Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une *composition fondée* sur le nombre de ces strophes, et assurée

dépouillement du « Je » de tous ses attributs contingents), les stratégies de médiation entre instance expressive et réflexive mises en place par Stevens et Montale visent à rendre leur distinction moins évidente. Ni l'un ni l'autre ne revendique du reste l'élévation de la poésie au-dessus de la réalité. Loin de lui attribuer une portée universelle, ceux-ci y voient plutôt l'expression d'une vérité ponctuelle, que Montale définit comme « une vérité du poète-sujet, qui ne renie pas pour autant celle du sujet biographique⁹⁴ ». C'est pourquoi leur « Je » se distingue par son caractère réticent, ainsi que par la distance mise entre lui et la matière de ses énoncés. Sa retenue semble dériver d'une certaine méfiance : méfiance à l'égard du langage poétique, dont les auteurs doutent qu'il puisse assurer une communication immédiate entre les individus⁹⁵; mais méfiance aussi vis-à-vis de l'expérience qui est évoquée dans le texte et dont on a dit qu'elle est considérée soit comme trop personnelle pour être comprise, soit comme étant trop triviale pour être digne d'écoute.

Même là où le poème contient de indices clairs de factualité, ceux-ci sont à tel point transfigurés qu'ils deviennent presque méconnaissables. Peu importe donc que des textes comme *Eastbourne* ou *Vers Capoue* évoquent des localités où Montale a vraiment séjourné. Comme dans le troisième chapitre de *Du côté de chez Swann*, fonction sémantique et référentielle des toponymes s'entrecroisent pour produire un court-circuit entre l'univers du « Je » lyrique et celui du « Je » biographique⁹⁶. Un poème comme *En allant à Vienne*, qui

par une diversité de tons et de fonctions à leur assigner. Entre les strophes, des contrastes ou des correspondances devaient être institués. Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fût un monologue de « moi » dans lequel les thèmes les plus simples et les plus constants de ma vie affective et intellectuelle [...] fussent appelés, tramés, opposés... » (Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », *op. cit.*, p. 1503).

⁹⁴ Montale, « Dialogo con Montale sulla poesia », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1603.

⁹⁵ Un poème de *Satura*, le quatrième recueil de Montale, met en scène le refus des mots à se plier aux conditions classiquement propices à l'inspiration : « Les mots / s'ils se réveillent / refusent leur demeure / la plus propice, vélin / de Fabriano, encore / de Chine, sous-main / de cuir ou de velours / qui les garde au secret ; les mots / quand il s'éveillent / s'étalent au dos / des factures, dans les mares / des billets de loto, / dans les faire-part / de deuil ou de mariage ; / les mots / ne demandent rien d'autre / que l'imbroglio des touches / sur l'Olivetti portable, [...] » [« Le parole / se si ridestano / rifiutano la sede / più propizia, la carta / di Fabriano, l'inchiostro / di china, la cartella / di cuoio o di velluto / che le tenga in segreto ; / le parole / quando si svegliano / si adagiano sul retro / delle fatture, sui margini / dei bollettini del lotto, / sulle partecipazioni / matrimoniali o di lutto ; / le parole / non chiedono di meglio / che l'imbroglio dei tasti / nell'Olivetti portatile, »(Montale, « Les mots », *Satura*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1976, p. 189)].

⁹⁶ « J'aurais voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux dont je ne pouvais jamais sans que mon cœur palpitât lire, dans les réclames des Compagnies de chemin de fer, dans les annonces de voyages circulaires, l'heure de départ : elle me semblait inciser à un point précis de l'après-midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse à partir de laquelle les heures déviées conduisaient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais qu'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permettait de choisir ; car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet,

s'ouvre sur l'image, en soi plausible, du « couvent baroque / d'écume et de biscuit⁹⁷ », perd bientôt l'aspect du récit de voyage pour se transformer en une sorte de rêverie hallucinée :

Emerse un nuotatore, sgrondò sotto
una nube di moscerini,
chiese del nostro viaggio,
parlò a lungo del suo d'oltre confine.

Additò il ponte in faccia che si passa
(informò) con un solo di pedaggio.
Salutò con la mano, sprofondò,
fu la corrente stessa...
Ed al suo posto,
battistrada balzò da una rimessa
un bassotto festoso che latrava,
fraterna unica voce dentro l'afa.

Un nageur émergea, ruissela
Sous la nuée des moucherons,
Nous questionna sur ce voyage,
parla longuement du sien, outre-frontières.

Il indiqua en face, qu'on passe
(bon à savoir) pour un sou de péage,
il salua de la main, s'engloutit,
fut le courant lui-même ...
À sa place ;
d'un garage, en éclaireur, jaillit
un basset tout joyeux qui aboyait
d'un frère unique voix dans cet air qui pesait.

(*En allant à Vienne*, v. 6-16)

Nous reviendrons dans un chapitre suivant sur la fonction qu'occupent ces noms de lieux et d'objets dans la poétique montalienne. Il nous suffit pour l'instant de noter que l'un des enjeux majeurs pour Montale et Stevens consiste à produire des effets de généricité – et plus particulièrement de lyrisme – qu'ils exhibent en tant que tels. Le souci d'authenticité

à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avancé magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. [...] Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs. Mais si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres ; ils eurent ainsi pour conséquence de la rendre plus belle, mais aussi plus différente de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages. Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés çà et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profité à connaître. Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes. Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants » (Proust, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, t. 1, *op. cit.*, p. 386-387) Dans *S/Z*, Barthes affirme que c'est justement la présence du nom propre et du système onomastique en général qui sert de base à « l'illusion réaliste » du roman. (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 102).

⁹⁷ Montale, « En allant à Vienne », *Les Occasions*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 29.

que l'on associe à l'expression poétique depuis le romantisme résulte ainsi en même confirmé et démenti. Le « Je » biographique du poète se retire de l'énonciation et communique ses expériences et pensées à l'aide de stratégies de différé : par exemple à travers le recours au pronom personnel indéfini (le « si passivante » pour Montale, le « indefinite One » pour Stevens) ; à travers l'instauration d'un dialogue entre la figure hors-champ du poète et celle d'une personne qui prend sa place dans le texte ; ou encore par le biais d'une sorte de discours indirect libre où ces deux options se trouvent mélangées l'une à l'autre.

« To be one singular self » : énoncés impersonnels et collectifs

Exception faite de la première édition d'*Os de seiche* (1925), où la quête de l'identité constitue le moteur narratif du livre, le « Je » de Montale ne se pose pas le problème de devoir en même temps trouver son propre centre et refuser la fixité des formes mortes. Le dilemme sur lequel se fondent *La Jeune Parque*, *Le Cimetière marin* et *Les Élégies de Duino* est assumé ici comme un trait constitutif de l'existence humaine : sa découverte n'a pas lieu au sein du poème, mais en amont. Dans *Os de seiche* le sujet exprimait la fragilité de sa condition à travers des images (une brindille dans le mur ; une poulie rouillée ; un caillou mangé par la salure ; un agave sur un rocher), alors que celui des *Occasions* prend en charge de façon beaucoup plus explicite ses énoncés et les situations auxquelles ils se réfèrent⁹⁸. On y trouve un « je me demandai » (*L'espoir de te revoir quand même...*), quatre « Je sais » (deux fois dans *Costa San Giorgio* ; *Tu le sais : je te dois reperdre...* ; *Même lointain, j'étais avec toi quand ton père...*), un « m'émeut » (*L'espoir de te revoir quand même...*), trois « Je ne sais pas » (*Dora Markus* ; *La maison des douaniers* ; *Correspondances*). Une fois accepté le fait de ne pas pouvoir échapper à l'immobilité qui caractérise la vie adulte, la quasi-totalité des doutes du « Je » – qui dans *Os de seiche* tournaient autour de son identité – concerne sa possibilité de communiquer avec les autres. Le sujet des *Occasions* ne fait que se demander si les vérités ponctuelles qui se sont manifestées à sa seule attention peuvent avoir une valeur

⁹⁸ On renvoie ici à la distinction faite par Benveniste entre « objectivité » du récit et « subjectivité » du discours. Alors que le récit est indépendant du sujet, qui le rapporte comme si les événements se racontaient eux-mêmes, le discours est assumé comme émanant du point de vue subjectif de celui qui prend en charge son énonciation (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. 2, 1974, p. 262).

intersubjective, ou encore si la poésie est le médium le plus apte à les véhiculer. Le conflit entre instance expressivo-lyrique et réflexivo-essayistique qui, chez Rilke, Valéry et le premier Montale, demeurait interne au « Je », apparaît ici sous l'aspect d'une méditation générale sur la communication entre individus.

Le passage d'une incertitude vis-à-vis de soi-même à une incertitude vis-à-vis des autres trouve son équivalent stylistique dans le rôle attribué aux formes d'énonciation impersonnelles ou collectives : le pronom indéfini « si », la première personne du pluriel « noi », le pronom relatif indéfini « chi » en fonction subjective, tous traduisibles en français avec « on ». Dans la première édition d'*Os de seiche*, l'emploi de ces formes était courant, mais servait à radicaliser le contraste entre l'isolement existentiel du sujet et l'universalité de sa condition.

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.

Bonheur rejoint, on chemine
sur toi comme au fil d'une lame.
(*Bonheur rejoint...*, v. 1-2)

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non
[tiene,
il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.

Vois-tu, dans ces silences en lesquels les choses
s'abandonnent et semblent tout près
de trahir leur ultime secret,
parfois on s'attend
à découvrir un défaut de la Nature,
le point mort du monde, le chaînon qui ne tient,
le fil à débrouiller qui enfin nous conduise
au centre d'une vérité.
(*Les citronniers*, v. 23-30)

Non domandarci la formula che mondi possa
[aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un
[ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Ne nous demande pas la formule qui des
[mondes puisse t'ouvrir,
mais quelque frêle syllabe, sèche comme une
[branche.
Voici ce que seulement nous pouvons te dire
[aujourd'hui :
ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne
[voulons pas.
(*Ne nous demande pas la parole...*, v. 9-12)

Qu'il formule ces énoncés à la première personne du singulier, du pluriel ou à l'indéfini, le sujet lyrique d'*Os de seiche* continuait de se projeter dans la réalité autour de lui. Même lorsqu'il évoquait des figures de l'enfance, de la jeunesse ou de la maturité, c'était pour les mettre en opposition avec l'inéluctabilité de son destin :

Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
[...]
Eravamo nell'età illusa.

Nous étions dans l'âge virginal
où les nuées ne sont chiffres ni sigles,
mais de belles sœurs qu'on regarde passer.
[...]
Nous étions dans un âge d'illusions.
(*Fin de l'enfance*, v. 79-81)

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

Nous te regardons, nous de la race
de qui demeure à terre.
(*Fausset*, v. 50-51)

Dolce cattività, oggi, riviere
di chi s'arrende per poco
come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato.

Douce captivité aujourd'hui, rivages,
de qui s'abandonne un peu
comme pour revivre un jeu ancien
que jamais on n'a oublié.
(*Rivières*, v. 14-17)

Cette dimension monologique propre à *Os de seiche* prend dans *Les Occasions* une dimension dialogique. La présence de la première personne du pluriel ou de l'indéfini s'inscrit dès lors dans l'espace d'une communication avec un interlocuteur ou une interlocutrice dont le prénom nous est souvent indiqué dans le titre (*Dora Markus* ; *Bibe à Ponte all'Asse* ; *Carnaval de Gerti* ; *Élégie de Pic Farnèse*). Bien que la majorité des énoncés soient formulés à la première ou à la deuxième personne du singulier, il arrive d'en trouver qui ont une valeur collective ou impersonnelle. Mais à la différence d'*Os de seiche*, où la capacité d'accueil du « Nous » et du « On » oscillait entre le seul « Je » lyrique et la totalité du genre humain, celle-ci est restreinte dans *Les Occasions* à un nombre limité de personnes :

Che vuole da te ? Non si cede
voce, leggenda o destino...

Que veut-elle de toi ? On ne cède
voix, légende, ni destin ...
(*Dora Markus*, v. 31-32)

Quassù non c'è scampo : si muore
sapendo o si sceglie la vita
che muta ed ignora : altra morte.

Ici point de salut : on meurt
en sachant, ou l'on choisit la vie,
ignorante mouvance : autre mort.
(*Temps de Bellosguardo*, II, v.24-26)

[...] dopo una lunga attesa
ai balconi dell'edera, un segno ci conduce
alla radura brulla dove per noi qualcuno
tenta una festa di spari. [...]

[...] après l'attente longue
aux balcons enlièrés, un signe nous conduit
à l'aride clairière où quelqu'un pour nous tente
une fête de tirs [...].
(*Élégie de Pic Farnèse*, v. 53-56)

Comme nous l'avons vu à propos des objets qui déclenchent l'expérience poétique, notre priorité n'est pas de déterminer dans quelle mesure les figures qui rentrent en dialogue avec

le sujet sont reconductibles à des personnes biographiques, liées à la vie de Montale. Ce qui nous semble intéressant à souligner est que, contrairement au caractère « cosmique » et universel attribué à ce type d'énoncés dans *Os de seiche*, leur portée dans *Les Occasions* demeure « historique » et ponctuelle.

[...] Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.
Poi seguimmo il canale fino alla darsena

[...] D'un signe
de la main tu indiquais sur l'autre rive
invisibile ta vraie patrie.
Puis nous avons longé le canal jusqu'à la
darse

(*Dora Markus*, v. 4-7)

Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe,

Mais le pas qui résonne longuement dans la nuit
est d'un solitaire qui ne voit rien
que cette chute d'arcs, d'ombres et de plis.

(*Nouvelle de l'Amiata*, v. 8-10)

In te converge, ignara, una raggèra
di fili ; e certo alcuno d'essi apparve
ad altri : e fu chi abbrividì la sera
percorso da una candida ala in fuga
e fu chi vide vagabonde larve
dove altri scorse fanciullette a sciami [...].

A ton insu converge en toi une gloire
de rayons qui certes apparurent
à d'autres : qui frissonna le soir
frappé d'une aile blanche en fuite,
qui aperçut des fantômes errants
où d'autres virent des essaims de
demoiselles [...].

(*Stances*, v. 21-26)

Le recours à des pronoms aux fonctions presque identiques tels que « nous » et « on » répond chez Montale à des exigences poétiques précises. Nous avons notamment remarqué que leur extension varie, selon que l'on veut rendre immédiat ou tortueux le passage du vécu individuel à la réflexion générale. Dans le premier recueil de Montale, ces formes ont une fonction inclusive (le « noi », le « si » et le « chi » désignent tout aussi bien le sujet lyrique que l'homme en général), alors que dans le second elles acquièrent une valeur exclusive, désignent un groupe spécifique d'individus que le partage d'une expérience significative a réunis⁹⁹. Une fois que nous avons pris conscience du fait que ces formes

⁹⁹ La faculté inclusive du pronom et celle exclusive du nom sont à la base d'un usage politique de ces fonctions grammaticales : selon Martin Rueff « la politique pronominale permet de nous défaire des prestiges d'une "anthropologie du nom", d'une politique qui donnerait au nom la place du roi. Certains voudraient même que la fragmentation du politique coïncide avec le moment où "moments, lieux, choses, êtres et animaux acquièrent tous un nom propre". L'anthropologie du nom choisit le nom propre qui serait celui du bon sujet politique (le sujet politique, c'est : le "prolétaire", c'est le "travailleur", c'est l'"exclu", c'est le "marginal", c'est le "migrant", mais aussi, le "propriétaire", le "producteur", le "Bloom" – "ah le Bloom" –, le "citoyen" – ah le "citoyen"...). Face au nom du sujet politique, l'anthropologie du nom construit une opposition entre le bon nom du collectif (la "communauté", le "collectif", l'"État", la "nation", la "patrie") auquel le sujet appartient ou aspire et le nom de l'ennemi ou de l'adversaire. Or ces

peuvent changer de fonction dans l'œuvre du même auteur, on ne devrait plus être surpris de constater qu'elles jouent un rôle différent chez chaque poète.

Dans le cas de Stevens, la présence de ce que Helen Vendler appelle la « naked first-person¹⁰⁰ » est encore plus rare que chez Montale. De plus, là où le poète transfère l'instance expressive propre au lyrisme romantique dans des objets ou dans des situations qui sont censées parler à sa place, il ne présente pas les mêmes soucis d'impersonnalité. La partialité de l'expérience subjective est selon lui à la base de notre perception du monde et ne peut donc qu'être à la fois le moteur et l'objet du poème. Or, pour échapper aux boucles autoréférentielles que nous avons connues dans *La Jeune Parque*, Stevens veille à ce que le caractère réflexif de l'énonciation à la première personne ne réduise pas le texte à un simple jeu de miroirs. C'est pourquoi, dans les recueils *Harmonium* (1923) et *Idées de l'ordre* (1936), le « I » est souvent remplacé par le pronom indéfini « one », qui sert à mettre de la distance entre le moment de l'expression et celui de la réflexion. Ainsi, dans *L'homme de neige* :

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow ;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,

Il faut posséder un esprit d'hiver
Pour regarder le gel et les branches
Des pins sous leur croûte de neige ;

Avoir eu froid pendant longtemps
Pour contempler les genévriers hérissés de
[]glace,
Les épicéas, brut dans l'éclat lointain

Du soleil de janvier ; et ne pas imaginer

politiques du nom propre comportent des risques considérables – *ce sont des politiques de l'antonomase du nom propre* Il faudrait dénoncer les métaphores et les métonymies qu'elles abritent. Il faudrait en finir avec les politiques du nom propre et les relayer par la politique pronominale. Pour ce faire, la politique pronominale se situe en deçà même de la séparation du nom propre et du nom commun, du nom de l'individu et du nom des collectifs. Car ni le nom propre n'est le seul opérateur de singularisation dans le langage, ni le nom commun le seul accès à la pensée dans la langue du collectif. C'est que le choix du nom laisserait penser que le référent des opérations qu'il abrite est univoque – comme si la singularité était une propriété, un attribut qui pouvait appartenir pour toujours et comme par nature et exclusivement à certains êtres et dont les autres seraient irrévocablement privés (la langue le dit qui isole des individus "singuliers"), alors qu'il faut rappeler que la singularité est propriété accordée à un être selon qu'il fait ou non l'objet d'une procédure de singularisation. On demande si le partage du propre et du commun qui est le fait du nom ne doit pas laisser la place à une politique qui indique leur caractère indivisible et les procédures de cette indivisibilité. De même, n'oublions pas que les noms du collectif sont le résultat d'opérations complexes (repérage, quantification) et de procédures – elles ne découpent pas du donné : elles inventent un découpage. Opter pour la voix pronominale, c'est faire le pari d'une autre politique, moins prisonnière de la célébration des prestiges du nom (surtout si ce nom désigne l'innommable). Le choix d'une politique pronominale correspond enfin à une tentative pour penser la politique au plus près de son réel (distribution de places, partages impossibles, revendications d'égalité) et le plus loin d'une métaphysique du nom » (Martin Rueff, « La voix pronominale », *op. cit.*, p. 535).

¹⁰⁰ Helen Vendler, « Stevens and the Lyric Speaker », John Serio (dir.), *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, Cambridge University Press, 2007, p. 133.

[...].

De détresse aucune dans le bruit du vent,
[...].

(*L'homme de neige*, v. 1-8)

A première vue, le message du poème paraît assez simple. Pour observer un paysage hivernal il est nécessaire d'avoir le juste tempérament et d'éviter surtout de le déformer en lui plaquant des attributs humains (comme le fait celui qui transforme le vent en personnification de la « détresse »). En ce sens, le pronom « one » accueille tout lecteur qui serait prêts à abandonner ses positions égocentriques pour aboutir à une vision du monde plus claire et rigoureuse. À un niveau de lecture métapoétique, Stevens est ici en train de dénoncer l'attitude romantique qui consiste à faire de la nature le miroir de l'intériorité. Le pronom « one » désigne alors le poète en tant qu'individu capable d'assumer le caractère illusoire d'une telle démarche en pleine connaissance de cause. Le paradoxe de sa condition n'est pas moins évident, qui consiste à être le plus détaché possible de son expérience sensorielle, tout en sachant que sa perspective est biaisée. Le titre en anglais *The Snow Man* en témoigne, qui évoque à la fois un fétiche construit en modelant la nature à l'image de l'homme (« snow man » serait ici traduit par « bonhomme de neige ») et une créature nouvelle, construite à partir du modèle offert par la nature (« snow man » serait ici traduit plutôt par « un homme fait de neige » ou « un homme en neige »).

Idées de l'ordre, deuxième recueil de Stevens, se distingue d'*Harmonium* par la sévérité de ton, ainsi que par l'abandon de l'imagerie hédoniste et du goût pour le non-sens (deux logiques qui étaient à la base de textes comme *Hymne depuis le pavillon des pastèques*¹⁰¹). Avec son nouveau livre, Stevens veut défendre l'idée que « dans chaque société le poète doive

¹⁰¹ « Toi, occupant de la hutte sombre, / Pour qui la pastèque est toujours violette / Toi dont le jardin est lune et vent, / Des deux rêves, la nuit et le jour, / Quel rêveur, quel amant irait choisir / Celui qu'obscurci le sommeil ? / Voici le bananier à ta porte / Et le meilleur coq à plumage rouge / Qui chanta avant les horloges. / Peut-être une femme viendra, vert feuille, / Dont la venue sera source de liesses / Passant les liesses du sommeil, / Oui et le merle, déployanta sa queue / Pour que le soleil la constelle, / Criaillera : salut. / Toi, occupant de hutte sombre, / Lève-toi, puisqu'il n'est pas de réveil, Et salue, crie : salut, crie : salut » [« You dweller in the dark cabin, / To whom the watermelon is always purple, / Whose garden is wind and moon, / Of the two dreams, night and day, / What lover, what dreamer, would choose / The one obscured by sleep ? / Here is the plantain by your door / And the best cock of red feather / That crew before the clocks. / A feme may come, leaf-green, / Whose coming may give revel / Beyond revelries of sleep, / Yes, and the blackbird spread its tail, / So that the sun may speckle, / While it creaks hail. / You dweller in the dark cabin, / Rise, since rising will not waken, / And hail, cry hail, cry hail » (Stevens, « Hymne depuis le pavillon des pastèques », *Harmonium*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2002, p. 234)].

être le représentant de l'imagination de cette société¹⁰² ». Pour ce faire, il est nécessaire de se détourner des questions politiques ou morales pour se concentrer sur les enjeux qui règlent les rapports entre l'individu, le monde et les autres. *Pour dire adieu, adieu, adieu* est un bon exemple de cette nouvelle orientation. Le poème, construit pour sa plus grande part au subjonctif, s'interroge sur la possibilité d'instaurer une communication dépourvue de signes. Est-il imaginable de prendre congé « sans jamais dire un mot », en étant « rien que [...] là » à envoyer son « adieu » droit dans les yeux de la personne dont on va se séparer ?

That would be waving and that would be crying,
Crying and shouting and meaning farewell,
Farewell in the eyes and farewell at the centre,
Just to stand still without moving a hand.

In a world without heaven to follow, the stops
Would be endings, more poignant than partings,
[profounder,
And that would be saying farewell, repeating farewell,
Just to be there and just to behold.

To be one's singular self, to despise
The being that yielded so little, acquired
So little, too little to care, to turn
To the ever-jubilant weather, to sip

One's cup and never to say a word,
Or to sleep or just to lie there still,
Just to be there, just to be beheld,
That would be bidding farewell, be bidding
[farewell.

One likes to practice the thing. They practice,
Enough, for heaven. Ever-jubilant,
What is there here but weather, what spirit
Have I except it comes from the sun ?

Ce serait agiter le bras et ce serait pleurer,
Pleurer et crier et signifier adieu,
Adieu dans les yeux et adieu au centre,
Rien que d'être immobile sans remuer une
[main.

Dans un monde sans ciel à venir, les arrêts
Seraient des fins, plus poignantes que les
[séparations, plus profondes.
Et ce serait dire adieu, répéter adieu,
Rien que d'être là et de contempler.

Être son ego singulier, mépriser
L'être qui a produit si peu, acquis
Si peu, trop peu pour en avoir souci, recourir
Au climat toujours jubilant, siroter

Sa tasse sans jamais dire un mot,
Ou dormir ou rien que demeurer immobile,
Rien que d'être là, rien que d'être contemplé,
Ce serait faire ses adieux, faire ses adieux.

On aime pratiquer la chose. On pratique,
Assez, en vue du ciel. Toujours jubilant,
Qu'y a-t-il sinon le climat, quelle force
Ai-je sinon venue du soleil ?

(*Pour dire adieu, adieu, adieu*)

Exception faite du dernier vers et demi (« [...] quelle force / Ai-je sinon venue du soleil ? »), le poème est construit à l'aide de formes hypothétiques et impersonnelles. Leur agencement rappelle quelque peu le soliloque de Hamlet dans le troisième acte de la tragédie shakespearienne. Mais le problème du « Je » n'est ici pas seulement d'être ou de ne pas être ; il ne lui suffit plus de s'assurer qu'il est présent à lui-même. À travers une cascade de phrases infinitives que l'on peine à relier à une principale, le texte nous présente deux types humains différents : ceux qui « pratiqu[ent] » en vue du paradis et ceux qui n'y

¹⁰² [« The book is essentially a book of pure poetry. I believe that, in any society, the poet should be the exponent of the imagination of that society » (Stevens, *The Collected Poems of Wallace Stevens, op. cit.*, 997)].

croient pas. Les premiers passent leur vie à thésauriser leur expérience, en concentrant leurs efforts sur la tentative d'« être [leur] ego singulier », alors que les seconds s'adonnent aux plaisirs terrestres (siroter du champagne, se réjouir du temps, dormir). Parmi ces gens toujours prêts à dire « adieu » se range aussi le « Je », qui par le biais d'une question rhétorique (« [...] quelle force / Ai-je sinon venue du soleil ? ») nous déclare sa pure immanence. L'apparition de la première personne du singulier à la toute fin d'un poème où dominant les formes impersonnelles semble servir à situer le point de vue du poète par rapport au contenu sémantique des énoncés dont il se porte garant. On voit bien qu'ici, à la différence de *L'homme de neige*, la fonction du pronom « one » n'est pas inclusive. Le « Je » ne se trouve pas compris parmi les gens désignés par cette forme, mais marque la distance qui le sépare de la doxa et y oppose sa propre vision du monde.

Il est intéressant de noter que, lorsque Stevens choisit de recourir à la première personne, celle-ci s'accompagne généralement d'un temps verbal autre que le présent. À la différence de *La Jeune Parque* ou du *Cimetière marin*, où le défi consistait justement à faire coïncider le présent de l'énonciation avec la temporalité de la pensée (le but étant de représenter une conscience attentive à toute variation), le « Je » lyrique de Stevens s'exprime souvent au passé. Le poème *Domination du noir*, qui précède *L'homme de neige* dans le recueil de 1923, est le premier texte d'*Harmonium* où l'on voit apparaître la première personne :

At night, by the fire,
 The colors of the bushes
 And of the fallen leaves,
 Repeating themselves,
 Turned in the room,
 Like the leaves themselves
 Turning in the wind.
 Yes : but the color of the heavy hemlocks
 Came striding.
 And I remembered the cry of the peacocks.
 [...]
 I heard them cry – the peacocks.
 [...]
 Out of the window,
 I saw how the planets gathered
 Like the leaves themselves
 Turning in the wind.
 I saw how the night came,
 Came striding like the color of the heavy
 hemlocks
 I felt afraid.
 And I remembered the cry of the peacocks.

La nuit, au coin du feu,
 Les couleurs des buissons
 Et des feuilles tombées,
 Se répétant,
 Tournoyaient dans la salle
 Comme les feuilles elles-mêmes
 Tournoyaient dans le vent.
 Oui : mais la couleur des épais sapins
 Venait à grands pas.
 Et je me souvins du cri des paons.
 [...]
 Je les entendais crier – les paons.
 [...]
 Derrière la vitre,
 Je voyais les planètes s'assembler
 Comme les feuilles elles-mêmes
 Tournoyant dans le vent.
 Je voyais la nuit venir,
 Venir à grands pas comme la couleur des épais
 [sapins.
 J'ai eu peur.
 Et je me suis rappelé le cri des paons.
 (*Domination du noir*, v. 1-11; v. 20-28)

Comparé à d'autres poèmes d'*Harmonium*, ce texte peut être plus immédiatement associé à la tradition du romantisme européen. Seul dans la tranquillité de sa chambre, à l'abri du mauvais temps qui fait tournoyer les feuilles au-dehors, le « Je » réfléchit au passage du temps. Mais contrairement à la démarche romantique qui vise à représenter le moment de l'émotion, celui du souvenir et celui de la création comme trois étapes distinctes et linéaires (en accord avec l'adage « l'émotion remémorée dans la tranquillité¹⁰³ » formulé par Wordsworth dans la préface aux *Ballades lyriques*), dans le poème de Stevens ces trois moments se trouvent mêlés. Les gestes consistant à imaginer, à se souvenir, à voir et à ressentir se trouvent à un tel point entrelacés qu'il est impossible de les séparer. En partant de données sensibles, le « Je » développe une analogie à la fois sonore (le « cri des paons » lui est probablement suggéré par les rafales de vent), visuelle (le vert de leur queue par la couleur des « buissons » et des « épais sapins ») et de mouvement. Les reflets du feu sur les murs évoquent en lui le tournoiement des feuilles mortes ; celles-ci lui rappellent le cri des paons, qui lui permet de voir le regroupement des planètes, lequel à son tour évoque le tournoiement des feuilles, et ainsi de suite dans un cercle sans fin. Par le biais de ce dispositif analogique, tous les niveaux temporels du poème se trouvent ramenés au même plan. Le présent de la chambre (temps de l'expression individuelle), le passé du souvenir (temps de la réflexion individuelle), la durée incalculable des astres (temps de la méditation universelle) se superposent les uns aux autres dans un déroulement à la fois fragmentaire et continu. Voilà qu'un texte ayant tous les traits formels propre au lyrisme romantique se révèle être un détournement de la tradition elle-même. Comme nous l'avons déjà dit à propos de Montale, Stevens semble ici produire un effet de généralité, en mettant en place les dispositifs propres au mode d'expression lyrique (énoncé à la première personne du singulier, évocation d'une expérience sensible liée par analogie à une intuition abstraite portant sur l'homme en général) pour montrer qu'ils coïncident tout à fait avec notre façon de percevoir les choses du monde car ils lui ont fourni des modèles de représentation.

Le poème qui ouvre *Idées de l'ordre* suit un principe similaire. *Adieu à la Floride* est généralement considéré comme le pont entre le premier et le deuxième recueil de Stevens. Le « Je » y prononcerait un adieu qui constitue aussi un écart par rapport aux modes

¹⁰³ « J'ai dit que la poésie est l'afflux spontané de sentiments puissants ; elle prend son origine dans l'émotion remémorée dans la tranquillité. L'émotion est contemplée jusqu'à ce que, par une sorte de réaction, la tranquillité disparaisse peu à peu et qu'une émotion proche de celle qui était précédemment le sujet de la contemplation naisse peu à peu et se mette elle-même à exister réellement dans l'esprit. C'est dans cet état qu'une œuvre réussie commence généralement et c'est dans un état semblable qu'elle se poursuit » (Wordsworth, « Préface aux Ballades lyriques », *op. cit.*, p. 68).

poétiques d'*Harmonium*, désignés par l'atmosphère paisible et balnéaire de la Floride. « Avant, vaisseau », crie-t-il au début du texte, « Key West s'écroule [...] et le passé est mort » :

<p>I am free. High above the mast the moon Rides clear of her mind and the waves make a [refrain Of this: that the snake has shed its skin upon The floor. Go on through the darkness. The waves [fly back.</p> <p>[...] How content I shall be in the North to which I sail And to feel sure and to forget the bleaching sand... [...]</p>	<p>Je suis libre. Loin au-dessus du mât, la lune S'écarte de cet esprit et les vagues reprennent En refrain: le serpent a mué, sa peau gît Au sol. Avance dans les ténèbres. Les vagues [refluent.</p> <p>[...] Que je serai heureux au Nord vers quoi je navigue, De me sentir sûr et d'oublier le sable blanchissant... [...]</p>
---	---

(*Adieu à la Floride*, v. 7-14; 19-22)

Alors que le « Je » de *Domination du noir* pouvait être identifié avec le poète, la voix qui s'exprime dans *Adieu à la Floride* semble venir du poème. Certes, son déroulement temporel est beaucoup plus régulier (au constat de sa condition actuelle, il fait se succéder l'éloignement d'un passé étouffant pour se projeter enfin dans un avenir heureux) et sa progression paraît presque physiologique, comme le montre la métaphore du serpent qui « a mué » et dont « [l]a peau gît / au sol ». Mais la liberté que le « Je » dit avoir gagnée n'est pas celle d'un individu affranchi de ses liens contingents. C'est plutôt son imagination qui redevient neutre. Une fois qu'elle parvient à se débarrasser de son lest, elle peut se prêter à des nouveaux assujettissements, selon un processus qui se révèle lui aussi circulaire :

<p>To be free again, to return to the violent mind That is their mind, these men, and that will bind Me round, carry me, misty deck, carry me To the cold, go on, high ship, go on, plunge on.</p>	<p>Être libre à nouveau, retourner à l'esprit violent Qui est leur esprit, à ces hommes, et m'enserrera, Porte-moi, pont brumeux, porte-moi. Vers le froid, avance, haut navire, plonge ton [étrave.</p>
--	--

(*Adieu à la Floride*, v. 37-40)

Le travail de « vaporisation » et de « centralisation » du moi que Baudelaire mettait au cœur de sa poétique est diversement intégré par les poètes-essayistes qui font l'objet de notre thèse. Nous avons vu que Valéry et Rilke avaient recours à la première personne du singulier pour radicaliser davantage le contraste entre les instances expressive et réflexive, alors que Montale et Stevens veillent à ne l'employer que là où le risque de tomber dans une boucle autoréférentielle (où le sujet se représente en train de penser à lui-même, faisant

de cette représentation l'objet d'une nouvelle pensée, qui est à son tour représentée, etc.) peut être esquivé. Autrement dit, là où il y a un écart temporel, dans le passé ou dans le futur, entre le moment de l'énonciation et l'objet sémantique de l'énoncé (*En allant à Vienne ; Domination du noir*), ou encore là où la présence du « Je » sert à marquer la distance entre le poète et le commun des hommes (*Stances ; Pour dire adieu, adieu, adieu*). De manière générale, tous deux préfèrent remplacer la première personne du singulier par des formes collectives ou impersonnelles. Nous avons noté qu'en vertu de leur polysémie, ces formes jouaient des fonctions différentes selon l'auteur et selon la situation énonciative.

Mais nous avons également évoqué une alternative permettant d'opposer certains poèmes de Stevens et de Montale au modèle de poème monologique offert par *La Jeune Parque*, *Le Cimetière marin* et *Les Élégies de Duino*. Il s'agit d'instituer un dialogue entre le « Je » et un « Tu » dont l'identité est à la fois abstraite et concrète. De même que pour le sujet de l'énonciation, la présence de cet interlocuteur relève en fait tout autant d'un effet de généralité que d'un besoin d'interroger la portée intersubjective de l'expérience. Comme pour les pronoms collectifs et indéfinis, les fonctions attribuées au « Tu » sont très variées. Le dialogue se mêle souvent à la narration, mais aussi à l'autoportrait, et ce sans que l'énonciation lyrique ne perde sa spécificité. La deuxième personne du singulier indique tantôt un alter ego du poète, tantôt la projection idéale et héroïque de son moi, quelqu'un incarnant les qualités qui lui manquent. Dans tous les cas, il est rare que le « Tu » soit le simple destinataire biographique du poème. Ses attributs personnels, s'ils existent, n'ont d'intérêt que dans le système du texte et non pas en son dehors. Comme nous le verrons dans un autre chapitre, le recours à l'adresse lyrique permet à la fois de délimiter l'espace du dialogue entre le « Je » et ce « Tu » au seul terrain du poème et de l'ouvrir à un type particulier de lecteur.

Les interlocuteurs du « Je » lyrique

En 1964, invité par Silvio Guarnieri à éclairer certains passages de ses poèmes, Montale, répond que « dans la plupart des cas, le tu implique un interlocuteur (ou interlocutrice) muet, absent, ignorant [s]a présence ¹⁰⁴ », mais jamais le tu ne s'adresse à lui-même. Dans une lettre à Guarnieri toujours, il ajoutera que « dans [s]es textes le tu est

¹⁰⁴ Montale, « Lettre à Silvio Guarnieri du 29 avril 1964 », cité par Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 35.

institutionnel¹⁰⁵ ». En soi, le fait que Montale rejette les interprétations voyant des soliloques dans les parties dialogiques des *Occasions* ne suffit pas à écarter la possibilité que les interlocuteurs du « Je » soient des projections de celui-ci. Bien que le travail du poète moderniste consiste à séparer l'énonciation du sujet lyrique de sa personne biographique, il peut tout à fait choisir de situer les instances dont le « Je » était porteur ailleurs dans le texte. Dans *Os de seiche*, le moment de la « centralisation » du moi prend le dessus sur celui de la « vaporisation ». C'est le « Je » qui fait démarrer le dialogue, lui qui maintient l'autorité discursive. Prenons *Fausset* et *Arsenio*, les deux poèmes de ce recueil où il est effectivement question de dialogue, et voyons quel rôle y joue la deuxième personne du singulier. Le premier de ces deux textes s'ouvre sur une invocation directe : « Esterina », lit-on, « tes vingt-ans te menacent¹⁰⁶ ». Même si le « Je » n'a pas encore manifesté explicitement sa présence (il ne le fera que quelques vers plus loin, et en employant le « nous »), tout ce que nous allons apprendre sur son interlocutrice est filtré par son regard. La scène elle-même, un plongeon courageux, est décrite d'en bas, si bien que la silhouette du « tu » se découpe dans le ciel ensoleillé :

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride :
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Tu te lèves et t'avances sur le ponton
étroit, au-dessous du gouffre qui gronde :
ton profil se grave,
sur un fond de perle.
Tu hésites au sommet de la planche tremblante,
tu ris, et comme enlevée par un vent
tu t'abats dans les bras
de ton divin ami qui se saisit de toi.

(*Fausset*, v. 43-50)

Même si elle est le seul personnage à avoir un nom – de son « ami », nous savons seulement qu'il est d'une beauté divine –, Esterina n'est rien d'autre qu'un « profil » sans épaisseur. À chaque fois qu'elle acquiert une nouvelle forme, sa métamorphose passe par l'intercession du poète : c'est lui qui la compare à « Diane sagitteresse », puis au « lézard / inerte » ; et c'est encore lui qui l'imagine « algue, galet » pour l'identifier enfin à une « marine créature » portant en elle la force régénératrice de l'eau. Avec ce portrait de jeune plongeuse en fleurs, Montale nous offre la personnification d'une attitude téméraire, insouciance et naïve que son sujet lyrique ne peut ou ne veut pas faire sienne. Le contraste entre son destin

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Montale, « Fausset », *Os de seiche*, *op. cit.*, p. 39.

et celui d'Esterina est souligné par la différence entre les actions que chacun accomplit dans le texte. Les verbes à la deuxième personne du singulier se divisent en fait entre ceux qui expriment la liberté de mouvement ou la puissance d'Esterina (« du flot de cendres on te verra surgir / bronzée plus que jamais / tendant vers des lointains plus chargés d'aventure » ; « le demain incertain ne saurait t'effrayer » ; « avec grâce tu t'étires » ; « dans l'eau tu te retrouves et tu te renouvelles ») et ceux qui, au contraire, indiquent son assujettissement à des forces connues seulement par le poète (« tes vingt-ans te menacent » ; « voici pour toi résonner / un présage » ; « toi, la jeunesse te guette » ; « déjà ta gaieté engage le futur »). Ce dernier semble ne pas avoir de corps propre : les gestes qu'il accomplit sont tous mentaux (« je fais vœu » ; « nous te pensons » ; « nous te regardons ») et contribuent à sa mise à l'écart par rapport à la scène qui se déroule sous ses yeux¹⁰⁷. L'incommunicabilité entre lui et cette Parque dépourvue de conscience est telle que le « Tu » finit par être réabsorbé par le « Je », en accord avec la logique narcissique qui domine l'univers d'*Os de seiche*. On a par conséquent du mal à croire que le sujet lyrique donne vraiment raison au mode d'être d'Esterina lorsqu'il s'exclame « Comme tu as raison ! » : c'est d'indulgence (et d'envie) que ses mots sont imprégnés, des mots auxquels l'interlocutrice ne répondra d'ailleurs pas¹⁰⁸.

Esterina n'a pas suffisamment de consistance pour que son prénom serve de titre au poème dont elle est la protagoniste. Comme le terme « fausset » le suggère, elle est conçue par Montale comme un motif, ou un stéréotype. Le cas d'*Arsenio* est différent. Montale laisse dans un premier temps ce poème, qu'il rédige en 1927, de côté, envisageant de le faire paraître dix ans plus tard, avec le recueil auquel il a déjà commencé à réfléchir. À la sortie de la nouvelle édition d'*Os de seiche*, en 1928, *Arsenio* figure pourtant parmi les textes supplémentaires. Par sa genèse, mais surtout par ses caractéristiques textuelles, il est souvent englobé dans ce que certains critiques montaliens ont appelé « l'aire des *Occasions*¹⁰⁹ », c'est-à-dire la partie de sa production rédigée entre 1928 et 1939, des derniers poèmes d'*Os de seiche* aux premiers de la *Tourmente et autres poèmes*.

¹⁰⁷ Sur l'inaptitude du « Je » dans *Os de seiche* cf. Romano Luperini, *Montale o l'identità negata*, Naples, Liguori, 1984.

¹⁰⁸ Nous avons déjà évoqué dans l'introduction le renversement ironique qu'Amelia Rosselli fait de ce poème dans son texte *La libellule*, où Esterina se voit restituer une consistance réelle, ainsi qu'une voix propre.

¹⁰⁹ Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 123.

I turbini sollevano la polvere
 sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzati
 deserti, ove i cavalli incappucciati
 annusano la terra, fermi innanzi
 ai vetri luccicanti degli alberghi.
 Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
 in questo giorno
 or piovorno ora acceso [...]

Les rafales soulèvent la poussière
 sur les toits, par ondées, sur les places
 désertes où, dans leur capuchon, les chevaux
 hument la terre, en arrêt devant
 les vitres miroitantes des hôtels.
 Sur le cours, face à la mer, tu descends
 dans le jour
 tantôt pluvieux, tantôt illuminé ou éclaté
 [...]

(*Arsenio*, v. 1-8)

Le poème s'ouvre sur la description d'une localité balnéaire, à la tombée de la nuit. Des éléments d'immobilité (« des chevaux [...] en arrêt ») s'opposent à d'autres qui préparent l'avènement de quelque chose de néfaste, notamment une tempête. Cette ouverture *in medias res* confère au texte un caractère narratif, différent pourtant des atmosphères pittoresques de *Fausset*. Le « Tu » n'y est invoqué qu'au bout de six vers, selon un type de cadrage qui part du gros plan et se restreint de plus en plus autour du personnage¹¹⁰. Celui-ci n'est pas appelé par son propre nom : le poète se contente de le décrire en train de descendre la plage en direction de la mer. Rien ne nous est dit qui puisse nous aider à dessiner son portrait. Puis, à peine sept vers plus loin et par le même verbe, on passe de la description à l'injonction. La pluie fait finalement irruption dans la scène « rompant la trame / serrée des heures égales¹¹¹ ». Son bruit est présenté comme le « signe d'une autre orbite¹¹² » que le personnage est encouragé à suivre (« Descend à l'horizon que

¹¹⁰ Ce type d'attaque en rappelle une autre, beaucoup plus célèbre : celle des *Fiancés* d'Alessandro Manzoni : « Ce bras du lac de Como qui se dirige vers le midi entre deux chaînes non interrompues de montagnes, en formant autant de petits golfes et de petites baies que ces montagnes forment elles-mêmes de sinuosités, se resserre comme tout à coup et prend le cours et l'apparence d'un fleuve, entre un promontoire à droite et une large côte à l'autre bord. Le pont qui dans ce lieu réunit les deux rives semble rendre plus sensible à l'œil cette transformation et marquer le point où le lac cesse et l'Adda recommence [...]. La rive extrême sur le lac, coupée par les torrents à leur embouchure, n'est à peu près que gravier et gros cailloux ; le reste présente des champs cultivés et des vignobles, au milieu desquels se voient des sillages, des maisons de campagne, des hameaux, et, sur quelques points, des bois qui s'étendent jusqu'à la montagne et s'y prolongent. Lecco, le principal de ces lieux d'habitation, et qui donne son nom à tout le territoire, est situé à peu de distance du pont [...]. Le lieu d'où vous contemplez ces divers spectacles vous fait lui-même spectacle de toutes parts. La montagne dont vous parcourez les premiers plans déroule au-dessus de vous, tout autour de vous, ses cimes et ses précipices, marqués, dessinés, changeants, presque à chaque pas, ce qui vous avait paru un mont s'ouvrant et se contournant en une chaîne de monts, une crête vous apparaissant là où vous n'aviez vu que la pente : et l'aspect riant, l'aspect, pourrait-on dire, domestique de ces plans inférieurs tempère agréablement ce que présentent de sauvage les autres perspectives, en orne d'autant plus la magnifique grandeur. C'est par l'un de ces petits chemins que, le 7 novembre 1628, vers la fin du jour, revenait à petits pas de la promenade, pour rentrer chez lui, don Abbondio [...]. » (Alessandro Manzoni, *Les Fiancés*, tr. de l'italien par Yves Branca, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », p. 9)

¹¹¹ Montale, « Arsenio », *Les Occasions*, op. cit., p. 171-172.

¹¹² *Ibid.*

domine / une trombe de plomb¹¹³ »). Encore une fois, c'est le « Je » lyrique qui, tout en se trouvant hors du poème, détient le savoir et le révèle au protagoniste. À partir de ce moment, ce dernier suit les indications données par le poète (« Que ton pas / crisse sur la grève et s'empêtre / dans l'entrelacs des algues¹¹⁴ »), qui le désigne enfin par son prénom : Arsenio. Cette première invocation directe est suivie par un appel à écouter ce qui se passe sur la plage (« Écoute dans les palmiers [...]»¹¹⁵ »), puis par une nouvelle partie narrative, marquée encore une fois par le verbe « descendre » (« Descends dans cette obscurité qui s'épaissit / et de midi fait une nuit / de globes allumés¹¹⁶ »). Le paysage marin et Arsenio fusionnent ici dans un jeu de métamorphoses où la deixis demeure très insistante (« roseau qui traînes tes racines/ visqueuses [...] tu frissonnes de vie et tu te penches¹¹⁷ ») à signaler que le point de vue est toujours celui du « Je » lyrique. L'agencement des analogies engendre une accélération du rythme textuel et narratif qui précipite le texte vers sa fin. Une accumulation d'éléments de la scène se succèdent, caractérisée par une asyndète (« [...] rue arcades / murs miroirs tout te fige en une seule / multitude glacée de morts¹¹⁸ »), jusqu'à l'énoncé final, où l'instance gnomique est recouverte :

E se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

Et si un geste t'effleure, qu'une parole
tombe près de toi, peut-être Arsenio,
dans l'heure qui se défait, est-ce l'appel
d'une vie étranglée pour toi surgie, et le vent
l'emporte avec la cendre des astres.

(*Arsenio*, v. 56-60)

Alors que, dans *Fausset*, le sujet lyrique était présent dans la scène (mais aussi dans le texte, sous la forme d'un « Je » et d'un « nous »), dans le cas d'*Arsenio* il se situe en dehors. Le vol d'Esterina est décrit d'en bas, la descente d'Arsenio depuis observatoire neutre. Malgré les déclarations de Montale à propos de l'identité biographique d'Arsenio, cette absence totale du « Je » et d'autres pronoms à l'exception du « Tu » nous amène à penser que le

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

protagoniste du texte soit effectivement une doublure du poète, mais moins de Montale, que du poète en tant que type d'énonciateur lyrique idéal¹¹⁹.

Arsenio se démarque de l'espace gnoséologique d'*Os de seiche* pour s'inscrire dans celui des *Occasions*. Si le premier recueil était régi par un rapport d'identité entre le poème et ses référents, le second est régi par un rapport de différence, voire d'étrangeté : la dimension poétique ne coïncide en fait jamais entièrement avec la dimension empirique, mais interfère au contraire avec elle. Tout en servant de pont entre les deux univers, *Arsenio* n'acquiert pas l'autonomie des personnages qui peuplent *Les Occasions* : ni lui ni Esterina n'ont l'épaisseur ou l'autorité suffisantes pour prendre en charge leur énonciation. Les figures de Dora Markus, de Liuba et de Gerti nous sont en revanche décrites comme porteuses d'une histoire et d'une vérité propres. Cette vérité est présentée sous la forme d'une révélation que le « Tu » fait au poète, et non l'inverse. Certes, ces « Tu » peuvent être vus comme des alter ego de Clizia, la seule figure à être à la fois locutrice et interlocutrice des poèmes (autrement dit, la seule dont le « Tu » lyrique et le « Tu » biographique se trouvent dans un rapport d'ambiguïté tout aussi significatif que celui qui caractérise le « Je »). Mais Clizia n'est jamais appelée de ce nom dans le recueil : son « Tu » biographique, l'italianiste juive américaine Irma Brandeis, apparaît seulement dans le paratexte et sous la forme d'une dédicace chiffrée, « à I. B. », alors que son « Tu » lyrique n'acquiert une identité précise que

¹¹⁹ Plusieurs critiques se sont penchés sur ce poème pour le lire comme un texte à la fois apologétique et palindorique de l'univers d'*Os de seiche*. Voir notamment Ettore Bonora et Tiziana Arvigo *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Rome, Carocci, 2003; Guido Guglielmi, « Montale, Arsenio e la linea allegorico-dantesca », in, Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari-Rome, Laterza, 1998, p. 369-381: p. 375; Alvaro Valentini, *Lettura di Montale. Ossi di seppia*, Rome, Bulzoni, 1971. Ces interprétations oscillent normalement entre une identification totale d'Arsenio à la personne biographique de Montale (Valentini) et ceux qui pensent que ce personnage serait plutôt une allégorie de Montale en tant que sujet à la fois lyrique et empirique (Bonora). Malgré l'accord général sur le caractère fictionnel du personnage et le jeu d'homophonie évidente entre son prénom et celui de Montale (Arsenio-Eugenio), certains critiques se sont efforcés d'en ramener la genèse à des figures de l'autobiographie du poète, en allant jusqu'à l'identifier à un religieux très réputé dans la Gênes de la fin du siècle, Bartolomeo Arecco (Franco Contorbia, *Montale, Genova, il modernismo*, Bologne, Pendragon, 1999, p. 35-369). Dans son livre *Montale e il libro di poesia*, Niccolò Scaffai – qui pourtant cherche à montrer la dimension romanesque de l'œuvre montalienne – met en garde contre la tendance à emprunter les outils de la narratologie pour l'étude de la poésie. Pour exposer l'orientation qu'il a donné à son travail, il cite les mots de Montale lui-même : « Je ne saurais pas quoi dire des personnages lyriques, surtout aujourd'hui que le personnage commence à disparaître même du roman. Arsenio et le Néstorien [une autre figure qui apparaît dans les textes montaliens] sont des projections de moi-même. Dans tous les cas, le personnage d'un poème sera beaucoup plus synthétique qu'un personnage de roman » [« Non saprei che cosa dire sui personaggi poetici, oggi che il personaggio tende a sparire anche dal romanzo. Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me. In ogni caso il personaggio che appare in una poesia sarà assai più sintetico del personaggio di un romanzo. Tuttavia, in certi limiti, anche il verso può narrare » (Montale, « Dialogo con Montale sulla poesia », cité par Niccolò Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 19-20)].

dans *La Tourmente*, où elle sera finalement baptisée Clizia. Même si nous tenions les personnages féminins des *Occasions* pour une simple prolifération de ce destinataire réel, ils ne perdraient pas pour autant leur spécificité. Le texte d'ouverture *Le balcon* nous renseigne sur ce point, en nous aidant à comprendre le statut qu'il faut donner aux interlocutrices montaliennes. On y voit un « Je » lyrique s'adresser à un « Tu » et le désigner comme quelqu'un ayant la faculté de saisir ces instants de la vie qui, une fois transposés en poésie, en assureront la portée cognitive (« La vie qui émet des éclairs / est la seule que toi tu perçois¹²⁰ »). Penchée à une fenêtre sans lumière – image de l'esprit désormais éteint du poète ? – cette première interlocutrice sans nom sert à réunir toutes celles qui prendront en charge l'énonciation tout au long du recueil.

Du diorama des *Occasions* partent plusieurs fils narratifs. Leur chronotope est la frontière, ou mieux les frontières de la Mitteleuropa à la veille de la Deuxième Guerre mondiale¹²¹. Au sein de ce cadre se déroule par exemple l'aventure de Dora Markus, juive viennoise qui tente de rentrer en Carinthie malgré la menace qui pèse sur elle. Dans le poème en deux parties que Montale lui dédie, Dora nous est présentée avec les attributs d'une créature supramondaine et annonciatrice. Le « Je » la suit dans sa traversée du port à Ravenne et fait confiance à ses présages lorsqu'elle lui montre du doigt le lieu géographique où la tragédie va bientôt commencer (« [...] D'un signe / de la main tu indiquais sur l'autre rive / invisible ta vraie patrie¹²² »). Détentrices d'une véritable légende personnelle, elle a confié la survie de sa mémoire à des amulettes insignifiantes : une souris d'ivoire cachée parmi le maquillage, un laurier qui ne couronne plus les poètes, mais reste bon pour cuisiner, et surtout une « voix qui ne change point¹²³ » et arrive par là à donner du courage au poète.

Comme Dora et Clizia, les autres interlocutrices du « Je » lyrique, dans *Les Occasions*, viennent elles aussi de l'étranger et semblent avoir le don de divination. Gerti, dont le nom suggère des origines autrichiennes, est une inconnue qui se trouve à côté du « Je » dans une nuit de fête aux atmosphères lugubres¹²⁴. Dans *Carnaval de Gerti*, de façon plus évidente

¹²⁰ [« La vita che manda barlumi / è quella che sola tu scorgi »] (Montale, « Le balcon », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 9).

¹²¹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, tr. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 235-398.

¹²² Montale, « Dora Markus », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 43.

¹²³ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁴ La personne lyrique de Gerti a été ramenée par les critiques à celle biographique de Gertrude Frankl Tolazzi, juive de Graz mariée à un ingénieur de Trieste. Amie de Bobi Bazlen et d'Italo Svevo, elle aurait rencontré Montale, qui lui aurait dédié ce poème.

encore que dans le cas de *Dora Markus*, la distribution des énoncés gnomiques et des gestes porteurs de valeur penche résolument en faveur du « Tu ». C'est Gerti qui introduit le sujet à la coutume du *Bleigießen*, l'art divinatoire qui consiste à fondre du plomb et à le jeter ensuite dans l'eau pour lire l'avenir à partir des figures qui en sortent (« peut-être / as-tu rejoint la voie / qu'un instant esquissa / le plomb fondu à minuit¹²⁵ » ; et encore à la fin du poème : « fais retour au chemin [...] / que désigna le plomb gelé¹²⁶ »). La grâce dont elle est porteuse semble lui permettre d'inverser, ne serait-ce que pour une seconde, le cours du temps :

([...] il gennaio si schiuse e nel silenzio
si compì il sortilegio. È carnevale
o il dicembre s'indugia ancora ? Penso
che se muovi la lancetta al piccolo
orologio che rechi al polso, tutto
arretrerà dentro un disfatto prisma
babelico di forme e di color...)
E il Natale verrà e il giorno dell'Anno [...]

([...] janvier vint éclore, où silencieux
le sortilège s'accomplit. Est-ce le carnaval
ou bien décembre encor s'attarde-t-il ? Tourne,
je pense, l'aiguille sur la montre
menue que tu portes au poignet, et tout
reculera dans un prisme babélique,
décomposé, de formes et de couleurs...)
Et Noël viendra et puis le Jour de l'An [...]

(*Carnaval de Gerti*, v. 30-38)

Malgré les dons du « Tu », la confiance dans la possibilité d'échapper à un destin mortifère qu'elle transmet au « Je » finit par être remise en question, voire déjouée par la suite des événements décrits dans le poème. Dans le cas de *Dora Markus*, un tel basculement vers une vision négative de l'avenir a lieu, de manière assez brusque, dans les deux vers finaux : à la déclaration de résistance devant la montée du nazisme (« On ne cède pas / voix, légende ou destin¹²⁷ ») succède un énoncé dubitatif (« Mais il est tard, toujours plus tard¹²⁸ ») qui suffit à lui seul à faire vaciller toute la foi accumulée au long du texte. Dans le cas de *Carnaval de Gerti*, cette crainte est encore plus radicale, puisqu'elle est exprimée par la protagoniste elle-même, qui paraissait jusqu'ici posséder la clé pour se soustraire à l'avancée des choses.

Come tutto si fa strano e difficile
come tutto è impossibile, tu dici.
La tua vita è quaggiù dove rimbombano
le ruote dei carriaggi senza posa
e nulla torna se non forse in questi
disguidi del possibile. Ritorna
là fra i morti balocchi ove è negato

Que tout se fait étrange et difficile
tout, impossible, dis-tu.
Ta vie est ici-bas où retentissent
Lors des charriots, les roues, sans trêve ;
rien ne revient, sinon peut-être en ces
écarts du possible. Retourne
parmi les jouets défunts, où il est interdit

¹²⁵ Montale, « Carnaval de Gerti », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁷ Montale, « Dora Markus », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁸ *Ibid.*

pur morire [...].

de mourir même [...].
(*Carnaval de Gerti*, v. 56-58)

L'emploi du discours direct, inscrit dans la continuité de l'énonciation lyrique sans qu'il y ait des guillemets pour marquer le changement de locuteur, semble confirmer l'hypothèse selon laquelle la situation représentée dans le poème serait celle d'un dialogue entre le « Je » et le « Tu » et non pas simplement une méditation du sujet sur lui-même. D'autant plus que, dans un dernier effort pour retenir Gerti, le « Je » s'adresse à elle à l'impératif (« retourne »), en espérant pouvoir trouver un dernier rempart dans « les jouets morts » qui composent son univers de rêve et de nostalgie.

Exception faite du court poème où apparaît la troisième interlocutrice du « Je », Liuba – une autre juive qui échappe à l'oubli en transférant sa mémoire individuelle dans la cage de son chat¹²⁹ –, les textes dialogiques d'*Os de seiche* et des *Occasions* sont assez longs. Cette longueur, liée au déroulement narratif du poème, entraîne leur division en plusieurs strophes ou parties. La démarche suivie par Stevens, même si elle recoupe certaines caractéristiques propres à Montale, n'est pas tout à fait la même. Stevens écrit certes de longs, voire de très longs textes, qui ont été considérés comme relevant du mode épique¹³⁰, mais plutôt que de raconter, ceux-ci se contentent de présenter : aucun mouvement linéaire n'y est accompli, qui permettrait de réunir en une unité de sens sous-jacente les gestes des personnages. Que ces derniers prennent en charge l'énonciation (première personne), qu'ils deviennent les interlocuteurs du « Je » (deuxième personne), ou qu'on les regarde agir de loin sans que le sujet lyrique ne s'immisce dans la scène (troisième personne), leurs actions ne sont ni jugées ni expliquées. Cette démarche purement descriptive contraste avec les effets d'immédiateté et de participation affective qu'on s'attendrait à trouver dans un poème. Si l'œuvre de Stevens donne souvent l'impression d'être froide ou impersonnelle, c'est

¹²⁹ « [...] La maison qu'avec toi / tu emportes, enveloppée, cage ou boîte à chapeaux, / domine les temps aveugles aveugle comme le flot, / arche légère – suffit à ton salut » [« Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia. / La casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera ? / sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera - e basta al tuo riscatto » (Montale, « À Liuba qui part », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 39)].

¹³⁰ Au sujet du recours au *long poem* par Stevens voir notamment Helen Vendler, *On Extended Wings: Wallace Stevens's Longer Poems*, Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 168-205 ; Northrop Frye « Wallace Stevens and the Variation Form » in *Spiritus Mundi*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1976), p. 275-94; Milton Bates, *A Mythology of Self*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 130-133. En ce qui concerne des lectures de l'œuvre de Stevens en clé spécifiquement épique voir Angus Cleghorn, « There Is No Map of Paradise : Lyrical Dialogues with Epic Narratives », *The Wallace Stevens Journal*, vol. 21, no. 1, 1997, p. 71-93 ; Melita Schaum, « Lyric Resistance: Views of the Political in the Poetics of Wallace Stevens and H.D. », *The Wallace Stevens Journal* 13, no. 2, 1989, p. 191-205.

qu'elle laisse vacante la place normalement occupée par la conscience du poète, en obligeant le lecteur à opérer la synthèse entre les données du texte et sa propre expérience.

Une telle opération est d'autant plus efficace qu'au « Je » lyrique se substitue parfois un autre locuteur. Lorsqu'il prend au moins partiellement en charge l'énonciation, celui-ci contribue à situer le poème à la bonne distance pour que son contenu ne soit pas automatiquement ramené à l'imaginaire de Stevens. Les personnages qui peuplent ses textes ne sont donc pas à considérer comme des stratégies mises en place pour effacer le sujet biographique au profit du sujet lyrique, à la manière d'un Valéry par exemple. Leur présence sert plutôt à illustrer le geste cognitif fondamental qui consiste à réduire le monde à la seule expérience qu'en fait le moi¹³¹. On peut les imaginer comme des figures de l'esprit, des modes de pensée communs à tous les individus et que le poème est capable de nous restituer. C'est pourquoi, au lieu d'avoir un seul centre irradiant, l'énonciation lyrique de Stevens se constitue de plusieurs voix, différemment modulées selon la circonstance. Contrairement à Montale, chez qui les interlocuteurs sont porteurs d'une vérité que le poète partage mais n'arrive plus à prendre en charge personnellement, le dialogisme de Stevens relève d'une conception perspectiviste de la vérité¹³². Ses personnages incarnent la pluralité constitutive de regards portés sur le monde par un sujet qui change à chaque fois que change la situation dans laquelle il est censé s'exprimer. Ainsi, le retrait énonciatif du poète hors de son propre discours implique non pas la neutralisation, mais la prolifération de points de vue et d'instances différentes. Ces dernières peuvent être aussi bien partagées que réfutées par Stevens : son jugement ne sera pas moins filtré par le recours à des expédients de mise à distance ironique tels que le jeu de mots, la citation ou la caricature.

Cette dernière option est la plus suivie dans *Harmonium*, qui nous présente une galerie de personnages bizarres. On trouve dans ce sérail un comédien du nom de Crispin, un oncle

¹³¹ Démarche sceptique d'héritage cartésien, la « réduction » (*Reduktion*) consiste selon Husserl dans le fait que le sujet suspend toute croyance dans le monde pour ensuite opérer une « reconduction » (*Zurückleitung*) de ce même monde, désormais conçu comme phénomène, à soi-même (Edmond Husserl, *De la réduction phénoménologique : Textes posthumes (1926-1935)*, Grenoble, Édition Million, p. 13).

¹³²Le perspectivisme, au moins tel qu'il est conçu par Nietzsche, ne se présente pas sous la forme d'un exposé, mais de la mise en pratique de la devise « Tout esprit profond a besoin du masque » que l'on trouve dans le quarantième paragraphe de *Par-delà le bien et le mal* : « Tout esprit profond a besoin du masque. Plus encore: autour de tout esprit profond se développe en permanence un masque, de par la fausseté perpétuelle, c'est-à-dire du fait de la platitude dont chacune de ses paroles, chacune de ses étapes, chacun des signes de vie qu'il donne sont interprétés » (Nietzsche, « Par-delà le bien et le mal », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 7 *op. cit.*, p. 121). Chez Stevens, la superposition de sujets d'énonciations et d'instances énonciatives différentes traduit l'idée – sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre de la thèse – qu'une pluralité de regards sur le monde ne composent ni un seul monde, ni un seul regard, mais à la fois une pluralité de monde regardés et de sujets regardants.

portant un monocle, un docteur de Genève, un autre de Cuba, une tante polonaise, des femmes ordinaires, le prince de paon, une fille appelée Vincentine, deux figures émergeant d'une nuit profonde et violette, ou encore une vieille dame à laquelle l'hédonisme de l'auteur fait froncer les sourcils. En même temps qu'il en fait la caricature, le « Je » lyrique entame avec elle une discussion sur la valeur exemplaire de la poésie :

Poetry is the supreme fiction, madame.
 Take the moral law and make a nave of it
 And from the nave build haunted heaven. Thus,
 The conscience is converted into palms,
 Like windy citherns hankering for hymns.
 We agree in principle. That's clear. But take
 The opposing law and make a peristyle,
 And from the peristyle project a masque
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,
 Unpurged by epitaph, indulged at last,
 Is equally converted into palms,
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,
 Madame, we are where we began. [...]

La poésie, madame, est la fiction suprême.
 Prenez la loi morale, faites-en une nef
 Et avec la nef construisez un ciel hanté. Ainsi,
 La conscience se trouve convertie en palmes,
 Comme cistres verbeux assoiffés d'hymnes.
 Nous sommes d'accord en principe. C'est clair. Mais
 [prenez
 La loi opposée, faites-en un péristyle,
 Et du péristyle projetez une pantomime
 Au-delà des planètes. Ainsi, notre paillardise,
 Non épurée par l'épithaphe, enfin assouvie,
 Est également convertie en palmes,
 Se tortillant comme saxos. Et palme pour palme,
 Madame, nous revoilà à la case départ. [...]

(*Vieille chrétienne au ton supérieur*, v. 1- 13)

Avec *Vieille chrétienne au ton supérieur*, Stevens développe une critique de la morale puritaine sous forme d'apostrophe adressée au personnage éponyme. La dame incarne en fait une conception édifiante de la littérature, conçue pour offrir des modèles de conduite universelle et dispensée de façon verticale aux lecteurs. Or, le premier recueil de Stevens se situe à l'opposé de cette idée de la poésie. Le goût pour le non-sens qui le caractérise n'a pas de fin en soi, mais fonctionne comme réponse au didactisme revendiqué par tant d'écrivains américains dans l'Entre-deux-guerres. Cela n'implique aucunement qu'*Harmonium* ou son auteur doivent être catalogués sous l'étiquette d'« art pour l'art ». Stevens estime que le poète moderne peut encore remplir un rôle social ; seulement, ce rôle ne consiste plus dans le fait de se porter en exemple du bien penser ou du bien agir collectifs.

[...] Allow,
 Therefore, that in the planetary scene
 Your disaffected flagellants, well-stuffed,
 Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime, [...]
 Such tink and tank and tunc-a-tunc-tunc,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres.
 This will make widows wince. But fictive things
 Wink as they will. Wink most when widows wince.

[...] Permettez,
 donc que sur la scène planétaire,
 Vos flagellants déloyaux, bien rembourrés.
 Tapant sur leur panse hébétée dans la parade,
 Fiers de telles nouveautés du sublime,
 D'un tel tinc et tanc et tunc-a-tunc-tunc,
 Puissent, simplement puissent, madame,
 [déchaîner
 En se fouettant un jovial charivari parmi les
 [sphères.
 Cela fera ciller les veuves. Mais les choses fictives

Clignent à leur gré. Clignent surtout quand cillent
les veuves.

(*Ibid.*, v. 13-22)

Quitte à paraître immoral (« Cela fera ciller les veuves. Mais les choses fictives / Clignent à leur gré »), le poète a pour tâche de mettre en garde le lecteur contre les préjugés et les lieux communs véhiculés par le langage, y compris le langage lyrique. Au lieu de suggérer une entente, l'oscillation entre deuxième (« prenez donc », « permettez ») et première personnes du pluriel (« Nous sommes d'accord », « nous revoilà ») met davantage en évidence l'incompatibilité entre la vision de l'auteur et celle incarnée par la chrétienne hargneuse. La présence des deux locuteurs permet de détourner l'apologie du lyrisme depuis l'intérieur du texte, sans que le « Je » soit obligé d'assumer entièrement la portée de ses propres affirmations. Stevens se sert en somme de l'ironie pour montrer ce qui se cache d'illusoire derrière des concepts comme celui de vérité, de morale et même de conscience. À côté du recours au dialogue en fonction ironique on en trouve d'autres, qui ont toujours pour but de produire un effet de distance entre la matière du poème et l'esprit qui l'organise en discours. C'est le cas du soliloque à la deuxième personne du singulier, dont nous avons dit qu'il était refusé par Montale et que Stevens emploie au contraire pour adoucir des énoncés qui pourraient sembler trop lyriques s'ils étaient pris en charge directement par le « Je ».

Le poème *Le motif de la métaphore*, publié dans le recueil *Transport vers l'été*, s'ouvre justement sur un aveu de ce genre :

You like it under the trees in autumn,
Because everything is half dead.
The wind moves like a cripple among the leaves
And repeats words without meaning.

In the same way, you were happy in spring,
With the half colors of quarter-things,
the slightly bright sky, the melting clouds,
The single bird, the obscure moon –

The obscure moon lighting an obscure world
Of things that would never be quite expressed,
Where you yourself were never quite yourself
And did not want nor have to be,

Desiring the exhilarations of changes : [...]

Tu es bien sous les arbres en automne,
Parce que tout est à moitié mort.
Le vent bouge en boiteux parmi les feuilles
Et répète des mots sans suite.

Tu fus heureux de même dans le printemps,
Avec les demi-tons du premier quart de choses,
Le ciel un peu plus scintillant, le mélange des
[nuages,
L'unique oiseau, la lune obscure –

La lune obscure illuminait un monde obscur
De choses qui jamais n'existaient tout à fait,
Où toi-même jamais n'étais pleinement toi-même
Ne voulais ni ne devais l'être,

Toi qui désires les euphories des changements :
[...]

(*Le motif de la métaphore*, v. 1-13)

Si nous nous arrêtons à ces trois premières strophes, le texte semble être l'un des plus classiques de Stevens. Comme pour *Domination du noir*, on y retrouve l'association entre cycle saisonnier et états d'âme du poète ; ainsi que le topos du paysage lunaire, avec la méditation sur le caractère apparent des choses qui s'en dégage. La structure syntaxique de départ semble elle aussi assez simple. Après une première strophe composée de deux phrases au présent, on voit se développer une évocation au passé qui occupe les deux strophes suivantes, jusqu'au début de la quatrième. Ce passage de « tu es bien » à « tu fus heureux » confère à la deuxième personne l'épaisseur d'un individu, ayant un vécu et une mémoire propres. Mais les passages suivants suggèrent que le « Tu », plutôt qu'un véritable interlocuteur du sujet lyrique, en est la projection. Au lieu de se terminer par un point ferme, l'énoncé qui commence par l'évocation au passé se prolonge en fait jusqu'à la fin du poème, en tournant le souvenir en abstraction. Lorsqu'il se réfère au désir d'« euphories des changements », le « Je » ne songe pas à l'allégresse provoquée par un changement dans la vie de la personne à laquelle il s'adresse, mais à sa propre capacité à constamment modifier le réel à l'aide des procédés métaphoriques.

The motive for metaphor, shrinking from
The weight of primary noon,
The ABC of being,

The ruddy temper, the hammer
Of red and blue, the hard sound –
Steel against intimation – the sharp flash,
The vital, arrogant, fatal, dominant X.

Le motif de la métaphore, se déroband
Devant le poids du midi primordial,
L'ABC de l'être,

Le caractère sanguin, le marteau
Fait de rouge et de bleu, le son dur – cuirassé
Contre toute influence – l'éclair vif,
Le vital, l'arrogant, le fatal, le souverain X.

(*Ibid.*, v. 14-20)

Voilà qu'à la lumière de ces deux dernières strophes, le recours à la deuxième personne du singulier se révèle propice à une sorte d'auto-injonction adressée par Stevens à lui-même. L'objet du premier énoncé (« You like it [...] ») serait donc la métaphore : c'est le geste métaphorique qui a permis jusqu'ici au poète de s'adonner au plaisir du changement, en lui faisant couvrir la réalité d'une couche d'interprétations dont la puissance était telle qu'elle a empêché les choses et lui-même de s'exprimer vraiment. C'est contre sa tendance à esquiver « la pesanteur du midi premier » et la réalité dépouillée de métaphores que le « Tu » est mis en garde par le « Je ».

L'emploi de la deuxième personne du singulier en fonction palindodique est présent chez Stevens à commencer par *Parties d'un monde* (1942), un recueil écrit pendant la guerre et dont le but principal est de justifier la création poétique en tant que « lutte fondamentale

et interminable avec le réel¹³³ ». On comprend dès lors que l'auteur a besoin de corriger le tir de certains de ses textes précédents, où l'éloge de l'imagination a pu être compris comme une défense de la poésie conçue comme une tour d'ivoire. Si Stevens a jusqu'ici réussi à se jouer de l'étiquette d'écrivain « art pour l'art » qu'on tendait à lui accoler, les circonstances historiques l'obligent désormais à intégrer à ses poèmes l'exposé de leur fondement théorique. Il est temps qu'un énonciateur assume explicitement la tâche consistant à dévoiler le faux-semblant de toute représentation langagière, y compris des représentations littéraires, qui ont la fortune d'être les seules à se savoir illusoires. La deuxième personne du singulier est justement là pour rappeler cette unique vérité tout autant au poète qu'au lecteur. La convergence des deux destinataires est d'autant plus évidente que le « Tu » alterne souvent avec le « Nous », comme dans *Apartés sur le hautbois*, un texte qui s'interroge sur l'actualité de l'humanisme en temps de conflit. Le poème se divise en trois sections, introduites par un prologue quelque peu paradoxal :

The prologues are over. It is a question, now,
Of final belief. So, say that final belief
Must be in fiction. It is time to choose.

Les prologues sont terminés. Il s'agit, désormais,
De l'ultime croyance. Lors, disons que l'ultime
[croyance
Doit être au cœur d'une fiction. Il est temps de
[choisir.

(*Apartés sur le hautbois*, v. 1-3)

Dans le vocabulaire théâtral, le terme « aparté » (« apart ») indique une réplique prononcée par un personnage qui se trouve en dehors de la scène. Puisque ses mots ne sont entendus que par le public, ce qu'il dit à ses interlocuteurs acquiert un caractère privé. Or, dans le poème de Stevens, le « Je » qui s'exprime à propos de la « foi définitive » révèle à son auditoire une vérité que lui-même a du mal à accepter : l'espoir d'un au-delà est désormais périmé (« cette fiction obsolète du grand fleuve au cœur / D'un pays vide ¹³⁴ »). Seul « l'homme des philosophes », continue-t-il, « marche dans la rosée / Encore sur le bord de mer marmonne des vers laiteux / Consacrés à une imagerie immaculée¹³⁵ ». Mais le message sifflé au public n'est pas seulement un message de désespoir :

If you say on the hautboy man is not enough,
Can never stand as a god, is ever wrong
In the end, however naked, tall, there is still
The impossible possible philosophers' man,

Si vous dites sur le *hautbois* que l'homme ne saurait
[suffire,

¹³³ Stevens, « *Apartés sur le hautbois* », *Idées de l'ordre*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Claire Malroux, Paris, Atelier La Feugraie, 2000, p. 75.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

The man who has had the time to think
 [enough,
 The central man, the human globe,
 [responsive
 As a mirror with a voice, the man of glass,
 Who in a million diamonds sums us up.

Qu'il ne peut jamais se poser en dieu, qu'il finit
 [toujours par
 Avoir tort, bien que nu et grand, il demeure encore
 L'impossible possible homme des philosophes
 L'homme qui a eu suffisamment le temps de penser
 L'homme central, le globe humain, aussi réceptif
 Qu'un miroir doté d'une voix, l'homme de verre
 (*Ibid.*, v.10-18)

Une fois mis face à la mort des dieux, il reste toujours aux individus le modèle offert par « l'impossible possible homme des philosophes ». Grâce à son imagination, celui-ci peut encore se situer au centre de son univers (« l'homme central »), l'incarner (« le globe humain ») et même le refléter à l'aide d'un langage transparent comme le verre et dur comme le diamant. La force de sa pensée est telle qu'il peut décider de la succession des mois, auxquels il intime : « Tu n'es pas août à moins que je ne te fasse tel¹³⁶ ». Même en temps de guerre, lorsque l'odeur des martyrs sanglants couvre l'arôme du jasmin, l'homme est là pour rappeler la nécessité de « chanter » et, à travers le chant, de convertir le désordre du réel dans l'unité facettée du diamant. Voilà que du « tu », le personnage passe au « nous » :

How was it then with the central man? Did we
 Find peace? We found the sum of men. We
 [found,
 If we found the central evil, the central good.
 We buried the fallen without jasmine crowns.
 There was nothing he did not suffer, no ; nor
 we.

[...]

It was not as if the jasmine ever returned.
 But we and the diamond globe at last were
 [one.
 We had always been partly one. It was as we
 [came
 To see him, that we were wholly one, as we
 [heard
 Him chanting for those buried in their blood,
 In the jasmine haunted forests, that we knew
 The glass man, without external reference.

Qu'en était-il alors de l'homme central? Avons-
 nous
 Trouvé la paix ? Nous avons trouvé la somme des
 [hommes. Nous avons trouvé,
 En trouvant le mal central, le bien central.
 Nous avons enterré ceux qui étaient tombés sans
 [couronne de jasmin.
 Il n'était rien qu'il n'eût souffert, non ; ni nous.

[...]

Ce n'est pas comme si le jasmin ne revenait jamais.
 Mais le globe de diamant et nous faisons enfin un.
 Nous avons toujours été un en partie. Ce fut en
 [venant
 Le voir, que nous fîmes totalement un, nous
 [l'entendîmes
 Psalmodier pour ceux qui étaient enterrés dans leur
 [sang,
 Dans les forêts hantées de jasmin, que nous
 connûmes
 L'homme de verre, sans référence extérieure.

(*Ibid.*, v. 19-23 ; 29-35)

Un texte à visée aussi explicitement métapoétique qu'*Apartés sur le hautbois* peut être interprété comme un exemple de la manière dont Stevens « met son humanisme à l'épreuve

¹³⁶ *Ibid.*, p. 76.

du spectacle de la barbarie et de la guerre¹³⁷ ». Une telle lecture se trouverait effectivement confirmée par le passage de la deuxième à la première personne du pluriel, ainsi que par l'impression d'unanimisme qui se dégage des dernières strophes du poème. Mais le fait que le « Je » s'adresse à un « Tu » ou qu'il se change en « nous » suffit-il pour étayer cette hypothèse ? Dans une conférence sur les rapports entre poésie et peinture, Stevens affirme que

à une époque où l'incrédulité, ou, si ce n'est l'incrédulité, du moins l'indifférence aux questions de croyance est si répandue, la poésie, la peinture et les arts en général, deviennent une compensation pour ce qui a été perdu. Les hommes sentent que l'imagination est, après la foi, la plus grande puissance : le prince régnant. Par conséquent, il n'y a pas à voir, dans leur intérêt pour l'imagination et pour ses œuvres, une phase de l'humanisme, mais une affirmation vitale de soi dans un monde où ne subsiste que le soi, toujours s'il subsiste¹³⁸.

Si nous relions ce qui est dit à cette occasion aux mots prononcés par le « Je » dans *Apartés sur le hautbois*, nous pouvons interpréter le choix des pronoms dans une autre perspective. La quête collective de « l'homme central » poursuivie dans le texte n'aurait pas en réalité comme objectif de sauver les valeurs laïques qui sont à la base de l'humanisme, mais plutôt de s'en débarrasser. Au lieu de s'encourager et d'encourager son public à fonder une nouvelle utopie, le « Je » du poème se limiterait à constater que, « dans un monde où ne subsiste que le soi, toujours s'il subsiste », l'auto-affirmation individuelle est le seul idéal possible. Or, l'ambiguïté du texte nous laisse penser que Stevens ne veut se prononcer de façon définitive à cet égard. D'une part, parce qu'en revendiquant une position antihumaniste, il devrait renoncer aux instances communicative et cognitive de sa propre poésie ; d'autre part, parce qu'en se taisant, il encourage le lecteur à prendre lui-même en charge la portée d'un tel constat.

Les conditions de cette prise en charge sont fournies par le fait de transférer certains des traits traditionnellement associés au poète dans un personnage désigné par la troisième personne du singulier. Parmi les dizaines de figures auxquelles Stevens accorde ce rôle, de

¹³⁷ Massimo Bacigalupo, note à Wallace Stevens, *Tutte le poesie*, tr. de l'italien par Massimo Bacigalupo, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2015, p. 1142.

¹³⁸ [« In an age in which disbelief is so profoundly prevalent or, if not disbelief, indifference to questions of belief, poetry and painting, and the arts in general, are, in their measure, a compensation for what has been lost. Men feel that the imagination is the next greatest power to faith, the reigning prince. Consequently their interest in the imagination and its work is to be regarded not as a phase of humanism but as a vital self-assertion in a world in which nothing but the self remains, if that remains » (Wallace Stevens, *L'ange nécessaire. Essais sur la réalité et l'imagination*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Sonia Bechka-Zouechtiagh et Claude Mouchard, Strasbourg, Éditions Circé, 1997, p. 143)].

Harmonium à *Opus Posthumous*, on peut distinguer ceux qui incarnent une idée biaisée de la poésie et du savoir qu'elle dispense (par exemple la vieille chrétienne que nous avons déjà évoquée) de ceux dont le désir de connaissance est décrit comme étant à la fois désenchanté et naïf. C'est ce désir qui leur permet de défendre la valeur cognitive de l'imagination à la place du poète et sans devenir des prosopopées. Lorsque Stevens préfère la troisième personne (du féminin parfois) aux formes impersonnelles ou au dialogue, il se sert généralement du discours indirect libre pour brouiller les frontières entre ce qu'il pense personnellement et les clichés qui sont transmis par le genre dans lequel il inscrit son discours. Ses personnages peuvent être tantôt des détenteurs officiels de vérité (professeurs, rabbins, philosophes), tantôt des paysans qui mènent une vie banale, « sauf par le fait de la vivre poétiquement, comme nous tous faisons¹³⁹ ». Or, cette vision du poète et de son rôle social est assez consciente pour savoir que la démystification du mythe du génie romantique est destinée à se changer à son tour en mythologie.

Le long poème *Inspection du héros en temps de guerre*, lui aussi tiré de *Parties d'un monde*, dresse justement le portrait du héros en homme quelconque, opposé à ces grands, parmi les soldats et les bourgeois, pour qui des statues continuent d'être érigées. En alternant première et troisième personne du singulier et du pluriel, le poème développe un discours indirect libre dont il est impossible de déterminer s'il est pris en charge par le poète ou mis dans la bouche de ses personnages, hommes quelconques que la détresse du temps présent pousse à une vigueur inouïe (« La force est mon lot [...] / Et le froid, mon élément. La mort est mon / Maître et, sans lumière, j'ai demeuré / [...]. Ainsi / Parlait chaque homme en hiver¹⁴⁰ »). Malgré l'indication fournie par le titre, la douzième section nous annonce que le héros, « ce n'est pas une image. C'est une émotion¹⁴¹ ». Au lieu de bâtir une autre allégorie de l'homme idéal, Stevens met ici en scène une expérience de pensée : celle, illusoire et nécessaire à la fois, qui consiste à idéaliser le réel.

The highest man with nothing higher
 than himself, his self, the self that embraces
 the self of the hero, the solar single,
 Man-sun, man-moon, man-earth, man-ocean,
 Makes poems on the syllable *fa* or
 Jumps from the clouds or, from his window,
 Sees the petty gildings on February... [...]

L'homme le plus haut avec rien de plus haut
 Que lui, son être, son être qui embrasse
 L'être du héros, l'unique solaire,
 Homme-soleil, homme-lune, homme-terre,
 [homme-océan,
 Compose des poèmes sur la syllabe *fa* ou
 Jaillit des nuages ou, de sa fenêtre,

¹³⁹ Stevens, « Letter to Renato Poggioli, June 25, 1953 », *Letters of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 789.

¹⁴⁰ [« Force is my lot and not pink-clustered / Roma ni Avignon ni Leyden, / And cold, my element. Death is my / Master and, without light, I dwell [...] Thus / Each man spoke in winter » (Stevens, « Inspection du héros en temps de guerre », *Parties d'un monde*, *op. cit.*, p. 99)].

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 104).

Voit les dorures dérisoires sur février...
(*Inspection du héros en temps de guerre*, 231-237)

Cet homme-soleil, justement parce qu'il est un héros, rejette la fausse autorité dont on l'a chargé. Il préfère les « travaux et les passe-temps / Du plus haut de l'être : il étudie le papier / Sur le mur, les citrons sur la table¹⁴² ». Ainsi, il semble se rapprocher au plus près du commun des mortels, élus par Stevens détenteurs de la vraie connaissance :

Each false thing ends. The bouquet of summer Turns blue and on its empty table It is stale and the water is discolored. True autumn stands then in the doorway. After the hero, the familiar Man makes the hero artificial. But was the summer false ? The hero ? How did we come to think that autumn Was the veritable season, that familiar Man was the veritable man ? So Summer, jangling the savagest diamonds and Dressed in its azure-doubled crimsons, May truly bear its heroic fortunes For the large, the solitary figure.	Chaque chose fausse s'achève. Le bouquet d'été Bleuit et sur sa table vide Il fane et l'eau se décolore. Le véritable automne surgit alors sur le perron. Après le héros, l'homme Familiier rend le héros artificiel. Mais l'été était-il faux ? Le héros ? Comment en vîmes-nous à penser que l'automne Était la véritable saison, cet homme Familiier l'homme véritable ? Afin que L'été, faisant cliqueter les très-fauves diamants et Vêtu de son cramoisi redoublé d'azur Puisse vraiment soutenir ses fortunes héroïques Visant l'immense figure solitaire
---	---

(*Ibid.*, v. 278-289)

Le savoir de l'« homme familier » ne se fige pas en une vérité solide. Son attitude terre-à-terre lui permet certes de se dépouiller des fausses croyances qui l'ont habité auparavant, mais elle ne suffit pas pour autant à se constituer en certitude. Une fois que l'automne a dévoilé l'artificialité de l'été et l'inconsistance du héros, cet homme quelconque ne peut s'empêcher de les revêtir de « diamants » et de « cramoisi », en allant ainsi alimenter le réservoir d'illusions qui sert d'intermédiaire entre lui et le monde. Le déplacement fréquent et souvent implicite des sujets d'énonciation opéré par Stevens dans des poèmes comme *Inspection du héros en temps de guerre* répond au besoin de restituer, sous une forme discursive, le processus cognitif qui consiste à passer constamment d'une perspective à l'autre au fur et à mesure que notre perception évolue. Loin de fonctionner comme les détenteurs d'un savoir absolu et universel véhiculé par un langage et un corps glorieux, les personnages qui se succèdent dans la prise en charge des énoncés servent à signaler qu'une nouvelle vérité vient de se superposer à celle qui l'a précédée. Comme le rappelle Stevens à propos d'un autre texte portant sur le même sujet, « nous devons nous fixer des objectifs abstraits

¹⁴² [« These are the works and pastimes / Of the highest self: he studies the paper / On the wall, the lemons on the table »(*Ibid.*)].

et cacher ensuite l'abstraction dans une apparence sensible¹⁴³ » : le héros est là pour rappeler au « Je » que, derrière ses métamorphoses, demeure une volonté jamais épuisée de se situer physiquement et linguistiquement au centre de son discours.

Retrait énonciatif et résistances du sujet

Chacun à sa manière, Valéry, Rilke, Stevens et Montale travaillent pour faire dialoguer instance lyrique et instance essayistique du poème. Autrement dit, ils cherchent à faire en sorte que le sujet responsable de l'énonciation et le sujet responsable de l'expérience ne soient pas immédiatement superposables. Nous avons vu que le statut de ces deux sujets ne recoupe pas, ou pas toujours, la différence entre la personne biographique du poète et celui qui dit « Je » dans le texte. Les stratégies mises en œuvre par les quatre auteurs ont en fait pour but de brouiller les frontières qui séparent dimensions fictive (ou poétique, ce qui revient ici au même) et factuelle du discours. Dans le cas de Valéry, il s'agit d'attribuer au « Je » de *La Jeune Parque* et du *Cimetière marin* la tâche de restituer une expérience mentale en essayant de faire coïncider, d'une part, l'immédiateté de la perception avec l'immédiateté de l'énonciation ; d'autre part, la durée de la réflexion avec la durée de l'écriture. Or, ces deux plans temporels ne peuvent se rencontrer que si le poème est écrit à la première personne : c'est seulement là où il y a confusion entre le « Je » qui parle et le « Je » qui écrit que devient possible de voir le dire et l'écrire comme les deux facettes (l'une consciente et l'autre réflexe) de la pensée. La difficulté des poèmes valériens consiste justement en ce qu'ils veulent restituer la double temporalité de la pensée en assignant à leurs « Je » la mission paradoxale de « se voir se voir », c'est-à-dire de se représenter en tant qu'esprit qui parvient à s'identifier à travers sa propre désidentification. Les appels et les injonctions que les « Je » du *Cimetière marin* et de *La Jeune Parque* s'adressent à eux-mêmes pour se ressaisir et reprendre possession de leur corps ne sont alors que le corrélat stylistique de cette situation de dédoublement, d'autant plus radicale que l'alternance entre monologue intérieur et description externe se fait serrée.

¹⁴³ « Nous devons d'abord nous donner des objectifs abstraits et ensuite donner à ces figures abstraites une apparence concrète. Un héros ne le serait pas, mais on le préfère quand il en a l'air et ce n'est qu'ainsi que nous pouvons avoir foi en lui » [« We have to fix abstract objectives and then to conceal the abstract figures in actual appearance. A hero won't look, but we like him much when he doesn't look it and, of course, it is only when he doesn't look it that we can believe in him » (Stevens, « Letter to José Rodríguez Féo, March 2, 1945 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 489)].

Chez Rilke, l'enjeu de l'énonciation à la première personne du singulier relève plutôt de l'auto-questionnement que de l'auto-conscience. Lorsqu'il s'interroge sur la possibilité que son cri soit entendu « parmi les ordres des anges », le sujet lyrique des *Élégies* n'est pas en train de notifier sa présence à lui-même comme le fait la Parque au début de son aventure. Malgré le drame qu'elle semble vivre, cette dernière assume de façon au moins partiellement euphorique sa porosité, qu'elle reconnaît comme le seul moyen d'échapper à la paralysie de l'identité ; alors que le même constat résonne beaucoup plus amère dans la bouche du « Je » rilkéen. Le drame qu'il vit au long des dix poèmes du cycle ne se développe pas dans la seule dimension de la conscience : l'énonciation lyrique n'est pas pensée par Rilke comme un modèle du fonctionnement du moi pur, dépouillé de ses éléments contingents. Au contraire, la réflexion entamée dans les *Élégies* concerne l'existence humaine dans ce qu'elle a de foncièrement médiée. Puisque l'individu n'appréhende les choses qu'à travers le prisme du langage, son rapport avec le monde ne peut qu'être représentatif. Son échec dans la tentative de ne plus interposer d'images entre lui et la réalité n'a pas grand chose à voir avec l'idée valérienne d'une pensée qui se déforme et se perfectionne au moment où elle se transforme en mots. L'esprit individuel est lui-même présenté dans *Les Élégies* comme étant constitutivement biaisé et dépendant du reflet de soi que lui renvoient les choses. C'est pourquoi les interlocuteurs auxquels le « Je » adresse ses questions demeurent muets. L'ange, les amants, la mère, l'enfant, le héros, les morts, l'animal, l'arbre et les objets servent de signaux pour lui rappeler que la transformation de l'expérience sensible (réduite par métonymie au geste de regarder) en expérience verbale (réduite quant à elle au geste de nommer) constitue le degré ultime de communication auquel l'homme peut aspirer. Le type de connaissance acquise par le sujet au fil du poème est alors une connaissance existentielle, dans la mesure où elle est coextensive au *hic et nunc* de l'énonciation lyrique, et non pas séparée de lui ou le surplombant. On comprend aussi pourquoi elle ne peut être prise en charge autrement qu'à la première personne : c'est son contenu qui l'impose, tout comme il impose de donner au chemin parcouru par le sujet à travers le texte une portée universelle.

Même si ses ambitions cognitives semblent plus modestes, la poésie de Montale se situe elle aussi dans une dimension existentielle. Certes, avec la transition d'*Os de seiche* aux *Occasions* on assiste à une réduction de la teneur tragique du conflit qui habite le sujet. Si dans le premier recueil le « Je » vivait son manque d'identité de façon la plus sérieuse, l'attitude choisie par le « Je » du deuxième livre oscille entre la mise en suspens ironique et

une sorte de décor bourgeois. Cette posture réticente et quelque peu hautaine est destinée à devenir la marque du dernier Montale, que nous verrons bientôt revendiquer l'incommunicabilité substantielle entre les hommes. Mais dans *Les Occasions* une porte est encore laissée ouverte au dialogue, bien que ce soit avec des interlocutrices d'élection et dont on pourrait dire qu'elles servent à compléter le « Je » individuel du poète d'une partie « transcendante ». Dans un texte intitulé *La solitude de l'artiste*, Montale recourt à ce terme pour désigner le contraste qui tient le sujet scindé entre extrême individuation et absence totale de consistance propre.

L'homme, en tant que sujet individué, en tant que sujet empirique, se retrouve à être fatalement isolé. La vie sociale n'est qu'une addition, un agrégat, non pas une unité de sujets. L'homme qui communique est le Je transcendantal qui est caché en nous et qui se reconnaît dans les autres individus. Mais le Je transcendantal est une lampe qui jette un très court rayon de lumière devant nous, une lumière qui nous conduit vers une condition non-individuelle et par conséquent non-humaine. La tentative [...] de rendre le Je individuel communicant même s'il n'est, par définition, pas tel [...] est à la base des recherches artistiques et philosophiques de notre époque¹⁴⁴.

La forme dialogique permet à Montale à la fois de résoudre et d'esquiver le problème de « rendre le Je individuel communicant ». De manière plus nonchalante par rapport aux *Élégies de Duino*, son « Je » lyrique est mis devant l'impossibilité d'exprimer sa singularité tout en donnant à son expérience une portée universelle. En choisissant de s'adresser à un « Tu » avec qui il entretient un dialogue intime sinon franchement chiffré, il met donc un filtre entre soi et le lecteur. Ce dernier n'est plus appelé directement à la compréhension, mais se retrouve à devoir parcourir tout seul le chemin qui mène à ces « occasions-motrices », dont nous avons vu qu'elles sont en même temps la source et le surcroît de la poésie montalienne. Contrairement à Rilke, pour qui la prise de conscience du sujet vis-à-vis de sa condition a lieu dans et par le texte, le paradoxe des *Occasions* consiste dans le fait, d'une part, de professer l'impossibilité théorique que le « Je individuel » se transforme en « Je transcendantal » et d'autre part, de montrer ces rares circonstances dans lesquelles une telle transformation a effectivement lieu. La vérité contingente et privée à laquelle son

¹⁴⁴ [« L'uomo, in quanto essere individuato, individuo empirico, è fatalmente isolato. La vita sociale è un'addizione, un aggregato, non una unità di individui. L'uomo che comunica è l'io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri. Ma l'io trascendentale è una lampada che illumina solo una brevissima striscia di spazio dinnanzi a noi, una luce che ci porta verso una condizione non individuale e dunque non umana. Il tentativo [...] di rendere comunicante l'io individuale che non è tale per definizione [...] è alla base delle ricerche artistiche e filosofiche del nostro tempo » (Montale, « La solitudine dell'artista », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 53-54)].

« Je » accède et permet au lecteur d'accéder n'est en fait pas dispensée sous la forme d'un discours personnel – c'est-à-dire d'une énonciation prise en charge subjectivement par son locuteur, comme il advient dans les *Élégies* –, mais plutôt sous la forme d'un récit d'événements décousus qui se présentent au « Je » sans qu'il puisse les assumer. Cette inscription du dialogue dans un cadre narratif limite la portée des énoncés gnomiques prononcés par le sujet et par ses interlocutrices. L'expérience du poème se trouve ainsi reléguée dans une dimension mi-monologique (celle du « Je individuel », auquel aucun pouvoir communicatif n'est accordé), mi-dialogique (celle du « Je transcendantal », qui communique au prix d'une perte de son individualité). Il en résulte que sa portée cognitive ne peut être revendiquée que dans la mesure où elle est mise à l'épreuve par sa réfutation.

Les stratégies de retrait énonciatif mises en place par Stevens sont d'un genre encore différent. Plus proche en ceci de Valéry que de Rilke et de Montale, Stevens ne conçoit pas la poésie en terme de conflit entre expression du vécu individuel et tentation de l'universalité. Tout en dénonçant l'obsolescence du modèle romantique, *Élégies* et *Occasions* continuent en fait de poursuivre une idée de lyrisme où ces deux instances communicatives demeurerait en équilibre. Pour Stevens, il n'existe aucune dimension substantielle à laquelle le poème permettrait d'accéder : le mythe de l'identité, tout comme celui de la transparence et de l'authenticité, ne sont présents que sous la forme de *topoi* lyriques, d'images sclérosées dans la tradition et véhiculées par le biais du langage. Au lieu de prétendre s'en débarrasser pour aboutir à une représentation plus vraie de soi-même et de son rapport au monde, le « Je » doit les exhiber en tant que telles. Du moment que le problème de l'identité lyrique se déplace du plan de l'être vers le plan du paraître, les doutes concernant la portée communicative du poème changent eux aussi d'ordre. La douzième section d'*Esthétique du Mal* met bien en scène la manière dont Stevens prend congé d'une idée d'un rapport entre connaissance subjective et connaissance objective conçu en terme d'opposition :

He disposes the world in categories, thus :
 The peopled and the unpeopled. In both, he is
 Alone. But in the peopled world, there is,
 Besides the people, his knowledge of them. In
 The unpeopled, there is his knowledge of
 [himself.
 Which is more desperate in the moments when
 The will demands that what he thinks be true ?

Il ordonne le monde en catégories, comme suit :
 le peuplé et le non peuplé. Dans les deux,
 il est seul. Mais dans le monde peuplé se trouve,
 Outre les hommes, sa connaissance des
 [hommes. Dans
 le monde non peuplé se trouve sa connaissance de
 [soi.
 Quelle est la plus désespérée dans les instants
 Où la volonté veut que ce qu'il pense soit vrai ?
 (*Esthétique du Mal*, XII, v. 233-240)

Des deux univers qui ressortent du partage entre vision individuelle et vision collective de la réalité, aucun ne semble satisfaire le protagoniste. Sa connaissance est « désespérée », puisqu'il sait que sa perception du monde et de lui-même demeure irrémédiablement biaisée. La perception de ce biais est si aigüe qu'elle « détruit les deux mondes¹⁴⁵ ». Pour échapper de sa propre conscience, l'homme ne semble avoir d'autre alternative que d'accepter passivement sa condition. S'il assume le fait que sa façon de s'appréhender et d'appréhender les autres est fallacieuse, il lui sera peut-être possible d'accéder à un « troisième monde », dans lequel il n'est plus nécessaire de lutter contre les filtres qui s'interposent entre lui et la réalité.

<p>This creates a third world without knowledge, In which no one peers, in which the will makes no Demands. It accepts whatever is as true, Including pain, which, otherwise, is false. In the third world, then, there is no pain. Yes, but What lover has one in such rocks, what woman, However known, at the center of heart ?</p>	<p>Ceci fait naître troisième monde sans [connaissance, Où n'apparaît personne, où la volonté ne veut rien, acceptant tout ce qui est comme vrai, Y compris la douleur, qui, par ailleurs, est fausse. Dans ce monde-là, donc, pas de douleur. Soit, mais Quel amant a-t-on dans des telles solitudes, quelle [femme Si renommée soit-elle, au centre du cœur ? (<i>Ibid.</i>, v. 249-255)</p>
--	---

Malgré la promesse de bonheur accordée par ce « troisième monde sans connaissance », le dernier vers de la strophe nous laisse entendre que la sortie du sujet hors de sa propre conscience ne suffit pas à lui donner le sentiment de continuité et de cohérence qui lui étaient garantis auparavant par le fait de connaître et de se connaître. Certes, dans un univers où tout est tenu pour vrai parce que tout est irrévocablement faux, la douleur provoquée par la perception des illusions n'existerait plus (« la volonté ne / veut rien, acceptant tout ce qui est comme vrai, / Y compris la douleur, qui, par ailleurs, est fausse »). Mais avec la douleur disparaîtrait aussi l'amour (« Quel amant a-t-on dans des telles solitudes, quelle femme / Si renommée soit-elle, au centre du cœur ? »). Ce troisième monde, où la volonté est endormie et le corps passif, finit donc par être rejeté pour laisser la place à une conception de l'identité comme adhésion volontaire du sujet à son immanence. Le corps physique, en tant que multiplicité de pulsions irréductibles à une unité, se substitue ainsi au mythe de l'esprit conçu comme centre irradiant des phénomènes :

The greatest poverty is not to live

La suprême pauvreté n'est pas vivre

¹⁴⁵ Stevens, « Esthétique du Mal », XII, *Transport vers l'été*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Prieux, Paris, Nous, 2020, p. 35.

In a physical world, to feel that one's desire
 Is too difficult to tell from despair. Perhaps,
 After death, the non-physical people, in paradise,
 Itself non-physical, may, by chance, observe
 The green corn gleaming and experience
 The minor of what we feel. The adventurer
 In humanity has not conceived of a race
 Completely physical in a physical world.
 The green corn gleams and the metaphysicals
 Lie sprawling in majors of the August heat,
 The rotund emotions, paradise unknown.

Dans un monde physique, de sentir nos désirs
 Trop difficiles à distinguer du désespoir. Peut-être
 Qu'après la mort, les personnes non physiques, au
 [paradis,
 Lui aussi non physique, peuvent observer, par
 [hasard,
 Le grain vert irradiant et expérimenter
 La moindre part de ce que nous sentons.
 [L'aventurier
 N'a pas conçu l'humanité comme race
 Entièrement physique dans un monde physique.
 Le grain vert brille et les métaphysiques
 S'étalent largement dans les grandeurs de l'août,
 Les émotions précieuses, sans trace du paradis.

(*Ibid.*, v. 299-310)

De la même façon que Rilke est conduit, par le fond romantique de sa vision du monde et de la poésie, à employer la première personne du singulier, le perspectivisme de Stevens l'amène à déléguer son message à d'autres locuteurs que le « Je ». Par le fait d'alterner description et expression, portrait ironique et discours indirect libre, son autorité discursive se dissémine parmi différents personnages ayant chacun un ou plusieurs regards posés sur la réalité. Sa conception de l'identité comme pétrification momentanée d'un sujet qui est au contraire en changement constant trouve dans ce mode énonciatif le corrélat le plus adéquat.

Même s'ils ne parviennent pas à le résoudre, les poèmes-essais des quatre auteurs modernistes qui font l'objet de notre thèse mettent en scène ce qu'Adorno, dans son *Discours sur poésie lyrique et société*, appelle « l'idiosyncrasie de l'esprit lyrique¹⁴⁶ ». Ce caractère idiosyncrasique réside, selon le philosophe, dans une idée du langage conçu à la fois comme le médium à travers lequel la société lit le monde et comme un don fait par un poète en tant qu'individu extraordinaire, capable de s'en servir pour donner une portée universelle à son expérience. Adorno est convaincu que le processus de rationalisation moderne a fait en sorte que l'expression lyrique perde son pouvoir de communiquer pour être réduite à une pensée autoréférentielle et identique à elle-même. Paradoxalement, pour que le poème continue de jouer un rôle social, il est nécessaire de protéger le caractère individuel de l'expérience en le déplaçant du centre à la périphérie de l'énonciation lyrique. Déformée ou disséminée dans plusieurs locuteurs, la voix du poète doit pouvoir garder son emprise sur le poème, de telle sorte que d'autres individus, que la société tient séparés, aient moyen de se reconnaître en lui. Alors seulement l'universalité du langage peut être maintenue « sans

¹⁴⁶ Theodor Adorno, « Discours sur poésie lyrique et société », *Notes sur la littérature*, tr. de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 48.

avoir à payer le tribut de l'ésotérisme¹⁴⁷ ». La prise en charge plus ou moins explicite des énoncés d'un « Je » sert à sauver ce processus de reconnaissance tout autant de sa banalisation que de son essentialisation, ainsi qu'à ramener l'expression lyrique au rôle de communication intersubjective. Adorno considère en fait que, dans le poème et dans l'œuvre d'art en général, « la forme qui est donnée au contenu est elle-même un contenu sédimenté¹⁴⁸ ». Sorte d'écho, elle émane de plusieurs sujets et expériences différés dans le temps et dans l'espace.

Or, une telle forme historicisée ne peut s'émanciper du carcan de données qui se reversent en elle que par un travail de transformation continue : son caractère progressif fait qu'elle ne se donne jamais comme accomplie ou expliquée, mais reste en « interaction immanente¹⁴⁹ » avec le sujet, lequel se transforme à son tour en se l'appropriant. Ce qui permet d'articuler entre eux les contenus dont la forme est issue, c'est un type de rationalité qui n'est pas sans rapport avec le modèle de raison cartésienne, mais libéré de l'agencement téléologique entre moyens, fins et conséquences. C'est pourquoi, selon Adorno, le genre de connaissance dispensée par cette forme est de l'ordre à la fois de la démystification et de la promesse. De la démystification, car loin de renvoyer une image conciliante de la réalité, elle en dévoile le caractère de faux-semblant ; de la promesse, car tout en servant de frein aux illusions d'immédiateté et aux excès d'intentionnalité, son apparence unitaire et objective laisse quand même croire que si le sujet n'arrive pas encore à dépasser sa propre contingence, c'est qu'il est dominé par une « pensée identifiante¹⁵⁰ » et auto-conservatrice à laquelle seul l'art désintéressé se soustrait.

L'art est la rationalité qui critique celle-ci sans l'esquiver. L'art n'est pas pré-rationnel ni irrationnel, ce qui le condamnerait a priori au mensonge eu égard à l'imbrication de toute activité humaine dans la totalité sociale. C'est pourquoi les théories de l'art rationalistes et irrationalistes échouent pareillement [...]. Le

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁸ Theodor Adorno *Théorie esthétique*, tr. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 194.

¹⁴⁹ Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, tr. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1985, p. 45.

¹⁵⁰ Chez Adorno, la « non-identité » n'indique pas simplement le contraire de l'identité (celle des concepts, des catégories, etc.), mais plutôt ce qui échappe à toute forme d'identité, continuant d'exister pour ainsi dire à l'ombre de l'identité comme si elle en représentait les possibilités inaccomplies. « La contradiction est le non-identique sous l'aspect de l'identité ; le primat du principe de contradiction dans la dialectique mesure l'hétérogène à la pensée de l'unité. En se heurtant à sa limite, celle-ci se dépasse. La dialectique est la conscience rigoureuse de la non-identité. [...] Le différencié apparaît divergent, dissonant, négatif tant que la conscience est forcée de par sa formation propre d'insister sur l'unité : tant qu'elle mesure ce qui ne lui est pas identique à son exigence de totalité » (Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 17).

poète lyrique en revanche, grâce à sa désinvolture qui le dispense des règles logiques – simples ombres dans son domaine – a le droit de se soumettre à la légalité immanente de ses créations. Les œuvres ne refoulent pas; grâce à l'expression elles permettent au diffus et au fluctuant d'accéder à la conscience présente sans opérer [...] de rationalisation¹⁵¹.

L'« expression » à laquelle fait référence ce passage est d'une autre sorte que celle dont les antiromantiques déploraient l'intransitivité. D'après Adorno, elle prend plutôt l'aspect d'un compromis entre le sujet et l'objet. De leur médiation résulte un artéfact intersubjectif, dans lequel la subjectivité est présente, mais « débarrassée de toute psychologie¹⁵² ». Vue sous cet angle, la part jouée par le sujet biographique dans le processus de création de l'œuvre est tout à fait partielle. Il n'y a pas expression sans qu'il n'y ait eu négociation avec le contenu qui est sédimenté dans la forme, car lorsque les émotions individuelles sont extériorisées, elles se trouvent déjà agencées par un langage et une technique qui donnent à comprendre en même temps l'objet et le sujet.

À la lumière de ces considérations, nous proposons de considérer le « Je » lyrique et ses avatars comme étant eux aussi des « formes », c'est-à-dire des ensembles de données issues de plusieurs expériences individuelles et qui se sont historiquement sédimentées. Leur caractère intersubjectif émerge à chaque fois que le contenu du poème appelle à remettre en cause l'évidence de concepts comme celui d'identité ou de raison. Ceux qui s'engagent dans la création (les poètes) et dans la compréhension (les lecteurs) de ces formes doivent se plier à leurs règles, en acceptant de les reproduire, comme elles reproduisent la nature. C'est exactement de la soumission à la loi de l'art que procède, selon Adorno, le renversement du modèle romantique de connaissance. Cessant d'être identifié à l'expression d'un génie dont la personnalité extraordinaire lui permettrait d'atteindre l'universel, la valeur cognitive du poème émergerait « des zones laissées vacantes par les intentions subjectives¹⁵³ » des poètes.

L'acceptation du fait que les modèles du passé sont désormais inefficaces demande à nos auteurs d'assumer une posture à la fois sceptique et confiante vis-à-vis de sa propre expression. Tantôt ils refuseront l'idée qu'elle soit la manifestation d'une vérité absolue et prédéterminée ; tantôt ils empêcheront que cette prise de conscience ne se transforme en refus ou inaction. Interroger et rendre à chaque fois explicites les conditions à partir desquelles le sujet conçoit sa propre existence et celle des autres devient dès lors la seule

¹⁵¹ Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 86.

¹⁵² *Ibid.*, p. 91.

¹⁵³ *Ibid.*

manière de se tenir en équilibre entre mythe de l'authenticité et rejet nihiliste de la réalité en tant qu'illusion.

Le parti pris de la forme Le poème-essai et la tradition

And tradition is near.
It joins and does not separate. What, then,
Is its true form ?
(Wallace Stevens, *Recitation After Dinner*)

The ghost of some simple metre should
lurk behind the arras in even the « freest »
verse; to advance menacingly as we doze,
and withdraw as we rouse. Or, freedom is
only truly freedom when it appears against
the background of an artificial limitation.
(T.S. Eliot, *Reflection on Vers Libre*)

Crise de la tradition, conquête de l'autorité : Eliot et Valéry pères du lyrisme moderniste

Dans un essai intitulé *La condition de l'homme moderne* (1958), Hannah Arendt affirme que la crise du modèle de raison cartésienne qui a débuté à la fin du XIX^e siècle a rendu clair aux individus qu'ils habitaient un monde où la pensée n'était plus à même de « poser des questions adéquates, significatives¹ ». L'esprit ayant déserté ses vieilles fonctions, ceux-ci se sont retrouvés dans une sorte d'interrègne, où la valeur de l'expérience était déterminée à la fois « par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore² ». Industrialisation, guerres mondiales et montée des totalitarismes ont beau être évoquées pour expliquer l'effondrement du penser et de l'agir communs, ces phénomènes se rangent en réalité parmi les conséquences d'un événement plus subtil et qui relève de la sphère linguistique : la disparition du concept d'« autorité » dans le discours politique et, surtout, prépolitique. Arendt définit l'autorité comme le résultat d'un processus en deux étapes, correspondant, l'une, à la fondation du passé, l'autre, à sa célébration. En remontant jusqu'aux racines de ce terme (du latin *augere*, augmenter), elle se propose d'identifier les

¹ Hannah Arendt, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, tr. de l'anglais (États-Unis) sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

² *Ibid.*, p. 19.

besoins qui ont toujours fait paraître la présence de figures autoritaires comme nécessaire à la survie d'une civilisation.

L'autorité a toujours été acceptée comme une nécessité naturelle, manifestement requise autant par des besoins naturels [...] que par une nécessité politique : la continuité d'une civilisation constituée, qui ne peut être assurée que si les nouveaux venus par naissance sont introduits dans un monde préétabli. Étant donné son caractère simple et élémentaire, cette forme d'autorité a servi de modèle, durant toute l'histoire de la pensée politique, à une grande variété de formes autoritaires de gouvernement. Par conséquent, le fait que même cette autorité prépolitique, qui présidait aux relations entre adultes et enfants, maîtres et élèves, n'est plus assurée, signifie que toutes les métaphores et tous les modèles de relations autoritaires traditionnellement à l'honneur ont perdu leur plausibilité³.

Avec la sécularisation des institutions religieuses, le caractère naturel de ce besoin d'autorité qu'incarnaient tantôt les ancêtres, tantôt les pères fondateurs, aurait perdu progressivement de son mordant, pour ne réapparaître dans l'histoire qu'au moment des révolutions. Considérées comme des moments de rupture avec le passé, les révolutions naissent selon Arendt de la même tentative de gérer le rapport entre les générations au sein d'une société. Peu importe que l'acte de naissance d'une tradition soit signé par un mariage royal ou par la conquête de la liberté, son existence doit être scellée au récit d'une origine glorieuse, ainsi qu'à la reconstruction d'une généalogie illustre.

La civilisation moderne semble avoir définitivement sapé ce besoin : le concept de tradition y paraît plus que jamais inactuel. Le fait qu'une telle notion soit devenue obsolète n'implique pas que la tradition elle-même ait disparu, mais sa perte d'autorité a engendré chez les individus le sentiment d'avoir lâché le « solide fil » qui les reliait aux « vastes domaines du passé⁴ ». Dans le monde qu'ils habitent, chacun doit désormais donner à ses gestes, à son discours et à son mode de vie l'apparence de continuité qui lui était auparavant garantie par le simple fait d'appartenir à une communauté. Quoiqu'angoissante, cette expérience n'empêche pas moins de réaliser que ce fil n'était au fond qu'une chaîne liant l'individu à une vision préétablie et déterministe du temps. La prise de conscience d'un tel attachement conduit certains de ces individus à entamer un rapport nouveau avec leur héritage, y compris celui littéraire⁵. D'après Arendt, la spécificité de l'œuvre d'art consiste

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ Selon Arendt, Marx, Nietzsche et Kierkegaard ont été les premiers à aller dans cette direction. Tous les trois ont en fait remis en question la hiérarchie traditionnelle des facultés humaines. Marx, parce

en fait dans son écart avec la sphère de la consommation : son seul objectif est d'apparaître et, ce faisant, de restituer à son public un « pressentiment d'immortalité » capable de le soustraire à l'aliénation. En l'absence d'une autorité régulatrice en matière de jugement, ce pressentiment n'est plus collectif : l'œuvre ne déploie sa pure apparence qu'à ceux qui la reconnaissent en tant que telle. C'est pourquoi le passage à la modernité dans les arts doit être tout autant marqué par la suspension que par la réappropriation individuelle des modèles ayant autrefois fait office d'autorité dans le domaine de l'expérience esthétique. Ainsi formulée, la réflexion d'Arendt semble suggérer que, avant que la rupture des rapports entre passé et présent ait eu lieu, les traditions occidentales de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle étaient réunies dans un seul et même cadre conceptuel, lequel se traduisait dans un langage et dans des formes partagées. En ce qui concerne la poésie, nous avons pourtant vu qu'une telle koinè n'a jamais été entièrement rejointe et qu'il faut attendre la fin du XIX^e siècle (soit le moment où Arendt fait débiter la crise) pour que la diffusion de la vulgate symboliste assure une certaine homogénéité de langue, de styles et de thèmes entre les littératures d'Europe et des États-Unis. Un environnement culturel et un réseau d'échange de plus en plus solides contribuent à répandre le sentiment que l'histoire littéraire de chaque pays peut cohabiter avec les autres dans un espace commun. Au lieu de suivre Arendt et de considérer ce phénomène comme la conséquence de l'écroulement d'un seul modèle d'autorité valable pour toutes les traditions, nous pouvons donc l'interpréter comme l'une des raisons ayant conduit au changement d'attitude vis-à-vis du passé. Si, à l'époque romantique, les classiques se dressaient encore en bloc contre la solitude de l'écrivain, qui se retrouvait tiraillé entre l'obligation de leur rendre hommage et la prétention de les défier, l'internationalisation du canon poétique rend obsolète l'idée d'une tradition à sens unique. Le temps s'y trouve ainsi sorti hors de ses gonds : on peut célébrer les autorités du passé en même temps qu'on les expose à une perpétuelle contrefaçon. Plutôt qu'à leur émulation, on se voue à leur détournement, voire à leur plagiat.

Au début du XX^e siècle, certains artistes réagiront avec enthousiasme à la crise du principe d'autorité qui présidait au partage de l'expérience esthétique, tandis que d'autres, plus conservateurs, y verront un danger pour la liberté elle-même. Une fois tombées les limites qui, tout en la confinant, ont préservé intactes ses frontières, celle-ci se trouverait

qu'il a transféré les lois transcendantes de la dialectique dans le domaine de l'action ; Nietzsche, parce qu'il a montré le fond de superstition sur lequel s'érige la façade objective de la science ; et Kierkegaard, parce qu'il s'est posé en exemple du conflit humain entre choix et destin, en obligeant la philosophie à se détourner des essences pour se pencher sur l'individu en tant qu'existence singulière.

presque d'emblée destinée à disparaître. Il existe pourtant une position intermédiaire entre le pôle de l'émancipation et celui de l'asservissement à l'autorité indiqués par Arendt. L'identification qu'elle propose nous permet de montrer combien le conflit qui oppose scepticisme destructeur et sacralisation aveugle du passé relève d'une fausse dualité. Loin de vivre en harmonie parfaite avec les modèles autoritaires du passé, Valéry, Rilke, Stevens et Montale ressentent fortement la rupture du fil qui était censé les relier à une tradition ayant des formes et des contenus précis. Leur réaction ne prend cependant pas l'aspect d'un appel à couper les ponts avec le passé et se traduit plutôt par un changement de leur rapport au temps. Leur œuvre est consciente du poids de la tradition, au moins autant qu'elle s'en trouve angoissée : sa liberté ne peut par conséquent pas être acquise à travers une simple *tabula rasa* de l'héritage générique dont elle est issue. Cet héritage doit d'abord être maîtrisé, puis intériorisé et, enfin, réactivé de manière à vérifier lesquels de ses fragments résistent à la force du présent. Contrairement aux futuristes, dont la conception progressive et linéaire de l'histoire reste dans le sillage du romantisme, Valéry, Rilke, Stevens et Montale remplacent en fait l'image d'un cœur qui s'élance constamment « par-dessus l'obstacle⁶ » avec celle d'un esprit figé dans un présent ouvert sur tous les possibles, bons et mauvais, virtuels et actualisés. De plus, là où les futuristes cherchent à réduire l'écart entre la durée de la vie et celle de l'œuvre, eux essaient de l'exagérer à travers le montage d'imaginaires temporels hétérogènes, voire incompatibles. Ce qui nous frappe à la lecture de *La Jeune Parque* ou des *Élégies de Duino*, c'est justement le contraste entre un contenu extrêmement moderne – le dédoublement de la conscience, la crise de la communication – et une forme qui demeure, au moins en apparence, traditionnelle. La coprésence de ces deux temporalités nous empêche de penser le poème comme un objet arrêté, composé à l'aide d'éléments préétablis et revêtant une position déterminée dans l'histoire du genre lyrique.

Le basculement vers une conception non-linéaire du temps ne nous fournit pas seulement l'horizon de compréhension de l'expérience cognitive dont les poèmes de Valéry, Rilke, Stevens et Montale sont issus, mais se répercute aussi sur leur structure interne et surtout sur la place qu'ils occupent au sein de la tradition lyrique. De même qu'il est difficile de concevoir une œuvre comme *À la recherche du temps perdu* en terme uniquement positifs, c'est-à-dire comme un jalon allant enrichir un savoir spécifique (celui du genre romanesque), de même leurs textes reflètent à la fois l'appartenance à un héritage discursif

⁶ « Con impeto e ferreo cuore oltre l'ostacolo » (« avec élan et cœur inébranlable par-dessus l'obstacle ») était la devise de l'armée italienne, ainsi qu'un slogan très répandu parmi les jeunes futuristes et, plus tard, parmi les fascistes.

et le doute vis-à-vis de sa légitimité⁷. Leur histoire génétique et leur histoire générique, respectivement la pensée singulière qui a présidé à leur création et l'ensemble des marqueurs qu'ils partagent avec d'autres poèmes, ont cessé d'être vues comme une suite d'éléments progressivement déposés l'un sur l'autre. La liberté qu'ils ont gagnée vis-à-vis du passé n'a d'égale que la menace d'être exposés à une constante réversibilité⁸. C'est pour cette raison que ces auteurs mettent en place une série de stratégies de négociation qui

⁷ Un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* éclaire de façon saisissante cet enjeu double qui tient l'artiste en équilibre entre l'illusion d'être le premier de sa race et l'hyper-conscience de son héritage : « Bien qu'on dise avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées, l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité. Depuis les débuts d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle "d'admirables" photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression. Par exemple telle de ces photographies "magnifiques" illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante ». De l'avis du Narrateur, la différence entre le savoir auquel aboutit le scientifique et celui auquel touche Elstir consiste justement dans le fait que le scientifique s'appuie sur les connaissances théoriques qu'il possède pour construire une hypothèse dont il va vérifier dans un deuxième temps la tenue empirique ; tandis que l'artiste est obligé de toujours travailler en aval l'expérience sensible, ce qui le mène à feindre une ignorance et une naïveté par rapport au savoir technique qu'il a acquis. La grandeur d'un peintre comme Elstir réside justement dans sa capacité à invertir le cours de l'accumulation progressive de ce savoir pour montrer non pas les choses telles qu'elles sont en réalité, mais « selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite ». Paradoxalement, un tel effet de suspension du savoir ne s'obtient que grâce à une maîtrise absolue de l'héritage : « L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui, avant de peindre, se faisait ignorant, oubliait tout par probité, car ce qu'on sait n'est pas à soi, avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée » (Proust, « À l'ombre des jeunes filles en fleurs », *À la recherche du temps perdu*, t.1, *op. cit.*, p. 840).

⁸ La méfiance à l'égard d'une conception linéaire de l'histoire n'efface pas le besoin de donner un ancrage temporel à l'expérience : il faut donc la soustraire à une dimension téléologique tout en empêchant qu'elle devienne infiniment répétable ou, pour emprunter une notion à Kierkegaard, « reprenable ». Notion que le philosophe oppose à celle de « réminiscence », la reprise n'étant pas un mouvement vers l'arrière, mais plutôt un « ressouvenir en avant » qui fait que le passé est constamment racheté par le futur. « Comme je l'étais assez longtemps occupé, à l'occasion du moins, du problème suivant : "Une reprise est-elle possible ? Quelle signification a-t-elle ?" [...] Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte pour s'esquiver derechef hors de la vie. [...] Le ressouvenir est un vêtement au rebut : si beau soit-il encore, il ne va plus, parce qu'on a grandi et qu'il est devenu trop petit. La reprise est un vêtement inusable, assoupli et fait au corps ; il ne gêne ni ne flotte » (Sören Kierkegaard, *La reprise*, Paris, tr. du danois par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 2008, p. 65-66).

visent à sauver le poème en tant qu'expérience ponctuelle tout en assumant l'obsolescence du poème en tant que genre doté une tradition et d'une autorité intemporelles.

Parmi les compromis qu'ils doivent accepter, le plus coûteux concerne la séparation du langage poétique des autres formes du discours. L'ontologie romantique et symboliste s'est désormais estompée, qui situait la parole du poète au-dessus de la communication ordinaire en lui confiant la tâche de rétablir la continuité primordiale entre les objets. Dès qu'il n'y a plus d'origine à établir, le recours au vers ou à la rime cesse de se justifier à partir du caractère prétendument naturel de ces formes. Leur maîtrise n'est plus pensée comme un don offert à un être de génie, mais comme le fruit d'un long apprentissage. Aucune raison, dès lors, de nier que leur agencement a lieu à partir de conventions qui en délimitent l'espace de validité, en les investissant d'un sens local et d'une vérité conditionnelle : mais comment faire pour que le poème continue d'exister sans que la conscience de son artificialité et des normes qui le gouvernent ne l'écrase ? De même que pour tout autre langage, sa survie se joue sur un équilibre entre ordre idéal et ordre pratique, autrement dit entre l'ensemble des règles qui sont transmises au sujet pour qu'il se saisisse d'un discours et la manière dont celui-ci finit réellement par s'en saisir.

Parmi les écrivains qui vont plus loin dans le questionnement du rapport entre la poésie et son héritage, nous trouvons sans doute Eliot. Contemporain de Valéry, adversaire de Stevens et modèle de Montale, Eliot pose péremptoirement dans ses essais que la valeur d'un auteur ne peut être établie qu'en le situant « au milieu des morts⁹ » et en le comparant à eux. La tradition, écrit-il, ne peut pas être héritée, mais s'obtient « par un grand effort¹⁰ », c'est-à-dire par un travail d'abnégation et de contrôle. En se dressant contre le postulat, énoncé par Wordsworth, selon lequel le poème se compose d'émotions remémorées dans la tranquillité du retrait, Eliot propose de substituer au lyrisme romantique un lyrisme réflexif, fondé sur un principe de mise à distance et d'observation empirique. Ce qui est transmis par le biais du poème, ce n'est donc plus la personnalité de son auteur, mais l'équivalent d'un précipité chimique dans lequel les impressions et les expériences de plusieurs poètes se combinent de façon particulière et imprévisible.

Je pourrai, donc, vous inviter à prendre en considération, comme une analogie suggestive, la réaction qui se produit lorsqu'un morceau d'un fil de platine fin est introduit dans une chambre contenant de l'oxygène et du dioxyde de soufre [...].

⁹ Thomas Stearns Eliot, « La Tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Henri Fluchere, Paris, Seuil, 1950, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*

Lorsque les deux gaz précédemment mentionnés sont mélangés en présence d'un filament de platine, ils forment l'acide sulfurique. Cette réaction se passe seulement si le platine est présent ; néanmoins l'acide nouvellement formé ne contient aucune trace de platine, et le platine lui-même n'est apparemment pas affecté ; il est resté inerte, neutre et inchangé. L'esprit du poète est ce brin de platine. Il peut partiellement ou exclusivement agir sur l'expérience de l'homme lui-même ; mais, plus l'artiste est parfait, plus sera complètement séparé en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée ; plus parfaitement l'esprit digèrera et transmutera les passions qui sont son matériau¹¹.

En acceptant de s'effacer dans cet agrégat, le poète intègre aussi la tradition qui s'y trouve sédimentée. La prise de position théorique d'Eliot, significativement exposée à l'aide d'une métaphore tirée des sciences naturelles, découle d'une prise de position idéologique. Les auteurs auxquels il s'adresse doivent être conscients que « l'esprit de l'Europe – un esprit dont il sait pour l'avenir qu'il est beaucoup plus important que [leur] propre esprit intime – est un esprit qui change, et que ce changement est un développement qui ne perd rien en route¹² ». Dans les dernières décennies, les sciences de l'esprit ont connu des avancées telles qu'il est maintenant possible de ne plus concevoir le poème en terme de création individuelle et d'en faire un outil pour « contrôler, ordonner, donner forme et sens à l'immense panorama de la futilité et de l'anarchie qu'est l'histoire contemporaine¹³ ». En s'inspirant de l'anthropologie comparée, Eliot constate que toutes les œuvres d'art ne sont que la multiplication chaotique du même mythe fondateur : une idée qui n'est pas si différente de celle développée par Arendt à la fin des années 1950. Pour la philosophe comme pour Eliot, la tradition est conçue comme un réservoir d'images partagées qui garantit aux individus leur appartenance à une société. Lorsqu'elle cesse d'être organisée en une suite de figures d'autorité disposées de manière linéaire et compartimentée au fil des siècles, tout le monde acquiert le droit d'y puiser à sa guise pour établir « un parallélisme continu entre le contemporain et le passé¹⁴ ». La tâche du poète et de ceux qui, comme lui, maîtrisent les fragments de cette tradition ne consistera plus dans le fait de lutter seul contre la force du passé, mais plutôt dans le fait de transférer son expérience dans une forme qui lui serait étrangère et pourrait à son tour faire le pont avec d'autres sujets disséminés dans l'espace et dans le temps.

Tels des fétiches qui absorbent les qualités de la personne envoûtée, les œuvres du passé lui permettent d'opérer cette médiation. En se réclamant de la littérature du XVII^e siècle

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ *Ibid.*

anglais et notamment de John Donne, Eliot réussit à fonder un lyrisme à la fois nouveau et ancré dans l'histoire et dont les origines remontent jusqu'à Dante, en passant par Góngora et Laforgue. À travers un processus de sélection et de marquage, l'auteur taille la tradition à sa mesure, en se plaçant au bout de l'illustre lignée qu'il vient de bâtir. Avec du recul, cette stratégie s'est révélée efficace. Non seulement Eliot est devenu une référence parmi ses contemporains (son influence sur Montale est largement étudiée¹⁵) ; il a aussi servi de

¹⁵ Les poèmes du premier Eliot commencent à circuler en Italie autour de 1920, mais ce n'est qu'en 1924 que l'angliciste Mario Praz lui reconnaît un style et une pensée autonomes par rapport aux expériences du symbolisme français (et à Laforgue en particulier), ouvrant ainsi la voie à sa réception critique. En 1925, lorsque paraît la première édition d'*Os de seiche* (1925), Montale vient donc d'en connaître les vers : mais en 1928, à la sortie de la deuxième édition du recueil, les choses ont déjà évolué. Quelques mois avant la parution du recueil, Praz a en fait proposé à Eliot de traduire *Arsenio* pour la revue *The Criterion*, qu'il dirige depuis 1922. À partir de ce moment, l'influence éliotienne est explicitement déclarée par Montale, qui voit dans le poète un modèle lui permettant de s'émanciper de la tradition nationale tout en y demeurant attaché : le travail de récupération détournée qu'Eliot, à l'instar de Pound, a menée avec Dante et le stilnovisme sera en fait essentiel au développement de la poétique des *Occasions*. En transformant l'allégorie dantesque en un procédé dont la valeur référentielle demeure purement immanente (c'est le célèbre « corrélat objectif »), le poète anglais a réussi à trouver un équilibre entre le caractère subjectif de l'expérience et sa restitution dans une forme tangible. Dans le premier des nombreux articles qu'il lui consacra, Montale salue la mode, lancée par Eliot et diffusée en Italie au début des années 1930, consistant à condenser l'énonciation lyrique en refusant les « *big drifts* de l'éloquence » chers à D'Annunzio et aux autres poètes-*vates*. (Montale, « Omaggio à T. S. Eliot », *Il Secondo mestiere. Prose*, t.1, *op. cit.*, p. 496). En 1947, il reviendra sur Eliot pour affirmer que celui-ci est certes « révolutionnaire (mais soi-disant classique) en matière de poésie, conservateur en matière de politique et de religion », mais qu'il faut tout de même lui accorder le mérite d'avoir rappelé aux poètes que « la bonne originalité [...] n'est pas celle de ceux qui ne ressemblent à personne, mais de celui qui demeure irréductible aux ressemblances qui le légitiment et le conditionnent » (*Idem.*, « Eliot et moi », *ibid.*, p. 715-718). Un an plus tard, lors de l'attribution à Eliot du prix Nobel, il comparera la diction sobre des *Quatre Quartets* à celle de ses contemporains. Mis à côté d'Eliot, « Valéry est un torrent d'éloquence ; et Rilke un fleuve boueux, rebelle à tout frein ou digue » (*Idem.*, « Il poeta T. S. Eliot premio Nobel 1948 », *ibid.*, p. 764). Dans le décor de ce poète éminemment bourgeois, Montale se reconnaît entièrement : « Eliot » affirme-t-il en 1950, « est le chaînon manquant de cette lignée qui va de Poe et de Coleridge jusqu'aux derniers représentants du post-surréalisme français : son lyrisme condensé dit en dix mots ce qu'un poète romantique aurait dit en cent [...]. En ceci réside justement l'originalité d'Eliot : que son écriture est le fruit d'une longue accumulation intérieure » (*Idem.*, « Invito a T.S. Eliot », *ibid.*, p. 984). Exemple d'un lyrisme qui rejette l'expression immédiate pour y substituer un travail de mise à distance et de maîtrise intellectuelle des matériaux fournis par l'expérience, Eliot « ne dit jamais "Je". Comme les peintres cubistes, il cherche à construire des objets qui dégagent le sentiment sans le déclarer » (*Ibid.* p. 989). On voit bien que, à travers la proclamation d'Eliot comme poète de la médiation formelle et de l'expression retenue, Montale est en train de parler de lui-même : d'une manière analogue à ce que fait Eliot lorsqu'il nomme Valéry dernier héritier des poètes réflexifs, Montale s'affilie à Eliot dans un but qui consiste, au moins partiellement, en une conquête d'autorité. Preuve en est le fait que cette filiation ne dure que le temps nécessaire à le sortir de sa dette à l'égard de la tradition nationale. Une fois qu'Eliot sera mort et que Montale aura affirmé son autonomie, l'influence éliotienne sera rejetée d'emblée : « Non seulement je ne connais pas très bien Eliot », confessera-t-il en 1972, dans un article intitulé significativement *Un'aria di casa* (« un air de famille »), « mais parmi les choses que je connais de lui pas toutes font écho en moi. Ses idées sur l'art et sur la poésie me paraissent souvent infondées [...]. Et que dire du fameux corrélat objectif ? Qu'une émotion poétique puisse trouver son correspondant dans un objet qui l'incarne, c'est chose connue depuis toujours » (*Idem.*, « Un'aria di casa », *Il Secondo mestiere. Prose*, t.1, *op. cit.*, p. 2994). Sur Montale et Eliot voir Tiziana De Rogatis, *Mappe*

base à la naissance d'une critique littéraire de matrice formaliste, fondée sur le présupposé selon lequel la littérature peut suffire à sa propre interprétation¹⁶. Pour mesurer l'importance du rôle joué par Eliot dans le glissement vers une conception non linéaire des rapports entre le poète et son héritage générique, il est nécessaire de revenir brièvement à la conférence *De Poe à Valéry* que nous avons citée dans le premier chapitre de notre thèse. Le regard qu'Eliot y jette sur les quatre générations de poètes représentées par Poe, Baudelaire, Mallarmé et Valéry se donne comme un exemple du processus de transfert permettant aux écrivains modernistes de s'inscrire dans le sillage d'une tradition pour en tirer à la fois de l'autorité et de l'autonomie. Lorsqu'il affirme que l'entreprise entamée par Poe, Baudelaire, Mallarmé et Valéry pour élever le poème au rang des sciences est allée aussi loin qu'il était possible, Eliot est en réalité en train de mettre en place une stratégie de sacralisation définitive de sa propre figure.

En ce qui concerne l'avenir : il est fort probable que cette avancée dans la conscience de soi, cette extrême attention et préoccupation pour le langage qu'on trouve chez Valéry soit quelque chose qu'on doive enfin abandonner, à cause du flux grandissant contre lequel l'esprit humain et ses nerfs vont se dresser ; on peut estimer que les innombrables découvertes scientifiques, les inventions, tant celles de la machine politique tant celles de la machine politique, pourrait avancer à un point tel qu'elles entraîneraient une irrésistible répulsion de la part de l'humanité qui fera qu'elle sera prête à accepter les épreuves les plus primitives plutôt que de porter plus loin le fardeau de la civilisation moderne. Sur cela je n'ai pas d'opinion assurée : je vous laisse y réfléchir¹⁷.

del tempo. Eugenio Montale e T. S. Eliot, Lucca, Pacini Fazzi, 2012 ; Claire Huffmann, *Montale and the Occasions of Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1983 et Paola Sica, *Modernist forms of rejuvenation : Eugenio Montale and T. S. Eliot*, Florence, Olschki, 2003.

¹⁶ Dans *Naissance de la critique moderne*, William Marx affirme que « c'est en portant son attention sur la question de l'ornement dans les arts décoratifs que l'histoire de l'art avait déjà su poser, en plein XIX^e siècle, les bases d'une approche proprement formaliste de son objet [...]. D'où la possibilité d'élaborer moins une histoire qu'une "grammaire" de l'ornement [...]. Dans la mesure où l'ornement constitue par principe l'élément plastique le plus détaché de toute signification et de tout référent, on conçoit que de manière privilégiée il ait pu ouvrir assez tôt l'histoire de l'art au formalisme. [...] Caractéristique de cette démarche interprétative fut la place accordée par les critiques formalistes patentés, I. A. Richards, Willaim Empson, Cleanth Brooks, F. R. Leavis, Roland Barthes et Gérard Genette, notamment, à deux poètes auteurs d'une œuvre critique considérable – et non pas n'importe quels poètes, mais ceux même qui furent considérés à l'époque et dans leurs pays respectifs comme les plus grands poètes vivants : Paul Valéry et T. S. Eliot. [...] Dans l'invention de la critique formaliste, Eliot et Valéry jouèrent un double rôle, tantôt acteurs d'un combat auquel ils participèrent de plein gré, tantôt otages involontaires de critiques qui revendiquaient leur illustre patronage » (William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002 et . *op. cit.*, p. 16-17).

¹⁷ « And, as for the future : it is a tenable hypothesis that this advance of self-consciousness, the extreme awareness of and concern for language which we find in Valery, is something which must ultimately break down, owing to an increasing strain against which the human mind and nerves will rebel ; just as, it may be maintained, the indefinite elaboration of scientific discovery and invention, and of political and social machinery, may reach a point at which there will be an irresistible revulsion of humanity and a

Eliot consacre Valéry dernier héraut d'une lignée de poètes scientifiques dont il prétend avoir reconstruit la généalogie en même temps qu'il en proclame le deuil. Mais par le biais du poète français (auquel il s'identifie implicitement), il parvient à sceller la gloire de sa propre tradition individuelle, en s'assurant qu'elle arrive intacte aux générations futures.

Nous ne pouvons pas dire si Valéry, qui est déjà mort au moment où Eliot livre sa conférence, se serait reconnu dans le rôle de dernier poète réflexif. Toujours est-il qu'en 1937, invité à s'exprimer devant le public du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, il conteste une vision de l'histoire littéraire conçue en terme de processus évolutif. L'idée qu'un poète, du simple fait d'être né après un autre, puisse le surpasser, lui semble déplorable. « Il est assez facile dans les arts », affirme-t-il, « de concevoir l'interversion des Anciens et des Modernes, de considérer Racine venu un siècle après Victor Hugo¹⁸ ». Pour étoffer sa vision anti-linéaire des rapports entre l'écrivain et la tradition, il prend l'exemple du vers libre, un phénomène qui a suscité autant de querelles parmi les poètes des générations précédentes que parmi ses contemporains.

À l'époque (qui n'est pas révolue) où de grands débats se sont élevés entre les poètes, les uns tenant pour les vers que l'on nomme *libres*, les autres pour les vers de la tradition, qui sont soumis à diverses règles traditionnelles, je me disais parfois que la prétendue hardiesse des uns, la prétendue servitude des autres n'étaient qu'une affaire de pure chronologie, et que si la liberté prosodique eût seule existé jusqu'alors, et que l'on eût vu tout à coup inventer par quelques têtes absurdes la rime et l'alexandrin à césure, on eût crié à la folie, ou à l'intention de mystifier le lecteur¹⁹.

D'une part, nous avons la hardiesse des expérimentations vers-libristes ; de l'autre, la servilité de ces fidèles de l'alexandrin pour qui le respect de la norme métrique reflète un désir de restauration sociale. Selon Valéry, il n'y a en somme pas une grande différence entre un Breton et un Maurras : les deux partis revendiquent une attitude à l'égard du vers qui ne serait que « prétendu[ment] » hardie ou bien servile. La littérature n'est rien d'autre qu'un ensemble d'opérations rendues possibles par la puissance combinatoire du langage ; toute inscription des auteurs et de leurs techniques dans une séquence téléologique est absurde. La notion même d'histoire littéraire, conçue par le romantisme comme une suite

readiness to accept the most primitive hardships rather than carry any longer the burden of modern civilization. Upon that I hold no fixed opinion: I leave it to your consideration » (Eliot, « From Poe to Valéry », *To Criticize the Critic and Other Essays*, *op. cit.*, p. 42)].

¹⁸ Valéry, « Discours sur l'esthétique », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1304.

¹⁹ *Ibid.*

d'étapes disposées dans un ordre à la fois organique et autonome, universel et progressif, est à rejeter d'emblée. Les œuvres du passé sont des objets virtuels, soumis aux changements rétrospectifs produits par leur réception²⁰.

L'arrière-plan des réflexions de Valéry sur les modèles du passé est cette même atmosphère de crise du rationalisme et de montée anti-progressiste répandue au tournant des XIX^e et XX^e siècles et qui s'accroît ultérieurement après la Première Guerre mondiale. Devant la technicisation des sciences naturelles et la perte de spécificité des sciences de l'esprit, trois réactions sont possibles : le deuil de la culture annoncé par les idéologues de la décadence comme Benda ; son renouveau, prôné par les futuristes, enthousiastes à l'idée de faire « sauter toutes les traditions comme des ponts vermoulus !²¹ » et, enfin, la récupération d'un héritage qu'on exhume pour le but de le détourner. Pendant les années 1920-1930, la rhétorique du Valéry public – comme celle d'Eliot, avec qui il partage le rôle d'écrivain phare des élites européennes – tend vers la première de ces réponses. Le célèbre texte intitulé *La crise de l'esprit* se construit autour d'un long *ubi sunt* prononcé par « un Hamlet intellectuel » au lendemain du conflit :

Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées ; avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. Nous savions bien que toute la terre apparente est faite de cendres, que la cendre signifie quelque chose. Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter²².

En passant par une réflexion sur la caducité de toute construction humaine, Valéry entend pointer les causes spécifiques du désordre dans lequel verse selon lui « l'Europe mentale »

²⁰ Depuis la fin des années 1960, soit à partir du moment où l'intérêt des théoriciens a commencé à se tourner vers l'herméneutique, cette idée est devenue presque évidente. Mais en 1921, lorsque Valéry écrit que « le changement de lecteur est comparable à un changement dans le texte même » (Valéry, « Au sujet d'Adonis », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 494), la revendication d'une telle virtualité doit paraître assez troublante. Comme Eliot, Valéry considère que la filiation avec une certaine lignée poétique est un processus constamment réversible et dont les conséquences se répercutent sur la tradition elle-même. C'est aussi pourquoi, malgré l'immense respect qu'il voue à Baudelaire, il ne se soucie aucunement de corriger *L'invitation au Voyage* pour en atténuer la cadence prosaïque : « Poétique. Erreur de Baudelaire : / Mon enfant, ma sœur, etc. / Il fait 5 + 5 + 7 – c'est inharmonique. J'aurais fait 5 + 5 + 8, / et au lieu de : D'aller là-bas vivre ensemble = / mis : D'aller vivre / là-bas / ensemble = 8 / ou autre chose qui fasse 8 – car son vers de 7 est prose » (*Idem*, *Cahiers*, t.2., *op. cit.*, p. 1140).

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, « Tuons le clair de lune ! », *Poesia*, V, 9, août-octobre 1909.

²² Valéry, « La crise de l'esprit », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 988.

depuis 1914. Alors que « la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés²³ » a toujours été un trait distinctif de la civilisation européenne, l'exploitation de cet éclectisme l'a transformée en un carnaval mal assorti. Il est intéressant de noter que Valéry confie l'énonciation de ce discours eurocentrique et rétrograde à l'un des personnages les plus autoritaires de la tradition occidentale : Hamlet. Le choix de donner la parole à un classique du passé pour faire le bilan sur l'état des choses présentes relève d'une conception de l'histoire littéraire comme un réservoir d'images pouvant constamment être réinvesties de sens, ne serait-ce qu'avec une fonction spectrale²⁴. La méfiance de Valéry relève, d'une part, de la volonté de s'afficher en défenseur de l'ordre que les nouveaux courants artistiques appellent à détruire ; d'autre part, elle se fonde sur la conscience que les mythes du nouveau, du génie et de

²³ *Ibid.*, p. 992.

²⁴ « Une grande partie des difficultés actuelles », affirme Valéry, « tient à la survivance puissante d'une sorte de mystique ou de mythologie qui est de moins en moins en accord avec des faits, mais dont on ne sait comment se défaire. À chaque instant, on en ressent le poids mort et la nécessité. Il y a en nous un combat entre la veille, le passé qui est représenté par cette mythologie, et un certain lendemain qui nous travaille. Jamais ce combat de la veille et du lendemain n'a eu lieu plus furieusement qu'aujourd'hui [...] Plus nous allons, plus se fait sentir l'intervalle croissant qui se produit entre les deux aspects de l'activité de l'esprit, son aspect de transformation et son aspect de conservation (Valéry, « La politique de l'Esprit. Notre souverain bien », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1016). Dans *Spectres de Marx*, Derrida revient sur *La crise de l'esprit* et sur les autres textes valériens portant sur le même sujet pour développer une réflexion sur l'héritage du marxisme. « "Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus". Comme dans *Hamlet*, le prince d'un État pourri, [ainsi dans *Le Capital*] tout commence par l'apparition du spectre. Plus précisément par l'attente de cette apparition. L'anticipation est à la fois impatiente, angoissée et fascinée [...]. La hantise est historique, certes, mais elle ne date pas, elle ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier [...]. L'expérience du spectre, voilà comment, avec Engels, Marx aura aussi pensé, décrit ou diagnostiqué une certaine dramaturgie de l'Europe moderne, notamment celle de ses grands projets unificateurs. Il faudrait même dire qu'il l'a représentée ou mise en scène. Dans l'ombre d'une mémoire filiale, Shakespeare aura souvent inspiré cette théâtralisation marxienne. Plus tard, plus près de nous mais selon la même généalogie, dans le bruit nocturne de sa concaténation, rumeur des fantômes enchaînés aux fantômes, un autre descendant serait Valéry » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 22-23). Aux côtés de Kant et Hegel, Marx est effectivement mentionné dans *La crise de l'esprit* : mais lorsque Valéry cite le même passage dans *La politique de l'esprit*, il en efface le nom sans le signaler avec des points de suspension. Cette omission fournit à Derrida le prétexte pour réfléchir à la différence entre esprit et spectre. Trois sont les traits qui les distinguent : d'abord, en étant la manifestation de quelque chose qui n'est ni tout à fait absente ni tout à fait présente, le spectre ne peut être vécu que sous forme de trace ; deuxièmement, son apparition constitue « le corps phénoménal » de l'esprit, sa vie *différée*, mais aussi et surtout « la promesse ou le calcul d'un rachat » (*Ibid.*, p. 217) ; enfin, l'« objectivité fantomatique » du spectre en fait la partie coextensive du travail, y compris celui de l'œuvre littéraire. La pensée derridienne peut nous aider à repenser le rapport de Valéry, Rilke, Montale et Stevens à la tradition. Occupés à chasser les fantômes d'un Baudelaire, d'un Hölderlin, d'un D'Annunzio ou d'un Whitman tout comme ils le sont à les incarner, nos poètes entretiennent avec les autorités du passé un dialogue qui n'est ni mort ni vivant et qui se reflète notamment dans leur rapport aux valeurs formelles propres au genre lyrique. Tel un écho, ces valeurs continuent de se faire entendre dans les poèmes, en allant constituer une sorte de « corps phénoménal » du genre en tant qu'objet ayant fait de son illusion une institution. Avec le spectre de la forme émergent aussi les bribes d'une vérité dont la littérature était censée se porter garante et qui ne peut désormais être réactivée que par fragments discontinus.

l'authenticité sont destinés à tomber sous le joug d'un langage dont on sait désormais qu'il ne peut pas combler l'écart entre la pensée et son expression²⁵. Plutôt que de laisser le poème s'anéantir dans son effort pour restituer la singularité de l'expérience, Valéry se donne pour but d'avancer en direction d'un formalisme dépassionné, ancré dans des conventions qui ont pour lui la valeur d'un filtre purificateur.

Avec celles d'Eliot, les réflexions de Valéry auront une énorme influence sur son époque et sur les suivantes²⁶. Sa théorie lyrique se situe en fait à la croisée du postulat romantique qui voit dans le poème une émanation de la voix intérieure (la « pure expression du sentiment » immédiate et spontanée à laquelle se réfère John Stuart Mill et que nous avons déjà évoquée) et de celui, toujours romantique, qui le considère comme un produit de la synthèse opérée par l'esprit (l'« association volontaire de symboles déterminés à des opérations mentales²⁷ » de Coleridge). Valéry a cherché à réunir ces deux aspects contradictoires de son héritage générique en développant une idée de la forme fixe comme compromis entre instances expressive et réflexive, choc de la perception et réorganisation

²⁵ À propos de *La Jeune Parque*, Valéry écrit à Breton : « Si je l'imprime, je jouirai d'une belle réputation réactionnaire » (Valéry, « Lettre à Breton du 13 juin 1916 », coll. particulière, cité par Michel Jarrety, « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 107, 2007/2, p. 359-369).

²⁶ Il suffit de rappeler la célèbre équation formulée dans *Poésie et pensée abstraite* selon laquelle prose = poésie : danse. Si la marche se présente comme un ensemble de gestes irréfléchis accomplis pour arriver à une destination précise, la danse consiste en l'organisation de ces mêmes gestes en une séquence dont le but n'est plus externe, mais déterminé depuis l'intérieur. De la même manière, le poème est le seul discours qui ne s'épuise pas dans une finalité communicative, parvenant ainsi à survivre et à son énonciation et à son créateur : « Prose et Poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités. La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines liaisons et associations qui se font et se défont dans notre organisme psychique et nerveux, cependant que les éléments de ces modes de fonctionnement sont identiques. C'est pourquoi il faut se garder de raisonner de la poésie comme on fait de la prose. Ce qui est vrai de l'une n'a plus de sens, dans bien des cas, quand on veut le trouver dans l'autre. Mais voici la grande et décisive différence. Quand l'homme qui marche a atteint son but – je vous l'ai dit – quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qui faisait son désir, et dont le désir l'a tiré de son repos, aussitôt cette possession, annule définitivement tout son acte ; l'effet dévore la cause, la fin a absorbé le moyen ; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat. Il en est tout à fait de même du langage utile : le langage qui vient de me servir à exprimer mon dessein, mon désir, mon commandement, mon opinion, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme radicalement en autre chose dans votre esprit ; et je connaîtrai que je fus compris à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus : il est remplacé par son sens – c'est-à-dire par des images, des impulsions, des réactions ou des actes qui vous appartiennent, en somme par une modification intérieure de vous » (Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1331).

²⁷ « La meilleure partie du langage humain en tant que tel lui vient du fait de refléter les opérations mentales. Elle consiste dans l'association volontaire entre symboles donnés et opérations internes, dans les procédés et dans les résultats de l'imagination, qui est inexistante dans la plupart des hommes ignorants » [« The best part of human language, properly so called, is derived from reflection on the acts of the mind itself. It is formed by a voluntary appropriation of fixed symbols to internal acts, to processes and results of imagination, the greater part of which have no place in the consciousness of uneducated man » (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, *op. cit.*, p. 54)].

méthodique de la pensée. Le degré d'abstraction qu'il associe à l'emploi du vers, de la rime et des figures de style lui sert tout autant à limiter les imprudences de l'expression qu'à mettre en garde contre l'illusion selon laquelle le langage pourrait vraiment restituer les opérations mentales telles qu'elles ont lieu dans l'esprit. L'idéal de poésie poursuivi par Valéry coïncide en somme avec un lyrisme qui serait en même temps conscient de ses artifices et les exhiberait en tant que tels. C'est en ceci, et non par le degré de vérité auquel il aboutit, qu'il se distingue d'autres discours (discours que leur prétendue transitivité relie au monde de la même manière que « le trompe-l'œil se raccorde aux choses tangibles²⁸ »). Mais alors, pouvons-nous encore l'appeler lyrisme ?

Montale entre incommunicabilité de l'expérience et intelligibilité de la forme

Malgré ses apories, et peut-être même en raison de celles-ci, la pensée valérienne a fait l'objet d'un grand intérêt de la part d'écrivains de sa génération et de celles qui l'ont immédiatement suivie. Chacun à sa manière et chacun à une étape différente de son parcours, Rilke, Montale et Stevens ont reconnu en avoir subi l'influence. En 1931, alors que Valéry est en train de revenir sur les considérations développées dans *La crise de l'esprit* avec un regard encore plus pessimiste et conservateur, Montale est conduit à devoir s'exprimer sur l'état du lyrisme moderne²⁹. Interrogé dans le cadre d'une enquête, il souligne sa distance avec une idée de la poésie comme « genre littéraire déterminé, figé en formules et schémas auxquels on ne peut pas déroger ». À son avis, la poésie se définit plutôt comme un ensemble d'expériences émergeant de « la perpétration automatique du

²⁸ Valéry, « Hommage à Marcel Proust », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p.770.

²⁹ Ce retour sur *La crise de l'esprit* donnera lieu à plusieurs textes, dont notamment *La politique de l'Esprit. Notre souverain bien*, issu d'une conférence de 1932 et où on lit : « En somme, nous nous trouvons devant le confus du système social, du matériel verbal et des mythes de toute espèce que nous avons hérité de nos pères, et des conditions toutes récentes de notre vie : conditions d'origine intellectuelle, conditions tout artificielles, et d'ailleurs essentiellement instables, car elles sont sous la dépendance directe de créations ultérieures, toujours plus nombreuses, de l'intellect. Nous voilà donc en proie à une confusion d'espoirs illimités, justifiés par des réussites inouïes, et des déceptions immenses ou de pressentiments funestes, effets d'inévitables échecs et de catastrophes inouïes [...]. Nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de Ménandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux » (Valéry, « La politique de l'Esprit », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1019-1920.

genre³⁰ », mais dont la singularité empêche la sclérose. Ainsi envisagés, des phénomènes comme le vers libre ou le retour à la forme fixe se chargent d'une importance nouvelle :

Je ne crois pas dans le vers inéluctable et préétabli (du type « le Vers est tout », à la D'Annunzio), mais je crois dans le haut potentiel de certains sentiments et de la fantaisie, ainsi que dans les agrégats de la parole et du rythme qui *semblent* parfois avoir une existence autonome, et qui ont sans doute une incroyable fécondité [...]³¹.

Contre les approches essentialistes du genre, Montale oppose une idée des vers comme « agrégats de la parole et du rythme ». Selon lui, leur vrai potentiel ne réside pas tant dans leur autonomie, qui est apparente (ses éléments « *semblent* » seulement exister de façon indépendante), que dans la valeur historique qu'ils acquièrent une fois mis en rapport avec les autres discours. C'est pour cette raison que la distinction rigide entre forme fixe et vers libre ne l'intéresse pas : « tous les bons poèmes sont fixes et libres en même temps », explique-t-il, « car ils obéissent tous à une loi, quoique invisible³² ». Subies ou volontairement imposées, les contraintes formelles obligent le poète à ne pas céder à l'effusion du chant, et l'encouragent à « travailler sa propre matière verbale jusqu'à "un certain point"³³ ». Ce n'est qu'une fois qu'il atteint ce stade que le poème « existe et laisse un écho, une obsession derrière soi³⁴ ». De même que pour Eliot et Valéry, le caractère normatif du vers s'offre donc à Montale comme un outil à double tranchant. D'une part, les artifices métriques permettent au poète de freiner son élan expressif à la faveur d'un lyrisme moins inspiré et plus raisonné ; mais d'autre part, ils fonctionnent comme signes distinctifs du poème en tant qu'institution, c'est-à-dire en tant que discours asservi à des règles spécifiques et qui se veut porteur d'une vérité propre. Vue selon cette perspective, la référence à D'Annunzio dans l'enquête que nous venons de citer n'est pas anodine. Dans un autre article daté de 1951, Montale comparera l'influence de D'Annunzio sur la postérité italienne à celle qu'a exercée Hugo sur les générations françaises venues après lui : s'il est impossible de s'en passer, c'est que les deux ont « expérimenté ou effleuré toutes les

³⁰ Montale, « Della poesia d'oggi », *Il secondo mestiere. Prose, t. 2, op. cit.*, p.1529.

³¹ [«Non credo al verso fatale e prestabilito (a "il Verso è tutto" di D'Annunzio), ma credo in alcuni alti potenziali del sentimento e della fantasia, in alcuni aggregati della parola e del ritmo che sembrano avere una esistenza anche autonoma, e hanno senza dubbio una incredibile fecondità [...] » (*Ibid.*)].

³² *Ibid.*, p. 1531.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

possibilités linguistiques et prosodiques de notre époque³⁵ ». De même que Baudelaire a dû assimiler la leçon hugolienne avant de jeter les bases de la poésie moderne, de même les jeunes poètes italiens du XX^e siècle doivent traverser entièrement D'Annunzio pour aboutir enfin à des modalités d'expression nouvelles.

Os de seiche se situe à mi-chemin de cette traversée. Contrairement à certains de ses contemporains – Ungaretti en particulier –, Montale ne bouleverse pas la structure traditionnelle du poème. Au contraire, dans son premier recueil, les vers canoniques sont majoritaires ; quant à la rime, ses possibilités sont largement exploitées³⁶. Cependant, si chez Ungaretti la poésie continue d'être chargée d'une fonction éminemment sociale, malgré la dissimulation de ces valeurs formelles, dans le recueil montalien leur affichage ne s'accompagne pas d'une foi en leur potentiel. Comme il advient pour le mythe de l'enfance, la promesse d'absolu offerte par la poésie est progressivement détrompée. La découverte de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ À ce propos voir Massimo Antonello, *La metrica del primo Montale*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991 et surtout Pier Vincenzo Mengaldo : « Au niveau métrique, l'écart entre Ungaretti et Montale est évident là où les deux peuvent être le plus facilement comparés, c'est-à-dire dans leur traductions des sonnets de Shakespeare [...]. Ungaretti conçoit la forme comme une coulée constante, libre et plastique, et c'est pourquoi il restitue la structure originale en omettant presque toutes les rimes et en construisant des vers longs, qui se terminent souvent par des hendécasyllabes : du schéma du sonnet élisabéthain il ne garde que la contrainte la plus marquée (mais en la transformant de contrainte métrique qu'elle était en contrainte graphico-visuelle) [...]. Montale, en revanche, conçoit la forme, et *cette* forme-là en particulier, comme un apriori rigide et comme un défi [...] : il reproduit fidèlement le tissu des rimes et restitue le pentamètre iambique anglais avec son équivalent métrique – mais seulement en partie rythmique –, l'hendécasyllabe. [...]. L'Ungaretti le plus révolutionnaire, celui de *L'Allegria*, défend une grande liberté prosodique et fragmente la ligne du vers : petits vers, mots-vers, vers-strophes, rehaussement (en direction "oralisante") de la valeur des pauses et des silences, décomposition des unités traditionnelles en unités mineures. [...]. Alors que Montale, véritable restaurateur, crée des institutions métriques solides. De même que son langage, sa métrique a fini par devenir normative parce qu'elle constitue un bassin où se réunissent toutes les propositions faites par les précédentes traditions réformistes de la liberté, de Leopardi à Pascoli, des [symbolistes] français à D'Annunzio » [« La divaricazione, anche metrica, fra Ungaretti e Montale si coglie nitidamente dove i due sono più direttamente confrontabili, nelle rispettive versioni di sonetti shakespeareiani [...]. Ungaretti concepisce la forma come una colata aperta, libera e plastica, e rende la struttura originaria abolendo quasi del tutto le rime e in versi lunghi di durata, che talvolta si chiudono in endecasillabi: dello schema del sonetto elisabettiano, perciò, egli conserva solo l'opposizione più marcata (ma trasformandola da anche metrica in grafico-discorsiva) [...]. Montale invece intende la forma, e *quella* forma, come apriori rigido e scommessa [...], conservando fedelmente l'intelaiatura delle rime e restituendo il pentametro giambico inglese col suo naturale equivalente mensurale – ma solo in parte ritmico –, l'endecasillabo. [...]. Ungaretti, specie il più rivoluzionario dell'*Allegria*, promuove una diffusa libertà di prosodia e di frantumazioni della linea del verso, magari fissata in costanti che negli imitatori sono spesso diventate clichés: versicoli, parole-verso e versi-strofa, accrescimento (implicitamente "orale") del valore di pause e silenzi, scomposizione delle unità tradizionali in unità minori. [...] Solide istituzioni metriche crea o consolida invece, come si è visto, quell'autentico restauratore che è stato Montale. Un po' come il suo linguaggio poetico, la sua metrica è apparsa ed è stata normativa anche perché è un bacino di raccolta di quanto avevano proposto le più consistenti tradizioni riformistiche della libertà, la leopardiana e la pascoliana, la francese e la dannunziana, etc. » (Pier Vincenzo Mengaldo, « Questioni metriche novecentesche », *La tradizione del Novecento. Serie Terza*, Turin, Einaudi, 1991, p. 63-64)].

son caractère illusoire constitue en effet à la fois le socle théorique et le moteur narratif d'*Os de seiche*. Tout au long du recueil, le « Je » se trouve tiraillé entre la disparition et la réémergence, ne serait-ce que momentanée, de cette promesse, dont il a compris qu'elle n'a pas de fondement. Prenons pour exemple *Ne nous demande pas la parole* :

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiara e risplenda come un croco
Perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro !

Non domandarci la formula che mondi possa
[aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Ne nous demande pas la parole, qui taille carré
notre esprit sans forme, et en lettres de feu
le déclare et lui donne la splendeur d'un crocus
perdu parmi la poussière d'une prairie.

Ah l'homme qui s'avance sur,
ami des autres et de soi-même,
et aucun souci n'a pour l'ombre que la canicola
grave sur un mur délabré !

Ne nous demande pas la formule qui des mondes
puisse t'ouvrir,
mais quelque frêle syllabe, sèche comme une
[branche.
Voici ce que seulement nous pouvons te dire
[aujourd'hui :
ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne
[voulons pas.

(*Ne nous demande pas la parole...*)

Premier poème de la section homonyme d'*Os de seiche*, ce texte se distingue par son caractère programmatique. Nous avons déjà dit dans un autre chapitre que le « Nous » y indique une vague communauté de poètes, réunis par un sentiment d'inaptitude vis-à-vis de la tâche que le lecteur leur demande de remplir. Bien que son message soit plus que jamais moderne, *Ne nous demande pas la parole* a une construction apparemment classique. Sur une totalité de douze vers répartis sur trois quatrains, huit semblent réguliers (cinq hendécasyllabes aux v. 3, 4, 8, 11 et 12 ; trois heptasyllabes doubles aux v. 1, 2, 10). L'organisation de la rime est elle aussi canonique : rimes embrassées dans les premier et deuxième quatrains (ABBA-CDDC), avec une rime hypermètre au v. 7 (« amico » – « canicola ») ; rimes croisées dans le troisième quatrain (EFEF) avec une rime interne au v. 12 (« siamo » – « vogliamo »). Cette architecture aux contours arrêtés est renforcée par le recours abondant à l'allitération en /p/ (« perduto », « polveroso », « prato ») ; en /s/ (« sicuro », « scalcinato », « sì », « storta », « sillaba », « secca ») et en /k/ (« chiederci », « croco », « canicola », « domandarci », « codesto »). Au niveau syntaxique, nous relevons plusieurs figures de position : enjambements (v. 1-2, 3-4, 7-8), inversions (avec anastrophe au v. 2 « animo / nostro » ; ou avec anastrophe et hyperbate au v. 10 « storta sillaba e secca »),

hypallages (v. 3 « lo dichiari e risplenda ») et anaphores (v. 12 « *ciò che non siamo, ciò che non vogliamo* »).

Ces changements dans la disposition de la phrase n'affaiblissent pas le déroulement de l'argumentation. Un surcroît d'attention est certes demandé au lecteur, mais la logique du poème demeure claire et le contenu sémantique des énoncés tout à fait compréhensible. C'est justement en ceci que réside l'effet d'étrangeté produit par la présence de marqueurs génériques comme le vers, la rime ou les figures de style. Avec *Ne nous demande pas la parole*, Montale choisit de professer, dans un style traditionnel, le rejet de la poésie telle qu'elle est traditionnellement conçue. Un tel rejet concerne aussi bien la forme (la parole lyrique n'étant plus à même de « taille[r] carré » l'esprit dont elle émane) que la fonction du poème : loin de pouvoir fournir au lecteur une « formule » qui donne accès à la vérité, celui-ci n'est désormais capable de se définir que par négation.

L'expression de la crise des valeurs poétiques dans *Os de seiche* ne trouve pas comme uniques solutions le repli dans l'hyper-littérarité et le durcissement des règles prosodiques. À des textes courts, denses et hautement travaillés du point de vue formel comme celui que nous venons d'analyser, s'allient des poèmes longs à tendance résolument prosaïque. C'est le cas d'*Arsenio*. Poème de transition vers l'univers des *Occasions*, dont nous avons vu qu'il se distingue par son caractère narratif, *Arsenio* se compose principalement d'hendécasyllabes (à l'exception des deux pentamètres aux v. 7 et 11 ; et du septénaire au v. 9). Cependant, très peu d'entre eux sont rimés de façon régulière (v. 18-20 « *scampi* » – « *inciampi* » ; v. 31-32 « *prezioso* » – « *silenzioso* ») et beaucoup présentent des rimes internes (v. 7-8 « in questo giorno / or pioverno ora acceso [...] ») ou imparfaites (v. 48-49 « *protendi* » – « *lamenti* »). L'effet d'étrangeté suscité, dans *Ne nous demande pas la parole*, par le contraste entre le message antipoétique et la surabondance de marqueurs lyriques est produit, dans *Arsenio*, par l'impossibilité d'associer le texte à un genre ferme. Le rapport entre forme et fond s'y trouve donc en quelque sorte renversé par rapport à l'exemple précédent. *Arsenio* met en scène l'apparition d'une vérité poétique, mais le fait en l'inscrivant dans le cadre d'un récit. Le « signe d'une autre orbite », « l'instant / [...] peut-être, longtemps attendu », le « mot / qui tombe près » du protagoniste et le « geste » qui l'effleure : autant des preuves du fait que cette vérité a besoin d'être ramenée à sa manifestation la plus infime pour continuer d'exister. Avec *Les Occasions*, nous assisterons à la fusion de ces deux attitudes, qui revendiquent, pour l'une, l'autonomie du signifiant poétique par rapport à ses contenus ; et, pour l'autre, sa descente dans la terre de la prose,

voire de la conversation. Cette dernière voie n'est pleinement empruntée par Montale que dans son œuvre tardive : jusqu'en 1956, c'est-à-dire jusqu'à *La Tourmente* comprise, ses poèmes présentent une riche élaboration formelle, ainsi qu'un ton contrôlé et une posture énonciative que l'on pourrait qualifier d'aristocratique. Si *Os de seiche* partage donc certaines instances expressives avec les poétiques futuristes, les deuxième et troisième recueils montaliens se font porteurs d'une idée du lyrisme comme travail systématique et détaché. À la naturalité d'une voix que l'on prétend immédiate et presque ignorante d'elle-même, *Les Occasions* opposent l'artificialité d'une poésie « qui vise à retrouver, au bout de ses fouilles, des macérations et des expériences complexes, un polissage et une limpidité de cristal³⁷ » ; autrement dit, un lyrisme qui s'efforce de donner au vécu individuel une apparence objective en le soumettant à des formes qui, « à bien y regarder, résultent plus ou moins directement d'une longue accumulation temporelle et, parfois, spatiale³⁸ ».

Ce basculement est d'autant plus évident lorsque nous comparons un texte de la section homonyme d'*Os de seiche* (celle d'où est extrait *Ne nous demande pas la parole*) à un autre faisant partie de la section jumelle des *Occasions*, les *Motets*. Dans ce volet, dont le titre constitue aussi une étiquette générique – un motet est un court poème, généralement en hendécasyllabes et heptasyllabes, ayant un caractère épigrammatique –, Montale semble avoir été rappelé à l'ordre par la tradition. Par rapport au déploiement de mètres différents et à la fréquence de mesures longues du premier recueil, hendécasyllabe et heptasyllabe sont ici les vers dominants :

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. E' l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!
.....
– Presti anche tu alla fioca-
litanìa del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? –

Adieux, sifflets dans le noir, gestes, toux
et fenêtres baissées. C'est l'heure. Peut-être
les automates ont raison. Comme ils apparaissent
des couloirs, murés !
.....
– Prêtes-tu aussi à la faible
litanie de ton rapide cette horrible
et fidèle cadence de carioca ? –
(*Adieux, sifflets dans le noir, gestes, toux...*)

Le tissu de rimes (« *fioca* » – « *carioca* »), rimes internes (« *abbassati* » – *murati* »), rimes imparfaites (« *forse* » – « *tosse* ») et allitérations (« *rapido* » – « *orrida* »),

³⁷ [« Esiste, come dubitare ?, una poesia che tende a ritrovare, dopo scavi, macerazioni e complesse “esperienze” una “arrotatura” e un “cristallo” che sono, a ben guardare, più o meno direttamente condizionati da una lunga accumulazione temporale e, si vorrebbe credere, anche spaziale tende a ritrovare, dopo scavi, macerazioni e complesse “esperienze” un’ arrotatura e un cristallo »] (Montale, « Umberto Saba », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 2, *op. cit.*, p. 118).

³⁸ *Ibid.*

« fioca » – « cadenza » – « carioca ») présent dans *Adieux, sifflets dans le noir, gestes, toux* contraste avec la trivialité de la scène décrite dans le poème. Lorsqu'il inscrit un contenu sémantique apparemment insignifiant, tel le départ d'une personne au bord d'un train, dans un cadre formel rigoureux, Montale met en œuvre cette récupération détournée de la tradition dont nous avons avancé qu'elle pouvait être une marque du poème-essai. Le travail sur les données de l'expérience est ici beaucoup plus subtil que dans un contexte métrique libre ou semi-libre, parce qu'il implique de couler des signifiés contingents ou personnels dans des structures signifiantes autrefois reconnues comme immortelles, mais qui ont désormais perdu de leur crédit. Le blanc typographique au milieu du texte (« ») est peut-être l'exemple le plus pertinent de ce retour paradoxal à la tradition. Montale s'en sert pour indiquer une lacune dans la transposition de la scène : le moment des adieux, le seul de la séquence que l'on pourrait croire digne d'être mis en poésie, a été coupé. Son absence, si manifestement exhibée, permet d'exprimer à la fois l'échec et l'accomplissement de la fonction sociale du vers. L'échec, parce que la forme fixe n'est plus capable de donner à elle seule une portée universelle à l'expérience vécue ; l'accomplissement, parce que sa désuétude rend intelligible la non-intelligibilité de l'expérience elle-même³⁹.

La récupération de stylèmes empruntés à la tradition lyrique européenne est particulièrement évidente là où le texte a une longueur et une structure compactes. Dès que les marqueurs génériques sont présents de façon épurée, sans apports venus d'autres genres, leur détournement gagne en efficacité. Or, le poème-essai se distingue en ce qu'il constitue un compromis entre deux discours (lyrique et essayistique) qui, malgré des instances communes, se déploient de manière assez différente. Cette différence ne dérive pas seulement de celle entre prose et poésie, mais aussi et surtout des modes d'énonciation par le biais desquels chaque genre parvient à représenter l'expérience cognitive, son déroulement systématique tout comme ses idiosyncrasies. Le résultat du croisement entre l'essai et le poème tendra donc à produire soit des textes longs, soit des textes à la composition très réfléchie et régis par une double autorité : celle du poète, qui se manifeste

³⁹ À ce propos, Gianluigi Simonetti maintient que « même d'un point de vue graphique, les poèmes des *Occasions* sont souvent construits autour d'un blanc, lequel fait allusion à une communication interrompue » [« Le liriche delle Occasioni sono spesso strutturate come comunicazioni interrotte ; il testo tende a costruirsi , anche graficamente , attorno a una cancellatura [...]. Di qui, tra l'altro, la frequenza in Montale di segnali sintattici di reticenza – punti di sospensione, incisi, 'scalini' – e il loro specializzarsi in chiave di sintomo epifanico » (Simonetti, *Dopo Montale, op. cit.*, p. 173)]. Nous reviendrons sur la fonction de tels sauts et coupures montaliens dans le dernier chapitre de notre thèse.

à travers la maîtrise du code formel ; et celle du code lui-même, dont les lois risquent de prendre le dessus sur la raison qui s'y est soumise⁴⁰. En ce qui concerne Montale, la prolifération des signifiants n'est jamais revendiquée en tant que telle, mais résulte toujours de l'effort pour maintenir un équilibre entre la forme et le fond, ce qui veut dire aussi entre le poème en tant qu'objet clos et autonome et la pensée dont il est issu. Cet équilibre est surtout atteint dans les textes de la quatrième section des *Occasions*, les plus longs et les plus narratifs du recueil. Derrière leur cadence prosaïque et leur caractère anecdotique se cache le même travail sur les matériaux traditionnels que nous avons vu à l'œuvre dans les *Motets*. Le soin dans le choix de tel ou tel fragment d'expérience ne relève pas d'un souci documentaire. Au contraire, il semble indiquer que les mots sont d'autant plus précis qu'ils sont interchangeables ; et que leurs référents sont d'autant plus réels qu'ils répondent à la cohérence interne au poème⁴¹. Voilà que le goût de D'Annunzio pour l'encyclopédisme et pour la préciosité des noms se change en volonté d'ouvrir le vers à toutes les entrées du vocabulaire, y compris celles qui n'ont apparemment pas de dignité littéraire. À travers le nivellement des différents registres dans l'ossature traditionnelle du poème, Montale

⁴⁰ Ainsi Valéry, à propos de la composition de *La Pythie* : « Voici ce qui arriva : mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait : quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-dessous » (Valéry, *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1339).

⁴¹ Pour *Élégie de Pic Farnèse* Montale revient sur le contenu initial du texte pour le modifier largement, surtout en ce qui concerne le choix des mots. Ainsi, il confesse à son ami et conseiller Bobi Bazlen : « J'ai beaucoup retouché l'*Élégie*, et de manière pas tout à fait lucide. Maintenant je te demande un *exequatur*. Ne pense pas à ce que tel ou tel vers pourrait avoir gagné ou perdu. Les retouches ont fait du bien au poème dans son ensemble [...] Le rythme évolue désormais de façon plus graduelle de la stase et de la description du début jusqu'au mouvement narratif et lyrique. Lis tout cela et tu vas me donner raison. Je te laisse être *arbiter* et décider entre les fruits et les oranges, qui ne vont mieux que comme sons d'hémistiche » [« Ho molto ritoccato l'Elegia, e non a freddo. Ora ti chiederai l'exequatur. Non pensare a questo o quel verso che può aver guadagnato o perduto. I ritocchi hanno giovato all'insieme della poesia. Prima c'era quella serie di ultimatum o imperativi categorici che finivano con una partita di tiro... e varie zeppa. Ora anche il ritmo passa più gradualmente da un inizio statico descrittivo a un moto narrativo e lirico. Leggi senza confrontare punto per punto con altra copia e mi darai ragione. Solo ti lascio *arbiter* tra i frutti e gli aranci che stanno meglio solo come suono d'emistichio »], (Montale, « Lettera a Bobi Bazlen, 5 maggio 1939 », cité par Luciano Rebay, « I diaspori di Montale », *Italica*, 46, 1, 1969, p. 39). Voir aussi, à ce même sujet, le texte *Sulla Poesia* : « Le poète lyrique a certes un point de départ, un état d'âme, mais aussi un point d'arrivée, lequel est souvent imprévisible et n'est jamais, ou presque jamais, la traduction exacte de l'état d'âme de départ. C'est afin de se connaître que le poète lyrique écrit ; et s'il fait appel au médium expressif (le langage travaillé, le vers, la rime), c'est justement car, au fond, il souhaite faire jaillir de la rencontre entre l'inspiration et le métier cette partie de lui-même que, rationnellement, il ignore » [« Il lirico ha bensì un punto di partenza, uno stato d'animo, ma anche un punto d'arrivo che è spesso imprevedibile e non è mai, o quasi mai, l'esatta traduzione di questo stato d'animo. È proprio per conoscersi che il lirico scrive; e si affida al mezzo espressivo (il linguaggio lavorato, il verso, la rima) appunto perché desidera oscuramente far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora » (Montale, « Sulla poesia », *Il secondo mestiere. Prose*, t.1, *op. cit.*, p. 171-172 :)].

parvient à sauver le genre de sa fossilisation définitive. Ce n'est en fait qu'après avoir ramené le discours lyrique au rang des autres discours qu'il peut se demander s'il est légitime ou non de parler d'une valeur propre à la parole poétique, et si elle ne se serait pas abaissée au rang des autres représentations langagières. *Nouvelles de l'Amiata* met bien en relief cette tentative, qui derrière un titre trivial (une sorte de reportage ou de lettre envoyée depuis une localité de Toscane) cache un échafaudage métrique particulièrement complexe. Il en résulte que, même là où le texte contient des indices clairs de factualité, ceux-ci sont à tel point transfigurés qu'ils en deviennent presque méconnaissables.

Il fuoco d'artificio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
La stanza ha travature
tarlate ed un sentore di meloni
penetra dall'assito. Le fumate
morbide che risalgono la valle
d'elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m'intorbidano i vetri,
e ti scrivo da qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele
di una sfera lanciata nello spazio
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. La vita
che t'affabula è ancora troppo breve
se ti contiene ! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.

E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l'alluciolio
della galassia, la fascia d'ogni tormento.

Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.

Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell'arenaria,
sconvolge i libri d'ore nei solai,
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionie
del senso che non disper! Ritorna più forte
vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile !

Le feu d'artifice de l'orage
sera, le soir tombé, murmure de ruches.
La chambre a une charpente
vermoulue et une odeur de melon
traverse la cloison. Les fumées
souples qui remontent une vallée
d'elfes et de champignons vers le cône diaphane
de la cime troublent mes vitres,
et je t'écris d'ici, de cette table
lointaine, de la cellule de miel
d'une sphère lancée dans l'espace –
et les cages couvertes, l'âtre
où les marrons explosent, les veines
de salpêtre et de moisi sont le cadre
où bientôt tu surgiras. La vie qui raconte
ta fable est encore trop succincte
si elle te contient ! Ton icône se dévoile
sur le fond lumineux. Dehors il pleut

Si tu suivais les fragiles architectures
noircies par le temps et le charbon,
les cours carrées au centre percé
d'un puits très profond ; si tu suivais
le vol empêtré des oiseaux
de nuit et au fond du ravin le scintillement
de la Galaxie qui s'enroule autour de nos
[tourments.

Mais le pas qui résonne longuement dans la nuit
est d'un solitaire qui ne voit rien
que cette chute d'arcs, d'ombres et de plis.

Les étoiles ont des broderies trop fines,
l'œil du clocher s'est arrêté sur deux heures,
même les plantes grimpantes sont une montée
de ténèbres et leur parfum amer fait mal.
Reviens plus froid demain, vent du nord,
brise les antiques veines de grès,
mêle les pages des livres d'heures dans les
[greniers,
et que tout soit cristal serein, empire, prison
du sens qui ne désespère pas ! Reviens plus fort,

Son troppo strette le strade, gli asini neri
che zoccolano in fila danno scintille,
dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.

Oh il gocciolìo che scende a rilento
dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,
il vento che tarda, la morte, la morte che vive !

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me ? Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento.
Una ruota di mola, un vecchio tronco,
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano ad un filo di pietà.

vent de septentrion qui fais chérir
les chaînes et scelles les spores du possible !
Les rues sont trop étroites, des ânes noirs
en file claquent les sabots pleins d'étincelles,
du pic invisible répondent des flambées de
[magnésium.

Oh le lent goutte à goutte qui tombe
des mesures sombres, le temps devenu eau,
le long colloque avec les pauvres morts, la cendre,
[le vent
le vent qui s'attarde, la mort qui vit !

Cette rixe chrétienne qui n'a
de mots que d'ombre et de plainte,
que t'apporte-t-elle de moi ? Moins que
ne t'a ravi le bief qui doucement
s'enterre dans sa gaine de ciment.
Une roue de meule, un vieux tronç,
confini ultimes du monde. Un tas de fon
se défait : et tard venus
joindre ma veille à ton profond
sommeil qui les reçoit, les porcs-épics
s'abreuvent à un filet de pitié.

(*Nouvelles de l'Amiata*)

Le poème se compose de trois parties qui comptent respectivement dix-huit, vingt-huit et onze vers chacune. À une seule exception près (l'heptasyllabe au v. 3) les première et troisième parties sont en hendécasyllabes, alors que la deuxième partie se distingue par une prosodie plus irrégulière. On y trouve des hendécasyllabes (v. 20, 23, 35, 43), des vers de treize syllabes (v. 19, 25, 40), des hypermètres (v. 21-22, 24, 27, 29, 31, 34, 38, 41), mais aussi des hexamètres (v. 33, 36, 42, 45, 46). Les rimes sont presque absentes de la première partie, remplacées par des chaînes de mots accentués sur la première syllabe (« mürmure » ; « pènetra » ; « mòrbide » ; « risàlgonò » ; « diàfano » ; « m'intòrbidano » ; « tàvolo » ; « cèllula » ; « esplòdono » ; « t'affàbula »). Dans la troisième partie, les rimes sont en revanche nombreuses (« *ha* » – « *disfà* » – « *pietà* » ; « *lamento* » – « *cemento* »), ainsi que les rimes imparfaites (« *tronco* » – « *profondo* »), internes (« *mondo* » – « [...] *profondo* » ; « *confini* [...] / » – « *porcospini* [...] / ») et les assonances (« *usciti* » – « *porcospini* »). Pour exploiter toutes les potentialités offertes par ces rimes, Montale fait attention à plusieurs aspects : il veille d'abord à les aménager de manière à créer une grille sous-jacente au poème ; deuxièmement, il cherche à mettre en valeur leur substance sonore ; ensuite à les utiliser pour marquer ou déplacer la pause syntaxique et enfin pour suggérer l'existence d'un lien entre éléments hétérogènes du réel.

Le même traitement est réservé à d'autres figures de la tradition lyrique. Les métaphores sont développées en grappes à partir du même bassin sémantique, ce qui contribue à donner un effet de cohérence interne au poème : le « feu d'artifice » du mauvais temps au v. 1 anticipe l'orage qui apparaît quelques vers plus loin, lequel à son tour prépare aux « flambées de magnésium » de la deuxième partie ; alors que « le murmure de ruches » au v. 2 résonne avec la « cellule de miel » du v. 10. En ce qui concerne le registre, nous remarquons l'alternance de termes quotidiens (les « champignons » ; l'« odeur de melon » ; le « moisi » ; le « cumul de fon ») et mots plus recherchés, voire franchement littéraires (le « cône diaphane » ; « l'icône » ; la « rixe chrétienne »). Aux constructions propres à la langue parlée s'enchevêtrent des expressions plus soutenues : le superlatif « il pozzo profondissimo » renvoie à la fois au registre familier et à la poésie de Leopardi, comme le confirme l'apparition « de la Galaxie, qui s'enroule autour de nos tourments ». Du point de vue des modes d'énonciation, le texte oscille entre énoncés gnominiques (« le pas qui résonne longuement dans la nuit / est d'un solitaire qui ne voit rien / que cette chute d'arcs, d'ombres et de plis ») et allusions chiffrées que seule la destinataire du poème peut saisir (« et tard venus / joindre ma veille à ton profond / sommeil qui les reçoit, les porcs-épics / s'abreuvent à un filet de pitié »).

Tous ces contrastes servent à Montale à mettre en évidence la friction qui existe entre le langage employé dans sa valeur référentielle et les propriétés traditionnellement exploitées par le genre lyrique, notamment les aspects sonores, rythmiques et visuels. Comme dans tout autre poème, ces propriétés peuvent agir en accord ou en désaccord avec le contenu sémantique. Or, dans le cas de *Nouvelles de l'Amiata*, l'écart entre fond et forme est systématiquement contrecarré par le retour à une clarté de l'expression qui relance le primat de la fonction référentielle sur les autres propriétés du langage. La division en trois parties est efficace justement en ce qu'elle permet à la fois de restituer le caractère fragmentaire de l'expérience et de la réorganiser en séquences narratives. Dans la première de ces séquences, le « Je » lyrique nous est présenté dans une pièce, à l'abri d'un orage qui va bientôt éclater. Assis dans cet endroit humide, il écrit à un « Tu » : ce geste le projette mentalement en dehors de sa « cellule de miel », dans l'espace céleste qui le sépare de son interlocutrice. Voilà que cette dernière fait irruption dans le mur, en illuminant de reflets dorés l'obscurité de la pièce. La deuxième partie suit la première sans qu'il y ait connexion apparente avec la scène à laquelle on vient d'assister. On se trouve maintenant dehors : le « Je » marche silencieux dans le paysage et sa solitude prend une ampleur à la fois cosmique

et tragique. L'interlocutrice ayant disparu, ce n'est qu'au « vent du nord », qu'il peut demander de le libérer de son passé, représenté par « les antiques veines de grès » et par « les pages des livres d'heures dans les greniers ». Mais ce vent tarde à venir, remplacé par la chute de l'eau qui coule, menaçante, des avant-toits. Une nouvelle rupture est marquée par le passage à la dernière partie, où le « Je » semble définitivement résigné à accepter sa condition. Nulle trace ne reste de l'espoir qu'a suscité en lui l'apparition de l'icône dans la première séquence : les communications sont interrompues. Et voilà que d'un coup, le cumul de foin se défait et qu'apparaissent les porcs-épics, symbole chiffré qui révèle la présence du « Tu ». Le filet d'eau où ces animaux vont s'abreuver est le même où prend sa source la « pitié » du poète.

Cette analyse de *Nouvelles de l'Amiata* nous permet de souligner un aspect paradoxal dans la conception que se fait Montale de la forme en poésie et qui est présente dans tous les textes des *Occasions*. Au milieu du poème, le « Je » lyrique demande au vent du nord de se faire « cristal serein, empire, prison / du sens qui ne désespère pas ». Ce qu'il cherche, c'est un moyen de connaissance claire, capable de revigorer la raison que la détresse historique vient d'abattre. Ce n'est qu'en réhabilitant la portée universelle du poème qu'il pourra sceller les « spores du possible », c'est-à-dire les graines d'un avenir que les conditions actuelles ne peuvent pas assurer. Cependant, malgré l'appel au retour d'une rationalité de type humaniste (le « cristal serein », l'« empire [...] / du sens » et les « chaînes » dont on espère la rupture), la vérité qui se manifeste au « Je » à la fin du texte demeure privée. L'expérience vécue par lui et par son interlocutrice ne sert aucunement à défendre la valeur de la poésie en elle-même. Au contraire, cette valeur est explicitement limitée à la circonstance où elle se donne à voir. Le « filet de pitié » suffit à peine à abreuver le poète : en dehors de cette apparition aléatoire et mystérieuse, et nonobstant les tentatives du « Je » de l'organiser dans une forme qui serait au moins intelligible, elle s'effile jusqu'à disparaître⁴².

⁴² Sur la poétique des *Occasions* Montale nous renvoyons à Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit ; Pier Vincenzo Mengaldo, « Da D'Annunzio a Montale », *La tradizione del Novecento*, op. cit., p. 15-115 ; Wladimir Kryszynski « La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno », in Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari, Laterza, 1998, p. 80-92 ; Guido Mazzoni, « Il posto di Montale nella poesia moderna », in Montale, *La bufera e altro*, Milan, Mondadori, 2011, p. V-XXXIX. Après avoir mesuré la distance qui sépare *Occasions* et *Os de seiche*, toutes ces contributions s'interrogent sur la place occupée par Montale dans l'espace poétique italien (et international) du XX^e siècle. Luperini le premier a voulu voir dans *Les Occasions* le dépassement définitif des modes expressifs propres au symbolisme : c'est en recourant au procédé de l'allégorie (ou mieux, d'une vision de l'allégorie que le critique conçoit à l'instar à la fois

« Formes de bêtes en traque » : Rilke et l'élégie

La tension entre réalité historique écrasante – *La Jeune Parque* est achevée en 1917, *Les Occasions* en 1939⁴³ – et défense du poème en tant que forme séparée et donc potentiellement soustraite au cours des événements est présente chez les quatre poètes de notre corpus. Chez Rilke, elle se manifeste dans le titre même de l'œuvre : d'une part l'élégie, avec l'héritage générique qu'elle évoque ; de l'autre Duino, un lieu ayant des coordonnées et une histoire précises. Or, comme le rappelle Rilke lui-même dans une lettre à Margot Sizzo de

d'Auerbach et de Benjamin), présent en germe dans *Os de seiche*, que Montale parvient à restituer en même temps la foi et le désarroi du poète face aux valeurs universelles dont le discours lyrique est censé être porteur. En partant de la réflexion de Luperini pour la critiquer en partie, Kryszinski, De Rogatis et Mazzoni se penchent sur les éléments « antiromantiques » de la poésie de Montale – tels le retrait de l'énonciation subjective ou le rapport à la tradition – et les rapprochent de la posture d'Eliot et de Valéry à l'égard de la forme. En reprenant une formule de Montale lui-même, ils appellent cette posture, commune aux trois poètes, « classicisme paradoxal » : paradoxal, car il exprime des contenus modernes dans un style somme toute traditionnel. « Comme tous les phénomènes qui accompagnent le désenchantement du monde », écrit Mazzoni, « la mort de la tradition est peut-être un événement irréversible [...] ». Et pourtant la tradition continue d'exister : c'est le canon, tel qu'il est défendu par les institutions qui contrôlent la mémoire collective et l'horizon d'attente sociale, qui décide de ce qui est original. Interprète de cette dialectique, le classicisme parie sur la continuité organique entre présent et passé, tradition et talent individuel ». [« Come tutti i fenomeni che accompagnano il disincanto del mondo, la morte della tradizione è forse un evento irreversibile [...] ». Eppure la tradizione continua a esistere: è il canone difeso dalle istituzioni che controllano la memoria collettiva e l'orizzonte d'attesa sociale che condiziona l'originalità » (Mazzoni, *Ibid.*, p. XVIII-XIX)]. Dans la poétique des *Occasions*, Mazzoni reconnaît la même vision du monde qui est à l'œuvre dans les romans de Proust, Joyce ou Woolf et qui consiste à envisager l'expérience en terme de répétition et de dépense. La vie, essentiellement vaine, est rachetée par des instants de vérité qui ne peuvent toutefois pas être partagés. Largement répandue chez les critiques du modernisme, cette lecture épiphânico-négative ne semble pas tenir entièrement compte du fait que l'« occasion » (qu'elle prenne l'apparence d'une cloche qui sonne, du trébuchement sur un pavé ou du passage d'un avion) est toujours inscrite dans la durée d'une œuvre et que, sans cette dernière et le travail qui la constitue, elle perdrait toute sa valeur.

⁴³ « En 1913, sur une demande de réunir mes anciens vers, honteux de leur petit volume et plus honteux de leur maigreur, – j'ai songé à écrire une pièce de 30 à 40 vers ; et je voyais quelque récitatif d'opéra à la Glück ; presque une seule phrase, longue et pour contralto. J'essayai quelques alexandrins. Vint la guerre. Puis l'installation de la guerre et ce régime d'angoisse quotidienne, qui n'est pas abrogé. Comme tout le monde, j'avais perdu ma liberté d'esprit. Adieu, spéculations ! J'ai trouvé alors que le moyen de lutter contre l'imagination des événements et l'activité consumante de l'impuissance était de s'astreindre à un jeu difficile ; se faire un labeur infini, chargé de conditions et de clauses, tout gêné de strictes observances. Je pris la poésie pour charte privée » (Valéry, « Lettre à Albert Mockel de 1917 », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1620). Dans une lettre du 12 novembre 1918, Valéry écrit à Pierre Louÿs : « Signe curieux. Je me suis mis à faire des vers au moment de la guerre. Ce matin, sans autre avis et sans hésitation, je me suis mis à écrire des *notes*, comme autrefois et du même type [...] ; c'était une chose entendue entre mes hémisphères cérébraux qu'on ne parlerait plus en vers. Mais le vers, par un mystère qui demeure entier, étant revenu se faire faire en moi, a trouvé dans ce chantier d'étranges établissements [...]. C'est ainsi qu'on a vu un petit récitatif qui demandait à avoir vingt-cinq vers se changer en une *J[une] P[arque]* de cinq cent quatorze alexandrins, que personne ne réclamait » (Valéry, « Lettre à Pierre Louÿs du 12 novembre 1918 », in André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix. 1888 - 1920*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1406).

mars 1922, Duino n'est pas seulement le berceau où ont été conçues les *Élégies*, mais « aussi et surtout peut-être le lieu disparu au moment de la réalisation finale du cycle, d'autant plus que la guerre a détruit presque totalement les murs protecteurs de ce merveilleux château de l'Adriatique⁴⁴ ». Cette ambivalence est davantage accentuée par le recours à l'adjectif toponymique *Duineser* – et, dans la traduction, à la périphrase « de Duino » –, qui encourage à lire le titre tout aussi bien comme « *Élégies écrites à Duino* » (génitif d'origine) que comme « *Élégies écrites par Duino* » (génitif subjectif). Le contraste entre un élément abstrait et immémorial tel que l'élégie et un référent réel et biographique tel que Duino nous empêche tantôt de faire remonter les *Élégies* à la conception romantique du poème comme expression du vécu individuel, tantôt de les ramener à la conception classique du poème comme représentation d'un ordre objectif. Il n'en reste pas moins qu'en choisissant de mettre son œuvre sous la houlette de la tradition élégiaque (particulièrement féconde dans le domaine germanophone, où elle est balisée par les noms de Klopstock, de Goethe et de Hölderlin), Rilke vise à mettre l'imaginaire formel et thématique de ce genre à l'épreuve. Quels compromis sont nécessaires, se demande-t-il, pour que le médium par excellence de la plainte puisse héberger le deuil de la conscience moderne ?

Une première piste dans ce sens nous est fournie par le poème lui-même. Dans le congé de la *Huitième Élégie* nous lisons :

Und wir Zuschauer ; immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus !
Und überfullts, wir ordnen . Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Quant à nous : spectateurs toujours, partout,
tournés vers toutes choses, jamais au-delà !
Cela nous envahit. Nous l'ordonnons. Cela s'écroule.
Nous l'ordonnons encore et c'est nous qui croulons.

(*Les Élégies de Duino*, VIII, v. 66-69)

Dans le contexte de cette élégie en particulier – qui est souvent considérée comme celle présentant le contenu philosophique le plus explicite –, ces quatre vers ont un sens précis. Ils arrivent à la fin d'un poème entièrement occupé par la question de la créature (*die*

⁴⁴ « Ces “Élégies” (ainsi furent nommés d'emblée ces poèmes, il y en aura *dix*) resteront désormais sous le titre d'*Élégies de Duino*, d'autant plus justement que la guerre a détruit presque totalement les murs protecteurs de ce merveilleux château de l'Adriatique (dans l'hospitalité duquel sont nées les deux premières élégies et plusieurs fragments qui ont pris place dans les suivantes) : “Le buste survit à la cité”, a écrit Théophile Gautier, si je le cite bien, dans l'un de ses sonnets si accomplis » [« Diesen “Elegien” (so waren die Gedichte von Anfang an genannt, – es werden nun *zehn* sein –) sollen nun unter dem Titel : *Die Duineser Elegien* erhalten bleiben, um so mehr, als die Kriegsläufe die schützenden Mauern jenes wunderbaren adriatischen Schlosses (in dessen gastlicher Einsamkeit die ersten beiden Elegien und mehrere Fragmente, die nun in den späteren Gedichten vorkommen, entstanden sind) fast bis auf die letzte Spur zerstört haben (*Le buste survit à la cité*, schrieb Théophile Gautier, wenn ich recht zitiere, in einem seiner vollendeten Sonette) » (« Rilke, « Lettre à Margot Sizzo-Noris Crouy du 17 mars 1922 », *Correspondance, op. cit.*, p. 512 »)].

Kreatur) qui, en vertu de son inconscience vis-à-vis de la mort, peut regarder « de tous ses yeux [...] l'Ouvert⁴⁵ ». L'« Ouvert » (*das Offene*), c'est ce qui donne à la créature un abri, lui permet de respirer et forme avec elle un tout indistinct. Dans la rencontre silencieuse entre l'animal et l'Ouvert, dimension intérieure et extérieure s'interpénètrent jusqu'à s'annuler mutuellement. De leur interpénétration résulte cet « espace intérieur du monde » (*der Weltinnenraum*) auquel l'homme n'a pas accès, mais que le « Je » lyrique cherche à recréer à travers le poème. De même que pour les autres textes du cycle, la *Huitième Élégie* se structure autour d'une comparaison : en décrivant le mode d'être de l'animal, Rilke tâche de définir a contrario celui de l'homme. Là où l'insecte et l'oiseau ne sont jamais arrachés à leur univers, qui se déploie sans contours autour d'eux, la faculté de nommer sépare les individus des choses. Loin de leur assurer protection et certitude, le « monde expliqué » (*die gedeutete Welt*) de la *Première Élégie* s'est révélé être une source d'instabilité. L'ordre que le « Je » est contraint d'imposer à la nature en tant que « spectateur » est destiné à se retourner contre lui : tantôt il essaiera de maîtriser le monde et lui-même, tantôt lui-même et le monde s'écrouleront.

Au-delà du sens qu'il acquiert au sein de la seule *Huitième Élégie*, ce quatrain se prête aussi à une lecture métapoétique. Le fait que, malgré les échecs réitérés, l'homme continue d'« ordonner » le monde semble suggérer que son geste présente un caractère coercitif. Être irrévocablement culturel, il ne peut que chercher à objectiver la réalité qui se présente à lui sous la forme d'un chaos indistinct. Lorsqu'à la simple action de nommer les choses s'ajoute la tentative d'inscrire ces noms dans une architecture aux contours bien arrêtés telle que l'élégie, la servitude involontaire au langage et à ses entraves se transforme en parti pris, voire en puissance. Le parcours qui mène à un tel renversement des rapports est malheureux, car il implique que le « Je » prenne conscience des limites de son médium. De même que Montale confiait au « Nous » de *Ne nous demande pas la parole* la tâche d'exprimer en poésie le rejet de la poésie elle-même, le « Nous » de Rilke se plie à l'ordre du vers pour chanter l'échec de l'ordre tout court. Mais là où le sujet de Montale était conduit à cette prise de conscience en amont de l'énonciation lyrique – ce qui lui donnait l'autorité de conférer à ses phrases un ton gnomique et de « formule » –, le sujet rilkéen parvient à comprendre ses propres limites et celles du genre élégiaque à la fin d'un processus qui a lieu dans et par le poème. On comprend dès lors que la libre assomption des contraintes

⁴⁵ Rilke, « Huitième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 71.

formelles ne peut advenir qu'à une étape relativement avancée du cycle, et plus particulièrement dans les *Quatrième, Cinquième et Huitième Élégies*⁴⁶.

Avant d'aller chercher dans ces poèmes des exemples de la façon dont Rilke met le genre élégiaque à l'épreuve de la conscience moderne, il est nécessaire d'apporter une précision. Comme pour l'anglais, la tradition métrique de l'allemand est basée sur le nombre d'accents et non pas sur le nombre de syllabes (contrairement au français et à l'italien). L'élément minimal dans la scansion d'un vers est donc le pied, soit un ensemble de syllabes brèves ou longues disposées autour d'une syllabe accentuée. Parmi les mesures qui permettent de déployer au maximum les possibilités de ce système, on trouve le pentamètre, un vers doté de cinq accents toniques et d'une extension pouvant aller de neuf à quinze syllabes. Sa plasticité est particulièrement évidente dans les *Élégies*. Souvent rangé du côté du vers libre, le cycle est en réalité composé en grande partie de pentamètres, que Rilke exploite dans tout leur empan et qu'il alterne avec des vers irréguliers. Il en résulte un poème dont les vers varient d'une (*Cinquième Élégie*, v. 69 : « Du, ») à dix-neuf syllabes (*Première Élégie*, v. 93 : « dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling »). Mais le choix du pentamètre ne répond pas seulement à un besoin de souplesse. Nous savons que, dans la tradition grecque et latine, ce vers s'accouple à l'hexamètre, donnant lieu au distique élégiaque. Malgré l'évolution qui l'a transformée, de couple de vers qu'elle était, en sous-genre thématique, l'élegie a gardé un rapport étroit avec cet élément. Les poètes les plus puristes ont cherché à y faire entrer leurs énoncés, au détriment tantôt de la syntaxe, tantôt du contenu sémantique ; tandis que les plus prompts à la médiation ont voulu faire de leurs infractions le fondement d'un nouveau dialogue avec l'autorité du passé.

Maintes critiques se sont voués à une analyse exhaustive des *Élégies*⁴⁷. Cela ne nous empêche pas pour autant de tirer quelques considérations sur l'effet que produisent certains

⁴⁶ Il est connu que le chantier des *Élégies* demeure ouvert dix années durant, avec un intervalle important allant de 1915 à 1922. Mais la rédaction des poèmes qui composent le cycle se déploie elle aussi de façon non linéaire : plusieurs textes sont ébauchés et abandonnés pour être repris plus tard, lorsque Rilke se trouve ailleurs qu'à Duino. La *Première Élégie* est achevée à Duino le 21 janvier 1912, en parallèle avec la rédaction des premiers vers de la *Dixième*, qui sera terminée en février 1922. La *Deuxième* les suit immédiatement, que Rilke entame et achève début février 1912. Peu après, Rilke rédige une partie de la *Sixième*, qu'il reprendra en automne 1913 pour l'achever définitivement en février 1922. La *Troisième Élégie*, entamée en février 1912, est terminée en automne 1913 à Paris. En mars 1912 Rilke s'était aussi mis à composer la *Neuvième*, achevée en février 1922. La *Quatrième* est la seule des *Élégies* à être rédigée en 1915, plus précisément le 23 et 24 novembre, lorsque Rilke se trouve à Munich. La *Cinquième*, la *Septième* et la *Huitième* sont entièrement rédigées en 1922, entre le 7 et le 22 février.

⁴⁷ Voir notamment Ludwig Hardörfer, *Formanalytische Studien zu Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien*, Essen, 1954 ; Klaus Weisenberg, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern et Munich, Francke, 1969 ; Werner Schröder, *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992.

choix de Rilke sur l'économie générale du recueil. Pour cela, nous pouvons suivre deux critères de lecture : l'un, diachronique et l'autre synchronique. Du point de vue diachronique, nous notons un abandon progressif, quoique inconstant, du distique. On en trouve plusieurs dans la *Première Élégie*, plus ou moins éloignés du modèle canonique selon le contenu sémantique qu'ils hébergent⁴⁸. Parfois, l'énoncé rentre parfaitement dans l'espace fixé par la mesure :

Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden ; [lange noch nicht unsterblich genug ist ihr [berühmtes Gefühl.	Mais, languis-tu, chante les amoureuses : leur [cœur illustre est encore loin d'être immortel. <i>(Les Élégies de Duino, I, v. 36-37)</i>
--	--

Parfois, il s'étend au-delà du couplet, en donnant au texte un effet de flux ininterrompu de pensées :

(Denn das Schöne ist nichts) als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade [ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen [verschmägt, (uns zu zerstören)	(Car le beau n'est rien) que ce commencement du Terrible, que nous [supportons encore et si nous l'admirons, c'est qu'il dédaigne, [indifférent, (de nous détruire). <i>(Ibid., v. 4-7)</i>
---	---

Cette dernière option est très présente chez Rilke et constitue même une caractéristique de sa façon de réactiver l'autorité générique. D'après la tradition, le distique est en fait conçu pour être autonome aussi bien au niveau de la forme que du fond : s'il se prête bien à l'énonciation de sentences ou d'aphorismes, il se trouve peu adapté aux tirades lyriques. Mais dans les *Élégies*, chaque élément du cycle est indissociable de sa totalité. Le recours au distique régulier dépendra donc du message qu'il est censé véhiculer dans telle ou telle situation énonciative. Un sujet classique demandera par exemple un vers tout aussi classique :

⁴⁸ Voici la grille du distique traditionnel (- U / - U U / - U / - U U / - U U / - U) / (- U U / - U U / - / - U U / - U U / -) telle qu'on peut la déduire des vers cités ci-dessus ; et voici celle du distique rilkéen dans l'une de ses variantes les plus pratiquées : (- U / - U U / - U U / - U U / - U) / (-U / - U U / - / - U U / - U U / U). Cette dernière grille est exploitée dans la *Dixième Élégie* aux v. 103-104 : « Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids. / Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los » [(« Lui, solitaire, monte et s'éloigne dans les montagnes de l'archaïque douleur / Et même ses pas ne font pas retentir le sort sans résonance »(Rilke, « Dixième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 89)].

Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang ;

Et le dire est-il vain que ce fut pour pleurer
[Linus, jadis
qu'à travers l'aride et le gel la première musique
[se risqua ;

(*Les Élégiés de Duino*, I, v.91-92)

On comprend dès lors pourquoi la *Sixième Élégié* (qui compte huit distiques, dont trois classiques) est la plus régulière du recueil. Dans l'attaque de ce poème, dit aussi l'« Élégié héroïque⁴⁹ », nous trouvons développée une comparaison entre la floraison précoce du figuier et celle des jeunes guerriers, mus par le désir d'accomplir des gestes glorieux. À ce propos, Rilke affirme que « rares sont ceux chez qui l'afflux de l'acte est si puissant » qu'ils se sentent brûler le cœur :

wenn die Verführung zum Blühn wie gelinderte
[Nachtluft
ihnen die Jugend des Munds ihnen die Lieder
[berührt :
Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten
denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.

quand la tentation de fleurir, comme l'air plus doux
[de la nuit,
leur touche la jeunesse de la bouche et des
[paupières :
peut-être les héros, les tôt destinés à l'ailleurs
à qui la jardinière mort infléchit autrement les
[veines.

(*Les Élégiés de Duino*, VI, v. 14-17)

Le ton élevé de l'*Élégié* est réaffirmé tout au long du texte, qui assume un caractère d'autant plus péremptoire lorsqu'il est scandé par le rythme dactylique :

das uns finster verschweigt, das plötzlich
[begeisterte Schicksal
singt ihn hinein in den Sturm seiner
[aufrauschenden Welt.
Hör ich doch keinen wie i h n. Auf einmal
[durchgeht mich
mit der strömenden Luft sein verdunkelter Ton.

le destin qui nous tait obscurément, soudain
[pris de ferveur,
le fait entrer chantant dans la rumeur montante
[de son monde.
Nul que j'entende mieux que *lui*. Sa musique
[plus sombre
Tout à coup me traverse avec le ruissellement
[de l'air.

(*Ibid.*, v. 25-27)

Achevées presque dix ans après la *Sixième*, la *Quatrième* et la *Huitième Élégiés* se présentent comme les poèmes où le respect de l'institution générique semble le moins strict. Le distique s'y trouve en fait remplacé par ce que l'on appelle, dans la tradition anglaise, un *blank verse*, c'est-à-dire un pentamètre iambique non rimé. Cette forme a elle aussi une tradition, qui remonte à Shakespeare, mais qui connaît un véritable renouveau entre la fin

⁴⁹ « Rilke, « Lettre à Lou Andreas-Salomé du 19 février 1922 », *Correspondance*, *op. cit.*, p. 504.

du XIX^e et les premières décennies du XX^e siècle⁵⁰. Or, le fait que Rilke s'écarte ici des convenances propres à l'élégie ne signifie pas pour autant que les deux textes soient tout à fait libres et leur versification irrégulière. Au contraire, le *blank verse* est en soi plus uniforme que le distique : l'alternance de rythmes descendants et ascendants produit une sorte de grille opératoire qui est respectée tout au long du poème. Cette homogénéité est évidente même pour un lecteur non expert, car par rapport aux *Élégies* dont la base est dactylique, les vers de celles-ci ont une longueur plus uniforme. Ainsi, dans l'attaque de la *Quatrième* :

O BÄUME Lebens, o wann winterlich
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
vögel verständigt. Überholt und spät,
so drängen wir uns plötzlich Winden auf
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
Blühn und verdorrt ist uns zugleich bewußt.
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.

O ARBRES de la vie, à quand l'hiver, pour vous?
Nous ne sommes pas à l'unisson. Nous ne sommes
[pas,
comme les migrants, en accord. Dépassés,
[attardés,
nous ne savons que nous imposer soudain aux vents
pour, après, nous abattre sur un étang impassible.
Nous apprenons à fleurir et faner en même temps.
Ailleurs passent encore des lions, qui ignorent,
aussi longtemps qu'ils sont des seigneurs,
[l'impuissance.

(*Les Élégies de Duino*, IV, v. 1-8)

On voit bien, dès lors, que l'affranchissement à l'égard du mètre traditionnel n'implique pas l'émancipation totale vis-à-vis des contraintes formelles. Lorsque nous nous penchons sur la poésie du XX^e siècle, nous avons souvent tendance à distinguer de manière trop nette les novateurs des conservateurs, ou bien les poètes pour qui les conventions métriques représentent une entrave à l'expression individuelle et ceux qui croient encore en leur fonction culturelle. En cherchant à caser Rilke dans l'une de ces deux coalitions, on

⁵⁰ « Le *blank verse* a cessé d'être une forme vivante au milieu du XVII^e siècle. À la fin du XIX^e on ne trouve pas beaucoup d'écrivains [...] pour qui le *blank verse* ait besoin d'être remise à l'honneur ou justifiée. D'ici quelques dizaines d'années, les choses vont pourtant changer [...]. Arrivé à cette époque, nous voyons se dessiner clairement deux fronts opposés : d'un côté, les expériences des modernistes, qui pensent que la versification doit être drastiquement révolue afin d'aboutir à une poésie d'envergure ; [...] de l'autre côté, les traditionalistes, qui rejettent ces positions et sont dès lors considérés démodés » [« Blank verse had ceased to be a living medium in the mid-seventeenth century. At the end of the nineteenth century it would not have occurred to many writers [...] that blank verse was a form in need of justification or defense. This was to change within a few decades [...]. By this time the battle lines were firmly drawn : on the one side were experimental modernists who believed that versification itself must undergo revolutionary changes to achieve poetry of lasting value [...] and on the other were traditionalists who dissented from this premises and were seen as old-fashioned » (Robert Burns Shaw, *Blank Verse : A Guide to Its History and Use*, Ohio University Press, 2007, p. 83)]. À propos de la différence entre vers libres, rythmes libres et *blank verse* voir également Beth Bjorklund, « Iambic and Trochaic Verse – Major and Minor Keys ? », Paul Kiparski, Gilbert Youmans (dir.), *Phonetics and Phonology. Rhythm and Meter*, t.1, San Diego, Academic Press, 1989, p. 155-182.

oublierait que, dans le contexte moderne, la liberté métrique est elle-même devenue une tradition. La régularité d'un vers dépend désormais beaucoup plus du schéma interne au poème que de l'obéissance à un principe immuable et valide pour tout le monde. Comme le remarque Eliot, « le spectre d'un mètre est aux aguets même dans le plus "libre" des vers⁵¹ » : la prétention à l'universalité de la forme fixe a beau être obsolète, elle peut tout de même réapparaître sous la forme d'un fantôme. Dans le cas de la *Quatrième* et *Huitième Élégie*, cette apparition répond à une triple nécessité, consistant à présenter le poème comme une expérience relevant à la fois du dire, de l'écrire et du lire. Du dire, car son aspect souple et quasi-naturel contribue à étoffer l'illusion d'une correspondance organique entre le rythme de l'âme et celui du vers ; de l'écrire, parce que tout en dissimulant son artificialité il s'offre comme le signe le plus visible de l'intention qui est à la base du poème ; et enfin du lire, puisque le contraste entre la ponctuation et la disposition typographique des phrases qui composent le poème encourage le passage d'une lecture à voix haute (qui marque l'arrêt là où il y a retour à la ligne) à une lecture mentale (qui marque l'arrêt là où se termine l'énoncé)⁵².

Cette double identité, naturelle et culturelle, du genre lyrique s'exprime à tous les niveaux de sa composition. Il est évident que des changements dans la structure du vers ont des répercussions sur la structure de la strophe. De même que la *Quatrième*, la *Huitième Élégie* nous restitue un exemple clair du phénomène, très répandu dans la poésie du XX^e siècle, de dépassement de l'isostrophisme au profit de constructions à longueur variable. À une première strophe de trente-quatre vers succède une de huit, puis une de vingt-trois, puis une de quatre (celle que nous avons citée plus haut, où est professé le besoin qu'a l'homme d'« ordonner » le monde) et un envoi de six. Le passage d'une strophe à l'autre correspond aux transitions dans le discours, selon une modalité que nous avons vue à l'œuvre chez Montale et qui est analogue à la séparation des paragraphes dans un texte en prose. Ainsi, la troisième strophe s'ouvre avec un connecteur concessif qui sert à nuancer

⁵¹ [« The ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the "freest" verse » (Thomas Stearns Eliot, « Reflections on Vers libre », *Selected Prose*, Londres, Kermode, 1975, p. 88)].

⁵² « Il y a ceux qui partent du mètre pour y inclure le rythme, ceux qui partent du rythme pour y inclure le mètre ; ceux qui lient les faits de rythme ou mètre à la signification, ceux qui les abstraient de la signification » (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 105-115). Dans *Critique du rythme*, Henri Meschonnic distingue deux conceptions différentes du rythme : l'une, d'héritage aristotélicien et grammatical, qui considère le rythme comme une imitation de la langue parlée ; et l'autre, formaliste, qui se dresse contre la théorie de la correspondance du mètre avec la voix pour lui opposer une idée de rythme comme résultat de la violence que la fonction poétique exerce sur la fonction référentielle du langage.

la radicalité de la juxtaposition faite à la fin du segment précédent, où l'on affirmait que « là où nous voyons l'avenir » la créature « voit le Tout / et se voit dans le Tout⁵³ ».

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier
Gewicht und Sorge einer großen Schwermut.
Denn ihm auch haftet immer an, was uns
oft überwältigt, – die Erinnerung,
als sei schon einmal das, wonach man drängt,
näher gewesen, treuer und sein Anschluß
unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand,
und dort wars Atem. Nach der ersten Heimat
ist ihm die zweite zwitterig und windig.

Néanmoins, dans la bête chaude, vigilante,
le souci pèse de mélancolie profonde.
Car elle n'échappe pas plus que nous à ce qui
nous subjugué souvent : le souvenir,
comme si ce vers quoi l'on tend, un jour déjà
avait été plus proche, plus fidèle, et son contact
infiniment tendre. Ici, tout est écart
qui, là-bas, était soufflé. Après sa première patrie,
la seconde lui est ambiguë et ventée.

(*Les Élégies de Duino*, VIII, v. 43-51)

Marqueurs traditionnels du poétique, strophes et vers continuent de fonctionner comme des indications visuelles permettant de rattacher le texte à son genre d'appartenance. Il n'est pas nécessaire de leur attribuer une valeur cognitive spécifique pour noter que, dans la littérature moderniste, leur emploi sert à la fois à satisfaire et à troubler les attentes du lecteur. Tout en l'aidant à décomposer méthodiquement le poème, ces éléments peuvent aussi se révéler déroutants, surtout lorsque celui-ci s'aperçoit qu'ils ne sont pas aménagés selon un consensus collectif, mais selon le choix individuel de l'auteur.

Nous avons dit que, d'un point de vue diachronique, les *Élégies* se caractérisaient par l'affranchissement progressif du distique au profit du *blank verse*. D'un point de vue synchronique, la récupération détournée des formes traditionnellement liées au genre n'a lieu que par intermittences. Hormis la *Sixième Élégie*, où elles semblent à nouveau exercer une fonction objective, ces formes ne s'imposent jamais en tant que principe ordonnateur externe au texte. Leur apparition dans le cycle a lieu au sein d'un régime de relative liberté métrique. Il en résulte que, paradoxalement, l'émergence d'un distique canonique ou d'un vers rimé se donne comme une entorse plutôt que comme un hommage à la règle. Ces marqueurs traditionnels surgissent de façon inattendue dans le poème, pareils à des agglomérats de ruines au milieu d'une ville moderne. Tel est le cas de la *Cinquième Élégie*, où l'emploi de la forme fixe produit un effet presque parodique, qui finit par renforcer celui produit par le contenu du poème. Dans cette élégie dite « du saltimbanque », on trouve notamment comparées la promesse de bonheur des amants à celle d'un funambule quémendant auprès d'un public dédaigneux :

Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten, Ceux-ci jetteraient-ils alors – toujours épargnée,

⁵³ Rilke, « Huitième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 69.

immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich ?

toujours à nous cachée, mais ayant cours dans
l'éternel –
leur dernière monnaie de bonheur devant le couple
au sourire enfin véridique, là, sur le tapis
apaisé ?

(*Les Élégies de Duino*, V, v. 104-108)

Une figure de style classique comme l'enjambement – d'autant plus que son rejet est isolé et rime avec le vers précédent – va à l'encontre d'un mot trivial comme « tapis »⁵⁴. Ses fonctions sémantique et sémiotique nous semblent ici rentrer à tel point en conflit qu'il est difficile de ne pas s'expliquer le choix de Rilke comme relevant d'une volonté précise : engendrer un effet de distanciation, en obligeant le lecteur à dénaturer le poème et à y réfléchir en terme de création, de produit de la conscience individuelle. Face à un chant qui refuse l'immédiateté même du chant, celui-ci doit trouver d'autres appuis que la simple empathie pour aboutir à la compréhension. La seule méthode dont il dispose consiste alors à reconstruire l'arrière-plan formel qui tient ensemble le poème. Le fait d'identifier cette grille à l'intentionnalité du poète lui suffit pour justifier la succession, apparemment

⁵⁴ Sur les derniers vers de cette élégie, Steiner affirme que : « La dernière section de l'élégie se termine par un point d'interrogation. Grammatically, celui-ci ne se réfère pas seulement à la dernière phrase, située aux vers 102-106, mais à toute la strophe : c'est un marqueur du conditionnel, que le subjonctif a déjà indiqué. Les spectateurs félicitent la réussite de la performance par des pièces de monnaie. Ce sont des pièces de "monnaie du bonheur", c'est-à-dire des jetons dont la valeur d'échange est le bonheur. Nous, les vivants, ne connaissons pas cette valeur ; car elle est toujours rachetée : la conquête du bonheur dans la vie ne serait, après tout, que l'anticipation hâtive d'une perte proche (IX, 7) ; le bonheur le plus visible ne se révèle à nous que lorsque nous l'accueillons en nous (VII, 48). Ainsi, les pièces ne sont pas seulement "cachés" dans la boîte, mais n'acquièrent de valeur que par le fait même d'être invisibles. De plus, ils sont les "derniers" non pas tant dans un sens temporel que en ce qu'ils représentent la limite : les vrais spectateurs donnent le "dernier", la partie ultime d'eux-mêmes. Il n'y a dès lors pas que la relation des amants entre eux qui s'accomplit, mais aussi celle entre les amants et les spectateurs. C'est seulement dans cette interaction que tout est abouti. Le couple peut vraiment sourire, puisqu'il a mis en scène à la perfection la figure de la concupiscence et n'a plus besoin de faire semblant face aux spectateurs. Et le tapis, d'abord "innommable" est maintenant un tapis "silencieux" » [« Der letzte Abschnitt der Elegie mündet in das Fragezeichen. Grammatisch gilt dieses nur für den letzten Satz der Verse 102-106, sinngemäß aber der ganzen Strophe : es ist das Zeichen der Modalität, die der Konjunktiv schon angezeigt hat. Die Zuschauer bezahlen für die gelungene Vorstellung mit Münzen. Es sind *Münzen des Glücks*, d.h. Wertzeichen des Glücks. Wir, die Menschen im Leben, kennen diese Werte nicht ; denn sie sind immer erspart : das Erhaschen des Glücks im Leben wäre ja nur der voreilige Vorteil eines nahen Verlusts (IX, 7) ; das sichtbarste Glück gibt sich uns erst zu erkennen, wenn wir es innen verwandeln (VII, 48). So sind sie nicht nur in der *Sparbüchse* verborgen, sondern gerade auch deshalb, weil sie von vornherein nur im Unsichtbaren gelten. Des weitern sind sie die letzten nicht sosehr in temporalem Sinn als in dem des Äußersten : die gültigen Zuschauer geben das Letzte, Äußerste aus sich heraus. So ist nicht nur der Bezug der Liebenden zueinander, sondern auch der zwischen Liebenden und Zuschauern erfüllt. Erst in dieser Wechselwirkung ist alles beständig. Das Paar kann wahrhaft lächeln, da es die Figur des Fühlens aus Lust vollendet hervorgebracht hat und den Zuschauern nichts vormachen muß. Und der *unsägliche* Teppich ist nun ein *gestillter* Teppich » (Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, op. cit., p. 127)].

arbitraire, d'images aussi éloignées les unes des autres qu'un ange et une poupée, l'éternité de l'amour et l'éphémère d'une pirouette.

Selon une démarche commune aux autres écrivains de notre corpus, Rilke n'associe pas d'emblée l'expérience esthétique au moment où le sujet parvient à combler l'écart qui le sépare des choses sensibles. En repoussant la tentation romantique d'un art qui serait à la fois progressif et abouti, vivant et absolu – autrement dit, d'une œuvre qui s'offre aussi bien comme étape sur le chemin de l'accomplissement de l'esprit que comme résultat de cet accomplissement –, Rilke travaille à la représentation d'un sujet ayant pour destin de s'empêtrer dans les mêmes formes qu'il a plaquées sur la réalité. Ainsi, dans la *Troisième Élégie*, l'enfant est décrit comme un être qui a son devenir pour cage :

Er, der Neue, Scheuende, wie er verstrickt war,
mit des innern Geschehns weiterschlagenden Ranken
schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem
[Wachstum, zu tierhaft
jagenden Formen [...].

Lui, le neuf, le farouche, comme il était enchevêtré
noué déjà aux vrilles envahissantes de son devenir :
modèles, croissance étouffante, formes de bêtes
en traque [...].

(*Les Élégies de Duino*, III, v. 49-52)

Comme le quatrain de la *Huitième Élégie* que nous avons cité plus haut dans ce chapitre, ces vers se prêtent eux aussi à une lecture métapoétique. L'image de l'enfant fatalement « enchevêtré [...] aux vrilles » de son existence peut en fait nous donner un indice pour interpréter le recours de Rilke à la forme fixe. Loin d'incarner un idéal de perfection immémoriale, les éléments issus de la tradition générique sont conçus par lui comme les équivalents de ces « formes de bêtes en traque » (« tierhaft jagenden Formen ») qui rythment et modèlent la vie de l'homme depuis sa naissance. Or, ce qu'il y a de paradoxal dans un tel renversement des rapports d'autorité entre la vie et la forme, c'est qu'il ne conduit pas au rejet de la première au profit de la deuxième. Au contraire, lorsque Rilke choisit de comparer la condition humaine à celle de figures non humaines comme l'ange ou la créature, il restitue au langage ses pleins pouvoirs, à la fois référentiels et poétiques. Cri d'un sujet en quête de forme, les *Élégies* sont alors aussi la forme que prend cette quête.

De la musique à l'oratoire : Stevens et les valeurs formelles du poème

« Être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset⁵⁵ » : voilà le dilemme qui a hanté Baudelaire selon Valéry. Pour des auteurs aussi conscients de leur

⁵⁵ Valéry, « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 600.

héritage générique que Montale, Rilke et lui, le dialogue avec la tradition se présente sous la forme d'une confrontation avec les modèles du passé. De son côté, Stevens nous renvoie un portrait de lui-même beaucoup moins savant que ceux bâtis par ses collègues européens. Hormis son admiration déclarée pour le romantisme anglais, ses aveux d'influence demeurent rares. Cet homme d'affaires qui compose ses poèmes en marchant jusqu'à son travail ou en sirotant du martini accompagné d'écrevisses mijotées, confesse en effet n'avoir lu que très peu de poésie. Cette étalage de naïveté affichée s'explique en premier lieu par le désir de se situer sur le versant opposé à celui qu'occupent les deux poètes anglophones les plus érudits du moment, Pound et Eliot (surtout si l'on pense que la fortune de *La Terre vaine* a été si grande qu'elle a éclipsé *Harmonium*, sorti un an plus tard). Mais nous pouvons aussi imaginer que le rapport de Stevens à la tradition serait en lui-même désincarné : ce qui l'intéresse au fond, ce ne sont pas les poètes en tant qu'individus géniaux – et par conséquent en tant qu'adversaires potentiels –, mais le poème en tant que réservoir de formes qui s'y sont déposées au fil des siècles et qu'il est nécessaire à la fois de démanteler et de réactiver. À partir d'*Idées de l'ordre* (1936) et de manière encore plus évidente avec *Parties d'un monde* (1942), Stevens s'interroge sur le pouvoir qu'a la poésie de purger l'imaginaire collectif des clichés dont cette même poésie, avec d'autres discours, a produit la sclérose. Le monde décrit dans ces deux recueils est bien le monde contemporain, ravagé par la guerre, mais le regard que leur auteur pose dessus est celui d'un « homme sans doctrine », qu'elle soit philosophique, politique ou poétique.

Tired of the old descriptions of the world,
 The latest freed man rose at six and sat
 On the edge of his bed. He said,
 "I suppose there is
 A doctrine to this landscape. Yet, having just
 Escaped from the truth, the morning is color and
 [mist,
 Which is enough: the moment's rain and sea,
 The moment's sun (the strong man vaguely
 [seen),
 Overtaking the doctrine of this landscape. Of him
 And of his works, I am sure. He bathes in the mist
 Like a man without a doctrine [...].

Lassé des vieilles descriptions du monde,
 Le dernier homme libéré se leva à six heures et s'assit
 au bord de son lit. Il dit :
 "Je suppose qu'il y a
 une doctrine pour ce paysage. Et pourtant, venant
 [tout juste
 D'échapper à la vérité, le matin est couleur et brume,
 Ce qui suffit : la pluie du moment et la mer,
 Le soleil du moment (l'homme fort vaguement
 [aperçu),
 Ont le mieux sur la doctrine de ce paysage. De lui
 Comme de ses œuvres, je suis sûr. Il se baigne dans
 [la brume
 Comme un homme sans doctrine [...].

(*Le dernier homme libéré*, v. 1-12)

Tel qu'il est vu par ce dernier homme matinal et attentif, le paysage se dépouille de tout jugement ou description préconçus. Le poète aussi peut aboutir à son degré de clarté : il lui suffit de laisser le monde s'étaler devant lui dans sa pure apparence, sans chercher à

l'encadrer dans des formes qui renverraient à un sens ou à une dimension supramondains. Ce n'est qu'une fois effectuée cette opération de dépouillement (dont on sait bien qu'elle est purement mentale et qu'elle n'a aucun impact sur la réalité), qu'il sera possible de revêtir à nouveau les choses de leurs habits.

Un troisième et dernier aspect pouvant expliquer pourquoi Stevens choisit de rivaliser avec les autorités lyriques du passé en feignant les ignorer relève du statut dont ces autorités jouissent dans la tradition nationale. Son attitude semble en fait recouper le stéréotype états-unien du *self-made man* et, plus particulièrement, son équivalent littéraire, construit à l'image de figures comme celles de Thoreau, d'Emerson et de Whitman⁵⁶. Or, Stevens n'accepterait pas forcément une telle filiation et il est nécessaire de préciser en quoi elle nous paraît pertinente. Dans le premier chapitre de notre thèse nous avons évoqué le rôle joué par Whitman dans le processus d'émancipation à l'égard des contraintes métriques que les symbolistes français étaient en train de mener entre 1880 et 1890. La première traduction en vers libres de *Feuilles d'herbe*, achevée par Vielé-Griffin en 1888, s'accompagne de propos grandiloquents : « nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique », y annonce le traducteur, « désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être⁵⁷ ». Un modèle étranger comme celui représenté par Whitman sert à ces jeunes de levier pour refuser en bloc les artifices de l'école parnassienne et se tourner vers un idéal de poésie anti-traditionnelle et anhistorique. Or, cette demande de liberté n'est pas seulement étrange pour Stevens et les autres écrivains de notre corpus ;

⁵⁶ Dans l'un de ses essais les plus célèbres, Emerson écrit que « le signe et la lettre de crédit du poète, c'est qu'il annonce ce qu'aucun homme n'a jamais dit auparavant. Il est l'unique vrai docteur ; il sait et il dit ; lui seul annonce les nouvelles, car il fut dans le secret des apparences qu'il décrit. Il est celui qui contemple les idées, il est celui qui exprime le nécessaire comme le causal- Car nous ne parlons pas, ici, de l'homme doué de talents poétiques, ni de celui qui possède le savoir-faire en matière de métrique et qui produit des vers, mais du véritable poète. L'autre jour, je prenais part à une conversation concernant un poète récemment apparu sur la scène littéraire, un homme à l'esprit subtil, dont la tête semblait être une boîte à musique pleine de mélodies et de rythmes délicats, et dont le talent et la maîtrise de la langue n'auraient pu être assez loués. Mais quand se posa la question de savoir s'il n'était pas seulement un faiseur de vers, s'il était vraiment un poète, nous nous sentîmes obligés d'avouer qu'il était simplement un homme contemporain, et non un homme éternel » (Ralph Waldo Emerson, « Le poète », *Essais*, tr. de l'anglais par Anne Wicke, Paris, Houdiard, 2010, p. 171). Les idées exprimées par Emerson dans cet essai font écho avec sa conception de l'art comme moyen pour contraster le processus d'industrialisation de la société et de technicisation des savoirs à l'œuvre à l'époque moderne. En distinguant « talent poétique », « savoir-faire en matière de métrique » et « véritable poésie », Emerson veut souligner que le rôle du poète consiste à sortir des limitations qu'imposent les conventions sociales – et qui, dans ce cas, se reflètent dans le respect des règles métrique – afin d'encourager les autres individus à constamment renouveler leur rapport à l'expérience.

⁵⁷ Francis Vielé-Griffin, « Le plus grand poète », *Entretiens politiques et littéraires*, 1892, IV, p. 217.

elle relève aussi d'une conception quelque peu superficielle de l'institution métrique et des valeurs qu'elle véhicule. C'est pourquoi la rhétorique symboliste du vers libre comme « rythme personnel » nous paraît si faible. Comme l'a rappelé Laurent Jenny, la substitution d'un modèle pictural à un modèle musical de la forme, opérée par Vielé-Griffin et ses camarades, a engendré une aporie dont les répercussions sont arrivées au moins jusqu'au modernisme :

Dès le moment où le vers a renoncé au principe syllabique, il n'est plus avéré que par son existence typographique. Là où l'on avait cru faire évoluer continument une même forme phonologique en passant du vers régulier au vers "libéré" et du vers "libéré" au vers libre, on a en fait passé un seul critique et, sans s'en apercevoir, changé une forme pour une autre. Car contrairement aux affirmations répétées des symbolistes [...], le vers libre n'a d'autre existence que visuelle [...]. Affirmer l'existence "musicale" du vers libre contre toute évidence, et en l'absence d'œuvres probantes, c'est sauver, sinon la littérature, au moins son "idée" expressive [...]. Le symbolisme est un grand découvreur de formes qui ne lui servent de rien, parce qu'elles sont rebelles à son "idée", en sorte qu'il est le premier à les rejeter⁵⁸.

La tâche difficile qui revient aux poètes des générations suivantes – celle de Valéry et Rilke, mais aussi celle de Stevens et Montale – consiste à concilier le modèle musical et anti-représentatif prôné par la poésie pure (modèle que ces auteurs ont partiellement assimilé, ne serait-ce que dans leurs années de formation) avec le vieux modèle pictural et mimétique. Même si la forme fixe n'est plus à même d'incarner des valeurs objectives, sa présence permet d'évoquer un principe de rationalité et d'ordre que nos auteurs peinent à retrouver dans le monde, mais qu'ils continuent de poursuivre sur un plan idéal. En transposant cette valeur dans une dimension uniquement typographique, ils parviennent à sauver la portée cognitive du poème, et ce malgré la fragmentation et la spécialisation des expériences individuelles dont il est issu. Dans ce recours à la forme comme spectre d'une unité perdue ou rêvée, se retrouvent soudées entre elles deux instances lyriques qui sont en réalité incompatibles : l'une, puriste, qui prime la visée non référentielle du langage poétique et le sépare des autres médias (tout comme la musique est séparée des arts plastiques) ; l'autre, hybride, qui tient le poème pour un discours parmi les discours et le poète, non pour un musicien, mais pour un orateur.

Comme Valéry, Rilke et Montale, Stevens intègre cette aporie à sa propre conception du poème. Contrairement aux déclarations programmatiques et finalement assez cohérentes

⁵⁸ Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit. p. 46-47.

d'Eliot ou Pound en défense de la forme fixe, ses réflexions sur la forme demeurent plutôt vagues. Bien qu'il soit l'un des poètes en *blank verse* les plus prolifiques du siècle, son rapport à l'institution métrique est difficile à ramener à une position ferme : il change au fil des années, sans que Stevens parvienne à lui donner une formulation arrêtée⁵⁹. En ce sens, *Harmonium* a beau être son premier recueil, il n'est publié qu'en 1923, lorsque Stevens est âgé de plus de quarante ans (Montale, quand il fait paraître *Os de seiche* en 1925, n'a pas encore fêté ses trente ans). À cette époque, il a donc eu largement le temps de revenir sur ses textes de jeunesse pour choisir de s'en démarquer ou de s'y reconnaître. Dans une lettre

⁵⁹ En 1936, dans un essai intitulé *The Irrational Element in Poetry*, Stevens s'exprime ainsi à propos de la liberté du poète : « Dans la peinture tout comme dans le poème, on est libre de faire ce que l'on veut. On peut composer des vers dans n'importe quelle forme. Si le fait de commencer par des lettres majuscules fait très XVII^e siècle, on peut les enlever, en ainsi de suite. Ce n'est pas comme si cela n'avait pas d'importance. C'est extrêmement important. Le moindre son, le moindre rythme comptent. On peut faire ce qu'on veut, et pourtant chaque choix compte. On est libre mais cette liberté doit être en harmonie avec celle des autres [...]. Il existe en somme une rhétorique implicite qui change constamment et à laquelle le poète doit toujours se tenir » [« As in painting, so in poetry, you can do as you please. You can compose poetry in whatever form you like. If it seems a seventeenth-century habit to begin lines with capital letters, you can go in for the liquid transitions of greater simplicity and so on. It is not that nobody cares. It matters immensely. The slightest sound matters, the most momentary rhythm matters. You can do as you please, yet everything matters. You are free but your freedom must be consonant with the freedom of others [...]. There is, in short, an unwritten rhetoric that is always changing and to which the poet must always be turning » (Stevens, « The Irrational Element in Poetry », *Collected Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 789-790)]. Mais dans une note sur la poésie de 1938, Stevens déclare aussi qu'« il existe aujourd'hui une telle liberté à l'égard des techniques de composition que j'ai tendance à dédaigner la forme pour autant que je peux m'exprimer librement. Je ne connais rien qui, en matière de contraintes formelles, mérite d'être respecté. Ce qui est essentiel avec la forme est d'être libre. Mais une forme libre n'assure pas de liberté, car elle n'est qu'une autre forme. On pourrait en déduire, j'imagine, que je crois dans la liberté malgré la forme » [« There is such a complete freedom now-a-days in respect to technique that I am rather inclined to disregard form so long as I am free and can express myself freely. I don't know of anything, respecting form, that makes much difference. The essential thing in form is to be free in whatever form is used. A free form does not assure freedom. As a form it is just one more form. So that it comes to this, I suppose, that I believe in freedom regardless of form » (Stevens, « A Note on Poetry », *Collected Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 801)]. Et toujours en 1953, à son traducteur italien qui lui demande une opinion sur la manière dont le poème *Infanta Marina* a été traduit : « Vos solutions métriques ne nécessitent pas d'explication. Je ne connais que quelques mots d'italien. Et même si j'en connaissais beaucoup plus, je me retiendrais de commenter vos traductions. J'ai l'impression que dans la plupart de vos choses vous avez réussi à transporter le poème en italien [...]. Vous auriez pu traduire chaque mot correctement et ne pas y réussir. Ce que je suis en train de dire, c'est que vous avez transposé le poème sans vous préoccuper des mots et cela, pour moi qui ne connais rien de ces mots, a produit un bon résultat » [« Your metric solutions require no justifications. I have only a skimming of Italian. But, even if I had a great deal more, I should regard comment on your translation as out of my province. I feel it in many of your things that you have carried the poems over into Italian [...]. You might have all the words perfect and yet not carry the poems forward. The point I am trying to make is that you have carried the poems forward without regard to the words and that, it seems to me, is the right result since I know nothing about the words » (Stevens, « Letter to Renato Poggioli, 1 July 1953 », *Letters of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 786)]. De cette appréciation nous pouvons déduire que ce qui compte pour Stevens n'est ni la correspondance exacte des mots ni celle de la métrique, mais plutôt l'effet d'ensemble du texte. C'est l'atmosphère sonore et visuelle que le traducteur a réussi à restituer dans la version italienne de ses poèmes.

à sa femme datée de 1909, il s'était déjà exprimé à propos du carnet de vers (le *Little June Book*) qu'il lui avait offert pour leur mariage :

Et puis ce soir j'ai traîné, sous le charme insensé des romans, chez le libraire Astor, ce qui m'a fait un drôle d'effet après une si longue absence, et j'ai lu pendant une heure et demi ! – je ne sais pas quoi, mais c'était surtout de la poésie. Je suis surpris de remarquer combien de poésie je peux lire avec du réel plaisir. Mais je n'ai rien trouvé de nouveau ou d'étrange, sauf peut-être une expression à propos de la rime et du fait qu'elle serait "un instrument musical" – pas que ce soit vraiment nouveau ou étrange – mais j'en ai été frappé ; et je me suis mis à y réfléchir. Dans le *June Book* j'ai fait rimer "brise" [breeze] avec "arbres" [trees] et je ne me le pardonnerai jamais. C'est une rime correcte, bien sûr, mais tellement prévisible. Aucune de mes rimes ne devrait être un "instrument musical". Les mots en rime ne devraient pas simplement sonner pareil, ils devraient aussi s'enrichir et s'approfondir et s'élargir mutuellement, comme l'harmonie entre deux notes [...]⁶⁰.

Cette réflexion sur la visée non strictement musicale des rimes contient les prémisses formelles développées par Stevens dans *Harmonium*. Comme le suggère le titre, la musique joue un rôle central dans le recueil. Mais l'importance accordée au son ne prime jamais sur le sens, car elle a elle-même pour fonction de véhiculer une idée. Au lieu de fournir à ses lecteurs des indications de conduite morale préconçues, le poète préfère assumer une posture joyeusement sceptique vis-à-vis des grandes valeurs de son époque. Nous avons déjà cité *Vieille chrétienne au ton supérieur* en disant qu'il s'agit probablement du texte où s'exprime mieux le conflit entre la conception que Stevens se fait du poème et celle que revendique la doxa littéraire. Lorsque le « Je » lyrique invite son interlocutrice à se détourner des problèmes qui occupent les hauteurs célestes pour s'abandonner aux « nouveautés du sublime », celui-ci choisit de remplacer son argumentation par des onomatopées :

[Allow,
Therefore, that in the planetary scene
Your disaffected flagellants, well-stuffed,

Permettez donc que sur la scène planétaire,
Vos flagellants déloyaux, bien rembourrés.
Tapant sur leur panse hébétée dans la parade,

⁶⁰ [« And this evening, I drifted, in the aimless fashion of the novels, into the Astor Library, which seemed strange to me after so long an absence, and read for an hour and a half! don't know what-but a good deal of poetry. It is astonishing how much poetry I can read with sincere delight. But I didn't see much that was "new or strange" – except an expression about rhyme being "an instrument of music" – not that that was "new or strange" – but it struck me as being so ; and it was a pleasant thing to think about. In the "June Book" I made "breeze" rhyme with "trees" and have never forgiven myself. It is a correct rhyme, of course, – but unpardonably "expected." Indeed, none of my rhymes are (most likely) true "instruments of music." The words to be rhymed should not only sound alike, but they should enrich and deepen and enlarge each other, like two harmonious notes. [...] » (Stevens, « Letter to Elsie Moll, August 19, 1909 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 157)].

Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime,
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres.

D'un tel tinc et tanc et tunc-a-tunc-tunc,
 Puissent, simplement puissent, madame,
 [déchaîner
 En se fouettant un jovial charivari parmi les
 [sphères.

(*Vielle chrétienne au ton supérieur*, v. 14-21)

Dans le cadre de ce dialogue, un vers comme « d'un tel tinc et tanc et tunc-a-tunc-tunc » sert un but précis. Loin de simplement imiter le bruit de la parade, cette chaîne sonore évoque la méfiance de Stevens à l'égard de toute correspondance univoque entre signifiant et signifié, ainsi que son mépris à l'égard des exploitations moralisantes du genre lyrique⁶¹. L'imagerie musicale, ainsi que les exercices de style et le lexique souvent alambiqué très répandus dans *Harmonium*, ne sont alors que des outils servant à exposer cette prise de position théorique sans en faire un serment. Comme la musique, la poésie est en fait vue par Stevens comme étant à même de restituer, dans une forme sensible, le mouvement tout aussi chaotique que régulier qui préside à la réalité et qui se manifeste dans des phénomènes cycliques comme le changement de saison, le passage d'une génération à une autre, ou encore la résurgence des guerres. La tâche de l'imagination poétique consiste notamment à prélever ces fragments d'expérience que chacun vit comme s'ils étaient imprévisibles pour les aménager en une suite conséquente, de manière à les rendre au moins pensables par la conscience individuelle. C'est probablement pour cette raison que sa poésie d'après les années 1940 a été accueillie par la critique comme une tentative d'ouvrir une troisième voie entre le réalisme des *War Poets* et les atmosphères raréfiées des imagistes. Son travail sur

⁶¹ « La poésie, Madame, est la fiction suprême. / Prenez la loi morale, faites-en une nef / Et avec la nef construisez un ciel hanté », suggère le « Je » lyrique à la vieille chrétienne au début du poème. Il nous semble que Stevens entend par là que la poésie se rapproche davantage de la "fiction" religieuse (évoquée à travers des éléments telle la nef ou le ciel) que de la morale, avec ses préceptes et ses interdictions. Si morale il y a, dans *Harmonium*, c'est une morale de la sensation : « Il y a une vie loin de la politique. C'est cette vie que vit le jeune homme en poète viril, dans une sorte d'atmosphère rayonnante et féconde [...] ». C'est du *mundo* de l'imagination que l'homme imaginaire se délecte, et non pas du monde décharné de la raison. Le plaisir est le plaisir de ces pouvoirs qui créent une vérité qui ne peut être atteinte par la seule raison, une vérité que le poète reconnaît par la sensation. La moralité de l'atmosphère rayonnante et féconde du poète est la moralité de la sensation juste » [« There is a life apart from politics. It is this life that the youth as virile poet lives, in a kind of radiant and productive atmosphere [...]. It is the *mundo* of the imagination in which the imaginative man delights and not the gaunt world of the reason. The pleasure is the pleasure of powers that create a truth that cannot be arrived at by the reason alone, a truth that the poet recognizes by sensation. The morality of the poet's radiant and productive atmosphere is the morality of the right sensation » (Stevens, « Figure du jeune homme en poète viril », *L'ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 61). Par son imagination, le poète devient le médiateur entre les individus et la réalité. Stevens conçoit l'art comme l'équivalent sécularisé de la religion. De même que pour les romantiques, l'œuvre n'est en fait que la manifestation du pouvoir exercé par l'esprit sur les objets externes ; grâce à l'art, il est possible aux individus de contraster avec la pression écrasante de la réalité. Nous nous pencherons de manière plus approfondie sur ce même sujet dans le premier chapitre de la troisième partie.

le vers et sur la rime vise à développer des modalités d'énonciation qui soient en même temps descriptives et allusives, rationnelles et analogiques. Autrement dit, à extraire un idéal d'ordre et d'harmonie du cours aléatoire des événements.

Bien que Stevens ait toujours préféré les mesures régulières ou semi-régulières au vers libre, son recours aux contraintes formelles ne se charge d'une force ordonnatrice qu'au moment où ces dernières, en plus des motifs sonores qu'elles constituaient dans *Harmonium*, assument aussi une valeur visuelle. La double fonction, musicale et picturale, de la forme fixe ne devient donc pleinement active qu'une fois que Stevens a désigné la strophe (préférentiellement de deux, trois ou cinq vers non rimés) comme sa structure d'élection. La strophe est en fait un élément suffisamment souple pour lui permettre de développer des argumentations parfois très articulées du point de vue syntaxique, sans sortir d'un cadre visuel bien arrêté. Même si elle fait l'objet de plusieurs expérimentations depuis les années 1920, son emploi continue de varier jusqu'aux années 1940. Entre un long poème isostrophique comme *Dimanche Matin* (1923), considéré comme l'un des chefs d'œuvre du *blank verse*, et un autre long poème isostrophique comme *Crédences de l'Été* (1947), les différences sont considérables. Si le premier se distingue par un emploi assez orthodoxe du vers – le nombre des syllabes étant toujours compris entre neuf et onze et l'accent tombant toujours sur des mots sémantiquement denses –, dans le second Stevens exploite toutes les possibilités offertes par le pentamètre, qui finit presque par se dissoudre dans le flux du discours.

The trumpet of morning blows in the clouds and
 [through
 The sky. It is the visible announced,
 It is the more than visible, the more
 Than sharp, illustrious scene. The trumpet cries
 This is the successor of the invisible.

This is its substitute in stratagems
 Of the sprit. This, in sight and memory,
 Must take its place, as what is possible
 Replaces what is not. The resounding cry
 Is like ten thousand tumblers tumbling down

To share the day. The trumpet supposes that
 A mind exists, aware of division, aware
 Of its cry as clarion, its diction's way
 As that of a personage in a multitude:
 Man's mind grown venerable in the unreal.

Le clairon du matin souffle dans les nuages, et par
 le ciel. C'est l'annonce du visible,
 C'est, plus que visible, plus que
 Précise, la scène célèbre. Le clairon crie :
 Voici le successeur de l'invisible.

Voici son remplaçant pour les intrigues
 De l'Esprit. Ceci, dans la vision et la mémoire,
 Prendra sa place, comme le possible
 Prend celle de l'impossible. Ce cri qui résonne
 Est pareil à dix mille acrobates pirouettant

Pour prendre part au jour. Le clairon suppose
 Qu'un esprit existe, conscient d'une division,
 [conscient
 De son cri de trompette, de sa diction spéciale,
 Comme celle d'un homme illustre dans une foule,
 L'esprit humain devenu vénérable en l'irréel.

(*Crédences de l'Été*, VIII, v. 1-15)

Les strophes de cette huitième section de *Crédences de l'Été* sont liées entre elles de manière variable. Elles sont tenues ensemble tantôt par un tissu d'assonances et consonances en /s/ et en /t/ ; tantôt par la répétition de certains termes et constructions grammaticales ; tantôt par la correspondance délibérément manquée entre le vers et l'énoncé, qui se termine presque systématiquement dans l'hémistiche suivant. Il est intéressant de noter que, lorsque Stevens recourt à l'enjambement, il le fait à la fois pour renforcer et pour contrecarrer l'impression que le poème coïncide avec la pensée qui l'a produit. D'une part, ce procédé rend manifeste l'existence d'un écart entre le moment de l'intuition et celui de sa mise en forme poétique ; d'autre part, il contribue à réduire l'efficacité des contraintes formelles, en permettant au discours de s'étendre bien au-delà des limites imposées par le vers ou par la strophe⁶². Les « stratagèmes de l'esprit » auxquels le texte fait référence semblent trouver dans les stratagèmes de la forme un « successeur » concret, un « remplaçant » rationnel dont la présence n'efface pas pour autant la pensée qui se trouve derrière. Cette pensée est certes « conscient[e] de [la] division » et de l'ordre qu'elle est en train de mettre dans les choses ; mais elle est surtout « conscient[e] /de sa diction ». Elle sait en somme que son pouvoir d'agir sur la réalité pour lui donner une apparence régulière est purement rhétorique. La façon dont le poète dispose le monde dans des suites prévisibles d'éléments n'est aucunement le reflet d'une organisation transcendante et c'est pourquoi son œuvre n'est « vénérable » que dans « l'irréel ».

Un tel basculement vers une conception oratoire du discours lyrique fait l'objet de pages très denses chez Eliot et, dans une moindre mesure, chez Valéry et Montale. La réflexion sur le passage du modèle de *l'ut pictura poiesis* au modèle musical opéré par le symbolisme, ainsi que sur ses conséquences, recoupe plus ou moins explicitement les essais et les déclarations programmatiques de ces auteurs. Pour Stevens, comme pour Rilke du reste, la théorie et la pratique du poème sont beaucoup plus difficiles à séparer. Des quelques conférences données au cours de sa vie, celles qui retiennent notre attention à cet égard ont été livrées entre 1941 et 1948, à un moment où le rapport à la forme fixe que nous avons

⁶² « La conscience de l'importance de cette opposition entre segmentation métrique et segmentation sémantique a amené certains chercheurs à énoncer la thèse que je partage, selon laquelle la possibilité de l'enjambement constitue le seul critère qui permette de distinguer la poésie de la prose. On appellera donc poétique le discours où cette opposition est possible, et prosaïque celui où elle ne peut avoir lieu. Tous les éléments de la poésie participent de cette non-coïncidence, de ce schisme entre son et sens [...]. Le poème est un organisme qui se fonde sur la perception de limites et de terminaisons qui définissent, sans jamais coïncider complètement et presque en luttant tour à tour, des unités sonores (ou graphiques) et des unités sémantiques » (Giorgio Agamben, *La fin du poème*, tr. de l'italien par Caroline Walter, Strasbourg, Éditions Circé, 1999, p. 6).

vu se développer dans les recueils des années 1930 est désormais consolidé. Dans *Le Noble cavalier et le son des mots* (1941), Stevens se penche sur les implications d'un conflit recoupant l'histoire du genre lyrique tout entière : celui qui oppose les fonctions dénotative (qui relève du sens littéral) et connotative (qui relève d'éléments subjectifs, indirects, culturels, etc.) du langage. À partir du XIX^e siècle, la connotation semble commencer à rivaliser, en terme de portée cognitive, avec la dénotation, pour devenir enfin prioritaire.

Dans le cas de quelques-uns de nos prosateurs, tel, par exemple, Joyce, le langage, par des voies tout autres, est complètement connotatif. Quand on dit que Locke et Hobbes dénoncèrent l'usage connotatif des mots comme un abus, et quand on parle de réactions et réformes, on parle, d'un côté, d'un échec de l'imagination à adhérer à la réalité, et, de l'autre, d'un usage du langage favorable à la réalité. L'affirmation selon laquelle la tendance au connotatif est celle d'aujourd'hui est contestable. Le mouvement général dans les arts, c'est-à-dire en peinture et en musique, est allé dans l'autre sens⁶³.

Malgré le primat accordé par la littérature à la fonction connotative, le développement des arts plastiques et de la musique laisse entendre que la fonction dénotative est loin d'avoir disparu. Les exemples de Braque et de Picasso montrent qu'il existe une oscillation constante entre la tentative d'épuiser le langage en réduisant à l'univocité les rapports entre la forme et le fond des mots ; et la tentative contraire, consistant à multiplier les liens entre signifiant et signifiés jusqu'à faire éclater la valeur même de cette distinction. Stevens affirme que les deux options se rejoignent dans l'usage que le poète fait du langage :

De plus en plus profond, le besoin de mots pour exprimer ce que nous pensons et sentons et qui, nous en sommes sûrs, étant sans illusions, constitue toute la vérité dont nous n'aurions jamais l'expérience, nous fait, lorsque nous les entendons, écouter les mots, les aimer et les sentir, nous fait chercher leur son pour atteindre une irrévocabilité, une perfection, une vibration inaltérable que seul le poète le plus aigu a le pouvoir de leur donner. Ceux d'entre nous qui, peut-être, ont pensé au chemin de la poésie, ceux qui comprennent que les mots sont des pensées, et non seulement nos propres pensées mais les pensées des hommes et des femmes qui ignorent ce qu'est cela même qu'ils sont en train

⁶³ [« In the case of some of our prose writers, as, for example, Joyce, the language, in quite different ways, is wholly connotative. When we say that Locke and Hobbes denounced the connotative use of words as an abuse, and when we speak of reactions and reforms, we are speaking, on the one hand, of a failure of the imagination to adhere to reality, and, on the other, of a use of language favorable to reality. The statement that the tendency toward the connotative is the tendency today is disputable. The general movement in the arts, that is to say, in painting and in music, has been the other way » (Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots », *L'ange nécessaire, op. cit.*, p. 20)].

de penser, doivent être conscients d'une chose : c'est que, par-dessus tout, la poésie est mots et qu'en poésie, les mots sont, par-dessus tout, des sons⁶⁴.

Lorsqu'il revendique la valeur sonore des mots, Stevens ne rejette pas la dénotation au profit de la connotation. Ce qu'il entend, c'est plutôt que « les mots du poète indiquent des choses qui n'existent pas en dehors de ces mots⁶⁵ ». Les rapports d'autorité entre signifiant et signifié sont brouillés en poésie car ces mots y sont à la fois présents en tant que matériau brut et en tant que structures capables d'exprimer, dans une forme sensible (sonore notamment), le rapport d'un sujet au monde. Tel le cocher dans le mythe de Platon, le poète doit savoir comment jongler entre les deux âmes, l'une concrète et l'autre idéale, du langage. Sa « noblesse » consiste justement à contrecarrer, par la force connotative de son imagination, les pressions venant d'une réalité où le langage s'est fait de plus en plus spécifique et dénotatif.

Le sujet de la poésie n'est pas cette "collection d'objets solides, statiques, étendus dans l'espace", mais la vie qui est vécue dans la scène qu'elle compose; et donc la réalité n'est pas cette scène extérieure, mais la vie qui y est vécue. "La réalité, c'est les choses telles qu'elles sont". Le sens général du mot prolifère en sens particuliers. C'est, en soi, une jungle⁶⁶.

Cette faculté du poème à créer des formes à la fois sensibles, durables et surtout vivables fait l'objet d'une autre conférence de Stevens, donnée quelques années plus tard et dans laquelle la suture entre le modèle pictural et le modèle musical est formulée de manière encore plus aboutie. *Effets de l'analogie* (1948) porte sur l'affinité entre les opérations mentales qui relèvent de l'association et les opérations linguistiques qui relèvent de la métaphore. Stevens se dit persuadé que « la poésie est simplement l'étrange rhétorique qui préside à ce parallèle, une rhétorique dans laquelle les sentiments d'un individu sont

⁶⁴ [« The deepening need for words to express our thoughts and feelings which, we are sure, are all the truth that we shall ever experience, having no illusions, makes us listen to words when we hear them, loving them and feeling them, makes us search the sound of them, for a finality, a perfection, an unalterable vibration, which it is only within the power of the acutest poet to give them. Those of us who may have been thinking of the path of poetry, those who understand that words are thoughts and not only our own thoughts but the thoughts of men and women ignorant of what it is that they are thinking, must be conscious of this that, above everything else, poetry is words, and that words, above everything else, are, in poetry, sounds » (*Ibid.*, p. 27)].

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ [« The subject-matter of poetry is not that "collection of solid, static objects extended in space" but the life that is lived in the scene that it composes, and so reality is not that external scene but the life that is lived in it. Reality is things as they are. The general sense of the word proliferates its special senses. It is a jungle in itself » (*Ibid.*, p. 30)].

communiqués à un autre par des mots exquis et dépouillés de toute leur verbosité⁶⁷ ». Par conséquent, la tâche du poète consisterait essentiellement à manipuler les figures de style, les clichés et les topiques du langage pour les revitaliser. Quant au discours lyrique, il devrait s'éloigner de la musique pour se rapprocher de l'éloquence. Pour étoffer une telle argumentation sans se contredire par rapport à ce qu'il a affirmé dans *Le noble cavalier et le son des mots*, Stevens choisit de s'appuyer sur des exemples précis. Il cite entre autres des vers d'Eliot, en se demandant si ce dernier peut être considéré comme un « poète musical » et en s'interrogeant sur le statut de la musique dans un régime formel où « les mesures d'un poème sont les mesures de l'univers du poète, de son étendue ».

Voici un spécimen de ce qu'on entend par musique aujourd'hui. Il contient des rimes à intervalles irréguliers, et il est intensément cadencé. Mais hier, ou avant-hier, en ce temps d'où est venu jusqu'à nous l'emploi du mot "musique" en relation avec la poésie, musique voulait dire autre chose. Il s'agissait de poésie métrique avec dispositions régulières de rimes se répétant strophe après strophe. Toutes les strophes étaient semblables par la forme. Le résultat avec la répétition des pulsations des vers, et le constant retour de sons harmonieux, c'est qu'il y avait réellement une musique. Mais tout cela ayant disparu, l'emploi du mot "musique" en relation avec la poésie est, comme je l'ai dit il y a un instant, quelque peu dépassé : anachronique. Pourtant le passage d'Eliot était musical. C'est simplement qu'il y a eu un changement dans la nature de ce qu'on appelle musique⁶⁸.

La disparition de la métrique traditionnelle – c'est-à-dire d'un système reconnu comme objectif et valable pour tout le monde –, au profit d'une institution lyrique dont chaque poète doit d'abord remettre en question et puis reconnaître l'autorité, a eu des répercussions importantes sur le rapport entre poésie et musique. À partir du moment où la rime, le vers et la strophe ont cessé d'être des repères de justesse universelle, la métaphore musicale a dû elle aussi changer de fonction. De diapason collectif, elle a ainsi fini par coïncider avec le rythme de la voix individuelle.

⁶⁷ [« Possibly poetry is merely the strange rhetoric of that parallel a rhetoric in which the feeling of one man is communicated to another in words of the exquisite appositeness that takes away all their verbliness » (Stevens, « Effets de l'analogie », *L'ange nécessaire, op. cit.*, p. 94)].

⁶⁸ [« This is a specimen of what is meant by music today. It contains rhymes at irregular intervals and it is intensely cadenced. But yesterday, or the day before, the time from which the use of the word "music" in relation to poetry has come down to us, music meant something else. It meant metrical poetry with regular rhyme schemes repeated stanza after stanza. All of the stanzas were alike in form. As a result of this, what with the repetitions of the beats of the lines, and the constant and recurring harmonious sounds, there actually was a music. But with the disappearance of all this, the use of the word "music" in relation to poetry is as I said a moment ago a bit old hat anachronistic. Yet the passage from Eliot was musical. It is simply that there has been a change in the nature of what we mean by music » (*Ibid.*, p. 108)].

C'est comme si l'on passait de Haydn à une voix qui psalmodie. C'est comme la voix d'un acteur qui récite ou déclame, ou comme celle d'un autre personnage qui, dissimulé de façon à ne pouvoir être identifié, parle d'une voix mesurée mais souvent troublée par ce qu'il éprouve envers ce qu'il dit. Il n'y a pas d'accompagnement. S'il arrive que le poète touche le triangle ou l'une des cymbales, il ne le fait que parce qu'il a envie de le faire. Au lieu d'un musicien, nous avons un orateur dont la parole ressemble parfois à de la musique. Nous avons de l'éloquence, et c'est cette éloquence que, tous les jours, sans que rien nous demande d'y penser, nous appelons musique⁶⁹.

En rapprochant entre elles une idée de poésie comme rhétorique subjectivée (ou tout au moins débarrassée de ses lieux communs) et une idée de musique comme rythme individuel, Stevens parvient à trouver un nouvel accord entre deux domaines qui semblaient être désormais devenus sourds l'un à l'autre. S'il prend la peine de le faire, c'est que les mots continuent pour lui d'être avant tout des sons. On rejoint enfin les réflexions menées dans la conférence de 1941 : sorte d'orateur de l'imagination, le poète a pour but de faire dialoguer fonction dénotative et connotative, précision référentielle et puissance analogique, de sorte que le langage puisse restituer à la fois l'expérience individuelle et les opérations mentales qui l'accompagnent. Voilà aussi expliquée la présence d'autant de maîtres en éloquence dans les poèmes de Stevens. Philosophes, comédiens, académiciens barbus, femmes de lettres, clercs, tous ces personnages sont porteurs d'un discours qui, aussi persuasif et agréable qu'il soit, n'est pas à même de saisir les vraies relations entre les choses. La voix du poète et la leur sont identiques, à une différence près : le poète est conscient de cette impossibilité. Il sait que la connaissance du monde apportée par sa parole n'est une connaissance que par détour et c'est pourquoi il doit se consacrer avant tout à mettre de l'ordre dans son imagination. Ce n'est qu'après avoir dépouillé le langage du carcan qui s'y est sédimenté au fil des siècles qu'il pourra aider les individus à repenser leur rapport à la réalité. Ainsi, dans une lettre à son traducteur italien qui lui demande des renseignements à propos d'une de ces « figures masquées », Stevens répond :

Le "rabbin" est un rabbin rhétorique. Je dois dire que la figure du rabbin a toujours exercé une immense attraction sur moi. C'est la figure d'un homme

⁶⁹ [« It is like the change from Haydn to a voice intoning. It is like the voice of an actor reciting or declaiming or of some other figure concealed, so that we cannot identify him, who speaks with a measured voice which is often disturbed by his feeling for what he says. There is no accompaniment. If occasionally the poet touches the triangle or one of the cymbals, he does it only because he feels like doing it. Instead of a musician we have an orator whose speech sometimes resembles music. We have an eloquence and it is that eloquence that we call music every day, without having much cause to think about it » (*Ibid.*)].

entièrement voué à l'érudition, une érudition qu'il veut en même temps mettre au service des hommes⁷⁰.

Dans le poème en question, le « Je » lyrique invoque le rabbin pour qu'il l'aide à sortir de l'obscurité. « Oh ! Rabbi, rabbi, protège mon âme pour moi / et de cette sombre nature sois le vrai savant !⁷¹ » (« Oh ! Rabbi, rabbi, fend my soul for me / and true savant of this dark nature be ») s'écrie-t-il dans le couplet final. Le zèle de ce savant pour qui la religion et le livre coïncident tout à fait, sert à Stevens d'exemple pour retrouver la lucidité nécessaire à la poursuite de son entreprise : réactiver les formes qui se sont figées dans le langage au cours de l'histoire pour montrer, depuis l'intérieur, ce qu'elles ont de factice. Lorsqu'il se voue à une telle tâche, Stevens sait que l'intonation de sa voix pourrait être perturbée par les sentiments ambivalents qu'il éprouve vis-à-vis de son propre discours. Une rime à la fois simple et sémantiquement lourde comme celle en « me » – « be », que nous lisons dans les vers sur le rabbin nous le montre. D'une part, elle signale que nous nous trouvons devant une situation énonciative tout aussi rhétorique et modulée que les autres ; d'autre part, elle suggère que cette même modulation peut jeter de la lumière sur le fonctionnement obscur de l'esprit, « telle une hallucination qui vient troubler / le coin de l'œil⁷² ».

« La vraie pensée n'est pas adaptable au vers » : artifices et artefacts de Valéry

« Il est tout simplement impensable d'adopter la méthode ou les manières d'un autre écrivain⁷³ ». C'est ainsi que Stevens répond à Ronald Lane Latimer, qui lui demande s'il a été influencé par la poésie de Valéry. On est en 1935 et Stevens, en accord avec la posture naïve et quelque peu antilittéraire qu'on l'a vu adopter vis-à-vis de la tradition, affirme qu'il n'a lu que « très peu de Valéry⁷⁴ », et ce malgré le nombre considérable d'œuvres qu'il possède de cet auteur.

Il y a quelques mois j'ai reçu de M. Vidal un exemplaire de *L'état de la vertu* de Valéry, dans une belle édition de Leon Pinchon, et je l'ai gardé sous mes yeux

⁷⁰ [« The rabbi is a rhetorical rabbi. Frankly, the figure of the rabbi has always been an exceedingly attractive one to me because it is the figure of a man devoted in the extreme to scholarship and at the same time to making some use of it for human purposes »] (Stevens, « Letter to Renato Poggioli, July 1, 1953 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 786).

⁷¹ Stevens, « Le soleil en ce mois de mars », *Idées de l'ordre, op. cit.*, p. 31.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Stevens, « Letter to Ronald Lane Latimer, 5 November 1935 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 290.

⁷⁴ *Ibid.*

dans ma chambre depuis, mais je n'en ai jamais lu une seule ligne. S'il existe des relations entre mes choses et celles de Valéry, elles doivent venir de ceci, qu'il est difficile pour moi de penser sans penser par abstractions. Il en résulte que, pour éviter d'écrire de façon trop abstraite, je cherche instinctivement des sujets qui expriment l'abstraction sans être eux-mêmes abstraits⁷⁵.

Une fois précisé que toutes les affinités entre son travail et celui d'autres poètes « sont inconscientes⁷⁶ », Stevens se laisse arracher une dernière concession : s'il existe une chose qui pourrait le rapprocher de Valéry, elle consiste dans la tendance à éviter l'abstraction en cherchant des choses qui expriment l'abstrait sans pour autant être elles-mêmes abstraites. Il nous suffit de penser à *La Jeune Parque* ou au *Cimetière marin* pour comprendre que Stevens partage avec son aîné la volonté de donner une forme à la fois concrète et idéale à ce qui, par excellence, n'en a pas, c'est-à-dire à la pensée saisie dans son état intuitif et pré-langagier.

Au cours des années 1950, Stevens a acquis suffisamment d'autorité pour ne plus avoir à craindre d'admettre une quelconque angoisse de l'influence. L'orientation commune avec les travaux de Valéry est désormais ouvertement acceptée et c'est même d'un air blasé qu'en 1952, dans une lettre à un ami, le poète rend compte de ses dernières lectures :

J'ai lu très peu – et rien de vraiment important. Les presses de Yale sont en train de publier une série de petits bouquins d'une cinquantaine de pages sur les figures de la littérature européenne. [...] J'en ai lu un sur Rilke écrit par un allemand et un sur Valéry écrit par une femme anglaise. Les deux étaient bien. Mais celui sur Valéry que j'ai lu hier a été mélangé avec beaucoup de vin du Rhin que j'ai bu à midi et il continuait de tomber de mes mains. Une fois arrivé à la fin j'ai pensé que c'était un travail magnifique et je me suis senti soulagé qu'il soit terminé. En tous cas, je connais moins Valéry que je ne le croyais. Ou bien il est juste difficile d'avancer sur des tels bouquins lorsqu'on boit du vin du Rhin ou de Moselle⁷⁷.

⁷⁵ [« Some months ago I received from Mr. Vidal a copy of Valery's *État de la vertu*, beautifully printed by Leon Pichon, and I have had it in my room under my eye ever since, but I have not read a line of it. If there is any relation in my things to Valery's, it must come about in some such way as this: It is difficult for me to think and not to think abstractly. Consequently, in order to avoid abstractness, in writing, I search out instinctively things that express the abstract and yet are not in themselves abstractions » (*Ibid.*)].

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ [« I have done very little reading—certainly none of importance. The Yale Press is publishing a series of little books about fifty pages long on modern European literary figures. [...] The copies that I have read were English copies, one on Rilke by a German, an another on Valéry by an English woman. Both were good. But the one on Valéry which I read yesterday got mixed up with a lot of Rhine wine that I had for lunch and kept falling out of my hand. When I had finished I thought it was a truly wonderful work and felt relieved that it was over. In any case, I know even less about Valery than I thought I knew. Either one of these books with Rhine wine or Moselle would be hard to improve on »], (Stevens, « Letter to José Rodriguez Féo, June 30, 1952 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 757

Le vin aidant sans doute, le livre sur Valéry semble susciter l'intérêt du poète qui, deux ans plus tard, acceptera d'écrire une préface à la traduction américaine des *Dialogues*. Achevée en 1955 et publiée de façon posthume en 1956, elle s'ouvre sur les mots de Valéry lui-même : « J'aurais essayé de faire voir que la pensée pure et la recherche de la vérité en soi ne peuvent jamais aspirer qu'à la découverte ou à la construction de quelque forme⁷⁸ ». Un avertissement suit la citation, qui invite à lire les pages qui suivront sans oublier les circonstances qui ont présidé à la rédaction d'*Eupalinos*. Le dialogue, rapporte Stevens, a été commandé à Valéry en complément à un album de gravures ; son étendue ne devait par conséquent absolument pas dépasser les 115800 signes. C'est justement cette contrainte qui aurait chatouillé son esprit accoutumé à la forme fixe, en éveillant en lui la comparaison entre le travail du vers et celui de la pierre. « Après tout », cite encore Stevens, « les sculpteurs ne se sont jamais plaints, qui ont été obligés de loger dans les triangles obtenus des frontons, leurs personnages olympiques !⁷⁹ ». Or, tout en faisant l'éloge de la conception valérienne de la forme, Stevens ne se réfère nulle part aux poèmes qui en sont la réalisation concrète. Paradoxalement, la fascination que Valéry exerce sur lui ne découle pas de son œuvre en vers, mais de celle en prose, voire de ses essais. Le fait que Stevens n'ait lu sa vieille copie de *Charmes* qu'après avoir rédigé la préface en témoigne, ce qu'il pourrait en tirer se trouvant déjà éclairé dans *Eupalinos*⁸⁰. C'est ici que Valéry a entièrement déployé sa « discipline », une discipline qui relève d'après Stevens d'un « besoin de comprendre des choses étranges et d'exprimer cette compréhension à travers des choses quelconques⁸¹ ». Valéry est en somme l'exemple qu'à l'heure actuelle

le penseur a pris la place du créateur [...]. Parmi tous les témoins de la pensée, les plus sensibles sont les poètes, d'abord car ils prennent le risque d'aller un peu au-delà de ce qui est permis par la logique ; et ensuite parce que les règles qu'ils s'imposent les mènent toujours un peu plus loin qu'ils ne l'espéraient. Mallarmé et Valéry annonce une nouvelle saison pour la pensée. Ce qu'ils cherchent ce sont des énigmes claires, c'est-à-dire des énigmes qui peuvent être développées mathématiquement⁸².

⁷⁸ Valéry, « Lettre à Paul Souday du 1 mai 1923 », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1401.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1402.

⁸⁰ [« Yesterday, Sunday, I was looking at a volume of Valéry's *Charmes* with comments by Alain. I had not even opened this for many years » (Stevens, « Letter to Thomas Mc Greevy, January 31, 1955 », *Letters of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 868)].

⁸¹ Stevens, « Two Prefaces », *Collected Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 890.

⁸² [« The thinker had become the creator. [...] Of all the indicators of thought the most sensitive were poets, first because they take risks a little further than logic permit ; also because the rule they adopt

L'œuvre que Stevens a l'honneur de présenter au public américain a précisément pour but de développer ces « clairs énigmes » de la pensée. Qu'y a-t-il en fait de plus mystérieux que la clarté ? « Quoi de plus capricieux que la façon qu'ont la lumière et l'ombre de se distribuer sur le temps et sur les hommes ?⁸³ ». Lorsqu'il se pose de telles questions sur l'entreprise valérienne, Stevens est en train de réfléchir à la sienne. D'une manière peut-être moins programmatique que ne l'avait fait Eliot dans la conférence *De Poe à Valéry* que nous avons citée en début de chapitre, il vise à inscrire sa propre conception du poème sous l'autorité d'un écrivain dont la valeur est déjà amplement reconnue. Mais derrière cette tentative, il n'y a pas seulement le désir d'acquiescer de l'autorité par procuration. Il y a aussi une revendication théorique : celle d'un lyrisme qui serait à la fois séparé et absolument indiscernable des autres formes de connaissance. Séparé, car il prend « le risque d'aller un peu au-delà de ce qui est permis par la logique » ; indiscernable, car il se propose de ramener les « énigmes » de la pensée à la lumière, en les développant de façon « mathématique », c'est-à-dire idéalement objective. Ce n'est pas un hasard, ajoute Stevens dans la préface, si Rilke a choisi de traduire *Eupalinos*. Il apparaît en fait que « ce qui l'impressionna fut "la lucidité et la détermination du langage valérien"⁸⁴ ». Comme lui, le poète allemand a été touché par ce qu'il y a de poétique dans les recoins les moins explicitement poétiques de l'œuvre de Valéry. C'est dans la prose d'idées, et non pas dans les poèmes à la métrique impeccable, que Stevens et Rilke voient la vraie révolution formelle opérée par le disciple de Mallarmé.

Contrairement à Rilke, Montale ne figure pas parmi les poètes cités par Stevens comme étant réunis par la conception valérienne du lyrisme. On n'a en effet pas de preuves que Stevens ait jamais lu Montale, alors que ce dernier lui consacre un article, d'ailleurs assez prudent, au moment où la première traduction de ses poèmes paraît en Italie⁸⁵. Entre la fin

always carries them a little beyond what they hoped for. Mallarmé and Valéry announce a new climate of thought. They want clear enigmas, those that are developable, that is to say mathematical » (*Ibid.*).

⁸³ *Ibid.*, p. 900.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ « Au lieu de tirer profit de sa muse, Stevens a préféré devenir président d'une grosse société d'assurance. Sur sa poésie, au moins d'après les choix de Poggioli, nous ne pourrions pas nous prononcer de manière définitive – celle-ci étant une tâche qui, d'ailleurs, ne rentre pas parmi les compétences d'un lecteur étranger ; mais l'anthologie suffit à nous présenter un auteur lyrique de tout respect [...]. Dans cette poésie nous ressentons que la lecture d'Hopkins et de Yeats n'a pas été vaine [...]. On y voit partout la marque de la peinture moderne, du post-impressionnisme, et aussi de la poésie française » [« Non traendo profitti dalla sua musa, Stevens ha preferito diventare vicepresidente di una grande compagnia di assicurazioni. Della sua poesia, stando alla scelta del Poggioli, non potremmo dare un

des années 1940 et le début des années 1950, tous deux ont cependant assimilé les expériences faites en poésie dans la décennie précédente. Comme Stevens, Montale vise à la fois à dresser sa généalogie personnelle – notamment en choisissant ses maîtres parmi les romanciers plutôt que parmi les poètes – et à se situer discrètement à la croisée des tendances qui recourent la modernité lyrique. Celle-ci semble en fait partagée en deux écoles, l'une partisane du modèle symboliste-musical et l'autre du modèle classique-pictural. Les disciples de la première conçoivent le poème en terme d'intuition pure, en cherchant à exploiter au maximum les suggestions sonores et les possibilités associatives du langage ; tandis que ceux de la seconde poursuivent une idée du lyrisme comme médiation entre instance dénotative et connotative, autrement dit entre demande d'objectivité et liberté de l'expression individuelle. Or, Montale pense que ces écoles, ainsi que les conceptions formelles dont elles découlent, ne sont au fond pas éloignées l'une de l'autre. Une étiquette aussi vague que celle de « décadentisme » le montre bien, qui désigne

la poésie pure ou alogique, mais comprend aussi quelque chose de plus vaste, en englobant aussi la poésie qui, à travers l'approfondissement des valeurs musicales, cherche à justifier (au risque de les réduire au minimum) ces parties grises, ce ciment structural-rationnel que la poésie pure rejette...si elle y arrive. Il n'existe naturellement pas un poète moderne qui appartienne exclusivement à une de ces deux écoles, qui vivent d'échanges mutuels et de fécondes confusions⁸⁶.

Un sentiment commun réunit les hérauts de l'alogisme et les défenseurs de la raison : celui de la « crise dans laquelle est entrée la poésie le jour où la réflexion esthétique l'a conduite à un degré tellement avancé d'autoconscience, qu'elle a jeté trop de lumière sur ses moyens et ses fins⁸⁷ ». Parmi tous les auteurs qui partagent ce sentiment, Valéry apparaît à Montale celui qui en a pris en charge les conséquences de la façon la plus aboutie. En lui se rejoignent

giudizio definitivo e del resto pareri siffatti non sarebbero mai di competenza d'uno straniero ; ma l'antologia è sufficiente a rivelarci un lirico d'importanza tutt'altro che trascurabile [...]. In questa lirica sentiamo che non sono passati invano Hopkins e Yeats [...] dovunque è presente il segno della moderna pittura post-impressionistica e anche della poesia francese » (Montale, « Mattino domenicale e altre poesie di Wallace Stevens », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 2, op. cit., 1647)]. Les traductions de Poggioli sont aussi les premières de Stevens à être réunies en recueil.

⁸⁶ [« La poesia pura o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto e comprende cioè anche la poesia che, attraverso l'approfondimento dei valori musicali, tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono...quando ci riescono. Naturalmente non v'è poeta moderno che appartenga rigidamente a una di queste due scuole, tra le quali avvengono scambi e feconde confusioni [...] » (Montale, « Esiste un decadentismo in Italia ? », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 1, op. cit., p.638)].

⁸⁷ *Ibid.*

en fait toutes les contradictions du lyrisme moderne ; en lui, affirme Montale dans un hommage écrit après sa mort :

l'essayiste et le poète lyrique avancent en parallèle sans se contredire, mais sans pour autant se confondre. D'une part le poète lyrique de l'émotion intellectuelle, le poète bergsonien ; de l'autre le penseur non systématique qui demeure lié à la tradition des grands mémorialistes français [...]. Le sujet de ses vers est la poésie elle-même qui célèbre ses propres épiphanies et refuse l'effusion du sentiment individuel. On le dirait un nouveau parnassien : l'agencement de ses métaphores relève pourtant d'un combat sans précédent entre la fugue [*l'evanescenza*] des signifiés et la rigueur du créateur [*l'artefice*]⁸⁸.

C'est justement le « combat entre la fugue des signifiés et la rigueur du créateur » qui frappe Montale lorsqu'il se confronte aux œuvres de Valéry. De même que Stevens et Rilke, il est fasciné par l'alliance entre la discipline avec laquelle le poète procède pour révéler les idoles du langage et l'obstination tout aussi rigoureuse dont il témoigne lorsqu'il choisit de les afficher telles quelles dans ses vers. Si, d'un côté, Valéry s'en tient donc à une vision strictement opérationnelle du poème – conception que nous avons déjà évoquée en début de chapitre et qui constitue le lien de filiation majeur avec Mallarmé –, d'un autre côté, il vise à dépasser son propre formalisme pour aller vers des modalités expressives moins

⁸⁸ [« Il saggista e il lirico procedono parallelamente senza contraddirsi: ma senza nemmeno confondersi. Da una parte il lirico dell'emozione intellettuale, il poeta che ad alcuni parve bergsoniano, dall'altra il pensatore non sistematico ancora legato alla tradizione dei grandi memorialisti francesi [...]. L'argomento dei versi è la poesia stessa che celebra le sue epifanie e rifugge dall'espressione del sentimento individuale. In apparenza un nuovo parnassianesimo : in realtà un'espressione originale che nell'ordinamento delle metafore e nel vittorioso scontro tra l'evanescenza dei significati e il rigore dell'artefice ha ben pochi precedenti »] (Montale, « Su Valéry », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 1, *op. cit.*, p. 2998). Valéry est aussi cité par Montale dans un poème de *Satura* : « L'inondation a englouti le pack de meubles, / de papiers, de tableaux entassés / dans un sous-sol fermé à double tour. / Sans doute ont-ils lutté à l'aveuglette, les maroquins / rouges, les interminables dédicaces de Du Bos, / le timbre à cacheter portant la barbe d'Ezra, / le Valéry d'Alain, l'original / des *Chants Orphiques* – et puis quelque blaireau / à barbe, mille babioles et toute la musique, / œuvre de ton frère Silvio. / Dix jours, douze jours sous l'atroce morsure / de mazout et d'ordure. Comme ils ont dû souffrir / avant de perdre leur identité [...]. » [« L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili, / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto. / Forse hanno ciecamente lottato i marocchini / Rossi, le sterminate dediche di Du Bos, / il timbro a ceralacca con la faccia di Ezra, / il Valéry di Alain, l'originale / dei *Canti Orfici* – e poi qualche pennello / da barba, mille cianfrusaglie e tutte / le musiche di tuo fratello Silvio. / Dieci, dodici giorni sotto un'atroce morsura / Di nafta e sterco. Certo hanno sofferto / Tanto prima di perdere la loro identità [...]. »] (Montale, « L'inondation a englouti... », *Satura, op. cit.*, p. 77). En recourant au procédé de l'énumération chaotique, Montale fait émerger ensemble du sous-sol inondé qu'est sa mémoire objets inutiles et souvenirs à lui chers, vieux bibelots et symboles d'une culture que le cours des événements a rendue obsolète. *Le Cimetière marin*, aussi important qu'il puisse avoir été pour le jeunes poètes des années 1920, n'échappe pas à la perte d'identité qui touchera bientôt au poète lui-même, comme les derniers vers du poème le suggèrent : « Et moi aussi je suis embourbé jusqu'au cou, puisque / mon état civil fut incertain dès l'origine. / Le flot boueux ne m'a pas assiégré, mais les faits / d'une réalité ni croyable ni crue » (*Ibid.*).

impersonnelles, capables de restituer au plus près l'expérience cognitive qui a présidé à la création. L'idée que le langage poétique consiste en une suite de calculs automatiques et abstraits s'accompagne chez lui d'une conception physiologique et concrète de l'énonciation lyrique. Celle-ci doit être à même de faire le pont entre le corps en tant que régime d'action « purement musculaire » et l'esprit en tant que « production variée d'images, de jugements et de raisonnements⁸⁹ ». Voilà donc un lyrisme à double entrée dont on peut dire, avec les mots de Montale, qu'il a pour but à la fois de représenter et de justifier « ces parties grises » qui constituent le « ciment structurel-rationnel » de la pensée⁹⁰.

Pour que ces deux modèles, apparemment incompatibles, soient ramenés à une unité, Valéry et ses lecteurs sont obligés de faire un détour dans les parages de la poésie et plus précisément dans la prose d'idées. Tenus pendant longtemps à un maximum de distance formelle l'un de l'autre, l'ordre du discours lyrique et l'ordre du discours essayistique sont conçus par Valéry comme ayant chacun une fonction, un registre et une collocation propres. Officiellement, ils se rapprochent qu'à partir de 1922, c'est-à-dire au moment où paraissent les premiers extraits du *Cahier B* sur la *Nrf* (1925). À ce spécimen par ailleurs très retouché du laboratoire valérien succèdent *Rhumbs* (1926), *Mélange* (1939) et *Tel quel* (1941). Bien que les étiquettes génériques (on trouve des sonnets, des psaumes, des cantates, des haïkaï) et la division en sous-parties thématiques (*Colloques*, *Instants*, *Petites études*) continuent d'assurer une certaine autonomie à chacun de ces ordres, ces recueils mettent, l'une à côté de l'autre, l'écriture publique et intime, ainsi que l'expression et la réflexion. Les morceaux relevant de l'essayisme, auxquels on s'attend de la part d'un personnage de plus en plus réputé dans le milieu intellectuel de son époque, s'accompagnent de fragments dont le ton est plus effusif que savant et qui n'ont peut-être pas été rédigés avec l'intention d'être publiés. Pourquoi les publier maintenant et pourquoi dans un cadre si explicitement antipoétique ? Sujet, format et éléments paratextuels d'un livre appellent normalement à des choix rhétoriques précis, aptes à suggérer que le livre en question appartient à un genre et à une tradition spécifiques. Or, Valéry est guidé par un but différent, qui consiste à la fois à démystifier et à sacraliser la fonction de tels classements typologiques. Le fait qu'il soit

⁸⁹ Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t.1., *op. cit.*, p. 1328.

⁹⁰ « Ce qu'il y a de plus réel dans la pensée est ce qui n'y est pas image naïve de la réalité sensible ; mais l'observation, d'ailleurs précaire et souvent suspecte, de ce qui se passe en nous, nous induit à croire que les variations des deux mondes sont comparables ; ce qui permet d'exprimer grosso modo le monde psychique proprement dit par des métaphores empruntées au monde sensible et particulièrement aux actes et aux opérations que nous pouvons physiquement effectuer » (Valéry, « Note et digression », *Œuvres*, t.1., *op. cit.*, p. 1202).

tirailé entre purisme et hybridation, dressage de la pensée et élan de l'expression lyrique, suggère qu'il a pris conscience de la perte de substantialité qu'ont subie les valeurs formelles, mais qu'il n'a pas pour autant cessé d'en ressentir le besoin. En acceptant que, pour aboutir à la maîtrise de soi, il lui est nécessaire de s'effacer dans quelque chose d'au moins prétendument objectif, Valéry parvient à réfuter cette même objectivité de l'intérieur. L'hésitation entre moment formel et moment informel propre à un recueil comme *Mélange* s'offre alors comme le corrélat stylistique du drame vécu au même moment par son esprit. Certes, nous ne sommes pas étonnée de le voir écrire de tels aphorismes : « J'ai de la répugnance pour tout ce qui est mélange désordonnée d'animal et d'ange. Mais j'aime l'un et l'autre bien séparés⁹¹ » ; ou bien « L'impureté est mon antipode⁹² ». Nous savons pourtant que c'est dans la rencontre scandaleuse entre animal et ange, là où l'expression frôle la réflexion, que sa pensée rencontre les obstacles les plus fructueux. Habitué, comme Stevens, à réfléchir par abstractions, Valéry fait un effort pour retrouver l'état brut des choses. Lorsqu'il lui arrive de ne pas réussir à épuiser la singularité d'une expérience en lui assignant une place précise au sein de son système, son obstination taxinomique doit se taire : c'est là que son intelligence se réveille⁹³.

Mais comment justifier l'oscillation entre un mode d'être et d'écrire qui avance par purification et un autre, qui au contraire privilégie le discontinu, l'informe ou l'hybride ?

⁹¹ Valéry, *Cahiers*, t.2, *op. cit.*, p. 372.

⁹² Valéry, « Propos me concernant », *Œuvres*, t.2, *op. cit.*, p. 1518.

⁹³ Dans une note sur Valéry datée de 1960, Adorno affirme que l'actualité de Valéry réside justement dans les contradictions de sa pensée, tiraillée entre ordre et désordre, conservatisme et écart par rapport à la norme dominante. Toujours selon Adorno, le poète aurait été l'un des premiers à saisir le phénomène pour lequel « le sujet esthétique a perdu irrémédiablement l'autorité de la tradition. Il doit faire retour sur soi, il ne peut se fier qu'à ce qu'il peut tirer du plus profond de lui-même. [...] Mais, sur le plan social il est toujours déduit, un simple agent du jugement de valeur. Plus il exprime profondément sa vérité particulière comme la seule qui lui soit accessible, la seule qu'il puisse réaliser, plus il tombe dans les rets de la non-vérité. C'est de cette antinomie que témoigne la nostalgie du passé socialement inconsciente de Valéry, aussi fidèlement que l'autonomie esthétique, qu'il défend en pensant aux œuvres authentiques d'autrefois, s'accorde, par son isolation hermétique contre la funeste communication, avec les tendances pour lesquelles Valéry est anathème et que lui-même aurait condamnées sans hésiter comme décadentes. [...] De même qu'après lui la tension entre la loi de la construction et la contingence dans l'art s'accrut jusqu'à l'explosion, sa propre insistance anachronique sur des concepts comme l'ordre, la régularité et la durée est constitutivement associée à l'écart. Pour lui, il est garant de la vérité [...]. Dans une société dont la totalité s'est hermétiquement refermée en tant qu'idéologie, seul peut être vrai ce qui ne ressemble pas à la façade. La conscience critique de la banalité comme tromperie qui est celle de l'artiste conservateur débouche sur l'effet de distanciation de Brecht. L'universel ne peut se concilier aussi parfaitement avec le particulier que l'imaginaient l'art et l'esthétique traditionnelle, pas plus dans ses pensées que dans la *praxis*. Le réactionnaire qu'est Valéry, tout en songeant à ce que le progrès a oublié en chemin, à ce qui échappe à la grande tendance doit il est le porte-parole, c'est-à-dire la tendance à la maîtrise de la nature, doit se ranger du côté de la différence, de ce qui ne s'intègre pas » (Adorno, « Les écarts de Valéry », *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 107-108).

Pourquoi Valéry, pendant longtemps, ne choisit-il de montrer que la première de ces deux attitudes ? Son brusque changement de situation économique peut avoir joué un rôle important dans ce sens. La publication des anthologies que nous venons de citer coïncide avec la mort d'Édouard Lebey, dont Valéry était le secrétaire : le décès de son patron lui retire la garantie d'un salaire mensuel et l'oblige à vivre seulement de sa plume. Il devient dès lors impératif de se façonner une image publique plus solide que celle de simple faiseur de vers : ses notes de travail constituent une bonne base de départ pour se démarquer du symbolisme auquel il a jusqu'ici été rattaché. Nous atteignons par là à une deuxième raison pouvant expliquer la longue hésitation à la frontière entre la forme fixe et son dépassement. Nous avons dit que le désir du jeune Valéry consistait à se peindre comme l'héritier le plus légitime de Mallarmé, ce qui revient pour lui à se situer à l'opposé tout autant du lyrisme subjectif prôné par le romantisme que du style sobre et immédiat cher à la prose d'idées. Peut-être qu'avant de s'émanciper de son maître, Valéry a voulu attendre d'avoir acquis suffisamment d'autorité vis-à-vis de ses lecteurs, mais aussi et surtout vis-à-vis de lui-même. L'élection à l'Académie française, qui a lieu en 1925, lui donne le feu vert dans les deux directions, ainsi que la liberté d'expliquer que ses premiers pas dans l'espace littéraire ont été faits à un moment particulièrement critique de l'histoire⁹⁴. « Il ne faut pas oublier », affirme Valéry lors d'une conférence sur Mallarmé donnée en 1933, « qu'à cette époque [soit le tournant du XX^e siècle] on parlait à la fois de faillite de la science et de faillite de la philosophie⁹⁵ ». La crise de toutes les doctrines à prétention universelle aurait mené les jeunes poètes de la génération de Valéry à se tourner vers le seul dogme de la beauté : un sentiment rassurant, qui se traduit par un idéal de lyrisme foncièrement antiromantique. La tentation de suivre Mallarmé dans l'édification d'un système séparé et réglé par des contraintes internes n'a cependant pas empêché Valéry de saisir la force inhibitrice que l'institution littéraire a exercée sur lui et sur les autres architectes de la pensée lyrique.

⁹⁴ De l'avis de William Marx, « il serait excessivement réducteur de ne voir dans l'antilyrisme affiché de Valéry que l'effet d'une posture ou d'une stratégie de champ. Ce qui se joue dans cette affaire, c'est aussi la question de la fidélité à l'héritage mallarméen [...] Contre "la disparition élocutoire du poète" posée par Stéphane Mallarmé, Valéry aurait ainsi élaboré une "poétique du sujet" qu'il aurait préféré garder pour son usage personnel, pour ne pas risquer de dévoiler trop directement l'écart qui le séparait du maître. L'hypothèse est séduisante, qui confirme l'ambiguïté des liens unissant les deux hommes. Elle permet aussi d'expliquer pourquoi, dans les textes publics de Valéry, la poétique lyrique s'exprime en priorité dans des réflexions touchant à l'art en général plutôt qu'à la seule poésie : c'est aussi là manière d'éviter une confrontation trop violente avec le maître » (William Marx, « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique* ? », *Fabula-LhT*, n°10, « L'Aventure poétique », décembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/10/marx.html>).

⁹⁵ Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 647.

Peut-être avons-nous un sentiment si marqué de la distinction des genres, c'est-à-dire de l'indépendance des divers mouvements de l'esprit, que nous ne souffrons point les ouvrages qui les combinent. Nous ne savons pas faire chanter ce qui peut se passer de chant⁹⁶.

Malgré la conscience des limites extérieures qui obligent l'écriture à se cloisonner dans des compartiments aussi étanches qu'obsoletes, Valéry continue de partager l'axiologie littéraire en vigueur jusqu'au XX^e siècle : la poésie doit se situer à un niveau plus élevé par rapport aux autres discours. C'est pour cette raison que, lorsqu'il s'adonne au poème en prose en suivant le chemin tracé par *Le Spleen de Paris* et par *Les Illuminations*, qu'il admire plus que tout, il ne peut éviter d'appeler ces exercices « poésie brute » ou « poésie perdue ». S'il admettait que le vers égale la prose, son idée selon laquelle l'écrivain acquiert d'autant plus de maîtrise qu'il efface sa subjectivité dans la prétendue objectivité de la forme n'aurait plus de sens. Ce n'est donc pas par hasard que la publication d'un recueil aussi délibérément hétérogène que *Mélange* (dont la préface en pseudo-alexandrins rimés récite : « prose, vers, souvenirs, images ou sentences / [...] s'assemble[nt] en cet Album de fragments de mes jours⁹⁷ ») va de pair avec la mise en place d'un projet de classification des notes qui composent les *Cahiers*. Ces proses matinales parfois très étriquées commencent à être sélectionnées et divisées en trente et une rubriques et plus de cent sous-rubriques, selon un critère fidèlement repris par les éditeurs de la Pléiade en 1971⁹⁸. Même si ce projet demeure inachevé à la mort de l'auteur, il laisse percevoir un certain malaise de Valéry vis-à-vis d'une partie de ses écrits, notamment ceux qu'il range sous l'étiquette de *Poèmes et PPA* (soit *Petits Poèmes Abstracts*). Cette rubrique aurait dû être à son tour divisée en plusieurs sous-rubriques, dont Valéry se limite à ébaucher les titres : *Impressions – Sensibilia – Fragment ; Ciel – Mers et Attitudes, Croquis et Ciels-mer*. Nous devinons facilement le rôle que de tels morceaux sont censés avoir joué dans l'économie du système valérien. Leur caractère occasionnel nous paraît cependant trop explicite ; surtout si l'on considère qu'une grande partie de ces passages ont également été groupés dans un dossier intitulé *Bon*, pensé pour

⁹⁶ Valéry, « Au sujet d'Eureka », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p.856.

⁹⁷ Valéry, « Avis au lecteur », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 285.

⁹⁸ En 1908 Valéry écrit à sa femme qu'il songe pour la première fois à classer ses papiers : « De toutes mes notes, on pourrait bien titrer une espèce de volume. Mais ce n'est pas à moi à le faire. Je n'aime que la perfection » (Cf. « Chronologie », *Œuvres*, t.1, *op. cit.* p.33).

réunir les fragments les plus poétiques, ou en tout cas ceux que Valéry tenait pour particulièrement bien écrits⁹⁹.

On peut dès lors imaginer que le mépris affiché par l'auteur à l'égard de sa poésie en forme non fixe relève de la peur que celle-ci ne trouve pas de place dans un champ des savoirs qui vient de subir une réorganisation profonde des hiérarchies, dont les conséquences n'ont pas fini de se manifester au sein de chaque discours, y compris le discours lyrique. Si la sociologie bourdieusienne a choisi pour objet d'analyse exemplaire la deuxième moitié du XIX^e siècle, c'est que l'espace littéraire s'y présente plus que jamais comme étant sillonné par des « lacunes structurales¹⁰⁰ », autrement dit par des pratiques qui n'ont pas encore le droit de se voir assigner une étiquette générique. Tantôt elles émergent au sein d'autres discours plus autoritaires, tantôt elles demeurent à l'état d'exercices préparatoires, dans l'attente que le temps soit venu pour leur apparition publique. Si cet espace ne se fige pas dans une taxinomie inerte, c'est justement qu'il se compose d'un « ensemble de contraintes probables, qui sont la condition d'un ensemble d'usages possibles¹⁰¹ ». D'après Bourdieu, ces « usages possibles » doivent rester inexploités. Ce n'est qu'ainsi que les contraintes dont ils dépendent ont des chances

d'être reçues, c'est-à-dire acceptées et reconnues comme raisonnables. Cet espace s'impose à tous ceux qui ont intériorisé la logique et la nécessité du champ comme une sorte de transcendantal historique, un système de catégories sociales de possibilité et de légitimité qui définissent et délimitent l'univers du pensable¹⁰².

Plus que tout autre objet littéraire, les proses lyriques de Valéry dévoilent le caractère fantasmatique de cette transcendance. Leur création dépend certes du fait que leur auteur maîtrise « l'héritage qui est inscrit dans la structure même du champ comme un état de chose qui délimite pensable et impensable¹⁰³ ». Mais ce genre d'écriture bâtarde auquel il s'adonne ne se plie pas docilement au déterminisme bourdieusien. Son rapport à la tradition générique et à ses contraintes nous a montré que la suspension du consensus social accordé à la forme en tant que structure objective n'implique pas la suspension de la demande de sens qui est à son origine. Au contraire, cette demande se réactive à partir du moment où

⁹⁹ Voir Valéry, *Cahiers*, t.2, *op. cit.*, p. 1423-1424.

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op.cit.*, p. 327.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

Valéry accepte les conventions propres au genre lyrique avec le propos de les afficher en tant que telles. Le respect des contraintes métriques est tout aussi nécessaire à la conquête d'une place précise au sein de l'espace des savoirs qu'au développement d'une poétique personnelle, fondée comme on le sait sur l'« indissolubilité du son et du sens¹⁰⁴ ». Dès que ces deux objectifs perdent leur importance, l'autorité de la tradition formelle vient elle aussi à manquer, d'une part à cause de la reconfiguration des hiérarchies internes à l'espace littéraire – reconfiguration de laquelle Valéry ressort plutôt essayiste que poète –, et, d'autre part, à cause des nouvelles perspectives ouvertes par la pratique de la prose. Dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes* la présence de la forme fixe se justifiait par une conception anti-dénotative et anti-utilitaire du langage¹⁰⁵. À ce stade, l'intention de Valéry était encore d'élever l'expérience du poème au-dessus des autres expériences cognitives. Il pensait que plus on respecterait les règles de la prosodie française, telle la collocation de la césure ou le décompte des syllabes, plus il serait possible de creuser l'écart entre le moment où la pensée se manifeste involontairement au sujet et le moment où ce dernier parvient à en maîtriser l'expression. Presque quatre-vingt-dix vers s'écoulaient avant que la Parque puisse enfin se dire éveillée par la morsure du serpent qui l'a attaquée en début de poème.

Moi, je veille. Je sors, pâle et prodigieuse,
Toute humide des pleurs que je n'ai point versés,
D'une absence aux contours de mortelle bercés

¹⁰⁴ Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1333.

¹⁰⁵ « En quel état défavorable et désordonné le poète trouve les choses ! Il a devant soi ce langage ordinaire, cet ensemble de moyens si grossiers que toute connaissance qui se précise le rejette pour se créer ses instruments de pensée ; il doit emprunter cette collection de termes et règles traditionnelles et irrationnelles, modifiés par quiconque, bizarrement introduits, bizarrement interprétés, bizarrement codifiés. Rien de moins propre aux desseins de l'artiste que ce désordre essentiel dont il doit extraire à chaque instant les éléments de l'ordre qu'il veut produire. Il n'y a pas eu pour le poète de physicien qui ait déterminé les propriétés constantes de ces éléments de son art, leurs rapports, leurs conditions d'émission identique. Point de diapasons, point de métronomes, point de constructeurs de gammes et de théoriciens de l'harmonie. Aucune certitude, si ce n'est celle des fluctuations phonétiques et significatives du langage. Ce langage d'ailleurs, n'agit point comme le son, sur un sens unique, sur l'ouïe, qui est le sens par excellence de l'attente et de l'attention. Il constitue, au contraire, un mélange d'excitations sensorielles et psychiques parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d'effets sans relation entre eux. Chaque mot assemble un son et un sens. Je me trompe : il est à la fois plusieurs sons et plusieurs sens. Plusieurs sons, autant de sons qu'il est de provinces en France et presque d'hommes dans chaque province [...]. La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines lois ou conventions momentanées de mouvement et de fonctionnement appliquées à des éléments et à des mécanismes identiques. C'est pourquoi il faut se garder de raisonner de la poésie comme l'on fait de la prose. Ce qui est vrai de l'une n'a plus de sens, dans bien des cas, si on veut le trouver dans l'autre. Et c'est par quoi (pour choisir un exemple), il est facile de justifier immédiatement l'usage des inversions ; car ces altérations de l'ordre coutumier et, en quelque sorte, élémentaire des mots en français, furent critiquées à diverses époques, très légèrement à mon sens, par des motifs qui se réduisent à cette formule inacceptable : la poésie est prose » (Valéry, « Propos sur la poésie », *Œuvres*, t. 1., *op. cit.*, p. 1330-31).

Par moi seule... Et brisant une tombe sereine,
Je m'accoude inquiète et pourtant souveraine,
Tant de mes visions parmi la nuit et l'œil,
Les moindres mouvements consultant mon orgueil.
(*La Jeune Parque*, v. 90-96).

Et elle aura encore besoin d'autant de vers, pour que ses émotions ne se transforment en intention pure. Même le geste de pleurer doit être absolument maîtrisé :

Je n'implorerai plus que tes faibles clartés,
Longtemps sur mon visage envieuse de fondre.
Très imminente larme, et seule à me répondre,
Larme qui fait trembler à mes regards humains
Une variété de funèbres chemins ;
Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe,
Tu me portes du cœur cette goutte contrainte,
Cette distraction de mon suc précieux
Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
Tendre libation de l'arrière-pensée !
D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
Le sel mystérieux suinte muette l'eau.
D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère?
Tu gravis mes degrés de mortelle et de mère,
Et déchirant ta route, opiniâtre faix,
Dans le temps que je vis, les lenteurs que tu fais
M'étouffent... [...]

(*Ibid.*, v. 280-298)

De même que chaque « goutte » est « contrainte » d'hésiter sur le visage de la Parque, de même chaque mot auquel elle confie sa douleur est mesuré pour correspondre aux règles prosodiques. Il en résulte que ses pensées, disséminées au fil d'un « labyrinthe » de rimes féminines et masculines, diérèses et synérèses, rejets et contrerejets, émergent elles aussi avec retard par rapport à l'instant de leur naissance. Voilà que l'« opiniâtre faix » de la tradition a réussi à étouffer les élans du sujet lyrique.

À propos de *La Jeune Parque*, Valéry dira qu'il a essayé « de mettre dans une forme et un langage quasi-classiques, une imagerie en somme moderne¹⁰⁶ ». Or, c'est surtout le côté quasi-classique que l'on retient de son œuvre poétique et qui fait que, comme le remarque Montale, il est rattaché aux atmosphères parnassiennes. Tout sauf classiques, les fragments de *Poésie brute*, *Poésie perdue* et ceux de la rubrique *Poèmes et PPA* qu'il rédige en parallèle

¹⁰⁶ Valéry, « Lettre à Pierre Louÿs du 9 décembre 1916 » in André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, éd. P. Fawcett et P. Mercier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1170, cité par Michel Jarrety dans « Valéry : du classique sans classicisme », *op. cit.*, p. 369.

aux vers finement ciselés de *Charmes* lui demandent par contre une écriture plus immédiate. Dans le laboratoire des *Cahiers*, qu'il faut concevoir comme une œuvre à venir plutôt que comme un objet aux contours arrêtés, l'expérience esthétique n'est en fait pas vraiment séparée des autres phénomènes cognitifs : toute pensée y est potentiellement lyrique, d'autant plus si elle se présente à l'esprit dans un état inachevé, brut et même perdu¹⁰⁷. Il en résulte une conception de la forme qui intègre aux vieux idéaux de fixité et de maîtrise ceux de mouvement et d'insaisissabilité ; mais il en dérive aussi un basculement du modèle de poète créateur (Montale parle d'« artifice », d'artisan) du poème vers un modèle opposé, où c'est le poème qui infléchit la pensée du poète, en montrant ce qu'elle a de non-immédiat et de créé (« artefatto » signifie aussi « trompeur »). Ainsi, on lit dans un fragment de 1910 :

O mes étranges personnages, – pourquoi ne seriez-vous pas une poésie ?
 Toi, Présent, – et vous Formes, et vous Significations, Fonctions et Phases et
 Trames. Toi, acuité de la netteté et point ; et toi l'informe, le latéral ?
 Cette espèce de recreation, que ne chanterait-elle pas ?
 Mais que d'exercices avant de se rompre à sa propre pensée !
 Penser librement cette pensée, ces éclairs, ces moments séparés – les penser en
 nature même. Et après la recherche des éléments purs, les épouser, les être, les
 faire enfin vivre et revivre...¹⁰⁸

Quelle différence existe, se demande Valéry, entre les formes de la pensée et celles du poème ? Le contraste entre l'organicité de l'esprit et les « éclairs » qui se séparent librement de son flux ne trouve-t-il pas son analogue dans le contraste entre l'unité de l'œuvre achevée et les fragments qui la composent ? À bien y réfléchir, des textes si parfaitement arrêtés que *La Jeune Parque* ou *Le Cimetière marin* n'ont acquis leur forme définitive que par le biais d'un long travail de « recreation » à partir de suggestions sonores décousues¹⁰⁹. Si

¹⁰⁷ Sur les proses lyriques de Valéry cf. Robert Pickering, *Paul Valéry poète en prose. La Prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Les Lettres Modernes, 1991.

¹⁰⁸ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1258.

¹⁰⁹ Il est connu que la rédaction de *La Jeune Parque* et celle du *Cimetière marin* ont une origine toute formelle. Dans une lettre à André Fontanais de 1917, Valéry s'exprime ainsi à ce sujet : « Oui, je me suis imposé pour ce poème des lois, observances constantes, qui en constituent le véritable objet. C'est bien un exercice, et voulu, et repris, et travaillé : œuvre seulement de volonté et puis d'une seconde volonté, dont la tâche dure est de masquer la première. Qui saura me lire, lira une autobiographie dans la forme. Le fond importe peu. Lieux communs. La vraie pensée n'est pas adaptable au vers » (Valéry, notes à *La Jeune Parque*, *Œuvres*, t.1., *op. cit.*, p. 1622). En ce qui concerne *Le Cimetière marin*, l'inspiration serait venue à son auteur de la « présence inattendue » d'un certain rythme : « Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques. Ce type a été assez peu cultivé par les poètes français du XIX^e siècle [...] Quant au contenu du poème, il est fait de souvenirs de ma ville natale. C'est à peu près le seul de mes poèmes où j'aie mis quelque chose de ma propre vie » (Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », *Œuvres*, t.1, 1501). Et toujours dans *Au sujet du Cimetière marin*, il affirme que l'intention à

le respect de la structure métrique traditionnelle contribue à donner l'impression que ces poèmes ont atteint le maximum d'achèvement possible, les proses lyriques des *PPA* restituent au lecteur un effet de pensée saisie dans son cheminement vers la forme. La tension irréductible entre son et sens qui présidait aux œuvres en vers est ici remplacée par une tension tout aussi forte entre moment cognitif et moment expressif, autrement dit entre représentation de l'esprit qui pense et représentation de l'esprit qui écrit.

« Ne me laisse pas seul », dit mon esprit à mon esprit –
Lis, défends-moi contre moi-même – fais un raisonnement, un calcul qui
t'occupe—
défends-moi contre le désordre et le pire que j'engendre –
contre le vrai – la vérité est toujours terrible. La certitude est inexorable. Ne
regarde pas par la fenêtre qui donne sur la nuit¹¹⁰.

Dans ce rapprochement, à la fois impossible et idéal, entre mode d'écrire et mode de penser se résume la fascination exercée par les proses de Valéry sur Montale, Rilke et Stevens. Tout aussi méfiant que servile à l'égard de la forme et de sa valeur objective, Valéry parvient à théoriser un type de lyrisme intellectuel où le texte cesse d'être considéré comme une impasse, ou tout au plus comme une trace dégradée, de l'expérience cognitive qui est à son origine. En acceptant que l'intuition, l'épiphanie, l'illumination et tous les autres phénomènes où la pensée se manifeste immédiatement à l'esprit n'existent que par le fait de s'inscrire dans un plus vaste tissu logico-rationnel – dans son cas, celui que constituent les *Cahiers* – Valéry réussit en même temps à délimiter et à élargir les marges du poème. Mais par conservatisme ou par pudeur, il n'intègre pas cette prise de conscience à sa pratique du vers, qui demeure chez lui la plus écartée possible des discours à visée argumentative. Ce sera donc à ses lecteurs d'exception, c'est-à-dire à Rilke, Stevens et à Montale, de rapprocher la forme et le langage du poème à la prose et, par-là, à l'essai.

l'origine du poème « ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne ; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré [...]. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze* » (Valéry, *Ibid.*, p. 1503).

¹¹⁰ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1302.

Le sérieux et le théâtre du vers moderniste

Il est très difficile, lorsqu'on se penche sur un poème d'un point de vue stylistique, de ne pas plier les éléments formels qui font l'objet de l'analyse à une lecture instrumentale, voire téléologique. À la différence du médium pictural, le matériau qui compose ces éléments est le même que celui dont on se sert pour les interpréter. Le fait de s'exprimer en même temps à propos du langage et à travers lui peut mener à réduire la valeur sémiotique du texte à sa valeur strictement sémantique ; ou bien il peut conduire à situer le poème dans un domaine d'entendement autre que celui du sens (le son, mais aussi et de plus en plus souvent à partir de la fin du XIX^e siècle, la vue) et à creuser par là même la distance entre le médium qui véhicule le discours lyrique et celui de la communication ordinaire. C'est au fond ce que nous avons fait lorsque nous avons cherché à lier les choix métriques de Rilke et le contenu des *Élégies*, ou bien lorsque nous avons dit que Stevens recourait à l'isostrophisme pour imposer un principe d'ordre rationnel à la suite aléatoire des événements historiques. Mais il y a au moins trois autres risques auxquels on s'expose lors d'une étude formelle. Le premier consiste à se fier aux règles du calcul des syllabes et à la métrique en général comme s'il s'agissait d'une science objective et universellement valide. La foi en une discipline dont le fondement demeure positif, comme la stylistique, pourrait faire oublier que l'une des conséquences majeures dans le processus de dédouanement du vers libre a été la subjectivation de la sensibilité rythmique : celle du poète, certes ; mais aussi et surtout celle du lecteur. Le deuxième risque est inverse au premier et consiste en une approche totalement idiosyncrasique à la forme. Une fois assumée l'inévitable fluctuation des signifiants, les composantes formelles peuvent être exploitées pour étoffer toutes sortes d'hypothèses, peu importe qu'elles aillent à l'encontre des déclarations livrées par le poète au sujet de ses propres vers. De ce deuxième risque découle un troisième, qui consiste en une lecture psychologisante de la forme. Même si le poète refuse d'admettre que, derrière tel ou tel artifice métrique, il y a une intention précise, on pourra toujours affirmer que ses choix sont gouvernés par l'inconscient et les interpréter en ce sens. Voilà que l'analyse stylistique se changera en analyse tout court : un alexandrin deviendra un signe de névrose, la rime l'effet d'une coaction à répéter, la métaphore la trace d'un refoulement¹¹¹.

¹¹¹ Cette voie n'est pas en soi trompeuse (les travaux d'un critique d'exception comme Starobinski nous le montrent). Mais lorsqu'elle n'est pas empruntée de manière consciente, elle donne lieu à la création de véritables diagnostics qui, tout en ne nous disant pas grande chose sur le texte, prétendent nous illuminer sur l'esprit qui l'a écrit.

Il existe enfin un dernier problème, qui se présente lorsque nous menons l'analyse formelle de plusieurs auteurs de langues et de traditions différentes. Contrairement à d'autres disciplines littéraires, où l'approche comparatiste se révèle utile pour dépouiller le poème de ses a priori et de ses faux-semblants, la stylistique comparée ne semble avoir d'autre option que de postuler l'existence d'une origine et d'une fonction communes aux différents systèmes métriques (la prosodie à base tonale des langues germaniques et celle à base syllabique des langues romanes par exemple) en procédant par juxtaposition de fragments qui sont souvent extraits de contextes incompatibles. Dans notre cas, nous avons essayé de limiter de tels risques en considérant le poème comme un discours historicisé et institutionnalisé, dont la pratique va de pair avec le questionnement sur sa valeur sociale. Ce questionnement est posé soit sous forme d'une plainte relative à la perte d'un prétendu consensus collectif situé à l'origine de la forme fixe ; soit à travers la réactivation de la demande d'objectivité à laquelle cette même forme a autrefois répondu. Nous avons également remarqué que la liberté vis-à-vis des contraintes formelles, revendiquée par le symbolisme, s'est elle aussi transformée en tradition, avec ses conventions et ses autorités tutélaires. Le respect des lois métriques et leur défection infléchissent l'autorité du genre lyrique, si bien que sa survie dépend d'un équilibre entre l'hommage à la tradition et l'appel à s'en démarquer. Entre les deux extrêmes d'une poésie qui tourne le dos au passé et d'une autre qui continue de l'encenser, Valéry, Rilke, Montale et Stevens optent pour une voie de compromis : faire dialoguer l'expérience d'un monde déserté par la raison avec la nécessité de lui donner une forme qui, tout en étant idéale, garde en soi au moins le spectre d'un ordre et d'une communicabilité universels. C'est aussi pourquoi nous avons préféré une analyse d'ensemble plutôt que strictement métrique des passages choisis. Dans des poèmes comme ceux qui composent les *Élégies de Duino*, les éléments formels doivent en fait être envisagés à partir de leur inscription dans une architecture plus vaste. Leur harmonie, tout comme leurs dissonances internes, sont censées reproduire le mouvement inconstant de la pensée.

Dans le cas d'auteurs comme Valéry, Rilke, Stevens et Montale, pour lesquels la valeur de la forme fixe est aussi étroitement liée à la conscience de son inactualité, les lectures stylistiques tendent à se charger d'une autre nuance, qu'on pourrait définir comme idéologique. Les critiques se partagent en effet entre ceux qui s'appuient sur le caractère conservateur de leur rapport à la tradition pour accuser ces auteurs d'être des réactionnaires et ceux qui minimisent cet aspect en se proposant de donner une

interprétation déconstructionniste de leurs poèmes¹¹². En ce qui concerne Stevens et Rilke, ces tentatives de déconstruction sont assez hardies : plusieurs sources attestent de l'enthousiasme de Rilke vis-à-vis du régime de Mussolini¹¹³ ; plusieurs témoignent de l'hostilité de Stevens à l'égard des partis communistes¹¹⁴. L'euro-péanisme revendiqué par

¹¹² C'est notamment le cas des travaux de Melita Schaum (*Wallace Stevens and the Critical School*, University of Alabama Press, 2003) ; Jacqueline Vaught Borgan (*Stevens and Simile. A Theory of Language*, Princeton, Princeton Legacy Library, 2016) ; et surtout Angus Cleghorn (*Wallace Stevens' Poetic: The Neglected Rhetoric*, Londres, Palgrave MacMillan, 2001). Une position intermédiaire et intéressante est celle de Stefan Hollander (*Wallace Stevens and the Reality of Poetic Language*, Londres, Routledge, 2008). En se concentrant sur la production des années 1930 de Stevens, Hollander se propose de creuser le rapport entre les éléments prosodiques et linguistiques avec la conception que l'auteur se fait de la tâche sociale et cognitive du poème : chaque texte y est analysé comme étant un outil stratégique et stylistique visant à répondre aux attentes d'un moment historique particulier, par rapport auquel il veut revendiquer à la fois sa préoccupation et sa résistance.

¹¹³ « En politique je n'ai aucune voix, aucune – et je me défends d'y engager aucun sentiment. Sur ce terrain dévasté les fautes sont si singulièrement semées et réparties depuis longtemps, qu'on n'y saurait donner complètement raison à personne. C'est un jeu de torts, à qui mieux mieux. J'avoue, entre nous, que je n'ai jamais pu aimer de l'Allemagne que sa racine cachée ; politiquement j'ai toujours réprouvé tout ce que j'ai vu s'y passer et en bon autrichien que je suis... la date de 1866 me paraît le commencement de bien des erreurs qui à présent, nous font souffrir. Car c'est là la naissance de cette terrible hégémonie prussienne qui en formant brutalement l'Allemagne unifiée, supprimait toutes ces Allemagnes simples et sympathiques d'autrefois. La Prusse, l'état le moins cultivé et le moins allemand, cette parvenue incorrigible, est arrivée à appliquer sur des figures à peine indiquées ce masque figé d'un démon profiteur qui attire et provoque le mauvais sort. [...] Si je me laissais aller, ce serait un long réquisitoire dicté par l'amertume de ne pouvoir m'identifier qu'avec la langue et jamais... jamais avec l'emploi qu'en font mes contemporains... ce n'est guère l'Allemagne qui m'a formé, mais la Russe immense et ineffable, mais la France, l'Italie, l'Espagne et tout ce passé intérieur et lointain que ces pays que j'ai tour à tour habités et admirés ont pu éveiller et comme autoriser dans mon sang » (Rilke, « Lettre à la Duchesse Gallarati-Scotti du 23 janvier 1923 », *Lettres milanaises 1921-1926*, Paris, Plon, 1956, p. 27). Dans une lettre de janvier 1926 Rilke salue la force de Mussolini lors de son discours de 1925 : « Quel essor, et non seulement dans la littérature, a mis dans la vie publique ! Quel beau discours que celui de M. Mussolini, adressé au Gouverneur de Rome » (Rilke, « Lettre à la Duchesse Gallarati-Scotti du 17 janvier 1925 », *op. cit.*, p. 77). Et encore, dans la lettre du 17 janvier 1926, alors que la duchesse fait part au poète de son antifascisme résolu : « La question du sentiment national est l'une des plus épineuses qui soient. [...] Un homme, avant de penser aux autres, doit avoir été rudement soi-même ; il doit avoir fait le tour de sa nature pour la dominer et l'employer au profit de ses semblables. Pareillement, il faut aux peuples à différents degrés de leur existence, cette fureur de nationalisme pour toucher à leur propre cœur mystérieux pour se sentir un et unis, l'un à l'autre individuellement et en même temps identiques avec leur pays et leur passé. [...] Chez vous plus encore qu'en France le sang est vraiment un et à certains moments, l'idée portée par ce sang peut être une » (*Ibid.*, p. 90).

¹¹⁴ « Je ne crois pas dans le communisme. Je crois dans le capitalisme moderne. C'est une expérience extraordinaire pour moi que d'avoir affaire avec une chose comme le communisme [...]. Il faut vivre et penser dans le monde actuel, il n'y a pas d'autre recours » [« I don't believe in Communism ; I do believe in up-to-date capitalism. It is an extraordinary experience for myself to deal with a thing like Communism [...]. One has to live and think in the actual world, and no other will do » (Stevens, « Letter to Ronald Lane Latimer, November 5, 1935 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 292). « Le communisme lui a presque volé la vedette. Il y a quelque mois, la crainte générale (j'emploie le mot crainte au lieu du mot attente, parce que je n'ai pas de sympathie pour le communisme) était que le monde allait devenir communiste, toujours s'il ne l'était pas déjà devenu. Mais le communisme n'est rien d'autre qu'un nouveau romantisme. Cette opinion renforcera ton idée selon laquelle je serais de droite. J'ai foi dans un ensemble de choses dans lesquelles croient les soi-disant révolutionnaires, mais je ne me considère pas un révolutionnaire par le simple fait de penser qu'il faut améliorer la condition de

Valéry et la réticence bourgeoise de Montale les prêtent à des analyses qui sont peut-être moins tendancieuses, mais qui visent à faire de ces auteurs les défenseurs d'un humanisme dont nous avons a du mal à croire qu'ils l'auraient prôné. L'europhéanisme de Valéry ressemble aujourd'hui plutôt à un nationalisme européen ; alors que la réticence de Montale, si elle ne l'empêche pas de s'opposer publiquement au fascisme dans les années 1920, l'éloignera de la course à l'engagement d'après-guerre pour l'enfermer dans un élitisme culturel parfois repoussant. Nous sommes certes d'accord avec l'idée qu'à un certain regard vis-à-vis de la tradition correspond une vision précise du monde ; nous trouvons cependant que l'emploi d'étiquettes telles qu'« arrière-garde » ou « antimoderne », au sujet de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, est aussi problématique que le seraient leurs contraires. Au lieu de classer nos poètes parmi les nostalgiques ou les passésistes, ne serait-il pas plus intéressant de chercher à nous expliquer leur posture comme relevant d'un ethos spécifique ? Il nous semble possible de reconduire leur attitude à l'égard de la poésie à une figure de l'esprit qui est chère à la fois à la philosophie existentialiste et à la réflexion sur le modernisme : le sérieux. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le sérieux est conçu comme le résultat d'une négociation entre les modes d'être comique et tragique dont nous avons dit dans un précédent chapitre qu'ils se manifestent chez l'essayiste et le poète lorsqu'ils doutent de la portée de leur discours¹¹⁵. Prendre la forme

travailleurs, ou bien parce que je pense que l'éducation est une source de liberté et de pouvoir, ou encore parce que je déplore qu'il y ait si peu d'investissement dans le secteur public. Ce qui vraiment divise les individus en partis politiques à l'égard de telles causes n'est pas le degré de leur foi, mais les façons et les moyens par lesquels ils poursuivent leur réalisation. Beaucoup des choses que les travailleurs sont en train de faire ne me plaisent pas, même si je souhaite autant qu'eux qu'ils aient de meilleures conditions de vie, une assurance, une instruction pour leurs enfants, une belle maison, etc. Je pense qu'ils pourraient se procurer tout cela sans briser le cadre politique actuel. J'imagine que cela explique pourquoi je suis de droite » [« Communism almost stole the show. A few months ago, the universal fear (I use the word fear, because I have no sympathy with communism, instead of expectation) was that the world would go communistic, if in fact it had not already done so without realizing it, except in the matter of putting it into effect. Communism is just a new romanticism. I am going to include in this comment a comment on your statement that I am on the right. Of course, I believe in any number of things that so-called social revolutionists believe in, but I don't believe in calling myself a revolutionist simply because I believe in doing everything practically possible to improve the condition of the workers, and because I believe in education as the source of freedom and power, and because I regret that we have not experimented a little more extensively in public ownership of public utilities. What really divides men into political classes in respect to these things is not the degree to which they believe in them but the ways and means of putting their beliefs into effect. There are a lot of things that the workers are doing that I do not believe in, even though, at the same time, I want certainly as ardently as they do to see them able to live decently and in security and to educate their children and to have pleasant homes, etc. I believe that they could procure these things within the present framework. I think this explains my rightism », « Letter to Hi Simons, January 12, 1940 », *Ibid.* p. 351)].

¹¹⁵ Nous aurons moyen de montrer comment nous auteurs opèrent cette médiation dans le dernier chapitre de notre thèse. Nous nous contentons pour l'instant de rappeler que chez Kierkegaard, le stade

lyrique au sérieux signifie alors prendre acte de ses limites tout en relançant l'instance expressive que le genre a véhiculée au fil des siècles. Autrement dit, cela implique faire preuve d'une vigilance nouvelle tout autant aux excès de naïveté de la poésie romantique qu'au nihilisme propre aux poétiques de l'impersonnalité. En orientant leurs efforts vers la représentation d'une expérience qui n'est ni la répétition du passé ni la projection dans un avenir illusoire, Valéry, Rilke, Stevens et Montale opèrent une médiation entre le genre lyrique en tant qu'institution littéraire et le lyrisme en tant que mode d'être du sujet. Nous avons vu qu'il s'agit d'un parcours étalé sur plusieurs étapes : d'abord la prise de conscience de l'autorité que la tradition exerce sur le poète ; ensuite la maîtrise de cette même tradition, qu'il faut traverser et presque provoquer en duel ; puis le tri entre les éléments de

éthique se distingue par son caractère sérieux. Pour l'homme qu'y rentre la vie se présente sous la forme un devoir qui doit impérativement être réalisé. Contrairement à l'homme esthétique, farouche de désir et essentiellement irrésolu, l'homme sérieux s'engage jusqu'au ridicule dans l'acceptation de son existence : « Le sérieux comprend que si la mort est une nuit, la vie est le jour, que si l'on ne peut travailler la nuit, on peut agir le jour, et comme le mot bref de la mort, l'appel concis, mais stimulant de la vie, c'est : aujourd'hui même. Car la mort envisagée dans le sérieux est une source d'énergie comme nulle autre ; elle rend vigilant comme rien d'autre. La mort incite l'homme charnel à dire : "Mangeons et buvons, car demain, nous mourrons". Mais c'est là le lâche désir de vivre de la sensualité, ce méprisable ordre de choses où l'on vit pour manger et boire, et où l'on ne mange ni ne boit pour vivre. L'idée de la mort amène peut-être l'esprit plus profond à un sentiment d'impuissance où il succombe sans aucun ressort ; mais à l'homme animé de sérieux, la pensée de la mort donne l'exacte vitesse à observer dans la vie, et elle lui indique le but où diriger sa course. Et nul arc ne saurait être tendu ni communiquer à la flèche sa vitesse comme la pensée de la mort stimule le vivant dont le sérieux tend l'énergie. Alors le sérieux s'empare de l'actuel aujourd'hui même ; il ne dédaigne aucune tâche comme insignifiante ; il n'écarte aucun moment comme trop court » (Sören Kierkegaard, « Sur une tombe », cité par Jean Brun in *Kierkegaard. L'existence. Textes choisis*, tr. du danois par P.H. Tisseau, Paris, Presses Universitaires de France, « Les Grands Textes », 1963, p. 313-314). En reprenant la conception kierkegaardienne du sérieux, Jankélévitch cherche à l'appréhender par voie négative, en le concevant comme une disposition interstitielle et apparemment « quelconque » (au sens de située entre le comique et le tragique) vis-à-vis de l'existence. « À la manière des enfants, nous sommes tentés de définir le Sérieux comme ce qui n'est ni comique ni tragique. Par opposition au tragique et au comique, le Sérieux – les obligations professionnelles, la feuille du percepteur – n'a pas de caractère esthétique prononcé ; le Sérieux n'est pas une "catégorie" esthétique [...]. Si l'on envisage l'existence vécue dans toute l'épaisseur des plans superposés qui la constituent, le sérieux apparaîtra derechef comme une stratification mentale intermédiaire. La positivité sérieuse chez un homme sérieux est tangente en ses profondeurs au pressentiment de ce destin central, de ce noyau tragique qu'on appelle la mort ; mais d'autre part la couche intermédiaire affleure quelquefois à la surface de l'expérience ; cette mince pellicule est parsemée d'anecdotes plaisantes, teintée d'épisodes décousus, bariolée de faits divers et de vaudevilles sans portée auxquels il faut ajouter les jeux en tous genres que l'homme organise lui-même pour se divertir, comme la Mi-Carême, les prix littéraires et le Concours hippique. Entre l'angoisse du néant léthal et ce salmigondis d'incidents burlesques, entre le désespoir, limite tragique, et le divertissement, limite périphérique, la conscience sérieuse monte et descend » (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 188-194). Puriste tout comme elle défend le métissage, ange aussi bien que bête, adepte du drame en même temps que de l'humour, « une vie sérieuse trouve donc son optimum vital dans la zone tempérée de l'intervalle et de l'intermédialité. Professer cette intermédialité, c'est se reconnaître banni de toute ultériorité purissime, abandonner l'ambition d'une gnose immédiate, et renoncer aux chimères eschatologiques ou métapsychiques ; il est d'un homme sérieux d'abandonner les fantasmagories insensées et les folles prétentions de l'angélisme » (*Ibid.*, p. 198). Qui, mieux que Monsieur Teste pourrait incarner cette figure de l'esprit ?

l'imaginaire traditionnel devenus obsolètes et ceux qui continuent d'être actuels ; et, enfin, la réactivation de ces derniers à partir d'un horizon d'existence nouveau.

Ce travail de dépouillement et de sauvetage des valeurs lyriques ne peut s'accomplir que par négation. Un texte comme *Ne nous demande pas la parole* de Montale nous a servi à montrer que, pour soustraire le genre à son propre épuisement, il est nécessaire de le ceinturer de l'extérieur, en le bornant entre un idéal obsolète et presque comique du poème comme « formule qui des mondes puisse t'ouvrir » et la constatation tragique de son échec. Ce n'est qu'après avoir pris au sérieux la situation du lyrisme moderne qu'il devient possible de lui injecter des fragments de discours au statut plus fort, tels la science ou la philosophie. C'est du reste Montale lui-même à dire de Valéry qu'il avait

une sensibilité nouvelle, toute latine et toute à lui, de poète presque rationnel, systématique, une capacité de synthèse qui lui fera gagner une place sans égales dans l'histoire de la culture et de la poésie française [...]. Il se méfiait de la poésie et il la respectait. Il a été un des rares à propos desquels l'appellatif de poète ne nous ait jamais paru ridicule ni suranné : en cela et peut-être en cela seulement il fut un exemple d'anti-romantisme¹¹⁶.

Il nous semble que cette remarque sur le sérieux de Valéry peut valoir aussi pour Montale, Rilke et pour le Stevens d'après *Harmonium*. Leur « antiromantisme », si on peut l'appeler ainsi, a plus la forme d'une méfiance respectueuse que celle d'un mépris insolent. Ce à quoi ils s'en prennent, c'est à une idée de la poésie comme quelque chose qui serait à la fois naturel et extraordinaire, à la pratique de laquelle on se livrerait sans angoisse vis-à-vis de sa légitimité ou de son actualité¹¹⁷.

Comme nous l'avons souligné à travers les réflexions de Arendt sur la crise de l'autorité, le poème-essai se distingue par sa rupture avec une conception organique et progressive

¹¹⁶ [« [Valéry] ebbe una serietà nuova, tutta latina e tutta sua, di poeta quasi razionale, sistematico, una facoltà di sintesi che renderà il suo nome insostituibile in una storia della cultura e della poesia di Francia. C'è in lui come in tutti i poeti qualcosa di irripetibile : un punto di maturazione del fusto, un timbro che è tutto suo [...]. Libro nato da una lunga attesa, da una lenta accumulazione, *Charmes* esaurì perfettamente il suo autore. Valéry non era per sua fortuna, della famiglia degli inesauribili. Diffidava della poesia e la rispettava. È stato uno dei pochi a proposito dei quali l'appellativo di poeta non ci sia mai apparso né ridicolo né *suranné* : in questo e forse solo in questo veramente esemplarmente antiromantico » (Montale, « Testimonianza su Valéry », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 2, *op. cit.*, p. 652)].

¹¹⁷ Dans un essai de *Dire et vouloir dire* que nous avons cité dans l'introduction et sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de notre travail, Stanley Cavell avance que « la convention dans son ensemble n'est plus considérée désormais comme un héritage stable du passé, mais comme une improvisation ininterrompue face à des problèmes que nous ne comprenons plus. Il n'y a rien de ce que nous avons à dire à présent, il n'y a pas d'expression *personnelle*, qui puisse voir sa signification véhiculée par les conventions et les formules qui nous sont à présent communes » (Stanley Cavell, « L'importance de se faire comprendre », *Dire et vouloir dire*, *op. cit.*, p. 127.)

des rapports entre la tradition et le talent individuel. On peut même affirmer que la tâche du poète consiste désormais à pointer du doigt les illusions du discours lyrique tout en reconnaissant le rôle qu'elles ont joué dans le processus qui a mené à leur dévoilement. Son éthos est sérieux car il continue d'écrire malgré la conscience que ces illusions ne seront jamais entièrement éradiquées. Pour esquiver la menace de passer de la fausse authenticité à la vraie falsification, autrement dit de la fraude à la farce, il est donc nécessaire à Valéry, Rilke, Montale et à Stevens de maîtriser toutes les conventions et les techniques qui font qu'un poème est perçu comme tel par son lecteur. Ensuite, il leur faut exagérer cette maîtrise pour montrer ce qu'elle a de frauduleux. Ce n'est qu'en s'assujettissant à l'autorité du lyrique en tant que genre qu'ils peuvent mesurer l'authenticité du lyrisme en tant qu'instance. Lorsque la Parque confesse que sa « lassitude est parfois un théâtre¹¹⁸ » ; lorsque les maîtres à parler de Stevens annoncent que « le décor est planté » et qu'ils y joueront les mimes ; lorsque le sujet des *Élégies* admet qu'il préfère l'intégrité de la marionnette au faux-semblant des masques sociaux ; ou bien lorsque le « Je » montalien se laisse conduire par son interlocutrice dans un « monde soufflé dans une frêle / bulle d'air¹¹⁹ » : toutes ces occurrences nous rappellent que l'énonciation du poème se déploie toujours entre l'événement et la performance, l'unicité de l'expérience et sa reprise intentionnelle.

C'est pourquoi nous avons proposé de relire le rapport que nos auteurs entretiennent avec la forme fixe sous l'angle de l'oratoire. Leur ambition de s'exprimer sur le monde, malgré la conscience de ses leurre discursifs qui en découlent, les éloigne du modèle musical et anti-dénotatif de l'héritage symboliste, en nous obligeant à inscrire leurs poèmes au sein d'une rhétorique d'un nouveau type. Celle-ci diffère de l'ancienne en ceci que les incongruences et les artifices de la pensée individuelle n'y sont pas dissimulés : plutôt que de refléter une conception du monde par le biais de mots et de registres établis, elle vise à restituer le processus qui conduit le sujet à la formulation progressive de cette conception. L'ampleur même de la discipline change pour englober à la fois les structures du discours institutionnel et celles du langage ordinaire, la forme fixe et le vers libre, le lexique le plus recherché et les termes les plus triviaux. Montaigne lui-même pourrait en être le père, qui se dressait contre la pédanterie et les ambages de l'éloquence pour y opposer un mode

¹¹⁸ Valéry, « La Jeune Parque », *Œuvres*, t. 1, op. cit., p. 98, v. 69.

¹¹⁹ Montale, « Carnaval de Gerti », *Les Occasions*, op. cit., p. 39.

d'expression tout aussi travaillé, mais capable de mettre en avant la singularité du sujet, de sa langue et de son expérience vécue :

Oyez dire métonymie, métaphore, allégorie, et autres tels noms de la grammaire, semble-t-il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pèlerin ? Ce sont titres qui touchent le babil de votre chambrière¹²⁰.

¹²⁰ Michel de Montaigne, « De la vanité des paroles », cité par Antoine Compagnon dans *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Seuil, 1993, p. 102.

« Chacun reconnaît les siens »
Le public du poème-essai

But now in this room, which I enter without knocking, things are said as if they had been written. I go to the bookcase. If I choose, I read half a page of anything. I need not speak. But I listen. I am marvelously on the alert. Certainly, one cannot read this poem without effort [...]. To read this poem one must have myriad eyes, like one of those lamps that turn on slabs of racing water at midnight in the Atlantic, when perhaps only a spray of seaweed pricks the surface, or suddenly the waves gape and up shoulders a monster. One must have patience and infinite care and let the light sound, whether of spiders' delicate feet on a leaf or the chuckle of water in some irrelevant drainpipe, unfold to. [...] One must be skeptical, but throw caution to the winds and when the door opens accept absolutely.

(Virginia Woolf, *The Waves*)

I'm as much in the dark as ever, though I've grown used in a sense to my obtuseness.

(Henry James, *The Figure in the Carpet*)

Modernisme et difficulté

Le 29 mai 1913, au théâtre des Champs-Élysées, la Compagnie des Ballets Russes dirigée par Serge Diaghilev présente *Le Sacre du Printemps*, œuvre d'Igor Stravinsky et chorégraphiée par Vaslav Nijinsky. Le récit de cette première est connu, qui a comme vrai protagoniste le public parisien. Face à un sujet, une musique et un décor qui visent explicitement à bouleverser les convenances du ballet classique, ce dernier réagit de la

sorte : provoqué, il finit par intégrer la performance et transforme le sacré en « massacre¹ ».

Comme le relatara plus tard Jean Cocteau,

la salle joua le rôle qu'elle devait jouer ; elle se révolta tout de suite. On rit, conspua, siffla, imita les cris d'animaux, et peut-être se serait-on lassé, à la longue, si la foule des esthètes et quelques musiciens, emportés par leur zèle excessif, n'eussent insulté, bousculé même le public des loges. Le vacarme dégénéra en lutte².

Parmi les acteurs de cette salle soudain devenue scène il y a Valéry. En 1919, dans une lettre inédite envoyée à Cocteau lui-même pour le remercier de l'envoi du *Coq et l'arlequin*, le poète revient sur la soirée et sur le sentiment dominant qui l'a caractérisée :

Oh ! combien je me suis ennuyé au Sacre du Printemps ! Je me sentais avec délices *Public* ! – N'abîmez pas trop cet excellent Public. Comme j'ai joui, ce soir-là, de voir X qui pleurait ! Y qui se tordait les poings d'une fureur que j'espérais fausse. Z qui injuriait une loge. Je ne m'ennuyais que dans les silences beuglés par la musique de Stravinsky tout seul. Mais j'applaudissais aux moments qu'il fallait, par peur de la solitude...
Et puis par bonne volonté³.

Admettons que ce témoignage soit sincère – Valéry a tendance à minimiser la valeur de ses rencontres ou lectures⁴ – et que le fait d'avoir assisté au spectacle n'ait nullement influencé les réflexions qu'il développera dans *L'âme et la danse* (1921) et dans *Degas Danse Dessin* (1936). Pourquoi aurait-il préféré applaudir, au lieu de se joindre à la bagarre ? S'il s'est tenu à une conduite modérée, précise-t-il à Cocteau, c'était à la fois par « peur de la solitude » et par « bonne volonté ». La chorégraphie de regards admiratifs et signes d'appréciation à laquelle il a pris part n'était pas l'effet que l'œuvre a suscité en lui, mais plutôt le résultat d'un protocole imposé par la communauté des spectateurs à ses membres. En refusant de l'exécuter, le public présent aux Champs-Élysées a déplacé la pièce du plan

¹ De manière analogue à ce qui était arrivé à Victor Hugo lors de la mise en scène d'*Hernani* en février 1830 ou aux fauves au Salon d'automne 1905, la première du *Sacre du printemps* est devenue l'un des événements qui marquent le passage à la modernité artistique. Dans toutes ces occurrences, c'est d'abord la réaction du public qui consacre leur célébrité. Cf. Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 610-617. Au sujet du seul spectacle de Stravinsky, voir François Lesure, *Le sacre du printemps*, dossier de presse, Genève, Minkoff, 1980.

² Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Stock, 1993, p. 94-95.

³ Valéry, « Lettre à Jean Cocteau du 18 mars 1919 », cité dans Michel Jarrety, *Paul Valéry, op. cit.*, p. 359.

⁴ Sur les non-dits de Valéry voir Serge Bourjea, « Ne rien en dire : les silences de Valéry », in *Ne pas dire – pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, études réunies par Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, Garnier, 2013, p. 31-51.

de la répétition à celui de l'événement et a par là assurée au *Sacre du Printemps* la notoriété que Diaghilev souhaitait lui donner.

On peut se demander si Valéry, qui à l'époque de la lettre est en pleine rédaction du *Cimetière marin*, s'attend de son public une écoute zélée ou bien une réaction animée. Le fait que la lecture soit généralement considérée comme une pratique privée n'empêche pas un écrivain de se façonner un public idéal, ayant les compétences et les expériences nécessaires pour s'orienter dans le texte. La constitution et l'essentialisation d'un tel public se révèlent d'autant plus importantes pour ces auteurs ou courants qui invoquent la difficulté comme trait distinctif de leur esthétique : il en est ainsi pour les poètes qui font l'objet de notre thèse. Entre les années 1920 et les années 1950, les textes de Valéry, Rilke, Stevens, et Montale commencent à être définis et à se définir à partir de la résistance qu'ils opposent à la lecture⁵. Tantôt leur motif, tantôt leur message semblent se soustraire à une interprétation univoque, voire à l'interprétation tout court. Cette réticence vis-à-vis de procédés comme la paraphrase, le commentaire ou la traduction n'est pas un caractère propre à la seule littérature moderniste. Mais la défense de la difficulté se charge ici d'un sens nouveau, notamment par rapport au symbolisme. À une conception du poète en tant que sujet dont le ressenti est tellement extraordinaire qu'il peine à le partager avec le commun des mortels, se substitue désormais celle du poète en tant que sujet ordinaire, mais qui se heurte à l'impossibilité de partager son expérience, aussi banale soit-elle. Les obstacles qu'il met à ses lecteurs sont ceux qui lui sont posés par un langage dont il croyait qu'il serait transparent et qui s'est finalement révélé opaque. Son scepticisme à l'égard du médium poétique se traduit en demande adressée au public pour qu'il refuse d'accepter

⁵ Contrairement à d'autres phénomènes dont la naissance théorique date de longtemps après leur apparition, le modernisme voit le jour et est canonisé au même moment. Parmi les figures clés de ce processus, F. R. Leavis, Allen Tate, William Empson, mais aussi Eliot et Valéry (nous avons déjà cité à cet égard le livre de William Marx *Naissance de la critique moderne : Eliot et Valéry*). Une telle auto-consécration n'a heureusement pas empêché les critiques de la deuxième moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e de revenir sur le canon moderniste pour discuter de sa légitimité, ainsi que pour en accroître et diversifier les rangs. Cf. notamment Bonnie Kime Scott, *The Gender of Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 ; Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995 ; Marianne Dekoven « Modernism and Gender », in *The Cambridge Companion to Modernism, op. cit.*, p. 174-193 ; mais surtout Susan Stanford Friedman, *Planetary Modernism. Provocations on Modernity Across Times*, Columbia University Press, 2015 et Christopher GoGwilt, *The Passage of Literature : Genealogies of Modernism in Conrad, Rhys, and Pramoedya*, New York, Oxford University Press. Si l'œuvre de Stanford Friedman appelle à la fondation d'une philologie postcoloniale ayant pour but la révision radicale des frontières spatiales et temporelles du modernisme, GoGwilt se propose de distinguer entre trois modernismes principaux et à la chronologie différente, correspondant chacun à un chapitre de son livre : un « modernisme anglais », dont Joseph Conrad (un Polonais !) serait le représentant majeur ; un « modernisme indonésien », représenté par Pramoedya Ananta Toer ; et enfin un « modernisme créole », dont Jean Rhys serait l'initiatrice.

comme naturels les critères sur lesquels a reposé jusqu'ici la communication. Approchant l'œuvre moderniste, celui-ci est appelé à exercer ses propres capacités critiques : sa tâche devient cruciale, car elle consiste à réagir à l'illusion lyrique et éventuellement à la rompre.

Le degré de conscience requis pour mener cette opération est tellement élevé que nos poètes finissent par façonner le public à leur image. Les lecteurs sont censés partager avec eux les mêmes connaissances, avoir lu les mêmes livres et être issus du même milieu. Il se produit dès lors un phénomène qui relève à la fois de la distinction et du paternalisme⁶. À l'extension du lectorat favorisée par le développement de l'instruction et de la culture de masse, le modernisme oppose celle qui apparaît comme une poétique de l'accès restreint. Est-ce vraiment le cas ? Valéry, Rilke, Stevens et Montale partagent-ils la devise énoncée dans *ABC de la lecture* par Ezra Pound, selon lequel les difficultés du texte n'empêchent pas « ceux qui veulent par-dessus tout APPRENDRE » de se rendre « chers à l'auteur en peine⁷ » ? Qu'ils se reconnaissent ou pas dans l'élitisme poundien, les quatre auteurs ont ceci en commun avec lui, qu'ils déplorent l'ignorance du public contemporain en même temps qu'ils s'essaient à l'éduquer⁸.

⁶ « Le goût "pur" et l'esthétique qui en fait la théorie trouvent leur principe dans le refus du goût "impur" et de l'aïsthesis, forme simple et primitive du plaisir sensible réduit à un plaisir des sens, comme dans ce que Kant appelle "le goût de la langue, du palais et du gosier", abandon à la sensation immédiate qui dans un autre ordre prend la figure de l'imprévoyance. Au risque de paraître sacrifier aux "effets faciles" que stigmatise le "goût pur", on pourrait montrer que tout le langage de l'esthétique est enfermé dans un refus principal du facile, entendu dans tous les sens que l'éthique et l'esthétique bourgeoises donnent à ce mot ; que le "goût pur", purement négatif dans son essence, a pour principe le dégoût que l'on dit souvent viscéral (il "rend malade" et "fait vomir") pour tout ce qui est "facile", comme on dit d'une musique ou d'un effet stylistique, mais aussi d'une femme ou de ses mœurs. Le refus de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et "à bon marché", puisque le déchiffrement en est aisé et peu "coûteux" culturellement, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop immédiatement accessibles et par là discrédités comme "enfantins" ou "primitifs" (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime) » (Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 566). À propos du rapport entre les écrivains modernistes et la culture de masse voir John Carey *The Intellectuals and The Masses. Pride and Prejudice Among The Literary Inteligentsia 1880-1939*, Chicago, Chicago University Press, 2002. Selon Carey, l'essor de la culture de masse est vécu par la plupart des intellectuels anglais du tournant du siècle comme un phénomène duquel il est nécessaire de se protéger. Le propos même de l'art moderniste et de ses difficultés consisterait à creuser l'écart entre les classes sociales qui viennent d'avoir accès à l'instruction et celles qui en ont détenu jusqu'ici le monopole. Sur les relations de parrainage que des artistes comme Marinetti, Joyce ou Pound devaient entamer pour s'assurer d'appartenir à une telle élite voir Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.

⁷ Ezra Pound, *ABC de la lecture*, tr. de l'anglais (États-Unis) et annoté par Denis Roche, Paris, Bartillat, 2011, p. 105.

⁸ Par son titre ainsi que par ses contenus, cette ambivalence entre vocation pédagogique et jugement élitiste trouve son expression la plus accomplie dans les deux séries d'essais *The Common Reader* de Virginia Woolf, parues respectivement en 1925 et en 1932. Dans ces recueils, Woolf se cache sous le masque de celui qu'elle considère comme un « lecteur commun » pour exposer sa propre vision de la

Il est intéressant de noter que, malgré la richesse des témoignages, l'expérience de la difficulté en littérature moderniste est très rarement abordée du point de vue du lecteur⁹. Les études sur ce sujet se divisent entre celles qui l'expliquent comme relevant des seules intentions de l'auteur et celles qui la reconduisent à la capacité qu'aurait le texte de produire

littérature. Ses réflexions sur la lecture sont réunies dans l'essai introductif à la première série, intitulé *The Common Reader* ; et dans l'essai conclusif de la deuxième, intitulé *How Should One Read a Book*. (Virginia Woolf, *Le commun des lecteurs*, tr. de l'anglais par Céline Candiard, Paris, l'Arche, 2004). Elles présentent un extrême intérêt en ce qu'elles se fondent sur des propos contradictoires quoique non incompatibles. Pas des moindres, l'idée qu'on puisse à la fois émanciper et éduquer ses lecteurs. Mais la même oscillation habite aussi le Narrateur de la *Recherche* au sujet de l'éducation intellectuelle d'Albertine. Celle-ci semble avoir compris ce qu'on lui demande d'apprendre lorsque, dans le cinquième volume de l'œuvre proustienne, elle s'exerce à un morceau de musique pour faire plaisir à celui qui est désormais son geôlier. « Alors, pour changer le cours de mes pensées, plutôt que de commencer avec Albertine une partie de cartes ou de dames, je lui demandais de me faire un peu de musique. Je restais dans mon lit et elle allait s'asseoir au bout de la chambre devant le pianola, entre les portants de la bibliothèque. Elle choisissait des morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux, car, commençant à me connaître, elle savait que je n'aimais proposer à mon attention que ce qui m'était encore obscur, heureux de pouvoir, au cours de ces exécutions successives, rejoindre les unes aux autres, grâce à la lumière croissante, mais hélas ! dénaturante et étrangère de mon intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction, d'abord presque ensevelie dans la brume. Elle savait, et, je crois, comprenait, la joie que donnait, les premières fois, à mon esprit, ce travail de modelage d'une nébuleuse encore informe. Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence, en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme. Elle ne passait pas cependant encore à un nouveau morceau, car, sans peut-être bien se rendre compte du travail qui se faisait en moi, elle savait qu'au moment où le travail de mon intelligence était arrivé à dissiper le mystère d'une œuvre, il était bien rare que, par compensation, elle n'eût pas, au cours de sa tâche néfaste, attrapé telle ou telle réflexion profitable. Et le jour où Albertine disait : "Voilà un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre", souvent il y avait pour moi sans doute un morceau de musique de moins dans le monde, mais une vérité de plus. Pendant qu'elle jouait, de la multiple chevelure d'Albertine je ne pouvais voir qu'une coque de cheveux noirs en forme de cœur, appliquée au long de l'oreille comme le nœud d'une infante de Velasquez. De même que le volume de cet Ange musicien était constitué par les trajets multiples entre les différents points du passé que son souvenir occupait en moi et ses différents sièges, depuis la vue jusqu'aux sensations les plus intérieures de mon être, qui m'aidaient à descendre dans l'intimité du sien, la musique qu'elle jouait avait aussi un volume, produit par la visibilité inégale des différentes phrases, selon que j'avais plus ou moins réussi à y mettre de la lumière et à rejoindre les unes aux autres les lignes d'une construction qui m'avait d'abord paru presque tout entière noyée dans le brouillard » (Proust, « La Prisonnière », *À la recherche du temps perdu*, t. 3, *op. cit.*, p. 873-874).

⁹ Un bilan assez complet de la première réception des textes modernistes et sur les jugements très partagé de leur public se trouve dans *The Difficulties of Modernism* de Leonard Diepeveen. En plus de se pencher sur les rapports entre difficulté et élitisme chez des auteurs comme Joyce, Eliot ou Stein, Diepeveen cite de nombreux articles, entretiens et comptes rendus parus dans les semaines immédiatement suivant la sortie de leurs œuvres. À propos de Stevens, il rapporte par exemple les mots du critique John Gould Fletcher, qui réagit ainsi la parution d'*Harmonium* : « Même s'il était aussi obscur que des "écrivains de renommée internationale" tel Eliot, Paul Valéry et les Sitwells [...], Stevens gardait la tête sur les épaules. [...] Son obscurité venait d'une irréfutable richesse de sens et d'allusions ; et son intention, une fois qu'on réussit à la déceler, est poursuivie de manière beaucoup plus claire et honnête que chez les autres » [« Though he [Stevens] was obscure, as were "internationally famous writers" like Eliot, Paul Valéry, and the Sitwells [...] he was head and shoulders above them all. [...] His obscurity comes from a wealth of meaning and allusion which are unavoidable ; and his intention, when we finally do fathom it, is far clearer and more earnestly pursued than theirs » ([1923], Leonard Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, Londres, Routledge, 2003, p. 47)].

de manière autonome des ambiguïtés. Les approches biographiques aussi bien que celles du formalisme et du New Criticism ne tiennent pas compte du fait que la difficulté se définit d'abord comme la perception d'un obstacle qui surgit lors de l'exécution d'une tâche et qui se manifeste à travers une gamme variée de sentiments : fatigue, désarroi, colère ; mais aussi enthousiasme, orgueil ou plaisir¹⁰. Ainsi semblent-elles oublier la dette des écrivains modernistes à l'égard de Poe et de son entreprise : "corriger" le romantisme en déplaçant l'attention de l'affect du poète vers l'effet du poème. Envisager la difficulté en tant que pratique de lecture nous permet en revanche de nous interroger sur plusieurs aspects qui émergent de la crise d'autorité traversée par le lyrisme moderniste à l'égard de sa propre tradition. Elle nous invite notamment à réfléchir au caractère performatif du poème, que Valéry conçoit plutôt comme un ensemble d'opérations mentales et de réactions physiologiques que comme un travail achevé ; à sa portée communicative, les limites du genre lyrique étant pour Montale la condition même de sa possibilité ; à sa valeur cognitive, particulièrement évidente dans ces textes de Stevens où le brouillage des niveaux métaphorique et littéral conduit à la remise en cause du sens que nous donnons à l'acte de lecture ; et enfin à sa visée persuasive, qui s'exprime chez Rilke à travers la présentation d'un sujet vivant un drame avec lequel tout lecteur est tenté de s'identifier.

¹⁰ Cette visée pragmatique est l'un des rares éléments communs aux différents courants de pensée qui composent la critique Reader-Response. Qu'ils s'appuient sur des réflexions tirées de l'herméneutique (Jauss), de la phénoménologie (Iser), du post-structuralisme (Fish), de la stylistique (Riffaterre), de la psychologie (Holland), de la sociologie (Waples) ou d'autres médias que celui strictement littéraire (Gombric, Cavell), tous s'accordent sur l'idée que l'œuvre littéraire n'est pas un objet figé sur une dimension intemporelle, mais un dispositif qui peut être activé par l'interaction avec ses lecteurs et avec le contexte de lecture d'où ces derniers sont issus. Les orientations Reader-Response remettent donc en question aussi bien le primat attribué à l'auteur par la critique historique ou biographique que celui attribué au texte par les formalistes. Ces orientations se répandent en fait dans les années 1960 en réaction au monopole du New Criticism, un courant que nous pouvons considérer en même temps comme la fille et la marâtre du modernisme. Selon Wolfgang Iser, cette dernière « sacrifie les éléments décisifs de l'interprétation classique : l'œuvre n'est plus pour elle l'objet d'une interprétation où il s'agit de trouver la signification d'une valeur dominante à l'époque. Le New Criticism se débarrasse de cette recherche de la signification pour s'intéresser aux éléments de l'œuvre et à leur interaction ; dès lors, le déroulement des fonctions dans le texte devient l'objet principale de sa recherche. Toutefois, les anciennes normes restent en vigueur : l'œuvre est évaluée en fonction de son harmonie, et non de son ambivalence. Mais par rapport au passé c'est une harmonie en soi, qui ne reflète pas l'harmonie du monde ni de l'outremonde » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, tr. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 39).

Valéry lecteur idéal de lui-même

« Pas de rythme en rêve¹¹ », écrit Valéry en 1917. Tout au long de son œuvre, l'auteur se soucie de rejeter l'analogie romantique entre la poésie et le rêve¹². La première de ces deux activités de l'esprit, la poésie, est conçue comme un effort de volonté visant à la création d'un système dont les éléments – des signes qui ont à la fois le défaut et l'avantage d'être tirés du langage commun – sont agencés selon un principe de symétrie¹³. La deuxième, le rêve, se caractérise en revanche par son instabilité, ainsi que par l'échec de l'attention lorsqu'on essaie d'en fixer les images à l'aide des mots¹⁴. Si le poème implique la mise en rapport de parties bien distinctes les unes des autres (le mètre et la syntaxe, le son et le sens, la voix et la vue), le rêve est absence d'action :

¹¹ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 95.

¹² « Il s'est fait dans les temps modernes, à partir du romantisme, une confusion assez explicable entre la notion de rêve et celle de poésie. Ni le rêve ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques ; ils peuvent l'être : mais des figures formées *au hasard* ne sont que *par hasard* des figures harmoniques » (Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1321).

¹³ À propos de Mallarmé, Valéry écrit en 1919 que « la plus grande gloire et le plus grand vice de Mallarmé est de former un système complet en lui-même : avoir essayé d'être un système absolu. Admirable volonté ; erreur en ceci, que les éléments réels du système étaient empruntés au langage commun. D'où l'impression irrésistible de perfection, de réussite, de monde fermé et se satisfaisant ; et d'où l'impression de l'impossibilité de développement non systématique » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1093).

¹⁴ Les notes de Valéry sur le rêve sont nombreuses et s'étalent sur plusieurs années. Dans l'anthologie des *Cahiers* publiée dans La Pléiade en 1976, elles composent une rubrique entière (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 5-202). Plusieurs de ces réflexions concernent le rapport entre le rêve et l'écriture : « Impossible à narrer par essence, le rêve ne peut pas ne pas être défiguré par le travail mnésique et la traduction en langage familier. Considérés sous le rapport de cette articulation fondatrice, le "Rêve" et la "Veille" se complètent l'un l'autre : Veille-Rêve » (*Ibid.*, p. 176) ; « Pourquoi les récits de rêve sont trompeurs et peu utilisables. Parce que le récit d'un rêve est un *résumé* ou un *développement*. [...] Sa structure est toujours gâtée par le souvenir. L'important du rêve n'est pas le bizarre dessin d'ensembles mais sa loi ou absence de loi de formation. Chaque instant du rêve est comme multiple. Nous n'en retenons que ce qui ressemble à une suite d'instant de veille. [...] On ne peut résumer un rêve parce qu'on ne peut résumer, simplifier, abrégé que par un *choix* conscient ou non. On ne peut résumer ce qui n'est que comme suite d'accidents sans vicier tout à fait cette suite [...]. Tout ce que je pense est... pensable – c'est-à-dire non seulement donné mais en accord avec le non-donné et par là développable d'une certaine façon. En somme : chez le veilleur, distinction présente et quasi constante entre choses, pensée, sensations et dans la pensée même distinction sentie [...]. Chez le rêveur – le pensé, le vu, le suivi, l'agi sont ou indistincts ou en échange réversible perpétuel. L'objet *vu* n'est pas d'une tout autre espèce que le regard. L'*intention* du regard est de la nature d'une chose vue. La sensation de froid est en continuité avec des images de pays froids » (*Ibid.*, p. 90-92). « Le rêve *manque d'un sol* – d'une résistance, d'une différence. Il en résulte liberté et impuissance. Liberté non perçue mais vécue. Impuissance par non-additivité – non-conservation. Comme un corps sans masse » (*Ibid.*, p. 155). « Là où la géométrie du veilleur opère sur des points et des lignes, celle du rêveur ne peut opérer que sur des éléments de grandeur finie ; tâches, bandes... Et alors, *il y a un tas de choses qui ne sont plus du tout possibles*. [...] Entre : *je vais lire*, et *j'ai lu*, il n'est pas possible d'insérer, *nécessairement*, : *je lis* » (*Ibid.*, p. 95). « L'extrême particularité du rêve rend tout récit de rêve *faux* – à cause du langage. [...] Il n'y a pas de proposition – dans le rêve, qui ait un sens, et il n'y en a pas pour raconter le rêve même – en ce sens que l'*élément de rêve* n'a pas la "durée" qui admette la *proposition de type veille*. *Pas de va-et-vient* – sujet et attribut, *l'équation impossible* » (*Ibid.*, p. 190-191).

En rêve, il semble qu'on ne lit jamais ni ne compte, ni ne dessine – Mais on sait ce qu'il y a dans le livre; on a révélation du nombre ; et le dessin est fait – sans avoir été fait ! C'est qu'il n'y a pas de "faire" en rêve. Il y a de l'impuissance à faire ; et au contraire, des résultats d'action¹⁵.

Tout en qualifiant l'expérience onirique et l'expérience lyrique avec des attributs les plus dissemblables, Valéry prend garde de ne pas ajouter à sa liste de choses "infaisables" en rêve l'écriture, mais bien la lecture. Déjà dans les notes des années 1910 on trouve l'idée que

dans le rêve je ne lis pas – je vois le texte et je sais le sens – ce sens est déjà réalisé – je vois au lieu du texte son sens instantanément. L'opération lire, impossible. Pourquoi ? parce que le rêve ne peut articuler – attendre, sommer, choisir – et encore parce que le lire suppose un texte immobilisé – c'est-à-dire des mouvements relatifs. Rêver c'est être tout d'une pièce¹⁶.

Selon Valéry, le manque de linéarité du rêve empêcherait le dormeur de mener à bien tout un ensemble d'opérations combinatoires qui sont essentielles à l'accomplissement de l'acte de lecture. Celle d'un poème en fait partie, qui n'est pas pensée comme un objet immobile dont la forme aussi bien que le sens seraient « déjà réalisé[s] », mais plutôt comme un nombre de relations établies entre signes voisins. Au sein de ce processus, le lecteur se doit d'« attendre, sommer, choisir » et même de corriger ce qui se trouve devant lui. Puisqu'il proclame l'impossibilité d'effectuer une telle démarche en rêve, Valéry semble situer ce dernier au pôle opposé de la poésie et rompre par là la vieille analogie entre expériences onirique et lyrique. Ce faisant, il finit pourtant par les rapprocher. En premier lieu, parce qu'il considère le rêve aussi bien que le poème comme des textes ; en deuxième lieu, car ces textes se donnent d'abord à *voir* (leur sens a beau être fluctuant, leur signe reste fixe) et seulement ensuite à « articuler » ; et enfin, mais c'est le plus important, car ils sont envisagés à partir des effets qu'ils produisent et non pas des intentions qu'ils dévoilent¹⁷. En poésie et en rêve on a affaire à un sujet en mouvement constant, qui n'affirme son identité que pour aussitôt lui en substituer une nouvelle. Le nivellement des différences entre les états de conscience qu'il traverse et leur recomposition ne peuvent être atteints

¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷ Dans ce sens, Valéry se montre tout à fait fidèle à la poétique de l'effet de Poe, telle qu'il l'expose lui-même dans *Poésie et pensée abstraite* : « Un poète – ne soyez pas choqué de mon propos – n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres » (Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1321).

qu'après coup et par une personne autre que lui-même. Aux sources de l'énonciation lyrique comme à celles de l'imaginaire onirique il y a bien un moi ; mais ce moi n'est pas garant de l'unité de l'œuvre. « Formation des rêves – Pas d'auteur¹⁸ », affirme Valéry en 1943, comme pour souligner le caractère non unitaire de cette activité. De la même manière, le « véritable ouvrier d'un bel ouvrage » n'est pour lui « positivement *personne*¹⁹ » :

Qu'est-ce que le Même, si je le vois à ce point changer d'avis et de parti, dans le cours de mon travail, qu'il le défigure sous mes doigts ; si chaque repentir peut apporter des modifications immenses ; et si mille accidents de mémoire, d'attention, ou de sensation, qui surviennent à mon esprit, apparaissent enfin, dans mon œuvre achevée, comme les idées essentielles et les objets originels de mes efforts²⁰ ?

On a déjà remarqué qu'en réduisant le « Je » lyrique à une suite d'instances énonciatives, Valéry contribue à sa vaporisation²¹. Une fois le trône laissé vacant, c'est au lecteur de le remplacer et d'opérer tous les gestes qui servent à transformer le poème d'une suite de signes obscures en une écriture pleine et lumineuse. La prise en charge des tâches unificatrices autrefois attribuées à l'auteur n'est pourtant pas immédiate : lorsqu'il apparaît dans le rêve ou sur la page, le texte ne se donne pas tout de suite à comprendre. L'état dans lequel se trouve le lecteur est d'abord pareil à celui d'un homme mis devant des hiéroglyphes²². Comme le rêveur, celui-ci ne peut dans un premier temps percevoir que ses

¹⁸ Valéry, *Cahiers*, Édition fac-simile intégrale, t. 26, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1960, p. 643.

¹⁹ Valéry « Au sujet d'Adonis », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 483.

²⁰ *Ibid.*, p. 483-484.

²¹ Nous renvoyons ici au premier chapitre de cette deuxième partie de la thèse. À l'acte d'énonciation lyrique qui s'y trouve analysé fait nécessairement pendant un acte de lecture lyrique, à l'étude duquel sont consacrées ces pages. Ce même sujet est du reste développé dans ces termes par Valéry dans le *Dialogue de l'arbre* : « Il n'y a donc point d'auteur. Tu le vois bien, Tityre ; une œuvre sans auteur n'est donc point impossible. Nul poète pour toi n'ordonna ces fantasmes, et toi-même jamais n'aurais tiré de toi ni ces délices, ni ces abîmes de tes songes... Point d'auteur... Il est donc des choses qui se forment d'elles-mêmes, sans cause, et se font leur destin... C'est pourquoi je rejette aux besoins enfantins de l'esprit des mortels la logique ingénue qui veut trouver en tout un artiste et son but, bien distincts de l'ouvrage : *Qui fit ceci ? Qui l'a voulu ?* Croyant qu'il doit tout comparer à ces quelques objets qui sortent de nos mains : nos vases, nos outils, nos demeures, nos armes, à tous ces composés de matière et d'esprit qui enfantent nos besoins » (Valéry, « Le dialogue de l'arbre », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 187). Sur les affinités et les différences entre la "mort" de l'auteur valérien et celle avancée par Barthes cf. Thomas Vercruyssen, « Barthes et Valéry », *Roland Barthes*, n°1, juin 2014 : http://roland-barthes.org/article_vercruyssen.html.

²² Ainsi, dans une note de 1913 : « Je pense parfois que la même (ou une analogue) progression qui a été chez les Égyptiens dans l'écriture : – (de la figure à l'emblème, – de la figure aussi à l'image de la chose dont le nom parlé commence par le son qu'il s'agit d'écrire – de ces figures à leur simplification etc. – aux caractères) s'est produite dans l'outillage verbale et rhétorique [...]. Notre langage est entièrement comparable à un texte égyptien où tous ces partis sont employés à la fois, l'usage et a commodité réglant

propres réactions au texte, et non pas les actions qu'il accomplit en le déchiffrant. Seulement dans un deuxième temps, après avoir été surpris par la vue des images, il les associera aux souvenirs qu'il a de la réalité²³. En rêve aussi bien qu'en poésie, Valéry tient ce moment de mise en relation des signes aux événements originaires (Freud dirait aux restes diurnes)

leur emploi. Un serpent – peut signifier 1° un serpent ; 2° danger / ruse – / 3° la lettre S ; 4° un dieu. En tant que J il pourrait aussi symboliser une intégrale. – Toutes les figures de rhétorique, à ce point de vue, peuvent être considérées comme transcription naissante, essai d'alphabétisation [...] » (Valéry, *Cahiers*, t.1, *op. cit.*, p. 399). Dans l'économie de la conception valérienne selon laquelle il n'y a pas de relation transitive entre les mots et les choses désignés, le hiéroglyphe est pensé comme la seule forme d'écriture (puisqu'il n'est pas tout à fait une écriture, mais plutôt un dessin) où le lien entre le signe et le sens est maintenu. « Soit un mot : *maison*. Aucune liaison autre que symbolique avec l'image d'une maison [...]. Soit le dessin ou le hiéroglyphe d'une maison ; vous pouvez passer de cette image à celle de la maison par une série d'opérations telle qu'agrandir le schéma, le colorer, etc. Aucune opération sur le mot ne vous conduira à la maison si vous ne connaissez d'avance la relation fixe, et alors vous la connaissez in integro » (Valéry, *Cahiers*, CI, 258/C, I, 163, cité par Robert Pickering in *Valéry, la page, l'écriture, op. cit.*, p. 324). Ces notes sur la possibilité d'un langage idéographique et d'autres plus explicitement associées au rêve nous semblent voisines des réflexions derridiennes au sujet de l'écriture non phonétique. Dans *La Grammatologie*, Derrida se propose en fait de mener une critique radicale de ce qu'il appelle le *logocentrisme*, une sorte de monopole de l'écriture phonétique qui a entraîné avec elle le bannissement de l'écriture en faveur de l'oralité. Au long des siècles, la culture occidentale a fini par considérer cette écriture phonétique comme le meilleur modèle possible. L'idéogramme, le cunéiforme, le pictogramme et les autres qui l'ont précédée ou suivie ont été réduites au rang de systèmes primitifs : trop imprécis, trop opaques, leurs symboles ne sont pas jugés à même de véhiculer un signifié univoque. Selon Derrida, le primat de l'écriture phonétique relève d'une conception métaphysique du langage. Tout signe se construisant à partir d'un écart (une différence) entre signifié et signifiant, ce modèle est le seul à prétendre l'effacer. Nombreuses sont les lieux de l'œuvre derridienne où le philosophe se penche sur les hiéroglyphes comme exemple d'écriture polysémique. La plus intéressante à l'égard de notre analyse est probablement représentée par l'essai *Freud et la scène de l'écriture* : le hiéroglyphe est considéré ici comme le seul système capable d'entraver les synthèses opérées par la pensée idéaliste. En s'appuyant sur Freud pour critiquer Lacan, Derrida cherche à montrer que l'inconscient est bien structuré comme un langage ; mais que ce langage est composé de symboles, non pas de paroles. « Sans doute Freud pense-t-il que le rêve se déplace comme une écriture originale, mettant les mots en scène sans s'y asservir ; sans doute pense-t-il ici à un modèle d'écriture irréductible à la parole et comportant, comme les hiéroglyphes, des éléments pictographiques, idéogrammatiques et phonétiques. Mais il fait de l'écriture psychique une production si originaire que l'écriture telle qu'on croit pouvoir l'entendre en son sens propre, écriture codée et visible "dans le monde", n'en serait qu'une métaphore. L'écriture psychique, par exemple celle du rêve qui "suit des frayages anciens", simple moment dans la régression vers l'écriture "primaire", ne se laisse lire à partir d'aucun code. [...] L'écriture générale du rêve déborde l'écriture phonétique et remet la parole à sa place. Comme dans les hiéroglyphes ou les rébus, la voix est circonvenue » (Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 310).

²³ « Le rêveur ne perçoit que ses réactions, non les actions. L'ensemble de ses réactions constitue un tout indivisible qui égale sa conscience relative. Cette conscience peut être très intense mais elle est toujours d'un seul tenant [...]. Chaque chose qu'elle contient est dépendance avec toutes les autres. L'ensemble qu'il perçoit est totalement un *recul* – recul non absorbé, non transformé [...] (*L'homme surpris* esquisse un rêve ; il *est de la nature d'un rêve* pendant une seconde- Il imagine – d'abord la première *cause* venue, mais il finit *par imaginer le réel*, celui-ci. Il y a eu amortissement rapide) » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 78).

pour la partie la moins intéressante du processus²⁴. C'est le choc initial qui compte et qui mérite d'être analysé.

L'effet de ce que je vois en rêve réagit sur cette vision. La différence entre ce qui semble donné et ce qui semble reçu ne peut croître. Elle reste constante ou diminue. Je ne m'écarte pas du spectacle. J'y suis attaché – et je dis : le rêveur résulte du rêve²⁵.

« Lecteur naïf du livre fait par le veilleur²⁶ », l'homme qui rêve réagit aux images et en produit d'autres, lesquelles sont à leur tour absorbées pour devenir la matière de visions nouvelles. De la juxtaposition apparente de l'expérience du rêve et celle de la lecture se dégage ainsi l'utopie d'un rêveur-lecteur toujours présent à soi-même et cependant capable de se laisser toucher par ce qu'il est en train de percevoir. Plutôt qu'à un somnambule, ce personnage ressemble à un lunaire, un distrait qui songe les yeux ouverts et est rattrapé par la réalité un instant avant de plonger dans le sommeil. Dans la prose de Valéry, c'est Monsieur Teste qui joue le rôle de figure liminale située à la frontière entre le moment passif et le moment actif de la conscience²⁷. En poésie, c'est la Parque qui l'incarne.

²⁴ C'est peut-être pourquoi Valéry accorde si peu d'intérêt à la notion d'inconscient. Lorsqu'il évoque Freud dans les *Cahiers*, c'est souvent pour lui reprocher de considérer que le *récit* du rêve fait par le patient puisse correspondre au rêve lui-même : « Freud. Symbolique du rêve – les théories de Freud répugnent ma raison qui voudrait que dans les rêves les idées des choses les plus insignifiantes dans la veille jouent un rôle égal à celui joué par les choses qui ont ému ou émouvraient le plus. Une image en soi n'est pas plus importante qu'une autre et ne pourrait par soi avoir plus de retentissement et de conséquences – pas plus qu'une gravure n'est une bataille ou qu'un mot n'est une blessure, ou un mot n'est or » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 61). Ou bien « Le fond du Freudisme est constitué par l'hypothèse d'une action physiologique *cachée* dont les effets psychologiques et physiologiques lointains sont seuls apparents due à des impressions premières généralement sexuelles et qui ne furent pas *libérées*. En quel état se conservent hors de conscience ces impressions ? quel est le degré de certitude des observations – qui sont toujours ou des récits des sujets, ou des résultats individuels médicaux ? ? et qui dépendent excessivement de la personnalité de l'observateur ? ? Ces théories de Freud reposent sur des *récits* d'un homme éveillé à un autre. Ils sont sans contrôle possible et même il n'y a pas de description possible et sont compris par le médecin comme il peut et donc comme il tend à les comprendre et interpréter » (*Ibid.*, p. 161).

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ « J'examinai de nouveau la chambre froide, la nullité du meuble, pour ne pas le regarder. Il prit sa fiole et but. Je me levai pour partir. – “Restez encore, dit-il, vous ne vous ennuyez pas. Je vais me mettre au lit. Dans peu d'instant, je dormirai. Vous prendrez la bougie pour descendre”. Il se dévêtit tranquillement. Son corps sec se baigna dans les draps et fit le mort. Ensuite il se tourna, et s'enfonça davantage dans le lit trop court. Il me dit en souriant : “Je fais la planche. Je flotte !... Je sens un roulis imperceptible dessous, – un mouvement immense ? Je dors une heure ou deux tout au plus, moi qui adore la navigation de la nuit. Souvent je ne distingue plus ma pensée devant le sommeil. Je ne sais pas si j'ai dormi. Autrefois, en m'assoupissant, je pensais à tous ceux qui m'avaient fait plaisir, figures, choses, minutes. Je les faisais venir pour que la pensée fût aussi douce que possible, facile comme le lit... Je suis vieux. Je puis vous montrer que je me sens vieux... Rappelez-vous ! – Quand on est enfant on se

Chronique détaillée d'un éveil, le poème peut être également considéré comme la lecture d'un rêve dont le « Je » lyrique est à la fois le protagoniste et l'interprète²⁸. Dès les premiers vers, c'est-à-dire du moment où les pleurs de la Parque l'arrachent au sommeil, celle-ci parcourt à rebours les sensations éprouvées durant la nuit. Ces souvenirs confus lui reviennent d'abord à l'esprit sous l'aspect d'un serpent : craignant d'avoir fait des rêves peccamineux, elle cherche à se rappeler des instants qui ont précédés le sommeil (« Quel crime par moi-même ou sur moi consommé ?... / [...] Quand [...] / J'ai de mes bras épais environné mes tempes ? », v. 28-31). C'est en fait au seuil de l'oubli, tiraillée entre la tentation de lâcher prise et la volonté de demeurer maîtresse d'elle-même, qu'elle a réussi dans une opération paradoxale : se dédoubler en une Parque consciente et en une Parque conçue. Or, comme le souligne le passage brusque à l'imparfait de l'indicatif (« Je me voyais me voir », v. 35), la perception de cette conquête n'est possible que dans l'ordre du souvenir²⁹. C'est seulement en relisant son rêve que la Parque réalise l'altérité foncière de son être et peut accueillir en elle la « secrète sœur » qui est son penchant sensuel.

Va ! Je n'ai plus besoin de ta race naïve,
 Cher Serpent... je m'enlace, être vertigineux !
 Cesse de me prêter ce mélange de nœuds
 Ni ta fidélité qui me fuit et devine...

découvre, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose ? On se tord, et on se trouve ou on se retrouve, et on s'étonne ! on touche son talon, on saisit son pied droit avec sa main gauche, on obtient le pied froid dans la paume chaude !... Maintenant, je me sais par cœur. Le cœur aussi. Bah ! toute la terre est marquée, tous les pavillons couvrent tous les territoires... Reste mon lit. J'aime ce courant de sommeil et de linge : ce linge qui se tend et se plisse, ou se froisse, – qui descend sur moi comme du sable, quand je fais le mort, – qui se caille autour de moi dans le sommeil... C'est de la mécanique bien complexe. Dans le sens de la trame ou de la chaîne, une déformation très petite... Ah !" » (Valéry, « La soirée avec Monsieur Teste », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 23-24). Toujours à propos de Teste et de son ambivalence : « "Que peut un homme ?" (Teste) est décidément la plus grande question. Mais pouvoir a 2 sens – un passif, et un actif. Je PUIS entendre, sentir, subir, être modifié, souffrir etc. – c'est le sens "propriétés" – et l'aspect sensibilité. Je PUIS faire, agir, modifier – c'est le sens faculté – et l'aspect action. Entre le deux, des possibles mixtes: Je puis me souvenir – et il faut y ajouter toutes les actions qui sont tantôt réflexes, tantôt volontaires » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 371).

²⁸ Dans une lettre à Aimé Lafont de septembre 1922, Valéry définit ainsi *La jeune Parque* : « C'est une rêverie qui peut avoir toutes les ruptures, les reprises et les surprises d'une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente. Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit, et que toute la vie se revive, et se reparle à soi-même [...]. Sensualité, souvenirs, paysages, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumière ou cieux antérieurs revus, etc... Cette trame qui n'a ni commencement ni fin, mais des nœuds, j'en ai fait un monologue auquel j'avais imposé avant de l'entreprendre des conditions de "forme" aussi sévères que je laissais au fond de liberté. Je voulais faire des vers non seulement réguliers mais césurés, sans enjambement, sans rimes faibles » (Valéry, notes à « La Jeune Parque », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1637).

²⁹ Monsieur Teste dit la même chose au participe présent, un instant avant de s'endormir : « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir et ainsi de suite » (Valéry, « La soirée avec Monsieur Teste », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 25). Peut-être est-il en train de parler dans le sommeil ?

Mon âme y peut suffire, ornement de ruine !
 Elle sait, sur mon ombre égarant ses tourments,
 De mon sein, dans les nuits, mordre les rocs charmants ;
 Elle y suce longtemps le lait des rêveries...
 (*La Jeune Parque*, v. 50-57)

Une fois la volupté intégrée à l'intellect, les illusions du Serpent ne font plus peur à la Parque. Son âme est désormais capable de produire toute seule les images (les « rocs charmants », le « lait des rêveries ») que le sommeil lui donnait autrefois en gage. Le retour au présent de l'indicatif est la marque grammaticale de ce changement : le rêve de la Parque est enfin devenu lucide.

Reptile, ô vifs détours tout courus de caresses,
 Si proche impatience et si lourde langueur,
 Qu'es-tu, près de ma nuit d'éternelle longueur?
 Tu regardais dormir ma belle négligence...
 Mais avec mes périls, je suis d'intelligence,
 Plus versatile, ô Thyrsé, et plus perfide qu'eux.
 Fuis-moi ! du noir retour reprends le fil visqueux !
 Va chercher des yeux clos pour tes danses massives.
 Coule vers d'autres lits tes robes successives,
 Couve sur d'autres cœurs les germes de leur mal,
 Et que dans les anneaux de ton rêve animal
 Halète jusqu'au jour l'innocence anxieuse !...
 Moi, je veille.

(*Ibid.*, v. 78-90)

Malgré la fermeté avec laquelle la Parque repousse les duperies du Serpent, il faut attendre quatre cents vers pour que le même rêve perde définitivement sa valeur illusoire et se transforme en force créatrice. Les interprétations que le « Je » lyrique en donne sont le fruit d'états de conscience différents. En muant, son esprit s'éloigne de ce qu'il a vécu et altère les souvenirs. Tel un lecteur qui, revenu sur un texte lu à une autre époque de sa vie, se surprend de le trouver changé, la Parque relit son songe et se relit elle-même pour y puiser du nouveau.

[...] Le sommeil s'éprit d'une douceur si grande,
 Et nouée à moi-même au creux de mes cheveux,
 J'ai mollement perdu mon empire nerveux.
 Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre...
 Qui s'aliène?... Qui s'envole?... Qui se vautre ?...
 À quel détour caché, mon cœur s'est-il fondu ?
 Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu ?
 Le sais-je, quel reflux traître m'a retirée
 De mon extrémité pure et prématurée,
 Et m'a repris le sens de mon vaste soupir ?

Comme l'oiseau se pose, il fallut m'assoupir.
(*Ibid.*, v. 434-454)

Tout en demeurant la même, la jeune femme a grandi en l'espace d'une nuit. Avec le lever du soleil, le rêve qui semblait menacer son identité lui paraît le plus naturel et nécessaire des actes (« comme l'oiseau se pose, il fallut m'assoupir », v. 454). Les « délicieux linceuls » dont elle craignait qu'ils ne deviennent un tombeau sont encore tièdes : c'est son imagination qui les a empêchés de refroidir. Dès qu'elle accepte le mélange inextricable que les sens forment avec l'intellect, elle peut enfin embrasser le réel dans toute sa puissance.

... Alors, n'ai-je formé vains adieux si je vis,
Que songes ?... Si je viens, en vêtements ravis,
Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume,
Boire des yeux l'immense et riante amertume,
L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,
Recevant au visage un appel de la mer ;
Si l'âme intense souffle, et renfle furibonde
L'onde abrupte sur l'onde abattue, et si l'onde
Au cap tonne, immolant un monstre de candeur,
Et vient des hautes mers vomir la profondeur
Sur ce roc, d'où jaillit jusque vers mes pensées
Un éblouissement d'étincelles glacées,
Et sur toute ma peau que morde l'âpre éveil,
Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître,

Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant !
(*Ibid.*, v. 495-512)

On dit qu'il n'y a rien de plus ennuyeux que d'écouter quelqu'un nous raconter ses rêves. Récit d'un songe qui se lit en rêvant, *La Jeune Parque* n'est en effet pas d'accès aisé³⁰. Tous les écarts, toutes les variations non linéaires propres à l'expérience onirique y sont conservés, de sorte qu'il est difficile pour le lecteur de suivre la Parque au long de son discours. Valéry en est bien conscient, qui regrette d'avoir composé un poème « cent fois

³⁰ « En ouvrant le livre au poème intitulé *La Jeune Parque*, je ne pouvais m'empêcher d'éprouver un sentiment de révérence et de crainte. Ici il convenait de ne pénétrer que chapeau bas et de n'avancer qu'en silence et sur la pointe des pieds, tout prêts à s'agenouiller. Mais, tandis que je feuilletais d'un doigt timide, voilà que tout de suite m'a rendu un peu d'assurance. Je venais de reconnaître cette vieille odeur rassurante et familière d'encre et de poussière qui flotte autour des souvenirs d'exercices et d'efforts scolaires... » (Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et l'enfant de l'éléphant*, Paris, Denoël, 1939, p. 16).

plus difficile à lire qu'il n'eût convenu³¹ » et dont l'obscurité ne relève pas tant de la forme que du contenu. « Les objets de pensée », rappelle-t-il lors d'un entretien, « sont choses mal dénommées. On ne peut les déterminer qu'en accumulant les *relations* et les *combinaisons*³² ». Pour l'auteur comme pour le lecteur, le problème majeur consiste à traduire les impressions fugaces et toujours recommencées, typiques du rêve, en une suite conséquente. Certes, au bout de cinq cent douze vers le texte aboutit à une unité. Mais celle-ci n'est acquise que par un travail d'assemblage qu'il revient au lecteur – et à la Parque, en ce qu'elle cherche d'interpréter son rêve – de mener à bien.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser à un premier abord, *La Jeune Parque* ne résiste pas à la compréhension ; elle l'appelle vivement. Puisque le « Je » lyrique n'arrête pas de muer, un autre lui est en fait nécessaire, qui puisse assurer continuité et cohérence à ses énoncés. On s'aperçoit alors que Valéry a bien prévu une tâche pour le lecteur, et pas des moindres. Il reste à se demander s'il ne pense pas la remplir lui-même. Plusieurs sont passages des *Cahiers* insistent sur le primat accordé au Moi dans la réception du poème. Ainsi, dans une note de 1905-1906 :

Ma parole intérieure peut me surprendre et je ne puis la prévoir. Quand elle parle, j'appelle moi non ce qui parle (le tiers inconnu) mais l'auditeur. Le Moi est le premier auditeur de la parole intérieure³³.

Que le lecteur-auditeur idéal de Valéry soit Valéry lui-même, c'est une idée qui se défend facilement. Les *Cahiers* ne sont-ils pas une œuvre née pour demeurer privée et dont les pages sont remplies de réflexions sur la possibilité du Moi de se suffire à lui-même³⁴ ? Mais

³¹ Dans une autre lettre, adressée à Paul Mockel et datée de 1917, Valéry affirme que son objectif consistait à « faire un chant prolongé, sans action, rien que l'incohérence interne aux confins du sommeil ; y mettre autant d'intellectualité que j'ai pu le faire et que la poésie en peut admettre sous ses voiles ; sauver l'abstraction prochaine par la musique, ou la racheter par des visions » (Valéry, « La Jeune Parque », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1638, n.).

³² Valéry, « Naissance de "La Jeune Parque" » *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1612.

³³ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 282.

³⁴ « Je n'aime pas les idées des autres, et c'est pour ne pas faire des miennes les idées des autres que je ne les ai pas publiées [...]. Songez à ce qu'il faut pour plaire à 3 millions de personnes. / Paradoxe, il en faut moins que pour plaire à 100. / Je n'écris/ n'écrirais / pas pour des gens qui ne peuvent pas me donner une quantité de temps et qualité d'attention comparables à ceux que je leur donne » (Valéry, *Cahiers*, t.1, *op. cit.*, p. 258-259). Voir également : « La littérature ne peut pas être acceptée come fin d'une existence noble. [...] Le plus grand art de l'auteur est de se faire prêter le plus possible par qui le lit. Mais il me serait insupportable, quant à moi, de subir qu'on m'attribue une belle idée, qui ne serait que née du lecteur et de mon écrit – Je suis dupe de ce sens – j'efface de mon mieux toutes ces chances d'erreurs qui profitent. Je préfère être précis, être moindre, être moi. Que d'auteur sommés de s'expliquer étonneraient le monde d'être si faibles auprès de leurs livres ! » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1153).

le robinsonisme valérien n'est pas aussi radical. Dans cette même note de 1905-1906 il est précisé qu'une fois le dialogue avec le Moi instauré, celui-ci

cesse d'être Moi [...]. Mes singularités les plus rares, si je les soupçonne, tombent de moi ; preuve qu'elles ne sont pas essentielles mais tiennent à un autrui que tout le monde et moi-même peuvent prendre pour moi, mais grossièrement et fausement³⁵

Qu'il s'agisse d'interroger le fonctionnement du rêve ou celui de la littérature, le centre de la réflexion de Valéry demeure le lecteur. Certes, ce dernier n'est pas toujours tenu en grande estime : « Ce que je puis faire varier indéfiniment, dans le mou », écrit le poète, « le premier imbécile venu peut le faire à ma place – le lecteur³⁶ » –. Mais il n'en reconnaît pas moins que « ce n'est jamais son auteur qui fait un “chef-d'œuvre”. Le chef-d'œuvre est dû [...] à la qualité du lecteur³⁷ ». Lui seul peut « exiger la particularité, le soin, les effets inépuisables, la rigueur, l'élégance, la durée, la reprise³⁸ ». Or, ce genre de lecteur attentif et entreprenant, Valéry le croit en voie d'extinction. Abasourdi par la médiocrité de la production culturelle contemporaine, il aurait perdu le goût pour la contemplation du détail, en finissant par se replier sur un rôle de simple « frôleur d'affiches et de savantes devantures³⁹ ». L'hostilité valérienne à l'égard des nouveaux médias de masse (le journal, la photographie, la radio et plus tard le livre de poche) est telle qu'elle se répercute sur son public, suivant une démarche très commune parmi les auteurs modernistes et que nous retrouverons, déclinée de façon différente, chez Montale. Tout en étant très intéressé par les effets que produit son œuvre, Valéry dédaigne le « vif besoin de cette haute opinion d'un grand nombre *d'autres*, qui fait agir, jouir, souffrir beaucoup de gens⁴⁰ ». Ce qu'il vise, ce sont « des *esprits faits*, capables de résistance⁴¹ » et dont le jugement est à même de lui inspirer une certaine appréhension. Plutôt qu'un lecteur réel, Valéry pense donc à une fonction-lecteur, un agent réactif qui répond à une excitation par une autre. S'il se plaît à exposer ses théories à des mathématiciens, physiciens, théologiens et à toutes sortes de savants, c'est qu'ils peuvent lui tenir tête au moins autant que lui peut le faire avec des

³⁵ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 282.

³⁶ *Ibid.*, p. 1162.

³⁷ *Ibid.*, p. 1167

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 1154

⁴⁰ Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 300.

⁴¹ *Ibid.*

amateurs de poésie⁴². Les opinions à tout le moins ambivalentes qu'il exprime à l'égard de ces derniers découle de la connaissance qu'il prétend avoir du champ littéraire et de son organisation. Le poème étant le genre situé le plus haut dans la hiérarchie classique des discours, Valéry est porté à lui attribuer un lecteur attentif et méfiant ; alors qu'à un genre représentatif (ce qui, pour un platonicien comme lui, équivaut à dire illusoire) comme le roman, sera associé un public naïf et facile à duper. Cette conception compartimentée des actes de lecture est certes contradictoire, qui fait dépendre l'intelligence du public du type de texte qui lui est proposé. Au lieu de la considérer comme une aporie, il nous semble pourtant intéressant de l'envisager comme la conséquence de la vision que Valéry a du Moi et que nous avons brièvement évoquée ci-dessus⁴³. De même que le Moi n'est pas tant un sujet autonome qu'une instance d'autonomie, et que son autorité ne peut être conquise sinon par le secours extérieur, de même l'œuvre ne peut pas exister avant que le lecteur n'intervienne pour l'exécuter⁴⁴. La Parque le savait déjà, elle qui dans un poème de *Charmes* confessait au philosophe désireux de la commenter : « C'est de vous que j'ai pris l'ombre qui vous éprouve, / Qui s'égare en soi-même aussitôt me retrouve⁴⁵ ».

Bien que le purisme de Valéry le conduise à établir des conventions de lecture différentes pour chaque genre, la marge de liberté qu'il laisse au lecteur de ses poèmes semble demeurer assez large. De cette figure idéale, il souhaite et craint en même temps qu'elle ne se comporte comme lui le ferait à sa place : en juge sévère, prêt à intervenir là où un élément ne répondrait pas à la symétrie globale du texte⁴⁶. Si les pratiques de la traduction (*Les*

⁴² La figure la plus significative de cette fascination est sans doute le mathématicien Henri Poincaré. Pendant les années de rédaction de *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry étudie les livres de Poincaré, notamment *La Valeur de la science* et *La science et l'hypothèse*. Les deux entament aussi une correspondance : l'écrivain contacte le scientifique pour savoir « s'il est bien le premier à avoir mis en évidence l'importance philosophique du raisonnement par récurrence », ce que le savant lui confirme aussitôt. (Michel Jarrety, *Paul Valéry, op. cit.*, p. p. 292). Nous reviendrons sur Poincaré dans le prochain chapitre de notre thèse.

⁴³ Dominique Combe remarque à juste titre que chez Valéry « tout se passe comme si la crédulité du lecteur provenait non pas de chaque texte, mais du genre dans son ensemble » (Dominique Combe, « Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry : une phénoménologie de la lecture », *Littérature*, 1985, 59, p. 56). À partir de ce constat, Combe dénonce l'existence d'un cercle vicieux au sein de la poétique valérienne : si un lecteur vigilant tel le lecteur de poèmes se tournait vers le roman, se demande-t-il, se laisserait-il vraiment tromper par ses illusions grossières ?

⁴⁴ « Moi-limite : région (de sensibilité où le moi est. Bornes de cette région. Région des équilibres (fi, psi)- Rôle du temps, choix des variables, changement des variables. structure générale d'un Moi. Le moi joue le rôle d'un zéro considéré en tant que symbole impliqué par toute équation quelconque $A=0$ » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 296).

⁴⁵ Valéry, « Le Philosophe et *La Jeune Parque* », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁶ Nous avons déjà cité dans le chapitre précédent la correction que Valéry fait du *Voyage* baudelairien. Nous pouvons y ajouter cette fantaisie sur un vers de La Fontaine : « Prends ce pic et me romps ce

Bucoliques de Virgile) et de la réécriture (*Mon Faust*) l'intéressent, c'est surtout qu'elles permettent de dénoncer ce qu'il appelle le « malentendu créateur⁴⁷ ». Celui-ci consiste à penser l'art en terme de communication immédiate et transparente. Entre auteur et lecteur, affirme Valéry, il existera toujours un écart qui rend impossible l'appropriation complète de l'œuvre : ce « tissu inviolable⁴⁸ » qui constitue la vraie valeur d'un texte n'est pas une marque d'originalité. Au contraire, elle est un indice de tromperie. En acceptant de créer, l'artiste accepte en fait de se laisser créer, c'est-à-dire de devenir un personnage dont les pensées, tout aussi fidèlement reportées qu'elles soient, se changent en littérature. « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres », avance Valéry, « le lion est fait de moutons assimilés⁴⁹ ». Cette métaphore animale nous montre que, malgré la tâche dont le lecteur est chargé dans le processus de désillusion, le rapport de force reste largement en faveur de l'auteur. Si ses poèmes n'avaient pas besoin, pour être justifiés théoriquement, de produire un effet, Valéry se passerait peut-être de les publier : l'expérience des *Cahiers* lui suffit pour croire qu'on peut survivre longtemps en se nourrissant de soi-même. Mais puisque c'est « l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit⁵⁰ », il se doit de les partager. Mener jusqu'au bout ce rêve d'autophagie signifierait en fait rentrer en conflit avec un autre des propos

caillou qui me nuit », est remplacé par « prends ta foudre et me romps l'univers qui me nuit » pour donner au poème une allure « cosmogonique » (Paul Valéry, « Réflexions sur l'art », textes annexes à *Œuvres*, t.2, Paris, Le livre de Poche, 2016, p. 877). Et plus loin dans le même texte : « On peut écrire facilement des mots puissants sans prendre plus peine que pour écrire des mots très simples ou de signification plus restreinte » (*Ibid.*, p. 878).

⁴⁷: « La valeur *art* [...] dépend essentiellement de cette non-identification, de cette nécessité d'un intermédiaire entre le producteur et le consommateur. Il importe qu'il y ait entre eux une chose irréductible à l'esprit, qu'il n'existe pas une communication immédiate, et que l'œuvre, ce médium, ne puisse apporter à celui qu'elle touche de quoi se réduire à une idée de la personne et de la pensée de l'auteur [...]. L'artiste, en général, manœuvre sa matière par l'intermédiaire d'une foule de conventions [...]. Il y a donc un dispositif intermédiaire qui permet à l'auteur de déclencher des effets considérables » (*Ibid.*, 876-877)

⁴⁸ « Si parfaitement que nous connaissons une langue étrangère, si profondément que nous pénétrions dans l'intimité d'un peuple qui n'est pas notre peuple [...] il y a toujours quelque fraction du sens, quelque résonance délicate qui nous échappe : nous ne pouvons jamais être assurés d'une possession entière et incontestable [...]. Le malentendu créateur opère, et il se fait un engendrement illimité de valeurs imprévues... Notre Shakespeare de Voltaire n'est pas celui de Victor Hugo... Il y a vingt Shakespeare dans le monde qui multiplient le Shakespeare initial, en développant des trésors de gloire inattendue » (Valéry, « Discours au Pen Club », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1360.

⁴⁹ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1002-1003.

⁵⁰ Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1333. Voir aussi : « Il y a deux effets de l'expression par le langage : transmettre un fait, produire une émotion. La poésie est un *compromis* ou une certaine proportion de ces deux fonctions » (Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 649).

fondamentaux de Valéry : remplacer le mythe romantique du génie par celui du travail, l'unicité de l'art par la reproductibilité de l'artifice.

Cet objectif est pour lui à tel point crucial que l'auteur en cherche les preuves partout, même dans les mots de Pindare. La sentence grecque Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπεῦδε, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλεῖ μαχανάν qui sert d'épigraphe au *Cimetière marin* – et qui est généralement rendue par « N'aspire pas, chère âme, à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible » – il l'interprète ainsi : « Ne te flatte pas, mon âme, d'une vie immortelle, mais supporte la réalité de ton labeur⁵¹ ». De cette traduction assez libre émerge une opposition entre la vanité de la gloire et la dignité du travail. En choisissant d'ouvrir son poème par un tel aphorisme, Valéry invite le lecteur à considérer les vers qui suivent comme le résultat matériel de son effort et non pas comme le fruit d'une inspiration. Par là, il suggère également que, une fois le texte publié, celui-ci sera « un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens », car « il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre⁵² ». Et pourtant, lorsque Gustave Cohen décide que son cours de méthodologie de l'explication française aura pour sujet le commentaire du *Cimetière marin*, Valéry avoue un certain malaise. Après avoir assisté aux séminaires du professeur, il se sent notamment partagé entre la satisfaction de voir un savant gloser des vers réputés « fort obscur[s] »⁵³ ; et la peur que son poème ne ressorte épuisé de cette analyse. Si éclaircissantes que soient les réflexions de Cohen, cette crainte est loin de s'avérer : de même que pour *La Jeune Parque*, de même la forme (une suite de vers liés par de rapports de symétrie) aussi bien que le contenu (le récit d'une perception qui se transforme en aperception) du *Cimetière marin* font que son unité doit être à chaque fois reconquise par le lecteur.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !
(*Le Cimetière marin*, v. 1-6)

⁵¹ François Chapon et Georges Karaiskakis, *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry publiées de 1899 à 1965*, Paris, Blaziot, 1976, p. 34.

⁵² Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1507.

⁵³ *Ibid.*

Il a déjà été remarqué à propos de cette première strophe qu'elle est construite autour d'une métaphore *in absentia*. Le fait que le mot « toit » indique la mer et que le mot « colombes » désigne les voiles des bateaux ne se décèle qu'après coup : jusqu'au troisième vers, le sens littéral du poème coïncide avec son sens figural⁵⁴. En avançant dans le texte, le lecteur valérien comprend que cette analogie repose sur le caractère à la fois puissant et solennel de la mer qui brille à l'horizon (« [...] Temple simple à Minerve, / [...] Édifice dans l'âme / Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit ! », v. 13-18). Ensuite, il réalise que la mer désigne à son tour la conscience individuelle, en ce qu'elle reflète les choses autour d'elle-même. Il est dès lors mené à penser que, tout comme le couple toit-mer, le couple colombes-voiles doit lui aussi se compléter d'un troisième élément. Pour que la métaphore soit filée jusqu'au bout, il doit cependant attendre la fin du poème. Parmi tous les animaux qui peuplent le *Cimetière* – on en compte douze –, les colombes sont en fait les seules qui apparaissent trois fois⁵⁵. Valéry les évoque à nouveau dans l'onzième strophe :

Chienne splendide, écarte l'idolâtre !
Quand, solitaire au sourire de pâte,

⁵⁴: « L'interprète idéal d'une métaphore devrait toujours se placer du point de vue de celui qui l'entend pour la première fois, comme s'il existait un degré zéro du langage où aucune métaphore n'est évidente ou transformé en catachrèse. Mais existe-t-il ce degré zéro ? [...] Valéry introduit dans le premier vers un énoncé qui pourrait être entendu littéralement, étant donné qu'il n'y a aucune anomalie sémantique dans la description d'un toit sur lequel marchent des colombes. Le deuxième vers dit que ce toit palpite, mais l'expression pourrait suggérer uniquement (et métaphoriquement cette fois) que le mouvement des oiseaux provoque l'impression d'un mouvement du toit. C'est seulement au quatrième vers, quand le poète affirme se trouver face à la mer, que le premier vers devient métaphorique : le toit tranquille est la mer et les colombes sont les voiles des bateaux. Mais jusqu'à la mention de la mer il n'y a pas de métaphore. La mer est comme le toit d'un temple des profondeurs marines qui palpite sous la lumière du soleil, lequel illumine ses ondes, tandis que le vent ride les voiles des barques » (Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, tr. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1990, p. 154).

⁵⁵ Dans un article reconstruisant la réception du *Cimetière marin*, William Marx s'appuie sur la présence des colombes et d'autres coïncidences textuelles pour suggérer, comme source possible du poème de Valéry, *La Tentation de saint Antoine* : « D'où viennent ces colombes ? Dans le corpus de littérature française recensé par la base Frantext, les seules colombes marcheuses antérieures au "Cimetière marin" apparaissent dans la version de 1849 de *La Tentation de saint Antoine*. [...] Ces coïncidences ne relèvent-elles que du hasard ? La relation de Valéry avec Flaubert fut toujours ambivalente : "j'ai détesté Flaubert — comme un chat un chien" écrivait-il en 1894. Michel Jarrety a montré comment l'opposition au romancier joua chez le poète un rôle d'autant plus structurant que la conception flaubertienne de la littérature se rapprochait étroitement de la sienne propre. On sait par ailleurs combien pour lui compta *La Tentation*, lue dès 1890 : il s'agit de la seule œuvre de Flaubert à laquelle il ait consacré un essai, la seule aussi qui trouvait à peu près grâce à ses yeux. Le fait est que Valéry s'était toujours intéressé aux problèmes que posent les visions des mystiques et le rêve. [...] Les deux textes commencent par la contemplation d'un paysage durci par "la vibration de la lumière", où passent tantôt des oiseaux semblables à des bateaux, tantôt des bateaux "dont les voiles ressemblent à des ailes". Mais surtout, ils se concluent sur la même invocation matérialiste à la vie et au mouvement, symbolisés par la mer » (William Marx, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent. Généalogie d'une image », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 (Vol. 103), p. 919-931. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-4-page-919.html>).

Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux !
(*Le Cimetière marin*, v. 51-56)

On retrouve dans ce sizain la même rime « tombes-colombes » présente dans la première strophe, mais renversée. Plutôt qu'un simple effet d'écho, elle marque une évolution par rapport au début du texte. Gardien solitaire du cimetière, le « Je » lyrique s'adresse à la mer (dont le golfe ressemble à une chienne recroquevillée sur elle-même) pour qu'elle le détourne de ses chimères et le reconduise à la réalité des sens. Ici, il n'est donc plus question de bateaux : les colombes occupent la première place dans un climax allant du concret à l'abstrait (colombes – songes – anges). L'épithète « prudentes » indique que les colombes sont prêtes à s'envoler, disparaissant avec les autres illusions du midi. Voilà que le lecteur peut activer la métaphore entamée par Valéry onze strophes auparavant et demeurée jusqu'ici endormie, comme la chienne. Il est nécessaire qu'il opère un transfert entre la dimension sensible du poème (le toit qui désigne la mer, les colombes qui désignent les bateaux) et sa dimension intelligible (la mer qui désigne la surface réfléchissante de la conscience, les colombes qui désignent les images produites par le poète). Si les colombes reviennent, dans la dernière strophe, c'est qu'il a réussi à accomplir cette opération :

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout éblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !
(*Ibid.*, v. 138-144⁵⁶)

Un livre apparaît, qui permet enfin de rapprocher les deux réalités. Ses pages soudain ouvertes et aussitôt refermées s'envolent, soufflées par le vent qui agite la mer autrefois tranquille. Et si le « Je » avait tout imaginé ? Le récit qu'il vient de donner, l'a-t-il rêvé en lisant ? Peu importe, le mouvement de la vie a désormais repris le dessus sur l'immobilité de la littérature qui l'a tenu captif pendant cent quarante-quatre vers. Avant de prendre congé, il révèle toutefois à son public la métaphore qu'il a longtemps cachée. À travers une

⁵⁶ L'envoi du *Cimetière marin* ressemble de près à celui de *La Jeune Parque*. On peut penser que Valéry veut faire ici écho à son œuvre précédente, dans une sorte d'autocitation allusive. Mais on peut aussi aller plus loin et imaginer que ce soit son « Je » lyrique qui, venant tout juste de lire le poème dans le livre qu'il a devant lui, l'absorbe dans sa mémoire et le transforme ainsi en nouvelle et différente écriture.

allusion aux voiles (les « focs ») qui se déployaient à l'horizon en début de texte et qui ont désormais disparu, il lui suggère qu'elles « picoraient », semblables à des oiseaux sur un toit. Cette analogie ne pouvait pas être établie avec clarté sans que le rôle du lecteur n'en souffre : selon Valéry, le langage poétique se distingue en fait par sa capacité de résister à la propriété transitive. Au lieu de s'effacer derrière la pensée qu'il véhicule, il doit continuer de résonner jusqu'à ce que quelqu'un n'intervienne pour lui attribuer un sens.

Si la partie sensible d'un langage introduit immédiatement la partie pensée et si la substitutions se fait sans résistances, la partie sensible se perçoit à peine et s'élimine aussitôt. La difficulté de comprendre introduit un retard favorable à la perception de la partie sensible et la production des valeurs et des résonances de celle-ci⁵⁷.

Dans *Le Cimetière marin*, Valéry élargit ce « retard favorable » en recourant au décasyllabe, un mètre peu fréquenté par les poètes modernes et qui lui renvoie une impression de monotonie⁵⁸. Contrairement aux alexandrins de *La Jeune Parque*, qui accueillent le lecteur dans une atmosphère sonore aussi familière que le texte s'écoule sans problèmes, ce mètre oblige à la lenteur, sinon à la méfiance. En rédigeant le commentaire de *Charmes* pour l'édition de 1928, le philosophe Alain affirme avoir tenté de transformer quelques-uns de ces décasyllabes en alexandrin et invite son public à faire de même, en lui assurant qu'il sera « étonné sans doute [...] de tomber dans un autre monde⁵⁹ ». En 1933, un colonel d'infanterie décide de suivre le conseil du philosophe. Dans son *Essai de traduction en vers français du Cimetière marin de Paul Valéry*, Simon-Maurice Godchot maintient bien le décasyllabe, mais il intervient lourdement sur le style valérien, qu'il cherche à rendre le plus neutre possible en paraphrasant le texte là où celui-ci ne lui semble pas assez clair. Sur la totalité du poème, il ne garde intacts que vingt-sept vers, précédés d'un astérisque :

Cette eau tranquille où glissent des colombes
* Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi d'aplomb apaise de ses feux
La mer, la mer toujours renouvelée.
Ah ! quel bonheur ! détendre ma pensée
Dans ce tableau calme comme les Dieux !

⁵⁷ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1113. Les mêmes réflexions sont développées par Valéry dans *Poésie et pensée abstraite* (*Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1314-1339).

⁵⁸ Valéry, « Au sujet du Cimetière Marin », *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1704.

⁵⁹ Alain, *Charmes. Poèmes de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1952, p. 230-234.

Dans sa tentative de concurrencer Cohen, le colonel Godchot considère que l'analogie entre le toit et la mer n'est pas assez évidente et mérite d'être éclairée. Pour ce qui est des colombes, il leur attribue en revanche un sens littéral, en préférant qu'elles « glissent » sur l'eau plutôt que de les laisser marcher comme des albatros maladroits. Parvenu à la neuvième strophe, il ne renonce pas à les faire exister concrètement et prend la suite d'images trompeuses produites par l'esprit du poète (« les prudentes colombes, / Les songes vains, les anges curieux ») pour un catalogue de statues funéraires (« Colombes, / Et Saints sculptés songeurs et curieux ! »). Le principe de clarté qui le guide ne lui permet du reste pas trop d'excursions dans le domaine des hallucinations visuelles. C'est aussi pourquoi, arrivé au dernier vers, il remplace le verbe « picorer » qui a tant choqué ses contemporains avec un plus classique « danser ». De la triade colombes-voiles-illusions évoquée ci-dessus il ne reste plus de trace dans la traduction de Godchot, que la presse française se hâte de qualifier d'« injurieuse⁶¹ ». Malgré les critiques très contrastées que suscite *Le Cimetière marin* lors de sa parution en 1922, le colonel est coupable d'avoir mis la main sur une chose qui continue d'être considérée comme intouchable : la poésie.

D'après son invitation à traiter le poème d'appareil, Valéry devrait apprécier l'entreprise de Godchot. Lorsqu'il reçoit une copie de la revue où l'essai a été publié pour la première fois, celui-ci ne lui épargne ses sarcasmes et répond au colonel que sa tentative l'intéresse surtout « par le scrupule qui y paraît de conserver le plus possible de l'original⁶² ». On voit ici se heurter deux conceptions contradictoires, mais pas forcément incompatibles, que Valéry se fait de l'œuvre d'art. D'une part, son caractère opérationnel et quasi constitutivement inachevé. D'autre part, l'idée qu'elle doit être rangée dans un lieu compartimenté de l'espace des savoirs. Le poème étant censé obéir aux règles propres à sa catégorie, aucune paraphrase ou traduction ne pourrait le rapprocher de la prose⁶³. L'antiromantisme de Valéry a beau l'obliger de rejeter tout art prétendument authentique,

⁶⁰ Simon-Maurice Godchot, « Essai de traduction du “Cimetière marin” de Paul Valéry », *L'Effort clartéiste*, 5, 47, juin 1933, p. 12.

⁶¹ Simon-Maurice Godchot, *Ma revue*, n. 7, 1934, p. 26. Dans ce dossier, Godchot fait le point sur les événements qui se sont succédés après la publication de son essai, en relatant la réaction que ce dernier a suscité chez Valéry, ainsi que chez les critiques (notamment chez ceux d'entre eux qui, à l'époque de la sortie du *Cimetière marin*, s'étaient prononcés pour ou contre le texte).

⁶² *Ibid.*

⁶³ « Plus un poème est conforme à la poésie, moins il peut se penser en Prose sans périr. Résumer, mettre en prose un Poème, c'est tout simplement méconnaître l'essence d'un art » (Valéry, « Avant-Propos » in Gustav Cohen, *Essai d'explication du Cimetière Marin*, Paris, Gallimard, 1933, p. 13).

son axiologie des genres littéraires l'empêche de désacraliser jusqu'au bout la poésie. S'il consent à voir *Le Cimetière marin* et sa traduction « en vers français » republiés l'un à côté de l'autre dans la revue de Godchot, c'est qu'il est sûr d'une chose, son public idéal saura distinguer le vrai du faux, l'original de son pastiche⁶⁴.

Montale et ses *Happy Few*

Là où le lecteur valérien est conçu comme une fonction au sein d'un système sur lequel l'écrivain n'a aucune autorité – mais dont il demeure quand même le maître, ne serait-ce que par le fait d'avoir travaillé à la production d'effets de lecture précis –, Montale continue de réfléchir à la poésie comme à l'expression d'un « Je » ponctuel (l'auteur) qui se heurte à la difficulté de partager son expérience avec un « Tu » intersubjectif (ses interlocutrices, et par là son public). La triade auteur-lecteur-œuvre que Valéry, dans le sillage de Mallarmé, se propose de détruire, Montale cherche à la maintenir ; ou au moins à notifier son échec lorsqu'il ne parvient pas à la sauver. L'héritage symboliste dont les deux poètes sont issus travaille différemment chez l'un et chez l'autre. D'une part, il conduit Valéry à professer l'irréductibilité du vers à la prose. D'autre part, il conduit Montale à dissimuler les données du vécu individuel sous l'aspect de référents chiffrés qui se soustraient à la compréhension immédiate. Mais dans les deux cas, et contrairement aux poétiques du symbolisme, les obstacles posés aux lecteurs sont la conséquence, non pas le but, du recours au médium lyrique. Jamais ils ne relèvent d'une essence ou d'un secret dont l'auteur serait le seul gardien.

Invité à s'exprimer sur sa dette à l'égard de l'hermétisme italien, Montale affirme qu'il ne croit pas à l'existence d'un groupe d'écrivains qui chercheraient délibérément la non-communication. Il préfère penser qu'il y a des poèmes qui « *ne se comprennent pas* et qui

⁶⁴ Depuis l'époque où Valéry répond à Godchot, le mythe de l'original n'a pas été aussi démystifié qu'on le croirait. Même les critiques les plus avisés continuent de fonder leurs théories sur le partage entre écriture d'auteur et écriture de service, voire de second rang. C'est notamment le cas de Genette, qui dans *Palimpsestes*, prend l'entreprise de Godchot comme exemple de ce qu'il appelle une « déstylisation ». Si les *Contes Indiens* de Mallarmé ou les *Exercices de style* de Queneau lui sont servis de modèle pour décrire le phénomène de la « transtylisation » – une réécriture stylistique, ayant pour but de rehausser le style d'une œuvre – l'essai de Godchot lui permet de décrire le processus inverse (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 259-260). Tout en maintenant que « l'intangibilité du poétique est une idée "moderne" » qu'il faudrait « bousculer un peu » (*Ibid.*, p. 280), Genette la perpète ici, ne serait-ce que par le fait de distinguer entre deux types de réécriture, dont seulement celles « d'auteur » lui paraissent légitimes.

demandent pourtant avec insistance d'être compris, c'est-à-dire d'être jugés au rang d'œuvres d'art, d'œuvres de communication⁶⁵ ». Juste après avoir pris position contre l'obscurité intentionnelle de certains auteurs de son temps, il affirme cependant que « personne n'écrirait des vers si le but de la poésie était de se faire comprendre⁶⁶ ». La véritable tâche du poète consiste en fait à pousser les mots jusqu'à exprimer ce que ceux-ci ne peuvent pas dire tous seuls, en les inscrivant dans un réseau de sens plus vaste.

Mes poèmes sont comme des champignons nés spontanément dans un bois ; ils ont été cueillis, ils ont été mangés. Quelqu'un les a trouvés toxiques, tandis que d'autres ont dit qu'ils étaient comestibles. Quant au bois... il n'était pas vierge. Il avait été engraisé par beaucoup d'expériences et de lectures⁶⁷.

Comme Valéry, Montale rejette le mythe romantique du génie pour lui opposer une conception de l'œuvre comme jaillie de l'humus littéraire qui l'a précédé⁶⁸. C'est justement à cette couche de terrain que ses lecteurs doivent accéder pour goûter à ses poèmes. Cueilleurs de champignons, il est important qu'ils connaissent le bois et qu'ils sachent comment s'orienter dedans. Or, le problème de la réserve de valeurs humanistes qui ont nourri l'écriture montalienne est qu'elle est menacée par l'action successive de deux événements : la guerre et le triomphe de la culture de masse. Seuls les gens qui ont les moyens pour résister au phénomène d'anéantissement dont ces deux agents sont responsables peuvent espérer se reconnaître dans sa poésie. Aux autres, celle-ci restituera un ensemble d'allusions privées, dont ils ne disposent pas des bons outils pour les comprendre. Certes, Montale veille à ne pas reconduire une telle difficulté à l'essence de la

⁶⁵ [« Limitiamoci a poesie che *non si capiscono* e pure chiedano con evidenza di essere capite, di essere cioè giudicate alla stregua di opere d'arte, di opere di effettiva comunicazione » (Montale, « Parliamo dell'ermetismo », *Il Secondo Mestiere. Arte, musica e società, op. cit.*, p. 1531)].

⁶⁶ [« Nessuno scriverebbe versi se il problema della poesia fosse quello di farsi capire » (*Ibid.*, p. 1532)].

⁶⁷ [« Le mie poesie sono funghi nati spontaneamente in un bosco ; sono stati raccolti, mangiati. C'è chi li ha trovati velenosi, mentre altri li hanno detti commestibili. Il bosco... non era vergine ; era stato concimato da molte esperienze e letture » (Montale, « Dovevo isnerirmi in una tradizione viva », *Ibid.*, p. 1539-1540)].

⁶⁸ « Les figures de style, les thèmes, les motifs, les messages ne comptent que très peu en art. Ce qui compte est leur représentation artificielle. L'artiste dispose d'un matériel imaginaire, métaphorique, de schèmes, de procédés, de structures qui sont toujours les mêmes depuis les temps de comptes anciens. Le problème de l'artiste-artificier consiste à les faire apparaître comme s'ils étaient neufs, selon les combinaisons infinies qu'il peut opérer » [« In arte non tanto contano le figure retoriche, i temi, i motivi, i messaggi... quanto invece la loro artificiale rappresentazione. L'artista dispone di un materiale di immagini, metafore, schemi, procedimenti, strutture che sono sempre gli stessi, fin dai tempi della più antica favolistica. il problema dell'artista-artificiere è farli apparire come cosa nuova, secondo una casistica praticamente infinita perché la serie delle combinazioni è inesauribile » (Montale, *Nel nostro tempo*, Milan, Rizzoli, 1972, p. 69)].

poésie, en la présentant plutôt comme le résultat d'une crise historique et générique qui touche à la fois à la littérature et à la société. Il n'en avance pas moins que le prérequis à l'alliance entre lecteur et auteur est le partage de la même mémoire, celle des événements (les « expériences ») aussi bien que celle des textes (les « lectures »). Comment cette demande de communion se concilie-t-elle avec l'idée qu'on a évoquée dans un chapitre précédent, selon laquelle le « Je » lyrique serait l'expression de la seule condition commune (et communicable) à tous les individus, c'est-à-dire la solitude⁶⁹ ?

Jusqu'à *Os de seiche* compris, le public de Montale était confronté aux impasses d'un lyrisme de type égocentrique. La réalité y était filtrée par la perception d'un sujet qui avait pour trait principal le fait d'hésiter entre le rejet et la conquête de son identité. Nous avons vu qu'un texte comme *Ne nous demande pas la parole* ne se soustrait pas à la compréhension des lecteurs, mais qu'il refuse plutôt de lui transmettre la certitude dont le genre poétique s'est traditionnellement porté garant⁷⁰. Il en va de même pour, *Souvent j'ai rencontré le mal de vivre*, un autre texte programmatique du recueil.

Spesso il male di vivere ho incontrato
era il rivo strozzato che gorgoglia
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza :
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto
levato.

Souvent j'ai rencontré le mal de vivre :
c'était le ruisseau étranglé qui gargouille,
c'était la feuille qui se recroqueville,
desséchée, c'était le cheval terrassé.

Du bien je n'ai rien vu, hormis le prodige
que dévoile la divine Indifférence :
c'était la statue dans la somnolence
de midi, et le nuage, et le faucon très haut qui plane.
(*Souvent j'ai rencontré le mal de vivre...*)

La condition dont le « Je » fait l'expérience dans ce court poème est à la fois unique et universelle. Le « mal de vivre » qui l'accable est désigné par une série d'éléments naturels, représentés dans leur dépérissement. Selon un procédé ancien, le sujet de l'énonciation projette sur le monde autour de lui les symptômes d'une crise qu'il vit dans son intimité et

⁶⁹ D'une part, le système de signes dans lequel on se trouve plongés lorsqu'on entame la lecture d'*Os de seiche* a pour centre irradiant le « Je » : tous les éléments de la réalité apparaissent filtrés par son regard et son ressenti, qui les déforment en les chargeant d'une aura de mystère. La difficulté qui en dérive est censée protéger une révélation (négative) qui se manifeste au sujet lyrique et à lui seulement, selon une démarche typique de la poésie symboliste. Mais d'autre part, ce même « Je », dont nous avons dit qu'il est aussi bien en quête qu'en fuite d'identité, notifie le mensonge d'une poésie qui se prétend gardienne des correspondances secrètes entre les essences et les apparences.

⁷⁰ Nous renvoyons ici à l'analyse formelle de *Ne nous demande pas la parole* que nous avons menée dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie.

qui acquiert par là une portée universelle⁷¹. Tombé comme par hasard sur cette vérité foncière qui est la souffrance humaine, il professe aussi bien ses doutes (exprimés par l'hyperbate « bene non seppi ») que sa conviction (exprimée par l'anaphore « era », qui se répète quatre fois dans le texte) vis-à-vis des moyens qu'elle a choisis pour se manifester. D'une part, le « ruisseau étranglé qui gargouille », la « feuille qui se recroqueville / desséchée », le « cheval terrassé » ; d'autre part, la « statue dans la somnolence / de midi », le « nuage », et le « faucon très haut qui plane » : voilà les signes d'un prodige qui s'est montré à lui seulement et qui ne peut être communiqué que par une énumération en apparence confuse. Et pourtant, les formes dans lesquelles la « divine Indifférence » est apparue ne sont nullement sophistiquées. Le lecteur de ce poème n'a pas besoin de savoir qu'un foc est un type de voile placée entre le mât d'artimon et le grand mât (*Le Cimetière marin*) ; ou que la présence d'un thyrses est une allusion à Baudelaire (*La Jeune Parque*)⁷². Les différentes incarnations du mal de vivre sont au contraire puisées dans un scénario quelconque, à la croisée entre la paresse de la vie citadine (un cheval de trait qui se meurt de fatigue, une statue endormie dans une place déserte), le dessèchement de la campagne (un ruisseau qui s'effile, une feuille qui brûle) et l'immobilité indéchiffrable du ciel (le nuage, le faucon suspendu dans l'air).

Le « Je » d'*Os de seiche* s'exprimait souvent à la première personne. Mais les symboles dont le poète se servait pour décrire sa condition étaient encore partageables par un « Nous ». Certes, la poésie était dite avoir perdu son rôle de médiatrice entre les individus ;

⁷¹ L'exemple le plus connu de ce *topos* est probablement le sonnet de Pétrarque *Zéphyr revient, et beau temps il ramène* : « Zéphyr revient, et beau temps il ramène, / et les fleurs et l'herbe, sa douce famille, / et trilles de Progné, pleurs de Philomèle, / et le printemps tout de blanc et vermeil. / Sourient les prés, le ciel se rassérène ; / Zeus est réjoui de contempler sa fille ; / l'air et l'eau et la terre d'amour sont pleins ; / chaque animal d'aimer reprend conseil. / Mais pour moi, las ! reviennent les plus âpres / soupirs, que du fond de mon cœur fait monter / Celle qui en emporta les clefs au ciel ; / et les chants des oiseaux, les plaines en fleurs, / et en gentes dames gestes de douceur / sont un désert, et durs, fauves cruels » (Pétrarque, *Chansonnier*, tr. et édition critique par Pierre Blanc, Paris, Les Belles lettres, 2009, p. 422-433).

⁷² « Qu'est-ce qu'un thyrses ? Selon le sens moral et poétique, c'est un emblème sacerdotal dans la main des prêtres ou des prêtresses célébrant la divinité dont ils sont les interprètes et les serviteurs. Mais physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit. Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtraient des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes. Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique ? Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée » (Baudelaire, « Le Thyrses », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 335).

elle restait toutefois à même de chanter sa propre défaite dans une forme et dans un langage publics⁷³. Une situation bien différente émerge à partir des *Occasions*. Au drame d'un sujet existentiel se substitue ici celui d'un sujet historique. L'identité que le « Je » du recueil précédent cherchait et repoussait en même temps a été conquise. Le récit de l'expérience vécue s'enrichit de détails tirés de la sphère de la culture plutôt que de celle de la nature. La topographie des poèmes recoupe des frontières géographiques précises (Trieste, Florence, Milan, l'Angleterre, les États-Unis), plutôt que des confins vagues (la ligne de l'horizon, le long d'une muraille, la silhouette des rochers). Mais surtout, les moments épiphaniques que le « Je » d'*Os de seiche* tenait pour une « erreur de la nature⁷⁴ » et qui lui dévoilaient une vérité universelle quoique négative proviennent ici d'une constellation de référents personnels. Le lecteur des *Occasions* se retrouve à devoir opérer par lui-même la médiation entre l'expérience vécue par le « Je » et les objets ou les gestes qui sont censés l'évoquer. Or, ce processus de reconnaissance n'est pleinement achevable que par des interlocutrices d'exception, auxquelles s'adressent les poèmes. Personnages et destinataires à la fois, Clizia et la triade Liuba-Dora-Gerti sont en fait les seules à partager avec Montale les codes permettant de les déchiffrer. Au reste des lecteurs, on ne veut ou on ne peut – la censure imposée par le régime fasciste étant de plus en plus oppressante – expliquer davantage. En guise de justification, le poète suggère que l'univers culturel et éthique d'où émane son écriture est plus important que les images aléatoires qu'il a choisies pour le représenter. Mais pourquoi offrir à ses lecteurs des textes hautement allusifs s'il ne s'attend pas à ce que ceux-ci s'interrogent sur la valeur des références, les plus anodines (le laurier dans la cuisine de *Dora Markus*⁷⁵), comme les plus insolites (les « diospyros » dans le jardin d'*Élégie de Pic Farnèse*⁷⁶) ? Cette demande implicite de sens se trouve ultérieurement renforcée par l'atmosphère presque spectrale que connote le recueil : la visitation religieuse (*Je te libère le front des glaçons*⁷⁷) alterne avec le présage funeste (*Marée basse*⁷⁸), la possibilité

⁷³ En évoquant les premières réactions du public à la sortie d'*Os de seiche*, Montale dira : « Non, le livre ne fût pas jugé obscur au lendemain de sa parution. Certains trouvèrent qu'il était en retard, d'autres qu'il avait un caractère trop documentaire, d'autres encore qu'il était trop rhétorique et éloquent. Il était un livre difficile à situer, voilà tout ». [« No, il libro non parve oscuro, quando uscì. Alcuni lo trovarono arretrato, altri troppo documentario, altri ancora troppo retorico ed eloquente. In realtà era un libro difficile a situarsi » (Montale, « Intenzioni (Intervista immaginaria) », *Il secondo Mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1480)].

⁷⁴ Montale, « Les citronniers », *Os de seiche, op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ Montale, « Dora Markus », *Les Occasions, op. cit.*, p. 48.

⁷⁶ Montale, « Élégie de Pico Farnese », *Les Occasions, op. cit.*, p. 141.

⁷⁷ Montale, « Je te libère le front des glaçons », *Les Occasions, op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ Montale, « Marée basse », *Les Occasions, op. cit.*, p. 113.

du salut (*Buffalo*⁷⁹) avec les menaces d'une mort imminente (*Du côté de Bellosguardo*⁸⁰). En même temps qu'il décourage son public de poursuivre dans la démarche interprétative, Montale l'intime de se méfier des apparences en lui laissant entendre qu'il y a bien quelque chose derrière la surface des mots. Ainsi, il pique sans doute son intérêt ; mais il en mesure surtout la fidélité. Ce qu'il met en place est un vrai système de filtrage qui bloque toute tentative de lecture immédiate ou spontanée. De plus, pour que l'accès aux *Occasions* demeure limité et son pouvoir de créer des affinités électives reste toujours efficace, il se soucie de dérouter ses interprètes. Il est du reste persuadé que la critique contemporaine

se comporte comme ces visiteurs d'une exposition qui regardent deux tableaux, disons une nature morte de champignons et un paysage avec homme portant un parapluie, et se demandent combien coûtent au kilo les champignons, si le peintre les a achetés au marché, où va cet homme, comment il s'appelle, si le parapluie est de vraie soie ou de viscosine [...]. Entre le fait de ne rien comprendre et celui de trop comprendre il y a un juste milieu que les poètes respectent instinctivement plus que les critiques ; mais en deçà et au-delà de cette frontière ni les uns ni les autres ne peuvent survivre⁸¹.

En accord avec le fond symboliste de sa poésie, dans ses entretiens, auto-entretiens et entretiens imaginaires Montale reproche à son public de vouloir « trop comprendre ». Comme Valéry, il croit que la difficulté à laquelle se heurte le lecteur dérive du caractère déraisonné de l'expérience moderne et non pas de la façon dont celle-ci a été mise en forme lyrique. Il existe à son avis un « juste milieu » entre le désir d'appréhender une œuvre dans sa complexité et le fait d'en épuiser la valeur allusive par l'exercice positif du commentaire. Certes, pour se démarquer des poétiques de l'obscurité symboliste il se dit prêt à éclaircir, si on le lui demande, les recoins les plus illuminés des *Occasions*. Aux nombreuses questions qui lui sont posées au lendemain et dans les années suivant la sortie du recueil, il s'amuse pourtant à répondre par des explications tellement minutieuses qu'elles réussissent à la fois

⁷⁹ Montale, « Buffalo », *Les Occasions, op. cit.*, p. 17.

⁸⁰ Montale, « Du côté de Bellosguardo », *Les Occasions, op. cit.*, p. 101.

⁸¹ [« La critica si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse quanto costano al chilo questi funghi ? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato ? Dove va quell'uomo ? Come si chiama ? E l'ombrello è di seta vera o di seta gloria ? [...] Tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici ; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica » (Montale, « Due sciacalli al guinzaglio », *Il secondo Mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1493)].

à satisfaire et à bernier les philologues⁸². Son attitude ambivalente vis-à-vis de la difficulté et de sa fonction au sein du recueil le conduit à indiquer des pistes souvent contradictoires, qui finissent par engendrer des querelles chez les critiques⁸³. Si les lectures se superposent, tant mieux : cela ne fera que renforcer son idée que le genre lyrique n'est plus capable de transmettre une vérité univoque.

Si l'on considère la totalité de l'œuvre montalienne, le lieu de la difficulté majeure se situe entre la fin des *Occasions* et le début de *La Tourmente*, plus précisément entre la dernière section du recueil de 1939 et la première section de celui de 1956. Il s'agit de textes dont la date de composition va de 1938 à 1942 et qui sont donc rédigés parallèlement à l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale. Le conflit est présent partout : non pas sous forme de symbole, comme c'était le cas pour le mal de vivre dans *Os de seiche* ; mais plutôt sous forme d'arrière-plan, de fond sonore environnant les derniers remparts d'humanité où le « Je » lyrique a réussi à se réfugier⁸⁴. La dialectique qui oppose le cours des événements historiques et l'abri dans l'intemporalité de la poésie trouve son corrélat stylistique dans le recours à l'antithèse et au chiasme. Le conflit entre dimensions interne et externe, passé du

⁸² Ainsi dans une auto-entretien de 1971 : « Je dirais que, d'une certaine manière, je me laisse écrire. Par qui ? Par lui, et il n'est pas important d'attribuer une valeur mystique à mon interlocuteur. Il est vrai pourtant que je sous-entends toujours la présence de quelqu'un que mon lecteur peut identifier à sa guise. Est-ce une ambiguïté de fond ? Il n'existe pas sept types d'ambiguïté comme le croit William Empson : leur nombre est incalculable. Et moi, je n'en ai choisi aucune. D'une certaine manière, je crois dans les miracles, ici, sur Terre » [« In un certo senso io mi lascio scrivere. Da chi ? Da lui, e non è necessario dare un significato mistico al mio interlocutore. Tuttavia è vero che io sottintendo sempre la presenza di qualcuno che il lettore può identificare a piacer suo. Un'ambiguità di fondo? Non ci sono sette tipi di ambiguità come crede William Empson : il loro numero è incalcolabile. Io poi non ne ho scelto nessuno. In qualche modo io credo che i miracoli esistono qui, su questa terra » (Montale, « Autointervista », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1501-1502)].

⁸³ À D'Arco Silvio Avalle, lui faisant remarquer qu'il a approuvé à la fois sa lecture de *À Liuba qui part* et celle, très différente, de Silvio Guarnieri, Montale répond par exemple : « *Liuba* est une invention [...]. Ce que j'ai dit à Guarnieri n'a aucune valeur. Tout fait bouillon en poésie » [« *Liuba* è un'invenzione [...]. Quello che ho detto a Guarnieri non conta niente. Tutto fa brodo in poesia » (Montale, « Lettera a Silvio Avalle », in D'Arco Silvio Avalle, *Tre saggi su Montale*, Turin, Adelphi, 1972, p. 95)].

⁸⁴ Dans *Mythologies*, Barthes réfléchit au mythe comme à une idée historique, ponctuelle et individuelle qui subit un processus de naturalisation trompeuse consistant à lui donner un aspect originaire, atemporel et universellement valide. « La naissance, la mort ? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : redire la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer "dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une écriture historique » (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 163). D'*Os de seiche* aux *Occasions* et jusqu'à *La Tourmente*, nous assistons au processus inverse, qu'on pourrait donc définir de démythification : d'un ensemble de symboles partagés, faisant partie de l'arsenal lyrique, nous passons à des objets privés, n'ayant de valeur symbolique que pour le poète.

souvenir et présent de l'action, doute et incertitude, ou encore entre silence et fracas dont ces figures de style sont porteuses est particulièrement évident dans *Nouvelles Stances*, l'un des poèmes les plus commentés des *Occasions*⁸⁵.

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piatto
di cristallo, al soffitto lenta sale
la spirale del fumo
che gli alfieri e i cavalli degli scacchi
guardano stupefatti; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tue dita.

La morgana che in cielo liberava
torri e ponti è sparita
al primo soffio; s'apre la finestra
non vista e il fumo s'agita. Là in fondo,
altro storno si muove: una tregenda
d'uomini che non sa questo tuo incenso,
nella scacchiera di cui puoi tu sola
comporre il senso.

[...]

Après que les derniers brins de tabac
dans le plat de cristal se sont éteints
à ton geste, monte au plafond, très lente,
la spirale de fumée
que les chevaux et les fous des échecs
regardent stupéfaits ; d'autres anneaux
la suivent, plus mobiles que ceux
de tes doigts.

La morgane qui déchaînait des tours
et des ponts dans le ciel, a disparu
au premier souffle ; une fenêtre s'ouvre,
qu'on ne voit pas, et la fumée se trouble.
Là au fond, d'autres troupes bougent : sabbat
d'hommes qui ignore ce tien encens
sur l'échiquier dont t'es seule
à pouvoir composer le sens.

[...]

(*Nouvelles stances*, v. 1-16)

Le lecteur du poème est introduit dans une scène dont il est le seul témoin. « Je » et « Tu » lyrique se trouvent dans un intérieur – la « stanza » évoquée dans le titre se réfère aussi bien aux strophes à forme fixe qu'au lieu où se réfugient les personnages –, occupés à jouer aux échecs. Il n'y a pourtant aucune action véritable qui se déroule, sur le plateau ou dans la pièce. Le couple tout comme les pions se limitent à regarder « stupéfaits » la fumée de la cigarette éteinte qui monte vers le plafond en dessinant des formes de plus en plus féminines : d'abord une spirale, suivie par des anneaux pareils à ceux portés par le « Tu » et enfin une créature féerique, dont il est difficile de dire si elle est bienveillante ou malfaisante⁸⁶. L'immobilité de cette première strophe est brisée par l'attaque de la deuxième, connotée par un mouvement brusque et inattendu. Plongés dans leur pratique à

⁸⁵ Nous avons déjà évoqué la situation vécue par le « Je » lyrique dans *Nouvelles de l'Amiata*, dernier poème du recueil, dans le deuxième chapitre de la deuxième partie. À l'abri dans sa « cellule de miel », celui-ci attend que son interlocutrice, lointaine, lui envoie un signe de sa présence.

⁸⁶ Sur ce poème, largement commenté par les critiques, voir surtout Luigi Blasucci, « Lettura e collocazione di "Nuove stanze" », *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pise, Nistri-Lischi, 1974 ; Silvio Ramat, « Una corrispondenza "Stanze" – "Nuove stanze" », in *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venise, Marsilio, 1986, p. 31-118 ; Romano Luperini, « A proposito di "Nuove Stanze" e di un'edizione commentata delle Occasioni », *Belfagor*, Vol. 52, No. 2, mars 1997, p. 139-149. On notera également que les dons divinatoires de cette Morgane ressemblent à ceux de Gerti : la première peut lire le futur dans la fumée des encenses, la deuxième dans les écailles de plomb (Montale, « Carnaval de Gerti », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 31).

la fois divinatoire et réflexive, magique et stratégique, le « Je » et le « Tu » sont distraits par le vent qui entre d'une fenêtre ouverte à leur insu. L'air, circulant à nouveau dans la pièce, dissipe la fumée et annule l'état d'enchantement qui les a tenus captifs et dont ils ne se sont aperçus qu'au moment de sa rupture. Les tours et ponts que la Morgane bâtit dans le ciel de la taverne s'écroulent d'un coup lorsque, de l'extérieur, filtre l'écho d'une « autre troupe » que celle déployée sur l'échiquier. Arrivés à la fin de la strophe, lecteur et personnages ont tous les trois « composé le sens » de la scène. Le « Je » et le « Tu » lyriques comprennent l'arrivée de la guerre par le biais d'une image révélatrice qui l'évoque sans la nommer et qui s'évanouit un instant après s'être manifestée ; tandis que le lecteur comprend les allusions du poème par le biais d'éléments concrets qui s'y réfèrent et dont la fonction n'émerge qu'après la lecture. Interprètes de fumée ou de textes, les trois accomplissent le même geste, mais renversé. L'avènement des troupes ennemies et les échecs qui en sont la mise en abyme constituent les deux pôles de cette expérience de déchiffrement qui est le vrai sujet des *Occasions*. Le caractère narratif du recueil permet à Montale d'inscrire dans le cadre d'une anecdote ou d'un événement ponctuel un message qui le transcende sans pour autant le dévaloriser.

Il mio dubbio d'un tempo era se forse
tu stessa ignori il giuoco che si svolge
sul quadrato e ora è nembo alle tue porte :
follia di morte non si placa a poco
prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo,
ma domanda altri fuochi, oltre le fitte
cortine che per te fomenta il dio
del caso, quando assiste.

Oggi so ciò che vuoi ; batte il suo fioco
tocco la Martinella ed impaura
le sagome d'avorio in una luce
spettrale di nevaio. Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

Un temps, je ne savais si toi-même, peut-être
tu ignorais le jeu qui se déroule
sur ce carré, et maintenant gronde à tes portes :
folie de mort ne s'apaise pas à peu
de prix (mais est-ce peu que l'éclair de tes yeux ?)
il y faut d'autres feu, derrière les épaisses
tentures que le dieu du hasard, quand il veille,
fomente pour toi.

Enfin je sais ce que tu veux : la Martinelle
bat son battement faible, elle fait peur
aux figurines d'ivoire dans leur lumière
spectrale de névé. Mais il résiste
et remporte le prix de la veille solitaire,
celui qui peut, à ce miroir ardent
qui aveugle les pions ,opposer avec toi
l'acier de ton regard.

(*Nouvelles stances*, v. 17-32)

Dans les deux dernières strophes de *Nouvelles stances* l'analogie entre le jeu d'échecs et la guerre est davantage développée. Au souvenir d'une époque passée, dans laquelle le « Je » craignait que les pouvoirs divinatoires du « Tu » n'arrivent pas à calmer la rage mortifère qui commençait à se répandre autour d'eux (« Un temps, je ne savais si toi-même [...] ») s'oppose désormais la certitude que les « yeux d'acier » de la femme sont à même de résister

aux forces aveuglantes du présent (« Enfin je sais ce que tu veux »). L'allusion à la Martinelle – une cloche que la population de Florence employait au Moyen-Âge pour signaler l'imminence de la guerre – est le seul détail permettant de reconduire la scène décrite dans le poème à un lieu précis. En ce qui concerne le temps, il a été suggéré que Montale faisait allusion à la visite de Hitler dans l'ancienne capitale italienne, en 1938⁸⁷. Mais comme on vient de le préciser à propos des *Occasions* en général, cette référence est à la fois nécessaire et superflue pour la démarche interprétative que l'auteur demande d'accomplir. Nécessaire, car elle constitue la base concrète à partir de laquelle saisir la portée métaphorique du texte ; superflue, car ce sens se dégage déjà des objets qui le composent. Certes, au moment de la parution du recueil les lecteurs devaient trouver une telle allusion assez flagrante. Leur accès au sens du poème ne dépendait pas moins d'autres intuitions que celle-ci. Nulle part Montale ne laisse en fait entendre que la connaissance à laquelle le « Je » et le « Tu » parviennent dans le poème soit transmissible. Au contraire, de même que dans *Souvent j'ai rencontré le mal de vivre*, elle est représentée comme étant le fruit d'un caprice divin, ou pire d'une conjoncture aléatoire dont il ne faut pas espérer qu'elle se reproduise. Mais à la différence d'*Os de seiche*, où l'épiphanie s'éternisait encore dans des images que le lecteur pouvait appréhender tout en restant en dehors du prodige, Montale met ici les lecteurs en condition en même temps de réussir et d'échouer dans la démarche interprétative. Puisque sa poésie n'est plus capable de se porter garante d'une vérité universelle, son public ne pourra plus s'attendre à apaiser son désir de compréhension « à peu de prix ». Il devra s'engager lui-même dans la quête d'un sens dont l'auteur n'est pas du tout certain qu'il existe et absolument certain qu'il est éphémère.

⁸⁷ Cette visite occupe une place centrale dans le poème *Le printemps hitlérien*, écrit en 1938 et publié dans *La Tourmente* : « Dense, la nuée blanche des phalènes affolées / tourbillonne à l'entour des lanternes blafardes, sur les remblais, / couvre la terre d'un linceul qui crisse / comme sucre sous le pied ; l'été imminent libère maintenant le gel nocturne emprisonné / aux carrières secrètes de la saison morte, / aux jardins qui de Maiano dévalent jusqu'à ces sables. / Dans la rue est passé à tire-d'aile un messenger d'enfer / au sein d'un "alala !" de reîtres, un golfe mystique embrasé, / pavoisé de croix gammées l'a pris, l'a englouti, / [...] Oh, ce printemps / meurtri est encore fête, pourvu que se glace / en mort cette mort ! Regarde encore / là-haut Clytie, là est ton sort, ô toi / qui l'amour inchangé en toi changée conserves [...] » [« Folta la nuvola bianca delle falene impazzite / turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette, / stende a terra una coltre su cui scricchia / come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona / ora il gelo notturno che capiva / nelle cave segrete della stagione morta, / negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai. Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale / tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso / e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito [...]]. Oh la piagata / primavera è pur festa se raggela / in morte questa morte! Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi [...] » (Montale, « Le printemps hitlérien », *La Tourmente et autres poèmes, op. cit.*, p. 119-121)].

Bien qu'elle réunisse une section de textes écrits pendant la guerre, *La Tourmente* ne paraît qu'en 1956. Dans ce troisième recueil, les espoirs de Montale à l'égard de l'alliance avec ses lecteurs se font encore plus faibles et sa poésie plus fermée⁸⁸. D'une part, cette attitude relève du même scepticisme à l'égard de la portée communicative du genre lyrique qu'il exprime depuis *Os de seiche*. En rendant ses références de moins en moins explicites, il continue d'obliger son public à accomplir personnellement la tâche remplie autrefois par le poète : se servir du langage pour donner une portée universelle au vécu individuel. On dirait que, ce faisant, il passe l'autorité accumulée grâce à la maîtrise de la tradition générique dans les mains de ses lecteurs. Mais d'autre part, les obstacles qu'il dresse devant ces derniers lui assurent qu'une telle autorité va rester limitée à un nombre réduit de personnes, avec qui il partage grosso modo les mêmes expériences. À l'époque des *Occasions*, cette démarche lui était nécessaire pour éviter la censure fasciste. Dans les textes postérieurs à la destitution du régime, elle marque plutôt une volonté de se distinguer. Si les épiphanies laïques des années 1930-1940 disparaissent progressivement en faveur de la mise à distance ironique, son intention demeure toujours celle de sélectionner son public. « Chacun reconnaît les siens » (« Ognuno riconosce i suoi⁸⁹ »), récite l'un des vers les plus représentatifs de *La Tourmente*. Ce que Montale demande à ces « siens » n'est pas tant de

⁸⁸ Au sujet de la première section de *La Tourmente*, intitulée *Finisterre* et publiée en Suisse en 1943, Montale dira qu'elle contient « quelques poèmes “allusifs”. *Iride* est le seul parmi ces ajouts qui est chiffré, particulièrement chiffré. On y retrouve le Sphinx de *Nouvelles Stances*, qui a quitté l'Orient pour jeter sa lumière sur la brume et la glace du Nord et revient à nous comme symbole du sacrifice chrétien. C'est elle qui paye pour tout le monde, c'est elle qui purge la peine de tout le monde. Et celui qui parvient à la reconnaître est le Nestorien, l'homme qui connaît les affinités de Dieu avec les créatures incarnées ; non pas le spiritualiste naïf, ni le monophysite rigide et abstrait. J'ai rêvé deux fois ce poème et deux fois je l'ai transcrit : comment aurais-je pu le rendre plus clair, sinon en le corrigeant et en l'interprétant moi-même? Ceci est le seul poème qui me semble mériter les critiques d'*obscurisme* qui m'ont été faits récemment. [« Nella recente ristampa contiene alcune poesie “divaganti”. In chiave, terribilmente in chiave, tra quelle aggiunte, c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove Stanze*, che aveva lasciato l'orientate per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita. Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia: come potevo farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente io stesso? Essa mi sembra la sola che meriti gli appunti di *obscurisme* mossimi di recente [...] » (Montale, « Intenzioni (Intervista immaginaria) », *Il secondo Mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1483-1484)].

⁸⁹ Montale, « Petit Testament », *La Tourmente et autres poèmes*, op. cit., p. 153-155. Ce vers reprend, en le laïcisant, la sentence d'Arnaud Amaury, prononcée pendant le siège de Béziers et marquant le début du massacre cathare : « tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens ». Dans une lettre au poète Sandro Penna datée de 1938, Montale affirme qu'il a « découvert avec joie d'être de plus en plus infidèle vis-à-vis de tout le monde, sauf vis-à-vis de ceux qui attribuent un sens secret aux affinités de race et de classe » [« Io sto diventando con gioia, infedele, ma sono fedelissimo a chi dà il senso segreto dell'affinità, della razza e della classe » (Eugenio Montale, Sandro Penna, *Lettere e Minute (1932-1938)*, Milan, Archinto, 1995, p. 18)].

prendre position contre l'état actuel des choses que d'en comprendre la gravité en cherchant hors du poème les valeurs dont la littérature était porteuse. Plutôt qu'à susciter leur réaction, son lyrisme semble justifier leur inaction.

La posture refractaire de Montale vis-à-vis du commun des lecteurs lui vient essentiellement de sa méfiance à l'égard de la civilisation technique et de la culture de masse qui en serait le produit le plus inquiétant. Fidèle depuis *Os de seiche* à l'idée que la tâche du poète consiste à rester isolé et à exprimer, par le biais même de sa solitude, une condition qui est essentiellement humaine, l'auteur déplore la dissolution de la culture classique, rendue obsolète par la fougue irrationaliste propre à l'époque moderne. Tout en revendiquant l'idée que le destin du genre lyrique dépend du développement des autres media, Montale maintient que sa propre poésie s'intéresse à « la condition humaine en soi » et non pas « à tel ou tel événement historique⁹⁰ ». L'une des voix majeures de la poésie en temps de guerre est en somme persuadé que le cours des événements n'a que faiblement infléchi les contenus profonds de sa poésie.

Je n'ai pas été indifférent à ce qui s'est passé dans les trente dernières années [le témoignage date de 1951], mais je ne peux pas dire que si les choses étaient allées différemment ma poésie aurait eu tout un autre visage [...]. Je n'ai pas été fasciste et je n'ai pas chanté le fascisme ; mais je n'ai pas non plus écrit des poèmes qui semblaient s'opposer à cette pseudo-révolution. Certes, à l'époque il aurait été impossible de publier des poèmes hostiles au régime ; il n'en reste pas moins que je n'aurais essayé de le faire même si le risque avait été risible ou nul [...]. Les événements qui ont déchiré l'humanité dans la période entre les deux Guerres mondiales je les ai vécus en restant assis à les observer. Je n'avais rien d'autre à faire⁹¹.

Une telle indifférence vis-à-vis de l'Histoire avec un H majuscule s'explique selon Montale à partir du sentiment de disharmonie qu'il a ressenti depuis sa toute petite enfance et qui constitue l'unique source de son inspiration. De son point de vue, guerre et fascisme ont simplement « fourni à [s]on isolement l'*alibi* dont celui-ci avait peut-être besoin⁹² ».

⁹⁰ Montale, « Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi) », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1591.

⁹¹ [« Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni, ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso [...]. Io non sono stato fascista e non ho cantato il fascismo; ma neppure ho scritto poesie in cui quella pseudo-rivoluzione apparisse osteggiata. Certo, sarebbe stato impossibile pubblicare poesie ostili al regime d'allora; ma il fatto è che non mi sarei provato neppure se il rischio fosse stato minimo o nullo [...]. Io gli avvenimenti che fra le due guerre mondiali hanno straziato l'umanità li ho vissuti standomene seduto e osservandoli. Non avevo altro da fare » (*Ibid.*, p. 1592-1593)].

⁹² *Ibid.*, p. 1593.

La sincérité de cet aveu d'impuissance devant les drames collectifs auxquels il a assisté n'est pas seulement frappante ; elle est aussi problématique. Montale cherche à justifier le choix de rester « assis » en alléguant que la souffrance universelle dont il s'est fait porteur en tant que poète allait bien au-delà d'une circonstance somme toute contingente, tel un génocide ou un bombardement atomique. Plus que sournoise, sa défense du caractère intemporel de la poésie ne s'accorde pas avec sa peur que le genre lyrique soit écrasé par le progrès technologique ou par le changement dans les attentes du public. En 1952, alors que la plupart des écrivains se tournent vers un idéal de lisibilité et d'accès indiscriminé à la littérature, il affirme en fait que

lorsque le vitalisme irrationaliste et la nouvelle technique de communication auront atteint le sommet de leur développement [...] l'art se disposera sur deux niveaux : un art utilitaire et presque sportif pour les grandes masses, et un art vrai, pas trop différente de l'art du passé [...]. Seuls ceux qui sont isolés peuvent parler, seuls les isolés peuvent communiquer ; les autres – les hommes de la communication de masse – répètent, font écho, vulgarisent les mots des poètes⁹³.

On a beau vouloir donner du terme « vulgariser » une interprétation étymologique. Des considérations montaliennes ne se dégagent pas moins la défense d'une élite d'esprits solitaires qui seraient les seuls capables de véritablement parler à une époque où tout le monde singe⁹⁴.

⁹³ [« Quando il vitalismo irrazionalista e la nuova tecnica della comunicazione avranno raggiunto l'estremo sviluppo [...] l'arte si disporrà su due piani : un'arte utilitaria e quasi sportiva per le grandi masse e un'arte vera e propria, non troppo diversa dall'arte del passato [...]. Solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano ; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti » (Montale, « La solitudine dell'artista », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 56)].

⁹⁴ « Il y a de plus en plus de jeunes auteurs qui, ayant lu les poètes de toutes les époques et de tous les genres, croient disposer d'une variété très riche de possibilités qu'ils cherchent à tout prix d'épuiser. Nous retrouvons ici l'erreur de penser que c'est l'instrument (le moyen) qui fait la poésie [...]. Il existe un type de charlatanerie, une façon de tricher qui paraissait limitée aux arts visuels et à la musique et qui se diffuse aujourd'hui dans le champ littéraire et même dans cette couche plus restreinte que vous appelez poésie. Cette dernière est en train de devenir un art au moment même où l'on assiste à la négation de l'art au profit d'autres productions humaines : le geste, le chiffre, le cliché prêt à l'usage. Il n'y a pas de remèdes à cela : si le monde changeait, la poésie changerait aussi ; mais la poésie (ce qui en reste) ne peut pas changer le monde » [« Cominciano però a esistere in numero rilevante giovani poeti che, avendo letto poeti d'ogni tempo e d'ogni genere, credono di poter disporre di una tastiera molto ricca e si provano a esercitarla in tutte le direzioni. Anche qui si cade nell'errore di credere che lo strumento (il mezzo) sia la poesia [...]. Esiste un tipo di ciarlataneria, un modo di darla a bere che fino a pochi anni fa sembrava limitato alle arti visuali e alla musica: oggi è entrato anche nel campo letterario e persino in quella più ristretta parte della produzione letteraria che voi intendete come poesia. La poesia sta diventando un'arte proprio nel tempo in cui l'arte viene contestata e negata a vantaggio di altre produzioni umane : lo spettacolo, il gesto, la cifra, il cliché di pronto uso. Rimedi non ce ne sono : se mutasse il mondo muterebbe anche la poesia; ma la poesia (quel tanto che ne sopravvive) non può mutare

Mais il n'y a pas que la crainte que le genre lyrique ne disparaisse sous le poids des nouveaux médias qui préoccupe l'auteur. Montale se montre également inquiet à l'idée que son audience n'en ressorte élargie. « L'introduction de la poésie dans les anthologies des collégiens a produit un effet désastreux », constate-t-il lors d'un entretien, « le nombre de gens qui écrivent des poèmes est centuplé⁹⁵ ». Puisque le poète se doit de puiser dans sa solitude pour parvenir à transmettre son message, l'enthousiasme des plus jeunes est vu plutôt comme une menace que comme un signe que la poésie est toujours en vie. L'élitisme dont Montale fait preuve dans de telles circonstances devient de plus en plus explicite dans ses propos de fin de carrière, c'est-à-dire au moment où son œuvre reçoit le maximum de reconnaissance publique possible. C'est le cas du discours tenu en 1975 lors de la remise du prix Nobel et intitulé *La poésie est-elle encore possible ?*. Après avoir déploré le phénomène de démocratisation auquel tous les arts sont désormais soumis, l'auteur s'interroge sur le rapport du poète avec son public :

La véritable poésie ressemble à certains tableaux dont on ignore l'auteur et que seuls les initiés connaissent. Mais la poésie ne vit pas seulement dans les livres ou dans les manuels d'école. Le poète ignore et ignorera toujours son vrai destinataire. Il ne faut pas croire pour autant que j'aie une vision solipsiste du poème. L'idée d'écrire pour des *happy few* n'a jamais été la mienne. L'art est toujours pour tous et pour personne. Mais ce qui reste imprévisible est son vrai *begetter*, son destinataire. Pour l'art-spectacle, l'art de masse, l'art qui veut transmettre une sorte de message physico-psychique sur une audience hypothétique s'ouvrent beaucoup de pistes, car la population du monde augmente constamment. Sa limite reste pourtant le vide absolu⁹⁶.

il mondo » (Montale, « Sette domande sulla poesia », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1553)].

⁹⁵ L'entretien dont nous tirons ce passage se poursuit ainsi : « Tout cela ne fait que produire des grandes illusions. Je reçois beaucoup d'appels, de la part de femmes surtout. Demain une fille viendra ici de Naples. Elle prétend être à deux pas du suicide et qu'il n'y a que moi qui peux la sauver. Je lui ai dit de se faire soigner. Je ne peux sauver personne. Tous les gens de vingt ans sont désespérés, elle ne fait pas exception » [« L'introduzione delle poesie nelle antologie delle scuole medie ha avuto un effetto disastroso ; è centuplicato il numero dei ragazzi che scrivono poesie. Tutto ciò crea grandi illusioni. Io ricevo molte telefonate, da donne soprattutto. Domani viene una ragazza da Napoli. Dice di essere sull'orlo del suicidio, e aggiunge che io posso salvarla. Io le ho detto : Si curi. Io non posso salvare nessuno. Che lei sia disperata, a vent'anni, non è un'eccezione » (Montale, « A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1682-1683)].

⁹⁶ [« La vera poesia è simile a certi quadri di cui si ignora il proprietario e che solo qualche iniziato conosce. Comunque la vera poesia non vive solo nei libri o nelle antologie scolastiche. Il poeta ignora e spesso ignorerà sempre il suo vero destinatario. Non si creda però che io abbia un'idea solipsistica della poesia. L'idea di scrivere per i così detti *happy few* non è mai stata la mia. In realtà l'arte è sempre per tutti e per nessuno. Ma quel che resta imprevedibile è il suo vero *begetter*, il suo destinatario. L'arte-spettacolo, l'arte di massa, l'arte che vuole produrre una sorta di messaggio fisico-psichico su un ipotetico fruitore ha dinanzi a sé infinite strade perché la popolazione del mondo è in continuo aumento. Ma il suo limite è il vuoto assoluto » (Montale, « È ancora possibile la poesia ? », *Il secondo mestiere. Prose, t. 2, op. cit.*, p. 3035)].

Tout en prétendant rejeter les poétiques de la distinction à la Stendhal, Montale dresse un portrait fortement dévalorisant du lecteur ordinaire. Au lieu de séparer les médias de la société de masse de ses utilisateurs, il juge ces derniers comme étant un simple produit de la première. Par là, il ne leur refuse pas seulement l'accès aux instants privilégiés que sa poésie a réussi à soustraire au massacre ; il les réduit aussi au rang d'automates dépourvus de faculté critique⁹⁷. Plutôt que de leur confier la survie de ses vers, il préfère imaginer que la véritable poésie se terminera avec lui, et qu'elle ne laissera derrière elle que des « produits sujets aux lois du goût et de la mode⁹⁸ ».

Comme il advient pour Valéry, le problème du public soulève des contradictions internes à la pensée de Montale. Tous deux nécessitent en fait d'un lecteur qui ressente les effets – physiologiques chez Valéry, épiphaniques chez Montale – du poème et le déplace du plan des illusions à celui des sensations, du domaine de l'art à celui de l'artefact. Mais de même qu'ils lui attribuent cette tâche fondamentale (en vertu de laquelle ils parviennent d'ailleurs à se démarquer de la tradition dont ils sont issus), de même ils attendent de celui-ci qu'il leur ressemblent entièrement. Si l'on croit, à la suite de ce qu'avance Stanley Cavell à propos du théâtre et du cinéma, que la disparition du public entraîne la disparition de l'œuvre, nos poètes risquent de rester les mains vides⁹⁹. Heureusement pour eux, il existe

⁹⁷ Ailleurs dans ses textes critiques, Montale se réfère au nouveau public de l'art comme à un ensemble d'« automates » (Montale, « Solitude dell'artista », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 57).

⁹⁸ *Ibid.* Parmi les poètes du XX^e siècle italien, ceux ce qui ont adressé les plus fortes critiques à Montale et à son œuvre sont Pier Paolo Pasolini et Franco Fortini. Même s'ils ne se situent pas tout à fait du même côté dans le champ littéraire de l'après-guerre, tous deux considèrent que la poétique de l'occasion montalienne relève d'une attitude hautaine, désengagée aussi bien du mandat littéraire que du mandat social de l'écrivain. Chez Fortini, la lecture de Montale suscite un sentiment ambivalent, à la fois d'attirance et de colère. Sa « mauvaise conscience » vis-à-vis de l'œuvre montalienne s'expliquerait par le fait qu'elle « privilégie certains moments particuliers, [...] que Montale fait naître de son mépris, dédain ou silence sur tout le reste, [...] en oubliant que choisir ou subir des situations privilégiées signifie se considérer privilégiés ». Si Fortini est repoussé par la conception aristocratique que Montale se fait de la poésie, il avoue avoir cédé face à ses poèmes, que lui comme tant d'autres parmi ses contemporains ont appris par cœur et répétés avec émotion (Franco Fortini, « Di Montale », *Saggi ed epigrammi*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003, p. 612-618). Plus hostile encore, Pasolini – contre qui Montale engage un véritable duel en vers – affirme que le recueil *Satura* n'est pas moins qu'un « pamphlet antimarxiste » (Pier Paolo Pasolini, « Satura », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. 2, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p. 2564).

⁹⁹ Dans ses essais sur le cinéma, Cavell s'appuie sur la fortune de la comédie hollywoodienne de remariage et de son déclin successif pour avancer l'idée que ce serait le public – et la façon dont il se sert du film pour rendre « habitable » la vie ordinaire – qui décide de l'évolution d'un médium. Ce dernier ne peut donc pas être conçu comme un matériel ou comme un contenu donnés : on devrait plutôt y réfléchir comme à un moment dans le processus d'organisation de l'imaginaire de son audience. « Les possibilités esthétiques d'un moyen d'expression ne sont pas des donnés. On ne peut pas plus savoir ce qui donnera signification et importance aux possibilités esthétiques uniques et spécifiques de la projection d'images

des lecteurs quelque peu indociles qui continuent de réagir aux textes. Plutôt que se reconnaître dans leur auteur, ceux-ci se reconnaissent dans l'acte de lecture : un processus qui se situe au recto du poème, mais qui permet d'en « composer le sens », comme le dit Montale dans *Nouvelles stances*. Une autre écriture¹⁰⁰ ?

Lecteurs et lectrices ordinaires de Stevens

Montale et Valéry ne sont pas les seuls poètes de notre corpus à assumer une posture hautaine vis-à-vis de leur public. Chacun à sa façon, Rilke et Stevens recourent eux aussi à la difficulté pour opérer un filtrage parmi leurs lecteurs¹⁰¹. Mais là où Montale liquide le problème en revendiquant que l'art véritable n'a pas de destinataire précis, Stevens se montre très intéressé par le rôle que joue la lecture au sein du processus de création. Nous avons déjà dit de lui qu'il est soucieux de se situer à l'opposé d'Eliot en ce qui concerne le rapport à la tradition littéraire. Il en va de même pour le problème de la difficulté : au dictat éliotien selon lequel, dans une civilisation aussi complexe que la civilisation moderne, les poètes « se doivent d'être difficiles¹⁰² », il répond qu'« un poète a surtout besoin d'être

photographiques en y réfléchissant, ou en en voyant quelques-unes, que l'on ne peut savoir ce qui donnera signification et importance aux possibilités du moyen d'expression de la peinture en réfléchissant à la peinture ou en en regardant. [...] On pourrait dire qu'un moyen d'expression fournit des modalités particulières pour se faire entendre de quelqu'un, pour être intelligible » (Stanley Cavell, *La projection du monde*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 61).

¹⁰⁰ Dans *S/Z*, Roland Barthes distingue entre deux types de textes : le texte « lisible » qui peut être lu mais ne peut pas être écrit, l'institution littéraire étant marquée « par le divorce [...] entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité », qui lui empêche de prendre part active à la lecture ; et le texte « scriptible », dont la pluralité n'impose aucune contrainte au lecteur, lequel a accès à une « galaxie de signifiant, non une structure de signifiés » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 11-12). La lecture de ce deuxième type de textes est donc un véritable travail de réécriture : une réécriture qui ne vise pas à produire un objet-livre, puisque le scriptible « c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelques système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages » (*Ibid.*). Dans le cadre de notre thèse, le scriptible c'est surtout « le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure » (*Ibid.*).

¹⁰¹ Le manque de destinataire n'est pas nécessairement une marque d'élitisme : dans *La tâche du traducteur*, Benjamin affirme qu'« aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire » (Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 244). Selon Benjamin, c'est justement en se soustrayant à la communication que l'œuvre se libère de la conception utilitaire et bourgeoise du langage.

¹⁰² Eliot, « Les poètes métaphysiques », *Essais choisis*, *op. cit.* p. 291.

accepté. S'il ne l'est pas, il perd son temps¹⁰³ ». Or, tout en cherchant à s'écarter le plus possible du modèle de poésie qu'incarne Eliot, Stevens ne renie pas l'obscurité de ses textes. Sollicité par l'un de ses premiers et plus dévoués lecteurs à éclaircir certains passages de *Sur un vieux cor*, il avoue avoir eu besoin de revenir sur le poème pour voir en quoi résiderait sa difficulté¹⁰⁴ :

Je crois savoir ce que c'est. Parfois, quand j'écris une chose, je l'ai toute entière dans ma tête ; j'écris à ma façon et je me fiche de ce qui arrive. Je ne veux pas dire par là que je cherche délibérément l'obscurité, je veux dire que, quand la chose est écrite et achevée dans ma tête, je la laisse sortir. Après tout, si elle est vraiment là, le lecteur va sans doute comprendre. Un homme qui écrit avec le propos d'être délibérément obscur serait un imposteur. Mais ce n'est pas la même chose qu'un homme qui permet à une chose difficile de rester telle parce que, en l'expliquant, il la détruirait¹⁰⁵.

¹⁰³ [« What a poet needs above everything else is acceptance. If he is not accepted, he is wasting time » (Stevens, « Letter To Louise Seaman Betchel, January 4, 1943 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 443)].

¹⁰⁴ Voici le poème en question : « L'oiseau répétait sans relâche que les oiseaux étaient jadis des hommes, / Ou devaient l'être, des animaux avec des yeux d'hommes, / Des hommes gras comme des plumes, grippe-sous comptant leur souffle, / Femmes d'une mélancolie qu'on pouvait chanter. / Alors de son jabot rubicond l'oiseau souffla dans / Une trompette dans les arbres. Pouvait-on dire que c'était / Un enfant avec une queue de rat ? / Les pierres / Étaient violettes, jaunes, pourpres, roses. / De l'iris portaient des fleurs blanches. Lors, l'oiseau mugit. / Pouvait-on dire qu'il chantait les couleurs des pierres, / Aussi fausses que l'esprit, au lieu de l'arôme, chauffé / Par le soleil ? / Dans le filet de sa voix, ou de sa copie, / Ou moins, il trouva un homme, ou plus, opposé / Au désastre, et se proclama, fut proclamé. / Si les astres qui bougent comme s'ils ne faisaient qu'un, se débandent, / En nuées d'insectes de feu dans la caverne de la nuit, / Pippero, pippera, pipperum... Le reste est pourriture » [« The bird kept saying that birds had once been men, / Or were to be, animals with men's eyes, / Men fat as feathers, misers counting breaths, / Women of a melancholy one could sing. / Then the bird from his ruddy belly blew / A trumpet round the trees. Could one say that it was / A baby with the tail of a rat ? / The stones / Were violet, yellow, purple, pink. The grass / Of the iris bore white blooms. The bird then boomed. / Could one say that he sang the colors in the stones, / False as the mind, instead of the fragrance, warm / With sun ? / In the little of his voice, or the like, / Or less, he found a man, or more, against / Calamity, proclaimed himself, was proclaimed. / If the stars that move together as one, disband, / Flying like insects of fire in a cavern of night, / Pipperoo, pippera, pipperum... The rest is rot » (Stevens, « Sur un vieux cor », *Parties d'un monde, op. cit.*, p. 51)].

¹⁰⁵ [« I think I know what it is. Sometimes, when I am writing a thing, it is complete in my own mind ; I write it in my own way and don't care what happens. I don't mean to say that I am deliberately obscure, but I do mean to say that, when the thing has been put down and is complete to my own way of thinking, I let it go. After all, if the thing is really there, the reader gets it. He may not get it at once, but, if he is sufficiently interested, he invariably gets it. A man who wrote with the idea of being deliberately obscure would be an imposter. But that is not the same thing as a man who allows a difficult thing to remain difficult because, if he explained it, it would, to his way of thinking, destroy it. » (Stevens, « Letter to Hi Simons, February 18, 1942 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 403)]. Voir également l'essai *Le noble cavalier et le son des mots* : « L'imagination donne de la singularité à tout ce qu'elle touche et il me semble que la singularité de l'imagination est sa noblesse, dont multiples sont les degrés. Cette noblesse inhérente est la source naturelle d'une autre noblesse que notre génération, dans son extrême obstination, considère comme fausse et décadente. Je parle de cette noblesse qui est notre hauteur et notre profondeur d'esprit. Tout en sachant combien il est difficile de l'exprimer, je suis néanmoins obligé d'en donner une idée. Rien de plus évasif et inaccessible. Rien ne se défigure et ne cherche à se travestir

En affirmant qu'il faut permettre à une chose difficile « de rester telle », Stevens se confirme aussi obscur qu'Eliot. Celui-ci allègue que la complexité de la poésie reflète la complexité de la réalité, Stevens qu'elle reflète la complexité de la pensée. Les deux arguments relèvent d'une conception représentative du genre lyrique. Leur différence réside plutôt en ce que là où Eliot ne demande au lecteur que de « laisser les images se déposer dans sa mémoire sans s'interroger à tout moment sur l'intelligibilité de chacune¹⁰⁶ », Stevens s'attend à ce qu'il s'engage dans l'opération mentale représentée par ses poèmes. C'est en fait le lecteur qui doit exécuter le texte, en séparant le moment réflexif du moment expressif, l'abstrait du concret, la métaphore de la référence. Loin de recevoir passivement les images que l'auteur a façonné pour lui, il doit participer de l'activité créatrice et y prendre goût. En effet, l'insistance portée dans *Harmonium* sur le lien entre art et plaisir contribue à le présenter comme une sorte d'anti-*Terre vaine*. La citation érudite est remplacée par le nonsense, l'imaginaire apocalyptique par une atmosphère de suspension enjouée ; mais c'est surtout le jugement porté sur la dimension du quotidien qui l'oppose au livre d'Eliot. Les quartiers populaires de la City où se déroule *La Terre vaine* sont décrits comme le rempart d'une

plus rapidement. Il y a de la honte à la révéler et, dans ses présentations définies, c'est l'horreur qu'elle suscite. Mais elle est là. [...] Je ne pense à rien d'éthique, à rien de sonore, je ne pense pas à sa manière. Sa manière, c'est, en réalité, sa difficulté, que chaque homme doit chaque jour sentir différemment pour lui-même. [...] Si on la définit elle va être fixée et elle ne doit pas l'être » [« The imagination gives to everything that it touches a peculiarity, and it seems to me that the peculiarity of the imagination is nobility, of which there are many degrees. This inherent nobility is the natural source of another, which our extremely headstrong generation regards as false and decadent. I mean that nobility which is our spiritual height and depth, and while I know how difficult it is to express it, nevertheless I am bound to give a sense of it. Nothing could be more evasive and inaccessible. Nothing distorts itself and seeks disguise more quickly. There is a shame of disclosing it and in its definite presentations a horror of it. But there it is [...]. I am not thinking of the ethical or the sonorous or at all of the manner of it. The manner of it is, in fact, its difficulty, which each man must feel each day differently, for himself [...]. If it is defined, it will be fixed and it must not be fixed » (Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots » *L'Ange Necessaire, op. cit.*, p. 36-37)].

¹⁰⁶ Thomas Stearns Eliot, « Préface pour une édition anglaise d'Anabase », *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p. 54. Un propos semblable est tenu par Eliot dans une conférence de 1933 : « Le lecteur ordinaire, lorsqu'il est mis en garde contre l'obscurité d'un poème, risque d'être plongé dans un état de consternation qui est très peu favorable à la réception poétique. Au lieu de se mettre dans un état de sensibilité, ses sens sont offusqués par le désir d'être intelligent et fort en quelque chose – il ne sait pas laquelle – ou bien par le désir de ne pas être accueilli » [« The ordinary reader, when warned against the obscurity of a poem, is apt to be thrown into a state of consternation very unfavorable to poetic receptivity. Instead of beginning, as he should, in a state of sensitivity, he obfuscates his senses by the desire to be clever and to look very hard for something, – he doesn't know what – or else by the desire not to be taken in » (Eliot, « The Modern Mind », *The Use of Poetry and the Use of Criticism, op. cit.*, p. 151)]. Le lecteur éliotien ne doit donc pas se limiter à devenir plus autonome et plus raffiné : il doit se laisser travailler intimement par le poème, qui va l'aider à se défaire des attentes et des préjugés qu'il avait au moment de commencer la lecture.

humanité sordide, aliénée par le travail et par la banalité de la vie moderne¹⁰⁷ ; tandis que les expériences quelconques faites par les personnages d'*Harmonium* dégagent une opinion moins tranchée à l'égard de la société de masse et de l'accès du grand public à la culture.

Prenons *Les femmes ordinaires* :

Then from their poverty they rose,
From dry catarrhs, and to guitars
They flitted
Through the palace walls.

They flung monotony behind,
Turned from their want, and, nonchalant,
They crowded
The nocturnal halls.

The lacquered loges huddled there
Mumbled zay-zay and a-zay, a-zay.
The moonlight
Fubbed the girandoles.

And the cold dresses that they wore,
In the vapid haze of the window-bays,
Were tranquil
As they leaned and looked

From the window-sills at the alphabets,
At beta b and gamma g,
To study
The canting curlicues

Of heaven and of the heavenly script.
And there they read of marriage-bed.
Ti-lill-o !
And they read right long.

The gaunt guitarists on the strings
Rumbled a-day and a-day, a-day.
The moonlight
Rose on the beachy floors.

How explicit the coiffures became,
The diamond point, the sapphire point,
The sequins
Of the civil fans !

Insinuations of desire,

Alors de la misère elles ont émergé,
De leurs secs catarrhes, et vers les guitares
Ont voltigé,
À travers les murs du palais.

Elles ont balayé la monotonie,
Oublié leur dénuement et, nonchalantes,
Ont envahi
Les nocturnes salles.

Les loges laquées massées là
Marmottaient zé-é et a-zé, a-zé.
Le clair de lune
Fraudait les girandoles.

Et les robes froides qu'elles portaient
Dans la fade brume des baies
Restaient calmes
Tandis qu'elles contemplaient, accoudées

Au rebord des fenêtres, les alphabets,
Bêta b et gamma g,
Pour étudier
Les obliques fioritures

Du ciel et du céleste scénario.
Là elles lurent ce qui était dit du lit nuptial.
Ti-lill-ho !
Et lurent longuement.

Les maigres guitaristes sur les cordes
Bourdonnèrent don don dondaine
Le clair de lune
Se leva sur les sols sableu.

Que les coiffures se firent précises,
La pointe de diamant, la pointe de saphir,
Les sequins
Des aimables éventails !

Insinuations de désir,

¹⁰⁷ Le personnage du voyant Tiréasias observe ces vies « à l'heure violette, quand les yeux et l'échine / Se relèvent du bureau, quand le moteur humain attend / Comme un taxi attend, battant / Moi Tiréasias, vieillard aux mamelles ridées, / Battant entre deux vies, bien qu'aveugle, je vois / À l'heure violette, à l'heure tardive qui s'efforce / Au logis, ramenant le matelot du large / Et ramenant la dactylo à l'heure du thé / Pour ranger son breakfast, pour allumer son poêle / Et préparer son repas de conserves. / Suspendues dans le vide ses combinaisons sèchent / Par les derniers rayons du soleil caressées, / Sur le divan (la nuit, son lit) s'empiler / Chemise, bas, soutien-gorge et corset [...] » (Thomas Stearns Eliot, *La Terre Vaine*, tr. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1976, p. 77).

Puissant speech, alike in each,
Cried quittance
To the wickless halls.

Then from their poverty they rose,
From dry guitars, and to catarrhs
They flitted
Through the palace walls.

Discours puissant, pareil chez chacune,
Criaient : quittance
Aux obscures salles.

Alors de leur misère elles ont émergé,
Des sèches guitares, et vers les catarrhs
Ont voltigé
À travers les murs du palais.
(*Les femmes ordinaires*)

Situé juste après *Le bonhomme de neige*, un texte portant sur l'expérience de l'écriture, *Les femmes ordinaires* est le premier poème de Stevens où il est question de lecture. Celui-ci se compose de dix strophes de quatre vers. Les deux premiers mesurent quatre pieds chacun et les deux derniers quatre pieds au total. La rime, présente à la césure et à la fin du deuxième vers dans toutes les strophes (« From dry catarrhs, and to guitars », v. 2 ; « In the vapid haze of the window-bays », v. 14 ; « Puissant speech, alike in each », v. 34 ; etc.), les termes archaïques (« wickless » ; « fub »), les emprunts (« nonchalant » ; « quittance » ; « puissant ») et les onomatopées (« Ti-lill-o ! » ; « a-day and a-day, a-day ») confèrent un air moqueur à la scène¹⁰⁸. On y raconte d'une soirée dans une salle de spectacle. L'allusion au clair de lune qui couvre la lumière des candélabres et teint d'une couleur froide les habits des femmes indique que ces dernières sont venues assister à la projection d'un film muet¹⁰⁹. Rien n'est dit pourtant de ces spectatrices à part la misère de leur quotidien, scandé par la monotonie et par les râles de catarrhe sec de leurs maris¹¹⁰.

¹⁰⁸ Sur la fonction des onomatopées dans *Harmonium* nous renvoyons à l'analyse du poème *Vieille chrétienne au ton supérieur* menée dans le chapitre précédent.

¹⁰⁹ À propos de ce poème voir Benjamin Madden, « What's So Ordinary about Stevens' "The Ordinary Women" ? », *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 36, No. 1, Special Issue : Stevens and the Everyday, printemps 2012, p. 9-22.

¹¹⁰ La dimension du quotidien et les inventions qu'y prennent place font l'objet de nombreux poèmes d'*Harmonium*. C'est notamment le cas de *Femme en larmes*, *Anecdote de la jarre* et *Anatomy of Monotony*. L'intérêt porté aux pouvoirs qu'a l'imagination de rendre l'ordinaire pensable et habitable est déjà présente chez Emerson. Dans l'essai *Le savant américain*, on lit en fait : « J'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas, je suis assis à leurs pieds. Faites-moi pénétrer les secrets d'aujourd'hui, et vous aurez les mondes antiques et à venir. De quoi voudrions-nous vraiment connaître le sens ? De la farine dans le quartant ; du lait dans la casserole ; de la ballade dans la rue ; des nouvelles du bateau ; du coup d'œil ; de la forme et de l'allure du corps ; montrez-moi la raison ultime de ces questions ; montrez-moi la présence sublime de la cause spirituelle la plus haute tapie, comme elle est toujours tapie, dans ces banlieues et extrémités de la nature ; permettez-moi de voir dans chaque petit détail la polarité qui l'aligne aussitôt sur une loi éternelle ; et la boutique, la charrue et le livre de comptes, rapportés à la même à la même cause qui fait onduler la lumière et chanter les poètes ; – et le monde ne s'étend plus comme un ennuyeux fourre-tout, un débarras, mais il a une forme et un ordre ; pas de petit détail ; pas de casse-tête ; mais un seul dessein qui unit et anime le pinacle le plus élevé, et le fossé le plus bas » (Ralph Waldo Emerson, « Le savant américain », tr. de l'anglais (États-Unis) par Sandra Laugier, *Critique*, vol. 541-542, p. 548-66). Nous avons déjà souligné l'importance d'Emerson pour Stevens, qui aurait pu sans doute se reconnaître dans ces propos.

La métaphore céleste est ultérieurement développée par l'assimilation des loges à des fenêtres et des sous-titres (les « alphabets ») aux étoiles, que les astronomes désignent par des lettres grecques. Ce sont bien les transcriptions des dialogues entre les personnages du film que les femmes étudient attentivement. La référence au lit nuptial et le cri de stupeur qui leur échappe suggèrent que le contenu de ce « scénario » est trivial, voire indécent. On pourrait donc penser que Stevens a voulu développer une critique à l'égard des nouveaux media, de leurs messages et surtout de leur public¹¹¹. Dans ses essais et entretien, l'auteur se montre en effet sceptique vis-à-vis du modèle d'éducation libérale à grande échelle et des changements qu'il a produit dans l'audience de la culture¹¹². De plus, le poème s'ouvre *in medias res* et procède de manière linéaire jusqu'à la dernière strophe, qui se répète presque identique à la première. Cette structure circulaire semble indiquer que l'évasion du quotidien permise par le film à son public est seulement temporaire. Un détail trouble pourtant cette interprétation. Plutôt que regarder l'écran, les femmes le lisent : entre le film et le livre, Stevens établit donc une analogie qui se fait de plus en plus étroite dans les strophes suivantes. En même temps qu'ils permettent au public de s'échapper dans le rêve,

¹¹¹ Ce en quoi il serait complètement en accord avec son époque : Benjamin, Kracauer, Ortega y Gasset ne sont que quelques uns des penseurs qui, en ce même moment, portent un regard critique sur le cinéma et sur sa façon d'affecter le public. L'affirmation d'Adorno est célèbre, qui écrira dans *Minima Moralia* « Chaque fois que je vais au cinéma, j'en sors plus bête et pire que je n'y suis entré, malgré toute ma vigilance » (Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, §5, tr. de l'allemand par E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, p. 176).

¹¹² « L'énorme influence d'une éducation qui donne à tout le monde une petite quantité de savoir, et qui donne à des groupes importants considérablement plus : un peu d'histoire, un peu de philosophie, un peu de littérature ; l'expansion de la classe moyenne avec sa commune préférence pour les satisfactions réalistes ; la pénétration dans la masse des gens des idées des penseurs libéraux, même lorsque cette pénétration se fait indirectement [...] –, voilà des aspects normaux de la vie de tous jours. Notre façon de vivre comme notre façon de travailler nous expulsent dans la réalité. Si cinquante maisons privées devaient être construites à New York cette année, ce serait un phénomène. Nous n'habitons plus à la maison, mais dans des programmes de construction, et il en est toujours ainsi, que le programme soit littéralement un programme ou un club, un dortoir, un camp ou un appartement à River House. Ce n'est pas simplement que nous sommes plus nombreux et, de fait, serrés les uns contre les autres. Nous sommes serrés de toute façon. Nous sommes au lit et nous écoutons une émission diffusée depuis le Carie, et ainsi de suite. Il n'y a pas de distance. nous sommes intimes avec des gens que nous n'avons jamais vus et, malheureusement, ils sont intimes avec nous » [« The enormous influence of education in giving everyone a little learning, and in giving large groups considerably more something of history, something of philosophy, something of literature, the expansion of the middle class with its common preference for realistic satisfactions, the penetration of the masses of people by the ideas of liberal thinkers, even when that penetration is indirect [...] – these are normal aspects of everyday life. The way we live and the way we work alike cast us out on reality. If fifty private houses were to be built in New York this year, it would be a phenomenon. We no longer live in homes but in housing projects and this is so whether the project is literally a project or a club, a dormitory, a camp or an apartment in River House. It is not only that there are more of us and that we are actually close together. We are close together in every way We he in bed and listen to a broadcast from Cairo, and so on. There is no distance. We are intimate with people we have never seen and, unhappily, they are intimate with us » (Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire, op. cit.*, p. 23-24)].

ces deux media, l'un ancien et l'autre nouveau, illuminent le caractère faux-semblant de la réalité et rendent explicites les artifices dont celle-ci est habillée (« La pointe de diamant, la pointe de saphir, / Les sequins / Des aimables éventails ! »). Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ces lectrices ordinaires réside justement en ce qu'elles s'aperçoivent de l'illusion, se lèvent de leur fauteuil et regagnent la sortie. L'inversion entre « guitares » et « catarrhes » au deuxième vers de la dernière strophe est particulièrement significatif : elle nous signale que l'expérience esthétique n'a pas été sans effet. Une fois que les femmes découvrent que la réalité est tout aussi factice que l'art, le son de l'orchestre qui les avait enchantées à l'entrée de la salle leur paraît desséché et la toux qui les attend à la maison moins agaçante. À une interprétation du texte en tant que polémique contre les foules hypnotisées par le *Mass Entertainment* s'oppose donc une qui y voit un éloge de l'imagination comme moyen de se réapproprier le quotidien. Plutôt de que trancher pour l'une ou pour l'autre, le poète demande à son lecteur de faire circuler le sens du poème, en voltigeant à travers lui comme le font ses protagonistes à travers le palais.

Lorsqu'on avance dans l'œuvre de Stevens, on trouve de plus en plus de figures occupées à des actes de lecture. Dans *Harmonium*, il en est de nouveau question dans la quatrième partie de *Le Monocle de Mon Oncle*, où la cyclicité de la vie (la pomme d'Ève) et celle de la mort (le crâne humain) sont comparées à un livre « composé de ce qui / [...] revient pourrir au sol¹¹³ ». Mais il faut attendre le recueil suivant, *Idées de l'ordre*, pour que Stevens consacre au sujet un poème entier.

All night I sat reading a book,
Sat reading as if in a book
Of somber pages.

It was autumn and falling stars
Covered the shriveled forms
Crouched in the moonlight.

No lamp was burning as I read,
A voice was mumbling, "Everything
Falls back to coldness,

Even the musky muscadines,
The melons, the vermilion pears
Of the leafless garden."

The sombre pages bore no print
Except the trace of burning stars
In the frosty heaven.

Toute la nuit j'ai lu un livre,
Ai lu comme dans un livre
Aux pages sombres.

C'était l'automne et des étoiles filantes
Occultaient les formes flétries
Tapis au clair de lune.

Aucune lampe ne brûlait pendant ma lecture,
Une voix marmonnait : « Toute chose
Retourne au froid,

Même le muscat musqué.
Les melons, les poires vermillon
Du jardin dépouillé ».

Les pages sombres étaient sans texte
Sinon la trace d'étoiles brûlant
Dans le ciel givré.

(*Le lecteur*)

¹¹³ Stevens, « Le Monocle de mon oncle », *Harmonium*, *op. cit.*, p. 52.

Composé de tercets non rimés et de longueur différente, *Le lecteur* fait partie des poèmes de Stevens écrits à la première personne, mais dont le sujet d'énonciation n'est pas (ou pas uniquement) assimilable au sujet biographique. Sa syntaxe ainsi que son lexique sont simples, à l'exception peut-être des mots « muscadines » et « vermillon », qui renvoient aux modes précieux d'*Harmonium*. La scène décrite est elle aussi facile à imaginer. Un homme, assis seul dans une nuit d'automne, se laisse aller à une méditation dépassionnée sur la vanité de l'existence. Malgré cette apparente accessibilité, plusieurs sont les éléments qui créent de l'ambiguïté et empêchent de boucler une interprétation univoque. Les incertitudes commencent dès le début du texte : après avoir installé ses énoncés dans la dimension du souvenir (tout le poème se passe au *past simple*), le « Je » entame une comparaison. À un premier regard, celle-ci semble suggérer une correspondance entre l'acte de lecture et le livre. Mais la locution conjonctive « as if » est beaucoup plus problématique que cela : il est impossible de dire si elle se réfère à l'acte de lecture (« I sat reading as if [I were reading] in a book ») ou au « Je » lyrique (« I sat reading as if [I were] in a book »). On peut trancher sur cette indécidabilité et traduire les vers par « Toute la nuit assis, je lus un livre, / Assis, *comme si je lisais* un livre / Aux pages sombres » ; ou bien par « Toute la nuit assis, je lus un livre / Assis, *comme dans un livre* / Aux pages sombres », ce qui permet de restituer la variation entre l'« a book » du premier vers et l'« in a book » du deuxième. Sans l'affirmer tout à fait – la comparaison suspend l'énoncé dans l'hypothèse plutôt que dans la certitude¹¹⁴ –, Stevens et son personnage ont quand même

¹¹⁴ Dans le poème *An Ordinary Evening in New Haven* (« Une soirée ordinaire à New Haven »), Stevens lui-même réfléchit à la valeur de « as ». Pour ce faire, de plus, il mène une comparaison construite à son tour avec « as » « As it is, in the intricate evasions of as, / In things seen and unseen, created from nothingness, / The heavens, the hells, the worlds, the longed-for lands » (Stevens, « An Ordinary Evening in New Haven », XXVIII, *Collected Poetry and Prose, op. cit.*, p. 307). Selon Charles Altieri l'emploi combiné de « is » et de « as if » témoigne d'une quête de sens que Stevens poursuit au sein de tous ses poèmes. Le moteur de cette quête serait une façon de penser qu'Altieri nomme « pensée aspectuelle » (*Aspectual Thinking*) et qui « procède en posant des équivalents plutôt que des noms. Il ne s'agit donc ni d'argumentations ni d'associations, mais de la recherche d'implications sémantiques et affectives qui émergent lorsqu'on caractérise les phénomènes en terme de ressemblance. L'esprit de Stevens se représente en train de s'entourer d'un paysage qui change constamment et qui offre maintes opportunités de restituer les intensités qui caractérisent la participation réussie à un univers en mouvement constant, à un espace social dans lequel les individus peuvent s'identifier avec le projet de l'auteur (réenchanter le monde sans le rémystifier). "As" est le lieu de rencontre entre ces termes – et non pas l'une ou l'autre des deux » [« It proceeds by postulating equivalents rather than names. Therefore it is not quite argument and not quite association. Rather it pursues the various semantic and affective implications that emerge when we characterize phenomena in terms of constant equivalences and resemblances. The authorial mind represents itself as attempting to contour itself to an environment that is constantly changing and offering opportunities for the intensities that can characterize successful

semé un doute chez leur public : et si la scène avait une valeur abstraite ? Dans ce cas, il ne serait pas question de lecture, mais d'une activité qui ressemble à la lecture. À peine trois vers se sont écoulés, qu'on se heurte déjà à la difficulté de ne pas savoir si l'on doit interpréter le texte en clé métapoétique – ou mieux, métalectorale.

Le deuxième élément qui produit de l'ambiguïté sont les pages elles-mêmes. Nous pouvons notamment nous demander si le fait qu'elles soient « sombres » vient de l'absence de lumière ou si c'est leur contenu qui se soustrait à la compréhension. L'hypallage « pages sombres » pourrait être le résultat d'un transfert opéré par le sujet lyrique entre l'obscurité de la nuit et celle du livre. En informant son public qu'« aucune lampe ne brûlait » lors de sa lecture, l'homme invite à pencher pour la première de ces alternatives. La deuxième strophe met toutefois en garde contre une interprétation trop hâtive du texte. Si les « étoiles filantes » qu'y apparaissent sont dites tellement éblouissantes qu'elles couvrent le visage rincé de la lune, ne devraient-elles pas jeter de la lumière sur les pages également ? Doit-on en déduire que, comme la comparaison l'indiquait déjà, le livre est une métaphore pour quelque chose d'autre, quelque chose qu'aucune lampe ne pourrait effectivement éclairer ? La dernière strophe semble encourager à poursuivre sur cette voie. Nous y retrouvons l'assimilation du ciel à la page et des lettres aux étoiles qui était présente dans *Femmes ordinaires*, mais renversée. Dans le poème d'*Harmonium*, les femmes qui regardaient le « ciel » étaient en réalité en train de lire ; alors que l'homme qui « lit » ici est en réalité en train de regarder le ciel¹¹⁵. On arrive par là au dernier et plus perturbant indice d'ambiguïté du texte : la voix qui murmure au lecteur que tout, même les fruits les plus délicieux, « retourne au froid ». Ces mots révélateurs, d'où viennent-ils ? Non du livre, dont on sait désormais qu'il est illisible ou bien qu'il n'existe pas. Nous nous apercevons même que nulle part dans la scène il n'y a trace de langage à proprement parler. Tant que le « Je » reste assis dans le froid de la nuit, les mots ne peuvent pas se poser sur les choses autour de lui. Dépouillé de ces prismes trompeurs, le monde se donne enfin à lire : en même temps qu'il fait l'expérience du ciel étoilé, le « Je » lyrique le crée dans sa pensée.

participation in a world of constant change and in a social space where we can identify with authorial project (renchantement of the world without remystifying it). *As* is the site of relationship – neither one thing nor the other » (Charles Altieri, *Wallace Stevens and the Demands of Modernity. Toward a Phenomenology of Value*, Ithaca, Cornell University Press, 2013, p.133-134)].

¹¹⁵ L'analogie entre le ciel étoilé et le poème n'est pas une trouvaille de Stevens. Il suffit de songer au *Sonnet en yx* et à l'image du sonnet-septuor. On sait du reste que, dans une première version, Mallarmé avait donné au texte le titre de « sonnet allégorique de lui-même » (Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, *op. cit.*, p. 76).

Si nous suivons jusqu'au bout le chemin indiqué par les ambiguïtés du texte, nous notons que la disparition de l'écriture n'entraîne pas la disparition de la lecture. Cette dernière semble au contraire s'y substituer. Une lettre de Stevens datée de 1949 permet de justifier l'idée que l'acte de lire et celui d'écrire ont la même portée cognitive :

Souvent quand j'écris de la poésie j'ai dans l'esprit une image de moi en train de lire une page d'un grand livre : je veux dire la large page d'un livre. Ce que je lis est ce que j'aime... Ou du moins c'est ce qu'on devrait pouvoir trouver dans une vie normale, des aperçus de lieux familiers, une réconciliation avec la réalité quotidienne. Voilà les choses qui me rendent heureux¹¹⁶.

On comprend, dès lors ce passage, que la lecture et l'écriture ne sont pas seulement complémentaires pour Stevens ; elles sont aussi coextensives. D'une part, car elles engagent toutes les deux l'imagination. D'autre part, car elles permettent aux individus de se réconcilier avec l'ordinaire, c'est-à-dire de nouer des accords langagiers toujours nouveaux et dérivant de leur propre expérience du monde. Certes moins immédiate, cette interprétation du *Lecteur* s'avère cohérente avec le propos de son auteur. Stevens demande en fait à son public d'activer le poème par un geste de négation de l'évidence dont on peut initialement douter qu'il soit raisonnable, mais qui trouve son explication au fil des vers. À une idée de lyrisme comme expression du vécu individuel, l'auteur oppose une idée de lyrisme comme prolifération des points de vue. À la différence de Valéry, il n'a pas un lecteur idéal, mais plutôt ce que Wolfgang Iser appelle un lecteur « implicite » : quelqu'un dont les interprétations sont formulées et « aussitôt écartées lorsqu'elles n'assurent pas l'intégration de multiples perspectives¹¹⁷ ». Au lieu de lui offrir un texte dont il est censé recevoir passivement le message unique, Stevens le contraint à corriger constamment le tir de sa lecture, en renonçant à celles plus conséquentes pour d'autres moins économiques. Puisqu'il se déplace, il déplace aussi le poème et en altère le contenu¹¹⁸. Certes, à un moment

¹¹⁶ [« Often when I am writing poetry I have in mind an image of reading a page of a large book : I mean the large page of a book. What I read is what I like... At least what one ought to find in his normal life, insight into the commonplace, reconciliation with everyday reality » (Stevens, « Letter to Barbara Church, July 27, 1949 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 642-643)].

¹¹⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, op. cit.*, p.137.

¹¹⁸ « L'attente élémentaire de la permanence du sens est la condition préalable à l'élaboration du caractère événementiel du texte littéraire. Le sens devient sens par prégnance : c'est pourquoi les processus constitutifs du sens qui se déroulent au cours de la réception du texte ne peuvent jamais être que des réalisations sélectives du texte. La polysémie du texte, déterminée par le caractère événementiel de celui-ci, est réduite, au cours de l'élaboration, à une univocité qui résulte de cette sélection. Cette réduction sémantique se fonde sur la formation d'une configuration consistante qui émerge au cours de la lecture. En effet ce n'est que lorsque ses segments ont pris une forme consistante que le texte s'ouvre

donné il va s'emboîter dans des sentiers apparemment contre-intuitifs ; ce n'est pourtant qu'ainsi qu'il goûtera « au plaisir de la poésie, sinon à celui de la pensée¹¹⁹ ».

Le recueil *L'homme à la guitare bleue* paraît deux ans après *Idées de l'ordre*. Il réunit quatre poèmes, dont le poème homonyme, qui est aussi le plus long. Dans la vingt-neuvième section de ce texte, un autre lecteur prend la parole :

In the cathedral, I sat there, and read, Alone, a lean Review and said,	Je me suis assis dans la cathédrale, et j'ai lu, Seul, une maigre Revue, et j'ai dit :
"These degustations in the vaults Oppose the past and the festival,	« Ces dégustations dans les voûtes Opposent le passé au festival.
What is beyond the cathedral, outside, Balances with nuptial song.	L'au-delà de la cathédrale, dehors, Contrebalance un chant nuptial.
So it is to sit and to balance things, To and to and to the point of still,	De même on vient s'asseoir et répartir les choses Jusque et jusqu'au point d'équilibre,
To say of one mask it is like, To say of another it is like,	Dire qu'un masque est ressemblant, Dire qu'un autre est ressemblant,
To know that the balance does not quite rest, That the mask is strange, however like".	Savoir que la balance n'a de parfait repos, Que le masque est étrange, mais ressemblant. »
The shapes are wrong and the sounds are [false. The bells are the bellowing of bulls.	Les formes sont trompeuses et les sons falsifiés. Les cloches sont clameurs de taureaux.
Yet Franciscan don was never more Himself than in this fertile glass.	Cependant le Don franciscain ne fut jamais Mieux lui-même qu'en ce verre fertile. <i>(L'homme à la guitare bleue, XXIX)</i>

Tout au long de ses trente-trois sections de couplets assonancés, le poème alterne première et troisième personne du singulier. Plus rarement, le « Je » s'adresse à un « Tu » (section X et XXXII) ou s'exprime en tant que « Nous » (sections V, VI, et VII). Malgré cette focalisation mouvante, le centre de l'énonciation demeure l'homme à la guitare : celui-ci parle, se regarde parler, parle avec lui-même, ou encore parle pour tout le monde. Le chevauchement des points de vue est particulièrement évident dans les vers qu'on vient de citer, où l'homme évoque un épisode de son passé et répète les mots qu'il a prononcés à l'époque. Il se décrit assis sur le banc d'une cathédrale, occupé à lire une « maigre Revue »

à la compréhension. Mais cela signifie que la polysémie de caractère événementiel ne peut être réalisée dans sa totalité : c'est pourquoi les processus de formation du sens des textes perdent toujours, au cours de la lecture, des possibilités d'actualisation. Dans chaque cas concret, celles-ci sont déterminées par les dispositions individuelles du lecteur et par le code socioculturel auquel il est soumis » (*Ibid.*, p. 11).

¹¹⁹ Stevens, « Letter To Ronald Late Latimer, October, 26, 1936 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 312.

dont on peut imaginer qu'elle est l'ordinaire de la messe. Par sa construction à deux coordonnées (« I sat there and read [...], and said »), le premier couplet met l'acte de lire et celui de dire sur le même plan, de sorte qu'on ne peut pas déterminer si le musicien reporte ce qu'il a lu ou ce qu'il a pensé en lisant. Comme il advient dans *Le lecteur*, l'insertion du discours direct au milieu du récit empêche de situer le poème dans un temps précis, en le faisant osciller entre l'imparfait de la représentation et le présent de l'énonciation. Cette ambiguïté est accrue par le ton solennel et quasi biblique des couplets, qui laisse penser que l'homme est l'intermédiaire et non pas l'auteur des mots qu'il prononce. La référence au franciscain à la fin du poème renforce cette intuition, en suggérant l'analogie entre le poète et le clerc, et par là celle entre le poème et le texte sacré. L'allusion à la cathédrale et au fait d'être assis ne permettent toutefois pas de valider jusqu'au bout cette interprétation. L'homme est certes en train de lire le feuillet dominical, mais l'acte de lecture réveille son imagination et l'élève au même rang que le créateur (en l'occurrence, Dieu). Il devient dès lors impossible de séparer le contenu de l'opuscule du contenu du poème : lecture et écriture se trouvent tellement confondues dans le texte qu'elles se confondent aussi dans l'esprit du lecteur de Stevens, en l'obligeant à renoncer à l'image de la scène qu'il vient de façonner pour en construire une autre, plus complète. La difficulté à laquelle il se heurte réside justement en ceci, que le poème ne se plie pas aux systématisations.

Puisque les dimensions du lire, de l'écrire et du dire demeurent inséparables, ni l'homme à la guitare ni son public n'arrivent à isoler l'interne de l'externe, les « dégustations dans les voûtes » de ce qui est « au-delà de la cathédrale », le « passé » du « festival ». L'équilibre entre imagination et réalité pourrait être à tout moment perdu. Comme le poète, le lecteur ne se doit pas de simplement représenter, il peut aussi créer. À l'aide de procédés rhétoriques comme la comparaison (le masque dont l'aspect est tellement étrange qu'on ne peut dire à quoi il ressemble) ou l'allitération (les « bells » qui se transforment « en bellowing of bulls »), il fait du texte un miroir plus « fertile » du monde qu'il reflète sans pour autant le séparer entièrement de celui-ci. On s'explique alors pourquoi, parmi tous les ordres cléricaux, Stevens s'est tourné vers celui des franciscains. Dans une lettre à son traducteur italien, il dit avoir

essayé de choisir un ordre de clercs qui s'adapte au contexte du poème. J'imagine avoir choisi les franciscains à cause de leur libéralité et de l'idée d'être dans le monde pour le monde qui les distingue, disons, des jésuites. Je ne doute pas avoir voulu utiliser le mot "don" en référence à une figure

cléricale. Mais dans ce cas particulier, ma préoccupation principale était d'ordre mental¹²⁰.

L'idée qu'aussi bien le prêtre que le poète accèdent à la vérité à travers la lecture parcourt toute l'œuvre de Stevens. Nous avons déjà évoqué l'importance attribuée à la figure du rabbin. Interprète de la loi et de la foi, il n'est pas seulement celui qui acquiert son savoir du texte ; il est aussi et surtout celui qui l'apporte au texte même¹²¹.

Contrairement à ses prédécesseurs, le premier lecteur que nous rencontrons dans *Parties d'un monde* ne semble rien tirer de ses livres. *Les maisons bleues dans l'air estival* raconte la vie de Cotton Mather, un prédicateur actif à Boston entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle. Dans la première des cinq strophes qui composent le texte, sa mort est reportée à l'époque où Stevens était un enfant, comme pour vouloir dire que le message dont il était porteur s'est éteint à la fin du XIX^e siècle.

Cotton Mather died when I was a boy. The
[books,
He read, all day, all night and all the nights,
Had got him nowhere. There was always the
[doubt,
That made him preach the louder, long for a
[church
In which his voice would roll its cadences,
After the sermon, to quiet that mouse in the
[wall.

Cotton Mather est mort quand j'étais enfant. Les
[livre
Qu'il lisait, toute la journée, toute la nuit et chaque
[nuit,
Ne l'ont mené nulle part. Le doute subsistait
toujours
Qui le faisait prêcher plus fort, rechercher une
[église
Dans laquelle sa voix roulerait ses cadences,
Après le sermon, pour apaiser cette souris dans le
[mur.

(*Les maisons bleues dans l'air d'été*, v. 1-6)

Lecteur prolifique, Cotton Mather n'a pas pu empêcher la disparition des valeurs puritaines (représentées, dans la strophe suivante, par l'allusion au « brillant Byzantin »), rongées par la beauté du monde matériel (représentée ici par « la femme sur la rive » et par le soleil qui brille à travers les vitraux). La doctrine que le prêtre a étudiée jour et nuit n'a pas servi à

¹²⁰ [« Trying to make a choice of a priestly character suitable for appearance in the context of the poem, and I imagine that I chose a Franciscan because of the quality of liberality and of being part of the world that goes with the Franciscan as distinguished, say, from a Jesuit. I have no doubt that I intended to use the word don with reference to a clerical figure. But in this instance my primary concern was with the mental image » (Stevens, « Letter to Renato Poggioli, June, 24, 1953 », *Letters of Wallace Stevens*, op. cit., p. 783)].

¹²¹ Dans *Edmond Jabès et la question du livre*, Derrida réfléchit à la différence entre l'« hétéronomie » qui caractérise l'interprétation du texte juif et « l'autonomie » qui distingue celle du texte poétique. Si les deux sont rapprochées par le fait d'être « exilées » à jamais de la parole originare (celle de Dieu, celle du poète), le travail du rabbin consiste à se rapprocher le plus possible de cette origine inatteignable ; alors que le commentateur du poème est affranchi de toute sorte d'obligation et peut lire le texte à sa guise (Derrida, « Edmond Jabès et la question du livre », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 99-116).

ôter ses doutes sur l'existence de l'au-delà. Au contraire, tel un rat qui ronge les poutres du plafond, son incertitude a fini par éroder les voûtes de l'église et la croyance sur laquelle elle a été bâtie. Lorsque, dans la quatrième strophe du texte, le poète demande à Cotton Mather si le paradis est bien là où il pensait, c'est un paysage de pure immanence qui s'ouvre sous ses yeux :

Look down now, Cotton Mather, from the
 [blank.
 Was heaven where you thought ? It must be
 [there.
 It must be where you think it is, in the light
 On bed-clothes, in an apple on a plate.
 It is the honey-comb of the seeing man.
 It is the leaf the bird brings back to the boat.

Regarde en bas désormais, Cotton Mather, des
 [limbes.
 Le paradis était-il où tu pensais ? Il doit être là.
 Il doit être où tu penses qu'il est, dans la lumière
 Sur les couvertures et les draps, dans une pomme
 [sur une assiette
 Il est le rayon de miel de l'homme qui voit.
 Il est la feuille que l'oiseau rapporte au bateau.

(*Ibid.*, v. 19-24)

Peut-être alors que les lectures du clerc ont finalement servi à quelque chose, ne serait-ce que de façon détournée. Au lieu de dissiper ses doutes, elles lui ont appris un art oratoire qui de ces mêmes doutes tire sa vigueur. Tout comme la poésie permet au lecteur de démasquer les clichés qui sont sédimentés dans le langage et de procéder par lui-même à la validation de ses expériences, le scepticisme de Cotton Mather vis-à-vis du dogme équivaut à un acte de foi¹²². Il le conduit à se rapprocher des choses vivantes (les pommes, le rayon de miel, la feuille) et à les nommer en tant que telles. Encore une fois, le geste de lire se trouve chez Stevens étroitement lié à la dimension de l'ordinaire, qui est aussi celle du commun. Comme la religion après le XIX^e siècle, la poésie a cessé de se confronter avec le quotidien et c'est pourquoi la plupart des lecteurs peinent à trouver un sens dans ses mots¹²³. La tâche du poète devrait pourtant consister dans le fait de partager son

¹²² « La relation de l'art à la vie est de première importance, surtout à une époque de scepticisme, puisqu'en l'absence de Dieu l'esprit se tourne vers ses propres créations et les examine, non seulement du point de vue esthétique, mais pour ce qu'elles révèlent, authentifient ou infirment, pour l'aide qu'elles procurent » [« The relation of art to life is of the first importance especially in a skeptical age since, in the absence of a belief in God, the mind turns to its own creations and examines them, not alone from the aesthetic point of view, but for what they reveal, for what they validate, for the support that they give » (Stevens, « Adagia », *A l'instant de quitter la pièce*, op. cit., p. 151)].

¹²³ D'une façon analogue à Stevens, Wittgenstein déplore le fait que la philosophie se soit éloignée du langage ordinaire. C'est pourquoi, dans les *Investigations philosophiques*, il se propose de passer de l'abstraction à l'ostension : les concepts désignant un procédé mental, un état d'esprit, une émotion ou un affect doivent être remplacés par des objets que tout le monde connaît et peut pointer du doigt. L'exemple le plus célèbre est celui du scarabée dans la boîte. « Supposez », écrit Wittgenstein, « que chacun ait une boîte avec quelque chose dedans : nous l'appelons un "scarabée". Personne ne pourra regarder dans la boîte d'aucun autre, et chacun dira qu'il ne sait ce qu'est un scarabée que pour avoir regardé le sien propre. Or il se pourrait fort bien que chacun celât quelque chose de différent dans sa

imagination pour qu'elle « aide les gens à vivre leurs vies¹²⁴ ». Nous reviendrons sur le renversement des rapports entre réalité et imagination opéré par Stevens lors de l'analyse d'un de ses derniers poèmes, *Angel Surrounded by Paysans* (« Ange entouré de paysans »). Nous nous limitons pour l'instant à citer le passage d'une lettre où sont évoquées les possibles interprétations de cet ange :

Dans *Ange entouré de paysans* l'ange est l'ange de la réalité. Cela devient clair seulement au lecteur qui pense que nous vivons dans un monde d'imagination, dans lequel la réalité et le contact que nous avons avec elle sont des grands miracles. Neuf lecteurs sur dix vont croire que l'ange est l'ange de l'imagination et pour neuf lecteurs sur dix cela est vrai, même si c'est le dixième qui compte¹²⁵.

Ce dixième lecteur n'est pas seulement un homme qui doute de l'évidence et choisit toujours l'interprétation la moins intuitive. Il est aussi un homme qui sait d'habiter un monde de représentations, mais ne renonce pas pour autant à en produire lui-même. On retrouve ici la conception du public du poème-essai comme groupe de *happy few* présente chez Montale¹²⁶. À une exception près : que celui de Montale se compose de lecteurs capables de

boîte. On pourrait même imaginer un genre de chose susceptible de changer constamment [...]. Mais à supposer que le mot “scarabée” ait tout de même un sens usuel dans le langage de ces personnes ? – Il ne servirait pas alors à désigner une chose [...]. La boîte pourrait aussi bien être vide. On pourrait abrégé au moyen de la chose dans la boîte ; quoique ce puisse être cela se supprime » (Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, tr. de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005, p. 293). Tout comme les boîtes, les mots que chacun utilise pour décrire ses émotions ou pensées peuvent se référer à des choses différentes entre elles : si on arrivait à voir à l'intérieur de nos têtes (ou de nos boîtes), on comparerait ces choses et on serait capable de déterminer ce que l'on entend par tristesse, amour, intuition (ou scarabée); mais on ne peut pas le faire. De la même manière, on ne peut pas affirmer que l'on sait ce que sont la « douleur » ou la « conscience », car on n'a aucun moyen de montrer de façon ostensible ces concepts (autrement dit de les faire sortir de la boîte), qui demeurent donc vagues. Selon Wittgenstein, le seul moyen possible de trouver un accord sur le sens de tels concepts consiste à les associer à leurs usages (scarabée ne signifierait donc pas « insecte luisant et trapu », mais « ce qui se trouve dans la boîte »).

¹²⁴ Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁵ [« In *Angel Surrounded by Paysans* the angel is the angel of reality. This is clear only if the reader is of the idea that we live in a world of the imagination, in which reality and contact with it are the great blessings. For nine readers out of ten, the necessary angel will appear to be the angel of the imagination and for nine days out of ten that is true, although it is the tenth that counts » (Stevens, « Letter to Sister M. Bernetta Quinn, May 29, 1952 », *Letters of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 753)].

¹²⁶ « Concernant les critiques : il est difficile de se prononcer sur la valeur des critiques. De mon point de vue, leur valeur consiste dans le fait qu'elles mènent à une certaine acceptation. Les gens ne lisent pas bien la poésie avant de l'avoir acceptée. Ils la lisent timidement ou superficiellement, craignant que quelque chose dans la phrase suivante ne tourne mal. Tout cela est rendu évident par le fait que je n'ai pas encore trouvé une critique dans laquelle l'auteur se laisse aller et dit d'avoir vraiment pris du plaisir à lire le livre. M. Church, à qui sont dédiées les *Notes* [le poème *Notes pour une Fiction suprême*] en a offert une copie à un ami qui est à la fois poète et philosophe, pour qu'il les analyse. Or, M. Church est parmi les hommes les plus intelligents que je connaisse : pourquoi a-t-il envoyé le livre à un professeur ? [...]

saisir le message que le poète a dispersé dans des objets en soi insignifiants ; alors que celui de Stevens réunit des gens dont l'imagination est telle qu'ils chargent ces mêmes objets d'une valeur nouvelle. La poétique de l'épiphanie montaliennne s'en trouve ainsi renversée. Les « grands miracles » auxquels il est fait allusion dans la lettre ne correspondent pas aux moments où la réalité fait brèche dans un régime de pure apparence, mais à ceux où l'apparence se donne à voir, sans qu'un surplus de sens s'ajoute et la recouvre. Si son dixième lecteur l'a compris, c'est qu'il s'est méfié de toute attitude préconçue à l'égard de l'expérience, y compris celle qui vise à l'interpréter de façon définitive. Le poème *Phosphor lisant de sa propre lumière* oppose justement deux types de lecteurs distincts par les attentes qu'ils ont vis-à-vis de la réalité et de son signifié.

It is difficult to read. The page is dark.
Yet he knows what it is that he expects.

Il est difficile de lire. La page est sombre.
Pourtant il sait ce qu'il attend.

The page is blank or a frame without a glass
Or a glass that is empty when he looks.

La page est vierge ou un cadre sans verre
Ou un verre vide quand il regarde.

The greenness of night lies on the page and
[goes

La verdure de la nuit repose sur la page et
S'enfonce profondément dans le verre vide...

Probablement on n'a jamais plus qu'un tout petit public qui saisit les sentiments qu'on a mis dans un poème [...]. Il me semble absolument vrai que, avant d'être acceptés, on est sous-estimés par les critiques ; et que, après, on est surestimés. C'est inévitable ; les gens ne peuvent pas s'empêcher de te passer au microscope ». [« About the reviews : It is hard to speak of the value of reviews. Looking at them wholly from my own point of view, their value is in bringing about a certain amount of acceptance. People never read poetry well until they have accepted it; they read it timidly or they arc on edge about it, afraid that something is going to go wrong with the sentence after next. All this is proved by the fact that I have yet to see any review in which the reviewer let himself go and said that he really enjoyed the book. Mr. Church, to whom the *Notes* (which hasn't had any reviews at all) is dedicated, sent a copy to a friend of his who is both a poet and a philosopher, to analyze. Now, Mr. Church is one of the most intelligent men that I know : Why did he send the book to the professor[...] ? Possibly one never has more than a very few readers who pick up the feelings that one puts into one's poems [...]. It seems to me to be unquestionably true that, for a long time, the reviewers underestimate one; then, when one is accepted, they overestimate one. This is inevitable ; people can't stop to put one man under the microscope » (Stevens, « Letter to Hi Simons, January 12, 1943 » *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 436)]. À cet égard, voir également les réponses données à Delmore Schwartz : « Beaucoup de lecteurs avisés de poèmes, sans être des mystiques ou des romantiques, sentent qu'il pourrait exister dans la réalité quelque chose qui serait accessible à travers une théorie poétique capable de faire la différence dans notre perception du monde. L'intérêt dans l'analyse et dans l'interprétation du poème est la même que l'intérêt dans le poème lui-même. C'est pourquoi il est impossible de parler à un large public de l'analyse et de l'interprétation du poème et à un public plus restreinte du poème lui-même. L'analyse et l'interprétation du poème coïncident avec la perception du poème » [« Many sensitive readers of poetry, without being mystics or romantics or metaphysicians, feel that there probably is available in reality something accessible through a theory of poetry which would make a profound difference in our sense of the world. The interest in the analysis and interpretation of poetry is the same thing as an interest for poetry itself. For that reason it is not possible to speak of an enlarged audience for the analysis and interpretation of poetry and at the same time of a diminishing audience for poetry itself. The analysis and interpretation of poetry are perceptions of poetry » (Stevens, « Letter to Delmore Schwartz, April 26, 1948 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 590)].

Down deeply in the empty glass...

Look, realist, not knowing what you expect.
The green falls on you as you look,

Falls on and makes and gives, even a speech.
And you think that that is what you expect,

That elemental parent, the green night,
Teaching a fussy alphabet.

Regarde, réaliste, ne sachant pas ce que tu attends.

Le vert tombe sur toi quand tu regardes,

Tombe, compose et donne, même un discours.

Et tu penses que c'est ce que tu attends,

Ce parent élémentaire, la nuit verte,
Professant un alphabet basané.

(*Phosphor lisant de sa propre lumière*)

Le personnage décrit dans ce texte a les mêmes qualités que celui qui parle dans *Le lecteur*. La scène est elle aussi similaire : il fait nuit, un homme est en train de lire, mais l'obscurité rend son entreprise difficile. « Aucune lampe brûlait » pour le protagoniste du poème dans le recueil précédent, qui trouvait sa seule source de lumière dans les étoiles ; ici c'est Phosphor lui-même qui en produit. En accord avec l'étymologie de son nom, il émane de son corps des radiations fluorescentes qui se répandent sur les pages et dans la nuit, et qui finissent par se déposer sur lui. Ce jeu de reflets est rendu par Stevens à travers le recours à une triple hypallage (« page sombre », « nuit verte » et « alphabet basané »), ainsi qu'à l'analogie entre la page et le verre. Paradoxalement, l'état d'illumination atteint par Phosphor lui dérive du fait de savoir déjà « ce qui l'attend ». Conscient de la difficulté consistant à ne pouvoir lire la réalité que sous une lumière déformante, celui-ci choisit d'activer son imagination et de se tourner vers le règne des métaphores. La page qu'il regarde ne lui apparaît dès lors pas *comme si* elle était vierge, un cadre sans verre, un verre vide ; elle *est* vierge, un cadre sans verre, un verre vide. Puisqu'il a accepté les limites de sa condition langagière, il parvient à la dépasser. Tout en continuant d'être une surface réfléchissante, la page (et le poème dont celle-ci est métonymie) se laisse percer par les rayons verdoyants de Phosphor et gagne de la profondeur.

Jusqu'au quatrième couplet, la voix de Stevens n'est pas décelable. Le caractère performatif du poème devient en revanche explicite avec le passage à la deuxième personne du singulier et surtout avec l'adresse au « réaliste ». Dès que l'auteur et son public apparaissent, le poème cesse d'être la représentation d'une situation réelle ayant eu lieu dans le passé pour s'installer dans le présent de l'énonciation. L'histoire de Phosphor peut maintenant valoir comme leçon pour les lecteurs de Stevens. Ceux d'entre eux qui chercheraient dans le texte une vérité prête à la consommation sont avertis : s'ils se tiennent à un principe de réalisme et affrontent le poème sans activer leurs propres facultés imaginatives, ils seront trompés. Non seulement ils confondront le vert qui se dégage de

Phosphor avec la couleur de la nuit ; ce même vert tombera sur eux, en leur imposant un « discours » sur le monde qui va peut-être répondre à leurs attentes (« tu penses que c'est ce que tu attends »), mais auquel ils ne pourront jamais prendre part. S'ils reçoivent le poème tel quel, ils n'auront accès à rien d'autre qu'à « un alphabet basané », alors que Stevens les invite à un effort vers la clarté. « Tout ce qui peut être exprimé peut être exprimé clairement », maintient-il en 1922, « épater les savants est aussi insignifiant qu'épater les bourgeois. Mais on n'arrive pas toujours à dire les choses clairement et à exprimer la poésie de ce qu'on dit¹²⁷ ». Ses textes résistent certes aux interprétations les plus escomptées ; mais ils le font pour obliger le public s'interroger sur ce que signifie vraiment lire. Les enjeux d'une telle demande sont évoqués dans l'essai *Les effets de l'analogie*. En se penchant sur le problème de la ressemblance et de son rôle en poésie, Stevens rappelle qu'aux différents niveaux de signification (littérale et métaphorique) d'une œuvre correspondent des différents actes de lecture.

Il est forcément vrai que tel lecteur, oubliant l'autre signification [la signification métaphorique], le lit pour l'histoire et qu'un autre lecteur, oubliant l'histoire, le lit pour l'autre signification, et que chacun trouve parfaitement ce qu'il cherche. Mais il est un troisième lecteur pour qui l'histoire et l'autre signification devraient se réunir de la même manière que deux aspects se combinent pour en produire un troisième ou, faute de se combiner, interagissent, de telle manière que l'un influe sur l'autre et produit un effet du même genre que les formations prismatiques qui se rencontrent autour de nous dans la nature dans les cas de réflexions et de réfractions [...]. C'est comme un jeu de la pensée, un trophée que nous récoltons par nous-mêmes, une signification que nous-même fournissons. C'est comme une ombre agréable, légère et volatile¹²⁸.

Tout comme le sujet de l'énonciation lyrique renferme en lui une multitude de perspectives qui sont entre elles dans un rapport d'interférence constante, le lecteur est porteur de plusieurs regards sur le texte. C'est du chevauchement de ces regards que découlent les « formations prismatiques » qui en composent le sens. Jusqu'ici, on dirait que Stevens

¹²⁷ [« Whatever can be expressed can be expressed clearly. Épater les savants is as trifling as épater les bourgeois. But one cannot always say a thing clearly and retain the poetry of what one is saying » (Stevens, « Letter to Alice Corbin Henderson, March 27, 1922 », *Collected Poetry and Prose, op. cit.*, p. 937)].

¹²⁸ [« It must be true that one reader, oblivious of the other meaning, reads it for the story and another reader, oblivious of the story, reads it for the other meaning, and that each finds in perfection what he wants But there is a third reader, one for whom the story and the other meaning should come together like two aspects that combine to produce a third or, if they do not combine, inter-act, so that one influences the other and produces an effect similar in kind to the prismatic formations that occur about us in nature in the case of reflections and refractions. [...] It is like a play of thought, some trophy that we ourselves gather, some meaning that we ourselves supply. It is like a pleasant shadow, faint and volatile » (Stevens, « Effets de l'analogie », *L'Ange nécessaire, op. cit.*, p. 94)].

défend une certaine illisibilité du poème. Mais la formation de cette « ombre agréable, légère et volatile » chez le lecteur n'est pas la dernière étape de sa démarche. En poursuivant dans ses considérations, un quatrième moment est en fait ajouté :

Il y a encore un autre lecteur pour qui la projection imaginative, la déviation imaginative, soulève la question de la justesse, comme si, dans la vaste association d'idées, il existait pour chaque objet une objectivation fixée. En pareil cas, l'objet et son image deviennent inséparables. Il s'ensuit que, pour ce quatrième lecteur, l'effet de l'analogie est un effet d'achèvement¹²⁹.

Cet accord ultime avec la réalité, les poèmes de Stevens ne le tiendront pour accessible qu'après la fin de la guerre. À partir de *Transport vers l'été* (1947), l'imagination sera chargée de saisir la réalité en tant qu'ensemble d'objets isolés. L'auteur lui attribuera la tâche de fournir un paysage, et donc aussi un arrière-plan de sens commun, quoique artificiel, à l'expérience du monde¹³⁰. Or ce recueil, ainsi que les suivant, ne rentrent pas dans notre corpus. Plusieurs sont cependant les textes où apparaissent des actes de lecture. Dans la majorité des cas, le fait de lire et le fait d'imaginer sont présentés comme équivalents. Il en est ainsi pour *Foyer brut*, où la pensée est définie comme « Un foyer de l'esprit dans une contrée / Mentale [...] ; / Où nous lisons la critique de l'Eden / Et la jugeons un travail, / Cette critique, de comédien¹³¹ ». Il en est ainsi pour la septième section de *Description sans place*, où l'on rappelle que le geste de décrire accompli par le poème en fait « quelque chose d'artificiel qui existe / En sa propre semblance, nettement visible / [...] Un texte que sitôt nés nous pourrions lire, / plus explicite que l'expérience du soleil / Et de

¹²⁹ [« There is still another reader for whom the effect of analogy is the effect of the degree of appositeness, for whom the imaginative projection, the imaginative deviation, raises the question of Tightness, as if in the vast association of ideas there existed for every object its appointed objectification. In such a case, the object and its image become inseparable. It follows that for this fourth reader the effect of analogy is the effect of consummation » (*Ibid.*)].

¹³⁰ « J'ai toujours pensé que, pour le juste lecteur, mes poèmes seraient parfaitement clairs. Il y a environ une semaine, pendant la cérémonie du National Book Award, un des journalistes m'a demandé pourquoi je n'écris pas à un niveau littéral d'intelligibilité. Je lui ai dit que quelqu'un qui écrivait à un niveau littéral n'écrirait pas de la poésie. Il n'en reste pas moins que l'un de plus intenses besoins que nous ressentons à l'égard de la réalité est le besoin de la regarder littéralement et d'en écrire littéralement » [« I have always thought that to the right reader my poems were perfectly clear. A week or two ago when I was down for the National Book Award one of the newspaper men asked me why it was that I did not write on the level of intelligence in the literal sense. I told him that when one wrote on a literal level one was not writing poetry. The fact remains that in facing reality one of the most intense necessities is the need of facing it literally and writing about it literally » (Stevens, « Letter to Bernard Heringman, March 20, 1951 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 710)].

¹³¹ [« A foyer of the spirit in a landscape / Of the mind, in which we sit / And wear humanity's bleak crown ; / In which we read the critique of paradise / And say it is the work / Of a comedian, this critique » (Stevens, « Foyer brut », *Transport vers l'été, op. cit.*, p. 59)].

la lune¹³² ». On est loin des atmosphères sombres d'*Harmonium*, d'*Idées de l'ordre* et de *Parties d'un monde*. Même lorsque la scène se déroule la nuit (*La maison se taisait et le monde était calme*¹³³) il ne reste nulle trace de l'obscurité dans laquelle étaient plongés les protagonistes du *Lecteur* et de *Phosphor lisant de sa propre lumière*. La réalité externe, le livre et lecteur se reflètent entre eux à un point tel qu'ils forment un amalgame inséparable. Le recours à la première personne du pluriel dans les textes de l'après-guerre marque le passage à une conception de la poésie – et par conséquent de la lecture – comme activité qui, tout en restant individuelle, peut atteindre une portée universelle. Certes, Stevens continue de se soustraire à son public, devant lequel il ne parle que par personne interposée. Mais il est de plus en plus clair que sa réticence ne relève pas du souci d'objectivité et de mise à distance qu'hante Eliot. Au contraire, en appelant les lecteurs à participer de la création lyrique, il se présente comme figure à la fois auctoriale et "lectorale". Un poème tiré d'*Aurores d'automne* montre bien ce glissement de statut. Son titre, *Large Red Man Reading* (« Grand homme rouge qui lit »), est allusivement autobiographique : Stevens était de grande taille et originaire de Reading, en Pennsylvanie.

<p>There were ghosts that returned to earth to hear [his phrases, As he sat there reading, aloud, the great blue [tabulae. They were those from the wilderness of stars that [had expected more.</p>	<p>Il y avait des fantômes qui revenaient sur terre [pour entendre ses phrases, pendant qu'il était assis, lisant à haute voix les [grandes tabulae bleues. Ces gens étaient ceux des contrées célestes qui [s'attendaient à mieux.</p>
---	--

<p>There were those that returned to hear him read [from the poem of life, Of the pans above the stove, the pots on the table, [the tulips among them.</p>	<p>Il y avait ceux qui revenaient pour l'entendre lire le poème de la vie, des poêles sur le feu, des casseroles sur la table, [des tulipes qu'elles contiennent.</p>
---	--

¹³² [« It is an artificial thing that exists, / In its own seeming, plainly visible, [...] A text we should be born that we might read, / More explicit than the experience of sun / And moon » (Stevens, « Description sans place », *Ibid.*, p. 108)].

¹³³ « La maison se taisait et le monde était calme / Le lecteur devenait le livre ; et le soir d'été / Semblait la conscience incarnée du livre. / La maison se taisait et le monde était calme. / Les mots étaient parlés comme en l'absence du livre, / Bien que le lecteur se penchât sur la page, / Voulût s'y pencher, voulût par-dessus tout être / Le lettré pour qui son livre est vérité, pour qui / Le soir d'été ressemble à une pensée parfaite. / La maison se taisait parce qu'elle devait se taire. / Taire était une part du sens, de l'esprit, / La voie de perfection vers la page. / Et le monde était calme. La vérité dans un monde calme / où il n'est aucun autre sens, est elle-même / Calme, elle-même été et soir, elle-même / Lecteur se penchant tard ici lisant. » [« The house was quiet and the world was calm. / The reader became the book; and summer night / Was like the conscious being of the book. / The house was quiet and the world was calm. / The words were spoken as if there was no book, / Except that the reader leaned above the page, / Wanted to lean, wanted much most to be / The scholar to whom his book is true, to whom / The summer night is like a perfection of thought. / The house was quiet because it had to be. / The quiet was part of the meaning, part of the mind : / The access of perfection to the page » (Stevens, « La maison se taisait et le monde était calme », *Ibid.*, p. 125)].

They were those that would have wept to step [barefoot into reality,	Ceux-ci auraient pleuré de joie à marcher pieds- [nus dans la réalité,
That would have wept and been happy, have shivered in the frost And cried out to feel it again, have run fingers [over leaves And against the most coiled thorn, have seized on [what was ugly	Ils auraient pleuré et ils auraient été heureux, [frissonné dans le gel Et crié pour le ressentir encore, ils auraient passé [les doigts sur les feuilles Et sur l'épine la plus tordue, auraient saisi ce qui [était laid
And laughed, as he sat there reading, from out of [the purple tabulae, The outlines of being and its expressings, the [syllables of its law : <i>Poesis, poesis</i> , the literal characters, the vatic lines,	Et ri, pendant qu'il y était assis, à lire dans les [grandes tabulae pourpres Les contours de l'être et ses expressions, les [syllabes de sa loi : <i>Poesis, poesis</i> , les signes littéraux, les lignes [vatiques,
Which in those ears and in those thin, those [spended hearts, Took on color, took on shape and the size of things [as they are And spoke the feeling for them, which was what [they had lacked.	Qui dans ces oreilles et dans ces maigres cœurs [consumés Se coloraient, prenant la forme et la taille des [choses telles qu'elles sont, Et prononçaient l'émotion pour eux, qui était ce [qui leur manquait.

(*Grand homme rouge qui lit*³⁴)

Comme la plupart des poèmes dans *Aurores d'automne*, celui-ci se compose de longs vers, repartis sur des tercets. L'absence de rime est contrecarrée par le recours à l'allitération, à l'asyndète et à l'anaphore, qui rythment les phrases et confèrent au texte une cadence régulière. Encore une fois, la scène se déroule la nuit. Un homme est assis dans l'obscurité, en train de lire à voix haute. Mais contrairement aux lecteurs qu'on a rencontrés jusqu'ici, il n'est pas tout à fait seul. Des fantômes sont revenus sur terre pour l'entendre faire l'éloge de la vie dans ses aspects les plus simples (« [l]es poêles sur le feu, [l]es casseroles sur la table, [l]es tulipes qu'elles contiennent¹³⁵ »). Leur présence, marquée par le conditionnel passé, sert d'invitation à apprécier l'existence et à en jouir avec tous les sens (« marcher pieds-nus » ; « passe[r] les doigts » « ri[re] » ; « prononc[er] l'émotion »). Voilà l'enseignement qui est écrit sur les « tabulae » qui apparaissent dans le premier et dans le quatrième tercets. Puisque l'univers imaginaire qu'elles contiennent coïncide avec la réalité, leur couleur change au fil du texte, confondue avec celle du grand homme qui s'est penché

¹³⁴ Sur ce poème de Stevens et sur d'autres dans lesquels il est question de lecture voir Thomas Austenfeld, « Rituals of Reading in the Poetry of Wallace Stevens », *South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 1, Janvier 1993, p. 67-83.

¹³⁵ Cette énumération de détails quotidiens nous rappelle à la fois celle de *Les maisons bleues dans l'air d'été* et celle faite par Emerson dans *Le savant américain* que nous avons cité plus haut dans ce même chapitre.

dessus¹³⁶. Figure du poète et de l'humanité à part entière, ce dernier lit en même temps qu'il est lu (le passé de *to read* se prononce comme le participe). En lisant – c'est-à-dire en interprétant, mais aussi en ramenant le texte au présent de l'énonciation –, il trace « les contours de l'être et ses expressions ». Autrement dit, il parvient à faire du monde un livre et du livre un monde. Ce à quoi il donne forme (« *Poesis, poesis* »), ce sont en fait des « signes littéraux » : une expression qui peut paraître une tautologie ou un paradoxe – quel signe n'est pas littéral ? quel signe l'est vraiment ? –, car elle marque l'impossibilité aussi bien de distinguer que de faire coïncider les différentes dimensions du texte. Plus explicitement que jamais, Stevens nous suggère pourtant que l'auteur partage avec le lecteur le pouvoir de les faire coexister, ne serait-ce que dans l'écart qui les sépare. Ainsi, il dément aussi le lieu commun selon lequel la difficulté de ses poèmes relèverait d'un excès d'intellectualisme. La lecture et l'écriture sont en fait conçues comme des pratiques qui engagent la totalité du corps et dont les enjeux émotionnels ne sont pas négligeables, car ils sont la preuve que le texte adhère et affecte la réalité.

¹³⁶ « Le poète qui réfléchit sur son orientation, ce qui n'est pas différent d'une réflexion, qu'elle soit sienne ou nôtre, sur l'orientation de la poésie, décidera de faire ce que l'imagination commande, car il n'a pas le choix, s'il doit rester poète. La poésie est l'imagination de la vie. Un poème est un détail de la vie auquel on a pensé si longtemps que la pensée qui s'y est attachée en est devenue une part inséparable, ou c'est un détail de la vie senti avec tant d'intensité que le sentiment est entré en lui. Quand, par conséquent, nous disons que le monde est un rassemblement de choses réelles si semblables aux choses irréelles de l'imagination qu'on ne peut les distinguer les unes des autres et quand, en manière d'illustration, nous citons, par exemple, le ciel bleu, nous pouvons être sûrs que la chose citée est toujours quelque chose qui, par la pensée ou par le sentiment, est devenue une part de notre expérience essentielle de la vie, alors même que nous n'en avons pas conscience. On le supposera sans mal, peu de gens se rendent compte, dans le moment, connu de nous tous, où nous regardons le ciel bleu pour la première fois, c'est-à-dire : où, non contents de le voir, nous le regardons et en faisons l'expérience et pour la première fois avons le sentiment que nous vivons au centre d'une poésie physique, d'une géographie qui serait intolérable à défaut de la non-géographie qui existe en elle [...]. Dans ce moment-là, le ciel bleu est un détail de la vie auquel nous avons souvent pensé, fut-ce inconsciemment, et que nous avons intensément ressenti dans ces cristallisations de fraîcheur dont nous ne souvenons pas davantage que de telle ou telle bouffée de vent au printemps ou en automne » [« The poet reflecting on his course, which is the same thing as a reflection by him and by us, on the course of poetry, will decide to do as the imagination bids, because he has no choice, if he is to remain a poet. Poetry is the imagination of life. A poem is a particular of life thought of for so long that one's thought has become an inseparable part of it or a particular of life so intensely felt that the feeling has entered into it. When, therefore, we say that the world is a compact of real things so like the unreal things of the imagination that they are indistinguishable from one another and when, by way of illustration, we cite, say, the blue sky, we can be sure that the thing cited is always something that, whether by thinking or feeling, has become a part of our vital experience of life, even though we are not aware of it. It is easy to suppose that few people realize on that occasion, which comes to all of us, when we look at the blue sky for the first time, that is to say not merely see it, but look at it and experience it and for the first time have a sense that we live in the center of a physical poetry, a geography that would be intolerable except for the non-geography that exists there [...]. On that occasion, the blue sky is a particular of life that we have thought of often, even though unconsciously, and that we have felt intensely in those crystallizations of freshness that we no more remember than we remember this or that gust of wind in spring or autumn » (Stevens, « Figure du jeune homme en poète viril », *L'Ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 62)].

Dans l'essai *Le Noble cavalier et le son des mots*, Stevens développe davantage ses réflexions sur les tâches respectives du poète et de son public. En prenant comme exemple *Le Phèdre* de Platon, il avance que les obstacles rencontrés lors de la lecture d'une œuvre dérivent pour la plupart du fait que cette dernière s'est progressivement détachée du monde. Face au mythe de l'attelage ailé

nous reconnaissons sur-le-champ, dans cette figure, la poésie pure de Platon [...]. À la vérité, sitôt lu ce passage, nous nous identifions au cocher, nous prenons sa place et, conduisant ses chevaux ailés, voici que nous traversons la totalité du ciel. Puis, soudain, nous rappelons qu'il se peut que l'âme n'existe plus, et nous déclinons dans notre vol, pour nous poser enfin sur la terre ferme. Qu'arrive-t-il réellement dans cette brève expérience ? Pourquoi cette figure, si longtemps puissante, en vient-elle à n'être plus que l'emblème d'une mythologie, le rustique mémorial d'une croyance en l'âme et en une distinction entre bien et mal¹³⁷ ?

Si les lecteurs cessent de s'identifier aux figures d'un texte, c'est que l'imagination de l'auteur s'est trop éloignée des choses réelles. Certes, en s'attachant à décrire des choses fantastiques, celui-ci suscite l'émerveillement de son public. Mais pas plus que cela. La tâche du poète consiste en revanche à soumettre son expérience et celles de ses contemporains à un processus de verbalisation capable de restituer aux images leur sensibilité, c'est-à-dire de les rendre appréhensibles avec les sens. Ce n'est qu'ainsi que son œuvre peut résister à l'écoulement du temps. Le dernier tercet de *Grand homme rouge qui lit* nous le montre bien, qui rappelle que les émotions sont ce qui manque aux morts.

Dire le lire : l'audience de Rilke entre participation et éloignement

En ouverture au chapitre d'*Allégories de la lecture* qu'il consacre à Rilke, Paul de Man maintient que ce dernier « est un des rares poètes du XX^e siècle qui aient atteint un public mondial¹³⁸ ». Si, dans la France des années 1970, « l'on connaît mal l'œuvre de Yeats, Eliot,

¹³⁷ [« We recognize at once, in this figure, Plato's pure poetry [...]. The truth is that we have scarcely read the passage before we have identified ourselves with the charioteer, have, in fact, taken his place and, driving his winged horses, are traversing the whole heaven. Then suddenly we remember, it may be, that the soul no longer exists and we droop in our flight and at last settle on the solid ground. The figure becomes antiquated and rustic. What really happens in this brief experience ? Why does this figure, potent for so long, become merely the emblem of a mythology, the rustic memorial of a belief in the soul and in a distinction between good and evil ? » (Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire, op. cit.*, p. 10-11)].

¹³⁸ Paul de Man, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Thomas Trezise, Paris, Éditions Galilée, 1989, p. 43.

Wallace Stevens, Montale, Trakl¹³⁹ », celle de Rilke fait en revanche l'objet d'un véritable mythe. Une audience aussi élargie ne s'explique pas aisément. Selon de Man, l'auteur des *Élégies de Duino* n'est en fait ni « facile » ni « populaire » :

Son œuvre résiste à la traduction, ses thèmes sont intimes et son discours souvent oblique. Pourtant il a été accueilli avec une grande ferveur, comme si sa parole concernait directement même des lecteurs éloignés de lui par la langue et le destin. Beaucoup l'ont lu comme s'il s'adressait à la partie la plus cachée d'eux-mêmes, leur révélant des profondeurs qu'ils ne soupçonnaient pas ou leur permettant de partager des épreuves qu'il les a aidés à comprendre et à surmonter¹⁴⁰.

Conscient de l'effet qu'il suscite auprès de son public, Rilke aurait joué sur l'ambiguïté propre à un genre littéraire traditionnellement placé sous le signe de l'immédiateté. En accord avec une vision nietzschéenne des rapports entre les mots et les choses, de Man juge cette intimité trompeuse. Un excès de participation de la part du lecteur risque en fait d'effacer l'écart qui existe – et qui serait la véritable marque de la littérature – entre le langage et sa signification¹⁴¹. Or, le pouvoir séducteur de Rilke est particulièrement subtil : même chez ses commentateurs les plus avisés, le discours critique se confond avec un discours affectif et abondamment confessionnel, fondé sur l'identification entre l'auteur et son public. Les prédécesseurs de de Man se sont servis essentiellement de la paraphrase, un outil qui permet certes de freiner des tels élans, mais qui a le défaut d'émousser le conflit entre le fond et la forme du poème. Celle-ci finit toujours par coïncider avec « les structures de son "contenu" poétique¹⁴² ». Dans le cas des *Élégies de Duino*, la mise en valeur du signifié au détriment du signifiant a contribué à occulter le vrai sujet du cycle : l'énonciation de la distance qui sépare les pôles du cri et de la réponse, du « Je » et du « Tu », du lecteur et de

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ « Les critiques modernes qui pensent de démystifier la littérature sont en réalité en train d'être démystifiés par celle-ci. Mais puisque un tel phénomène ne peut prendre aucune autre forme que celle d'une crise, les critiques sont aveugles à ce qui se passe en eux-mêmes. Ce qu'ils appellent anthropologie, linguistique, psychanalyse, ce n'est que de la littérature qui réapparaît comme la tête de l'hydra là où elle avait été tranchée. L'esprit humain ferait tout pour éviter de se confronter à la nullité des questions humaines » [« When modern critics think they are demystifying literature, they are in fact being demystified by it. But since this necessarily occurs in the form of a crisis, they are blind to what takes place within themselves. What they call anthropology, linguistics, psychoanalysis, is nothing but literature reappearing like the hydra's head in the very spot where it had been suppressed. The human mind will go through amazing feats to avoid facing the nothingness of human matters » (Paul de Man, *Blindness and Insight Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, 1983, p. 28)].

¹⁴² *Ibid.*, p. 49.

l'auteur. Pour que les expériences individuelles dont ce « Je » se porte garant acquièrent une portée universelle, elles doivent elles-mêmes se construire autour d'un manque qui rende possible leur transfert. De Man en déduit que

seules des expériences négatives peuvent être utilisées à des fins poétiques. D'où la prédominance d'une thématique de l'expérience négative qui va proliférer dans la poésie de Rilke: le désir impossible à assouvir, l'impuissance de l'amour, la mort prématurée ou la mort des innocents, la fragilité de la terre, l'aliénation de la conscience – autant de thèmes qui se prêtent à la rhétorique de Rilke, non parce qu'ils sont l'expression de sa propre expérience vécue (qu'il en soit ainsi importe peu), mais parce que leur structure lui permet de développer ses propres schémas de figuration [...]. Il est inévitable que les *Élégies* soient lues comme promesses de salut : tous leurs énoncés thématiques l'affirment et se trouvent confirmés par la virtuosité de la figuration. Pourtant, la promesse affirmée par ces textes est fondée sur un jeu de langage qui ne peut se produire que parce que le poète a renoncé à toute autorité extratextuelle. Suivant un paradoxe qui est inhérent à toute littérature, cette poésie acquiert son plus grand pouvoir de persuasion au moment même où elle abdique toute prétention à la vérité¹⁴³.

Chaque texte étant une « allégorie de sa propre lecture¹⁴⁴ », c'est lui qui devrait dicter les conditions de sa propre lisibilité. Aux tentatives de donner une interprétation unifiante de l'œuvre rilkéenne, de Man oppose une approche visant à en faire émerger les contrevérités, les apories et les limites. Aussi bien la fortune (l'amplitude de la réception) que l'infortune (les interprétations trop souvent réductrices) de Rilke dériveraient justement du fait que celle-ci demande à son public de mener deux lectures, dont l'une tente de combler et l'autre de croiser l'écart entre langage et signification. Le critique jette ici la lumière sur un aspect crucial des *Élégies* et du poème-essai en général : l'impossibilité de séparer instance constative et performative des énoncés ; autrement dit, de distinguer la « promesse de

¹⁴³ *Ibid.*, p. 75-76

¹⁴⁴ Paul de Man, *Allégories de la lecture*, p. 104. Voir aussi les réflexions à propos de la préface de Rousseau à *Julie* et du fait que ce texte rendrait enfin possible « le renversement de la priorité qui fait penser la lecture comme la conséquence naturelle de l'écriture. [...] L'écriture, nous le voyons, peut maintenant aussi bien être considérée comme le corrélatif linguistique de l'incapacité de lire. Nous écrivons pour oublier notre préconnaissance de l'opacité totale des mots et des choses ou, ce qui est peut-être encore pire, parce que nous ignorons si les choses doivent être ou non comprises [...] Les innombrables écrits qui dominent notre vie sont rendus intelligibles par un accord conclu d'avance relatif à leur autorité référentielle ; cet accord n'est cependant que contractuel, jamais constitutif. On peut le violer à tout moment et l'on peut s'interroger sur le mode rhétorique de tout écrit, comme on s'interroge sur *Julie* dans la préface. Ce qui apparaissait d'abord comme un document ou un instrument devient alors un texte et, en conséquence, sa lisibilité est mise en question. L'interrogation renvoie à des textes antérieurs et engendre à son tour d'autres textes qui prétendent (sans y réussir) clôturer le champ textuel. Car toute proposition peut devenir à son tour un texte [...] » (*Ibid.*, p. 248-249).

salut » de « la persuasion¹⁴⁵ ». Son analyse a certes le mérite de mettre en garde contre toute interprétation littéraire qui se prétend définitive ou complète. En attribuant aux procédés rhétoriques comme l'allitération ou le chiasme la tâche de contredire systématiquement ce que le contenu du poème affirme, il pose pourtant que toute indécidabilité est identique. Le type de lecteur que de Man imagine est un seul et, comme il advient pour Valéry ou Montale, il lui ressemble. Tous les deux font prévaloir la fonction métaphorique sur la fonction référentielle et tiennent les mensonges de la forme pour plus fiables que les mensonges du contenu. Mais surtout, ils considèrent ces dimensions comme s'excluant mutuellement, alors que Rilke insiste constamment sur leur complémentarité. En même temps qu'il cherche à s'assurer le soutien du public, le poète éveille aussi sa méfiance, en lui rendant compte du paradoxe qui consiste à choisir un médium dont on sait qu'il est biaisé, mais qui en vertu de ce biais ouvre à des possibilités de lectures nouvelles.

Les *Élégies* ne nous paraissent pas tant avoir pour but de révéler les leurres du langage que de dire l'effort pour s'en servir malgré tout. La récurrence des modes affirmatif, exhortatif ou impératif en est la preuve, car elle met le texte à la fois sous le signe du témoignage et en dehors de celui-ci. À partir des questions que le « Je » pose en début de cycle – questions dont nous avons dit qu'elles sont moins rhétoriques qu'elles ne le paraissent – et jusqu'aux derniers vers du poème, la possibilité que le poème puisse exister dans l'entre-deux de la réalité et de la fiction est sans cesse avancée. Dans les trois premières *Élégies*, elle trouve son corrélat dans le recours de Rilke à la thématique amoureuse. La relation entre les jeunes amants qui se cachent réciproquement la vérité (*Première Élégie*, v. 20-53) ; celle entre les hommes et les anges qui se refusent au dialogue (*Deuxième Élégie*, v. 18-36) et celle entre le nourrisson et la mère qui le détourne de la mort (*Troisième Élégie*, v. 32-48) désignent tout aussi bien l'éloignement que le rapprochement entre la réalité et sa représentation. La même ambivalence se reflète dans les *Élégies* centrales, où domine la métaphore du théâtre. Le rejet des « masques à moitié creux » en faveur de la « marionnette » qui y est énoncé par le « Je » (*Quatrième Élégie*, v. 26-27) correspond à l'abandon d'une poésie qui se lit de manière prétendument transparente pour une poésie qui se lit en pleine conscience de ses artifices, y compris et surtout celui de la transparence. Mais il suggère aussi la volonté du sujet d'énonciation de se plier à un texte qui tire tout

¹⁴⁵ « Les deux lectures doivent s'engager dans une confrontation directe puisque l'une est précisément l'erreur dénoncée par l'autre et ne peut qu'être défaite par elle. Nous ne pouvons non plus décider, de quelque manière que ce soit, laquelle des lectures prime l'autre ; l'une ne peut exister en l'absence de l'autre. Il ne peut pas y avoir de danse sans danseuse, de signe sans référent » (*Ibid.*, p. 34).

seul les fils de propre sa lecture. La caravane d'acrobates et de saltimbanques qui défilent dans la *Cinquième Élégie* est la figuré-clé de ce glissement d'autorité qui va de l'auteur, au lecteur, au poème.

Wer aber s i n d sie, sag mir, die Fahrennden, diese
 [ein wenig
 Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von
 [früh an
 wringt ein w e m, w e m zu Liebe
 niemals zufriedener Wille ? Sondern er wringt sie,
 biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
 wirft sie und fängt sie zurück ; wie aus geölter,
 glatterer Luft kommen sie nieder
 auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
 Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
 Teppich im Weltall.
 Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-
 Himmel der Erde dort wehe getan.
 Und kaum dort,
 aufrecht, da und gezeigt : des Dastehns
 großer Anfangsbuchstab... schon auch, die
 [stärksten
 Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
 kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
 einen zinneren Teller.

Mais qui *sont*-ils, dis-moi, ces nomades, un peu,
 plus fugitifs encore que nous-même, tordus si
 [tôt,
 mais pour l'amour de *qui* ? par un vouloir
 jamais assouvi ? mais tordus,
 ployés, noués, brandis par lui,
 jetés, rattrapés ; de l'air si lisse
 qu'on le dirait huilé, ils retombent
 sur le tapis usé qu'élimine encore leur élan
 sempiternel, sur ce tapis
 perdu dans l'univers.
 Emplâtre appliqué là, comme si le ciel
 de banlieue y avait blessé la terre.

Et là, à peine ont-ils
 érigé, présenté la grande initiale
 du mot Debout... que déjà, derechef, les
 [ploie,
 ces robustes, pour rire, l'infatigable
 poigne, comme à table Auguste le Fort
 son assiette d'étain.

(*Les Élégies de Duino*, V, v. 1-18)

Dans cet incipit, sans doute le plus mouvementé du cycle, le « Je » lyrique s'adresse à un « Tu » non identifié (peut-être son propre « cœur¹⁴⁶ », appelé à l'écoute dès la *Première Élégie*) et l'interroge sur le spectacle qui se déroule sous ses yeux. Comme l'indique le recours au *Sperrschrift* pour les mots « sind » et « wem », ses questions se chargent d'une portée existentielle : l'errance des nomades est comparée par lui au destin des hommes en général. Tantôt les premiers sont gouvernés, dans leurs pirouettes, par une force externe que seule la chute sur le tapis peut amortir, tantôt les derniers sont « tordus, / ployés, noués, brandis » par un élan qui les anime et les subjugué à la fois¹⁴⁷. Or, cette cascade de

¹⁴⁶ Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ Les mêmes thèmes et interrogations se retrouvent dans deux autres textes rilkéens. Le poème *Antistrophes*, entamé en 1912 et qui constitue une sorte de premier jet de la *Cinquième Élégie* (Rilke, « Antistrophes », *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 573-576) et surtout la prose *Saltimbanques*, composée en 1907 : « Devant le Luxembourg, du côté du Panthéon, le père Rollin s'est à nouveau installé avec les siens. Il y a le même tapis, les mêmes manteaux usagés ; d'épais manteaux d'hiver sont entassés sur une chaise où il reste juste assez de place pour que l'adolescent, le petit-fils du vieux, arrive à y poser provisoirement un quart de son postérieur, de temps à autre. Il en a besoin encore, c'est un débutant, paraît-il, et les pieds lui font mal après le brusque bond par lequel, au sortir de ses grands sauts périlleux, il retombe sur terre. Il a un grand visage capable de contenir beaucoup de larmes, et cependant il arrive qu'elles débordent au coin de ses yeux écarquillés. Il lui faut alors porter sa tête avec beaucoup de précaution, comme une tasse trop pleine. Il n'est pas triste, ce faisant, pas du tout, il ne s'en aperçoit pas

comparaisons (on compte trois « wie » et deux « als » en dix-huit vers), dont la plus importante est celle entre les artistes de rue et nous-mêmes, se trouve inscrite dans une phrase interrogative. Au présent de l'énonciation s'oppose l'infini d'une réponse qui n'est jamais donnée. D'une part, et comme le voudrait de Man, le conflit entre forme et contenu engendre une impasse dans la démarche interprétative : le doute dans lequel est plongé le « Je » lyrique se reflète sur le lecteur, qui est contraint de demeurer dans l'ignorance. Mais d'autre part, cette même impasse lui ouvre un plus vaste champ d'action. Affranchi du souci d'appréhender une figure qui est d'emblée dite vraie, le lecteur peut décider de sa pertinence et lui restituer les référents dont elle a besoin pour exister. Ces derniers ne viendront pas de l'œuvre, mais de sa mise en réseau avec d'autres textes qui en assurent la continuité et le mouvement. Peut-être que l'image de l'emplâtre collé au sol « comme si le ciel / de banlieue y avait blessé la terre » résonnera avec des récits de guérilla urbaine et vivra plus longtemps que celle de l'empereur romain faisant étalage de sa virilité à table. Quoi qu'il en soit, la suspension de sens produite par le poème n'implique nullement son déplacement

s'il l'était, c'est simplement la souffrance qui pleure, il faut bien le lui permettre. Avec le temps, cela devient plus facile, et à la fin n'y paraît plus. Il y a bien longtemps que le père ne sait plus quelle impression cela faisait et le grand-père – non, voici déjà soixante ans que celui-là l'a oublié, sans quoi il ne serait pas devenu si célèbre. Mais figurez-vous que le père Rollin, qui est devenu si célèbre sur toutes les foires, ne “travaille” plus. Il ne brandit plus les énormes haltères et – lui qui était le plus éloquent de tous – il ne dit pas un mot. Il s'est rabattu sur le tambour. Il reste là debout avec une touchante patience, avec son visage d'athlète devenu trop large, où les traits pendent sans lien, en désordre, comme si l'on avait décroché de chacun le poids qui le tendait. Vêtu bourgeoisement, une cravate de tricot bleu ciel autour de son cou de colosse, il s'est retiré sur le sommet de sa gloire, dans cette veste et dans la modeste position de laquelle, pour ainsi dire, toute splendeur s'en est allée. Mais celui de ces jeunes gens qui a eu l'occasion de le voir sait que sous ses manches se cachent les célèbres muscles, dont le plus léger mouvement faisait bondir les haltères [...] » [« Vor dem Luxembourg, nach dem Panthéon zu, hat wieder Père Rollin mit den Seinen sich ausgebreitet. Derselbe Teppich liegt da, dieselben abgelegten Mäntel, dicke Wintermäntel, sind über einen Stuhl gehäuft, auf dem gerade noch soviel Platz bleibt, daß der kleine Sohn, der Enkel des Alten, zwischendurch zu einem Viertel Hinsitzen kommt, ab und zu. Er braucht das noch, er ist ein Anfänger, heißt es, und die Füße tun ihm weh bei dem jähen Aufsprung mit dem er, aus den hohen Saltos heraus, auf die Erde kommt. Er hat ein großes Gesicht das eine Menge Tränen fassen kann, aber sie stehen doch manchmal bis an den Rand in den ausgeweiteten Augen. Dann muß er den Kopf ganz vorsichtig tragen, wie eine zu volle Tasse. Er ist nicht traurig dabei, gar nicht, er würde gar nicht merken wenn er es wäre, es ist einfach der Schmerz der weint und das muß man ihm lassen. Mit der Zeit wird das leichter und schließlich ist es fort. Der Vater weiß längst nichtmehr wie das war, und der Großvater, nein, der hat es schon vor sechzig Jahren vergessen, sonst wäre er nicht so berühmt geworden. Aber, sieh da, Père Rollin, der so berühmt geworden ist auf allen Jahrmärkten, »arbeitet« nicht mehr. Er schwenkt nicht mehr die ungeheuren Gewichte und (der Beredteste von Allen) sagt kein Wort. Er ist aufs Trommeln gesetzt. Rührend geduldig steht er da mit dem zu weit gewordenen Athleten-Gesicht, in dem die Züge locker durcheinanderhängen, als wäre aus jedem einzelnen das Gewicht ausgehängt worden, das ihn spannte. Bürgerlich angezogen, eine gestrickte himmelblaue Cravatte um den kolossalen Hals, hat er sich auf der Höhe seines ehrlichen Ruhms zurückgezogen in diesen Rock und in die bescheidene Stellung, auf die, sozusagen, kein Glanz mehr fällt. Aber wer, von diesen jungen Leuten, ihn mal gesehen hat, der weiß ja doch, daß in diesen Ärmeln die berühmten Muskeln stecken, deren leisestes Spiel die Gewichte zum Springen brachte [...] » (Rilke, « Saltimbanques », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 431-432)].

dans une sorte d'intemporalité où les tropes se miroitent sans arrêt les uns dans les autres. Elle entraîne plutôt sa multiplication dans plusieurs temps et espaces différents, qui correspondent aux temps et aux espaces vécus par les lecteurs¹⁴⁸. Ce pouvoir démystifiant, que de Man associe à une idée extrêmement technique et impersonnelle de la lecture, s'opère en réalité dans toute situation où il y a renoncement au rêve d'unité que le genre lyrique chérit depuis le romantisme. Par exemple, quand l'acte de lire coïncide au plus près avec celui de traduire.

Nombreux sont les néologismes présents dans les *Élégies*. Chez les traducteurs, ils ne soulèvent généralement pas tant de problèmes de compréhension que de rendu stylistique. La plupart d'entre eux se tiennent en fait dans les limites accordées par la morphologie allemande : à la différence des poètes expressionnistes qui lui sont contemporains – et de Celan, qui poussera à l'extrême leurs expérimentations¹⁴⁹ –, Rilke ne compose jamais un vocabulaire obscur ou privé. Aux inventions lexicales il préfère souvent l'assemblage, la flexion ou la dérivation de mots déjà existants¹⁵⁰. Beaucoup plus rares et problématiques sont en revanche les mots étrangers. Par rapport à un auteur comme Stevens, qui n'écrit qu'en anglais mais dont l'œuvre est riche en emprunts étrangers, Rilke semble frôler le monolinguisme. À l'exception de quelques noms propres (« Gaspara Stampa », I, v. 45 ; « Madame Lamort », V, v. 90) ou toponymes (« Santa Maria Formosa », I, v. 65 ; « Chartres », VII, v. 82), sa connaissance du français, de l'italien et du russe ne joue apparemment aucun rôle au sein des *Élégies*. La seule occurrence de mots étrangers dans le cycle engendre pourtant un brouillage des frontières entre l'écriture et la lecture. Il s'agit d'une formule en latin, présentée sous la forme d'un texte écrit et qui apparaît dans la même *Élégie* que l'ont vient d'analyser.

¹⁴⁸ Selon Tiphaine Samoyault, le propre de l'intertextualité consiste en une demande au lecteur pour qu'il rompe « avec la succession et le déroulement traditionnels » et se sente par là encouragé à « faire des choix qui peuvent modifier et infléchir le sens. La mémoire de chaque individu n'étant ni totale, ni identique à celle portée par le texte, la lecture de l'ensemble des phénomènes intertextuels, – de leur résultats dans le texte – admet forcément la subjectivité. [...] Si les textes exigeaient cette mémoire totale, ils empêcheraient la possibilité de percevoir la nouveauté, l'écart ; ils rendraient difficile également la lecture continue » (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 68).

¹⁴⁹ Sur le recours au néologisme chez Celan cf. Laura Terreni, « Forschungsprojekt zu den Neologismen von Paul Celan » *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, 32, 1997, p. 230-253.

¹⁵⁰ Parmi les néologismes rilkéens construits ainsi, on pense notamment à « die Früheentrückten » (« ceux qui sont trop tôt ravis ») de la *Première Élégie* ; au verbe « umschweigen » (« entourer de silence ») de la Septième ; mais aussi à « das Weltinnenraum » (« l'espace intérieur ») qui apparaît dans le poème de 1912 *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen* (*Presque tout le réel invite à la rencontre*), mais est considéré comme un des concepts-clés du cycle.

Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige [Heilkraut. Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, [uns n o c h nicht Offenen Freunden ; in lieblicher Urne Rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift :	Ange ! oh prends, cueille-le, ce chétif simple. Apporte un vase, garde-le ! Dépose-le parmi ces joies pour nous <i>encore</i> inaccessibles, dans une urne [gracieuse, glorifie-le de l'envolée d'une inscription fleurie :
, S u b r i s i o S a l t a t'	'Subrisio Saltat' (Les Élégies de Duino, V, v. 59-62)

Dans cette scène, située juste après la description d'un sauteur qui sourit malgré la douleur provoquée par les plaies et les chutes, le « Je » s'adresse à l'ange en le priant d'accomplir une tâche particulière. Tel un pharmacien qui dépose dans un pot d'apothicaire finement orné une herbe médicinale humble (une « kleinblütige Heilkraut », que Jaccottet rend par « chétif simple »), celui-ci doit glorifier par son écriture fleurie la promesse décelée par le sourire de l'acrobate et par la poésie dont ce dernier est l'incarnation¹⁵¹. Au sein d'un tel enchaînement de métaphores, le recours à la langue étrangère acquiert une valeur précise. D'une part, il enrichit l'image d'un détail concret : les étiquettes de préparations étant par convention en latin, celle de l'ange récite « souris du sauteur¹⁵² ». D'autre part, il établit un pont entre le sujet d'énonciation et le lecteur. Les mots latins que le « Je » dicte à l'ange, ce dernier les entend et les transcrit ; alors que le lecteur les entend autant qu'il les voit. À l'alliance du dire et de l'écrire qui est la marque du lyrisme à la première personne, s'ajoute celle du lire et de l'ouïr. Loin de barrer à son public le chemin en présentant un texte qu'il

¹⁵¹ L'image de l'urne n'est pas sans rappeler l' *Ode sur une urne grecque* de John Keats. Avec le poète anglais, Rilke partage l'idée que l'art a pour tâche à la fois de soustraire les choses à la caducité et de faire en sorte que les hommes acceptent la leur : « Douces les mélodies entendues, mais plus douces / Celles qu'on n'entend point. Jouez, tendres pipeaux, / Non pour l'oreille et les sens, mais, pour mieux séduire, / Jouez toujours pour l'âme vos airs privés de son. / Tu ne peux, bel éphèbe, interrompre ton chant / Sous cet arbre, ni cet arbre jamais se dénuder. / Amant hardi, jamais tu n'auras ce baiser / Quoique si près du but, mais ne t'afflige point : / Tu n'as point ton bonheur, mais elle est toujours jeune : / À jamais ton amour et sa beauté vivront. / Heureux, heureux rameaux qui n'aurez à répandre / Vos feuilles, ni jamais au printemps dire adieu ! / Et heureux musicien, toi qui, sur ton pipeau, / Inlassable, modules des chants toujours nouveaux ! / Mais plus heureux amour, oh ! combien plus heureux ! / Amour toujours ardent et toujours en attente, / Qui, aspirant toujours, restes toujours jeune, / Bien au-dessus de toute passion qui respire, / Laisant le cœur de l'homme triste et rassasié, / Le front brûlant de fièvre, la bouche desséchée. [...] Ô galbe attique ! poses gracieuses ! vase orné / D'un entrelacs marmoréen d'hommes et de vierges, / De branches de forêt et d'herbes que l'on foule, / Forme muette, tu troubles et confonds l'esprit / Comme l'éternité ! Ô froide Pastorale ! / Quand la vieillesse aura consumé notre siècle, / Tu survivras parmi d'autres afflictions / Que les nôtres, amie de l'homme à qui tu dis : / “Le beau est le vrai, le vrai est le beau” – c'est tout / Ce que tu sais sur terre et que tu dois savoir » (John Keats, « Ode sur une urne grecque », *Poèmes*, tr. de l'anglais par Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 2000, p. 38).

¹⁵² « Subrisio saltat » est une abréviation de « Subrisio saltatoris ». Elle s'explique à la fois par une exigence métrique et par un souci de réalisme (les formules médicales étant souvent abrégées). Au sujet de cette expression et de sa portée herméneutique cf. Caitriona Ní Dhùill, « 'Subrisio Saltat' : Translating the Acrobat in rainer Maria Rilke's Duino Elegies », Jason Harding et John Nash (dir.), *Modernism and Non-Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 137-151.

juge intraduisible, Rilke l'engage activement ; et ce depuis la première et plus importante question du cycle : « Qui, si [l'on] criait, entendrait ? ». En lisant, le public relance donc et amplifie l'interrogation rilkéenne sur la possibilité de traduire l'expérience vécue par le biais du langage.

Si la fin du texte laisse espérer que le poème peut effectivement devenir le lieu d'un tel partage, les doutes ne tardent pas à se représenter. La *Septième Élégie* rétablit une asymétrie entre le « Je » et le lecteur. Les deux communiquent, certes, mais à travers des canaux dont nous venons de montrer qu'ils sont différents et requièrent un effort de traduction constant. Le passage du subjonctif à l'impératif souligne qu'un changement a eu lieu dans leurs rapports : aux doutes qui ouvraient la *Cinquième Élégie* se substitue ici la certitude.

Werbung nicht mehr, nicht Werbung,
 [entwachsene Stimme,
 sei deines Schreies Natur ; zwar schrieest du rein
 [wie der Vogel,
 wenn ihn die Jahreszeit aufhebt, die steigende,
 [beinah vergessend,
 dass er ein kümmerndes Tier und nicht nur ein
 [einzelnes Herz sei,
 das sie ins Heitere wirft, in die innigen Himmel.
 Wie er, so würbest du wohl, nicht minder –, dass,
 [noch unsichtbar,
 dich die Freundin erführ, die stille, in dir eine
 [Antwort
 langsam erwacht und über dem Hören sich
 [anwärmt, –
 deinen erkühlten Gefühl die erglühte Gefühlin.

Que ton cri ne soit plus désormais, voix
 [mûrie,
 un cri de brigue ; même serait-il pur comme le
 [cri de l'oiseau
 quand la saison le soulève, ascendante, à
 [presque en oublier
 qu'il est une bête besogneuse et non pas rien
 [qu'un cœur
 lancé par elle dans ses clairs, intimes ciels.
 [C'est comme lui,
 tout juste, que tu briguerais – pour qu'encore
 [invisible
 l'amie te découvrit, silencieuse en qui
 lentement
 s'éveille une réponse et se réchauffe à ton
 [écoute –
 en écho à ton feu enhardi flamme sensible.

(*Les Élégies de Duino*, VII, v. 1-8)

Dans ces vers initiaux, le « Je » déclare que la tentative d'établir un rapport à l'autre a échoué. En s'adressant à une voix qui est à la fois la sienne et celle du lecteur, il l'intime d'arrêter d'« appeler l'attention ». Le mot « Werbung » (que Jaccottet reconduit aux ambitions guerrières du héros protagoniste de l'*Élégie* précédente et traduit par « brigue ») signifie tantôt « demande », tantôt « courtoisement » : dans les deux sens, il renvoie à sphère de l'oralité¹⁵³. Pareil au cri d'un oiseau que le vent ballote dans le ciel d'automne, la

¹⁵³ Dans son commentaire de la *Septième Élégie*, Steiner se prononce ainsi sur l'attaque du texte et sur le sens du mot *Werbung* : « Avec le premier mot est posé le premier thème des *Élégies*, qui mènent du cri (I 1) à propos du chant (II 2), au chant adressé aux anges (X 2) et enfin à la disparition de l'ange. [...] Le début de la *Septième Élégie* renvoie clairement au début de la première. Le cri qu'on imaginait là-bas aurait été une demande d'aide (I 8). Mais il a été ravalé. [...]. Le renoncement à la demande devrait-il être compris de manière biographique, comme relevant de l'attitude de Rilke – celle qui s'est exprimée principalement dans le *Livre d'heures* et dont il souhaiterait secrètement se détacher ? – Nous hésitons à

voix cherche à éveiller une réponse dont le « Je » lui suggère qu'elle était là bien avant la demande.

[...] Sichtbar
wollen wirs heben, wo doch das sichtbarste Glück uns

[...] Nous voulons voir

souscrire à cette interprétation. Ou bien le terme désigne-t-il l'attitude générale de l'homme qui cherche et veut courtiser les choses ? Aucune personne ou objet de courtoisement n'est mentionné. Le terme semble donc s'appliquer de manière générale et absolue : il n'y a plus rien à courtiser [...]. Courtiser, c'est chercher de s'attirer l'amour, que ce soit celui de l'ange ou de la petite amie ou de qui que ce soit. L'amour, cependant, est un rapport [*Bezug*]. L'ange, quant à lui, est l'être qui établit le rapport. Ainsi, l'essence du rapport est toujours déjà en lui. Courtiser l'ange en tant que forme matérialisée serait donc en soi une absurdité. La cour doit être déplacée partout où il n'est question que de rapport – même dans l'amour conçu au sens le plus élevé. Nous sommes en rapport ou nous ne le sommes pas. Si nous ne le sommes pas, alors faire la cour pour la présence matérielle, pour la possession de la personne courtisée, ne sert pas à la rapprocher. Mais si nous sommes en rapport, alors la cour est d'autant plus inutile. Il ne reste qu'une chose à faire : dire ce rapport, comme la *Première Élégie* nous invite à faire et comme la *Neuvième Élégie* nous le rappelle. Ce n'est qu'une fois que le cri, dans son essence, ne vise plus à courtiser que le dire pur se donne à voir comme la tâche de l'homme. Ce n'est qu'à cette condition que la voix qui crie peut être une voix qui a dépassé le stade d'immaturité auquel elle, et avec elle le porteur de la voix, pense s'identifier avec l'acte de demander de l'attention. Il s'agit, bien sûr, de la voix du "Je" des *Élégies*, qui, à partir du vers 30, réapparaît à la première personne. Le cri imaginé possible serait enfin un cri pur. Il serait libéré de la possessivité communément liée au geste de courtiser, il serait un cri de joie. Il serait pur comme celui du oiseau. Nous savons déjà ce que signifie l'oiseau. C'est l'être excellent qui vole à travers les espaces, qui à leur tour ont constamment la possibilité de traverser l'espace intérieur du monde » [*« Mit dem ersten Wort setzt das erste Thema der Elegien ein, das vom Schreien (I 1) über das Anzingen (II 2) bis zum Aufsingen zu den Engeln (X 2) und zum Verschwinden des Engels führt [...] Der Anfang der siebenten nun bezieht sich deutlich auf den Anfang der ersten zurück. Das vorgestellte Schreien dort wäre ein Lockruf gewesen (I 8). Er wurde damals verschluckt. Soll die "frühere" Werbung das in den Elegien I-VI Geäußerte umfassen, dann ist nur vom Engel die Rede. Auch Vers 86 spitzt die Werbung auf den Engel zu. Dennoch halten wir dafür, daß das Wort hier nicht so abgegrenzt werden darf. Ist dann Werbung nur biographisch zu verstehen als die Haltung Rilkes, die sich vor allem im Stunden-Buch ausgeprägt hat und von der er privat sich lösen will ? Wir zögern, dieser Auslegung recht zu geben. Oder meint das Wort die allgemeine Haltung des Menschen, der sucht und an sich ziehen will ? Ein Objekt des Werbens wird nicht genannt. Werbung scheint demnach allgemein und absolut zu gelten : um nichts mehr soll geworben werden. Eine Besinnung auf das Wesen des Engels und der Werbung schließlich kann die Frage des scheinbaren Widerspruchs klären. Werben ist ein Suchen und Heranziehenwollen in der Liebe, sei es nun gegenüber dem Engel oder der Freundin oder wem immer. Liebe aber ist Bezug. Der Engel seinerseits ist das Wesen, das den Bezug setzt. So liegt das Wesen des Bezugs immer schon im Engel. Das Werbenwollen um den Engel als materialisierte Gestalt wäre also in sich ein Unding. Das Werben ist jedoch überall fehl am Platz, wo es nur um Bezug geht – auch in der im höchsten Sinn begriffenen Liebe. Man hat diesen Bezug oder hat ihn nicht. Hat man ihn nicht, dann bringt ihn auch das Werben um materielle Gegenwart, um Besitz des Umworbenen nicht näher. Hat man ihn aber — Rilke gemäß wäre die objektive Formulierung: ist man aber im Bezug —, dann ist Werbung erst recht sinnlos. Dann gibt es höchstens noch eins : diesen Bezug sagen, wozu die erste Elegie auffordert und wie es die neunte Elegie ausführt. Erst wenn des Schreies Natur, d.h. die Art, der Charakter des Schreis, nicht mehr Werbung ist, ist das reine Sagen möglich, das sich schließlich als einen Auftrag an den Menschen herausstellt. Erst dann auch wäre die Stimme, die schreit, eine entwachsene, über die Stufe der Unmündigkeit hinausgewachsen, auf der sie und mit ihr der Träger dieser Stimme meint, mit Werbung in Bezug zu gelangen. Gemeint ist natürlich die Stimme des ich in den Elegien, der von Vers 30 an wieder selber in der ersten Person hervortritt. Der vorgestellte mögliche Schrei wäre rein. Er wäre frei vom Besitzergreifenwollen üblicher Werbung, wie ein Jubelruf. Er wäre rein wie der des Vogels. Was der Vogel bedeutet, wissen wir schon. Er ist das ausgezeichnete Wesen, das die Räume durchfliegt, welche ihrerseits ständig die Möglichkeit haben, in Weltinnenraum überzugehen » (Steiner, *Rilkes Duineser Elegien, op. cit.*, p. 148-149)]*

erst zu erkennen sich giebt, wenn wir es innen
[verwandeln.

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus
[war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu
[Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.

les choses devant nous, quand le plus visible
[bonheur
ne se livre que si nous le transformons en nous.

Il n'y aura plus de monde, amie, qu'au-dedans.
[Notre vie
passe en la métamorphose. Le dehors s'amenuise
de plus en plus. Où se dressait une maison
[durable,
se propose, de biais, une forme inventée, ne
[relevant
que du mental, à la croire toute encore dans le
[cerveau.

(*Ibid.*, VII, v. 47-54)

Invisible, lointaine, morte : l'absence de l'« amie » à laquelle s'adressent les cris est la condition nécessaire à ce que l'appel soit lancé. C'est dans l'écart entre la question et la réponse que se situe la promesse dont le sourire de l'athlète, l'herbe du pharmacien et surtout le poème sont porteurs. En s'écoutant crier, le « Je » des *Élégies* parvient à creuser en lui-même cet espace et à y trouver un abri. Puisque les remparts du monde extérieur sont éphémères par rapport à un tel refuge, ils peuvent être réabsorbés par l'esprit qui les a bâtis. Au transfert du dehors au dedans opéré par le sujet lyrique suit un autre transfert, mis en œuvre par le lecteur. En lisant les cris, ce dernier les diffracte dans un temps aussi distant que le lieu d'où il mène sa lecture. Séparé à jamais du « Je », il participe de son entreprise et regagne ainsi l'autorité que le début de l'*Élégie* semblait lui refuser. La tension entre volonté de s'approcher et de s'éloigner d'un poème qui a la particularité de nous mettre en garde contre ses propres artifices (et dont de Man est sûr qu'il nous entraînera vers une irrésoluble mécompréhension) devient enfin le mouvement même du texte. L'écart entre les pôles du sujet et de l'objet, du langage et de la signification, de l'auteur et du lecteur n'est cependant pas annulé. Au contraire, le creux est rendu davantage visible par la juxtaposition de ces éléments :

[...] Glaub n i c h t, dass ich werbe,
Engel, und würb ich dich auch ! Du kommst
[nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg ; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie es
[gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weitauf.

[...] Ne crois *pas* que je brigue,
ange, et quand bien même ! Tu ne viendras pas. Car
[quand j'appelle
toujours, en même temps, j'éloigne ; contre un
[courant
aussi fort, tu ne peux pas avancer. Quand j'appelle,
[c'est comme
un bras tendu. Et la main ouverte là-haut
pour saisir reste devant toi,
ouverte, comme parade et mise en garde,
Insaisissable ! largement.

(*Ibid.*, v. 86-93)

L'envoi de ce poème est connu, qui voit le « Je » se tourner encore une fois vers l'ange pour affirmer avec fermeté ce qu'au début du cycle il craignait seulement. La distance qu'il ne pouvait pas mesurer alors, prend maintenant une taille humaine (« c'est comme un bras tendu »). Mais le fait que l'on puisse en même temps la voir et la dire n'implique pas qu'elle sera comblée. Tout comme le jeu de consonances (particulièrement évidentes aux v. 88-90) rapproche l'écrit de l'oral sans qu'ils coïncident entièrement, la main qui se tend vers l'ange lui défend de s'approcher davantage. Ouvertes et mises en garde à la fois, les *Élégies* se donnent à la compréhension de leur lecteur d'une manière analogue. Si elles paraissent insaisissables, c'est qu'elles visent à rester éloignées. La complicité que Rilke instaure avec son public – un public dont aussi bien l'étendue que la variété sont incomparables à celle des autres auteurs de notre corpus – indique que les communications se poursuivent malgré et en vertu même de cet écart. Plutôt que plusieurs allégories d'une seule et unique lecture, son poème-essai nous semble offrir une seule et unique allégorie de plusieurs lectures : chacune d'entre elles contribue à remettre en question l'unité, l'immédiateté et la transparence du discours lyrique.

Des poètes-philosophes ou des poètes pour les philosophes ?

Si difficile qu'il puisse paraître à son public, le poème-essai ne professe pas l'impossibilité d'être compris, lu ou traduit. Chacun à sa façon, Valéry, Montale, Stevens et Rilke font preuve d'un souci de clarté qui s'exprime tout aussi bien au niveau des choix linguistiques – un lexique rarement privé et qui désigne des éléments précis du réel (les focs chez Valéry, la Martinelle de Florence chez Montale, les baies vitrées chez Stevens, l'herbe médicinale chez Rilke) – qu'au niveau des choix formels. Nous avons déjà réfléchi au fait que la maîtrise des conventions issues de la tradition littéraire les aide à la fois à exprimer et à contrecarrer la perte de foi dans la portée communicative du poème, en les empêchant de dériver vers le trop vague du romantisme et vers le trop clos de l'hermétisme. Mais cette maîtrise que nous les avons vu conquérir dans le chapitre précédent, ils sont obligés d'en céder une partie au lecteur. L'attention qu'ils portent aux effets produit par de tels artifices est trop grande pour qu'ils ignorent leurs destinataires. Le degré de conscience qu'ils ont atteint les divise ainsi entre eux-mêmes et un public dont ils s'attendent en même temps qu'il joue le jeu et qu'il les démasque.

C'est dans le creux produit par cette visée apparemment contradictoire – se passer d'une communication trompeuse et en communiquer les tromperies – que se situe l'énonciation lyrique. Nous avons noté que celle-ci a un statut particulier. Elle est en fait placée dans deux dimensions temporelles différentes : celle de l'œuvre, qui existe dès qu'elle est écrite ; et celle de la performance, qui n'existe qu'au moment où elle est dite. Valéry, Rilke, Montale et Stevens savent bien que, sans lecteurs, cette deuxième existence n'aura pas lieu. Mais ils ne se plient pas docilement à l'idée que n'importe quel lecteur puisse toucher à leurs poèmes. C'est pourquoi ils cherchent, d'une part, à lui restreindre l'accès au texte (c'est le cas de Montale et de ses *happy few*) ; d'autre part, à l'y intégrer à travers des personnages dont il peut imiter la conduite (ainsi Stevens avec ses lectrices et lecteurs ordinaires). La tâche qui attend ce lecteur n'est du reste pas des moindres. Interpréter le poème-essai, au double sens de le comprendre et de l'exécuter, équivaut souvent à interpréter les interprétations que les « Je » lyriques donnent de leur propre discours. Le rêve de *La Jeune Parque* ou les hallucinations du *Cimetière marin* ne sont pas présentés tels quels, mais tels qu'ils sont vécus et traduits en mots par leurs protagonistes. Dès que ces interprétations sont énoncées par les « Je », elles se changent en objectivations (quoique subjectives) et finissent par s'immobiliser dans le texte. Le concours des lecteurs est fondamental en ce qu'ils remettent ces images en mouvement, en leur restituant l'ambivalence qui les caractérisait¹⁵⁴. Les figures des *Élégies* comme l'ange, les amantes ou le héros en témoignent : elles ne vivent que par le fait d'être appelées à se rapprocher et à s'éloigner aussitôt. Écritures ayant pour sujet la lecture dans ses différentes déclinaisons – du ciel ou de l'écran (Stevens) ; du plomb ou de l'encens (Montale) –, les poèmes que nous venons d'analyser dégagent des ambitions expressives tout aussi bien que cognitives, l'urgence de dire et l'urgence d'être dits.

Le rapport entre auteur et public établi par l'intermédiaire du « Je » et de ses énoncés ne peut qu'être infléchi par les tensions internes au texte. Certes, un poète comme Montale nécessite quelqu'un qui décèle les indices disséminés au long des *Occasions* et de *La*

¹⁵⁴ Nous avons parlé à cet égard de traduction. Mais nous pourrions aussi parler, en empruntant une notion à la psychanalyse d'influence déconstructiviste, d'un mouvement de « traduction-détraduction-retraduction ». C'est à Jean Laplanche qu'on doit la théorisation de ce concept, qui lui sert à justifier une idée d'inconscient comme résultat du refus de l'enfant à accueillir les messages qui lui arrivent du monde des adultes. Obligé de traduire des symboles parfois énigmatiques, celui-ci développerait des traumatismes qui l'empêcheraient d'avancer dans la démarche interprétative. Selon Laplanche, la tâche du psychanalyste ne consiste pas à mener à bien cette traduction interrompue (comme toute pratique herméneutique chercherait à le faire) ; mais plutôt à défaire celles qui s'y sont superposées au fil des années, de telle manière que le patient puisse établir des nouveaux liens et opérer des nouvelles synthèses (Jean Laplanche, *La sexualité humaine. Biologisme et biologie*, Paris, La Découverte, 1999).

Tourmente (les « écailles d'un rouget mourant¹⁵⁵ » dans *Dora Markus* ; la « trace nacré de limace » et la « poussière de verre écrasé¹⁵⁶ » dans *Petit testament*). Mais la valeur que ces mêmes indices ont pour lui doit être protégée et ne peut pas changer selon le lecteur. C'est encore Cavell qui nous rappelle que l'auteur doit

rendre son œuvre odieuse [...] parce que la simple attirance n'est pas ce qu'il veut (artistiquement, ceci a à voir avec les diverses manières dont l'art s'est aujourd'hui dérobé à son public, ou se voit requis de le décevoir) ; il doit nier son autorité personnelle ou terrestre en accomplissant ce qu'il a à faire¹⁵⁷.

Selon le philosophe, l'œuvre moderniste se distingue justement par le fait de diviser son public entre « insiders » et « outsiders » : autrement dit, entre ceux qui la considèrent comme sincère et ceux qui la tiennent pour une farce¹⁵⁸. Au-delà de tout propos élitiste, c'est à l'action concertée de ces deux publics qu'appellent Valéry, Rilke Stevens et Montale. Le premier se doit en fait de prendre au sérieux leurs poèmes et l'expérience dont ils sont issus ; le deuxième de s'en méfier, ainsi que d'en questionner l'intelligibilité. La réponse ou le manque de réponse de la part des lecteurs vis-à-vis des attentes formulées par nos auteurs au moment où ils présentent un texte qui se refuse à une compréhension totale et univoque ne constitue pas seulement le but de leur œuvre ; il en constitue même le sujet¹⁵⁹. Les

¹⁵⁵ Montale, « Dora Markus », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁶ Montale, « Petit Testament », *La Tourmente et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁷ Stanley Cavell, « Kierkegaard et "Le livre sur Adler" », *Dire et vouloir dire*, *op. cit.*, p. 298.

¹⁵⁸ Dans *Les voix de la raison*, Cavell affirme à propos de Wittgenstein: « Comme les grandes œuvres modernes depuis un siècle, les *Investigations* philosophiques sont, au sens logique, ésotériques. Autrement dit, elles font partie des œuvres qui cherchent à diviser leur public (et chaque membre de leur public) entre initiés et étrangers ; elles ont donc les désagréments des œuvres-culte (remède, dans le meilleurs des cas, au désagrément particulier à l'indifférence ou à la promiscuité intellectuelle, combat de la connaissance partielle par la partialité); elles exigent donc, pour être reçues sincèrement, le choc de la conversion » (Stanley Cavell, *Les voix de la raison*, *op. cit.*, p. 22).

¹⁵⁹ C'est ce qui se passe dans la *Recherche* au moment où le Narrateur découvre que son article a enfin été publié sur *Le Figaro* : « Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille ; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit pour moi, c'est ce qui a été écrit pour moi et pour tous. Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal. Car ce que je tenais en main n'était pas seulement ce que j'avais écrit, mais était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire, fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du Figaro. Mais d'abord une première inquiétude. Le lecteur non prévenu verrait-il cet article ? Je déplie distraitemment le journal comme ferait ce lecteur non prévenu, ayant même sur ma figure l'air d'ignorer ce qu'il y a ce matin dans mon journal et d'avoir hâte de regarder les nouvelles mondaines et la politique. Mais mon article est si long que mon regard, qui l'évite (pour rester dans la vérité et ne pas mettre la chance de mon côté, comme quelqu'un qui attend compte trop lentement exprès), en accroche un morceau au passage. Mais beaucoup de ceux qui aperçoivent le premier article et même qui le lisent ne regardent pas la signature ; moi-même je serais bien incapable de dire de qui était le premier article de la veille. Et je me promets maintenant de les lire toujours et le nom de leur

difficultés rencontrées par les deux publics peuvent être perçues comme des clefs d'entrée aussi bien que comme des bornes chasse-roue : elles n'en rendent pas moins visible le conflit qui oppose le mythe d'organicité, de continuité et de cohérence prêché par le genre lyrique depuis le romantisme et les conditions historiques qui l'ont conduit à l'obsolescence. De plus, elles soulèvent aussi un autre problème, qu'on peut résumer par une variation sur la phrase célèbre de Beckett « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle¹⁶⁰ ». « Qu'importe qui lit, quelqu'un a écrit qu'importe qui lit » : tout en se soustrayant à leurs lecteurs, Valéry, Rilke, Stevens et Montale continuent de lui adresser la parole et de lui demander de ramener leur écriture au présent de l'énonciation.

Si le public du poème-essai était entièrement composé de lecteurs avisés comme celui qu'imagine de Man, la difficulté perdrait une partie des fonctions évoquées ci-dessus. On peut même craindre que la fascination exercée par nos auteurs sur les philosophes ne finisse par réduire leur public à une niche de seuls initiés. L'intérêt que les penseurs ont montré jusqu'ici pour un texte comme *Les Élégies de Duino* s'explique moins par le désir d'en souligner les ambiguïtés que par celui d'y trouver la preuve d'une thèse précédemment formulée¹⁶¹. Or, nous avons vu que ni le lecteur ni le sens de ce texte ne peuvent exister

auteur, mais comme un amant jaloux qui ne trompe pas sa maîtresse pour croire à sa fidélité, je songe tristement que mon attention future ne forcera pas en retour celle des autres. Et puis il y a ceux qui vont partir pour la chasse, ceux qui sont sortis brusquement de chez eux. Enfin, quelques-uns tout de même le liront. Je fais comme ceux-là, je commence. J'ai beau savoir que bien des gens qui liront cet article le trouveront détestable, au moment où je lis ce que je vois dans chaque mot me semble être sur le papier, je ne peux pas croire que chaque personne en ouvrant les yeux ne verra pas directement les images que je vois, croyant que la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur, tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit, avec la même naïveté que ceux qui croient que c'est la parole même qu'on a prononcée qui chemine telle quelle le long des fils du téléphone ; au moment même où je veux être un lecteur, mon esprit refait en auteur le travail de ceux qui liront mon article. Si M. de Guermantes ne comprenait pas telle phrase que Bloch aimerait, en revanche il pourrait s'amuser de telle réflexion que Bloch dédaignerait. Ainsi pour chaque partie que le lecteur précédent semblait délaissier, un nouvel amateur se présentant, l'ensemble de l'article se trouvait élevé aux nues par une foule et s'imposait ainsi à ma propre défiance de moi-même qui n'avais plus besoin de le détruire. [...] C'est une Vénus collective, dont on n'a qu'un membre mutilé si l'on s'en tient à la pensée de l'auteur, car elle ne se réalise complète que dans l'esprit de ses lecteurs. En eux elle s'achève. Et comme une foule, fût-elle une élite, n'est pas artiste, ce cachet dernier qu'elle lui donne garde toujours quelque chose d'un peu commun » (Proust, « Albertine disparue », *À la recherche du temps perdu*, t. 4, *op. cit.*, p. 150).

¹⁶⁰ Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 143. Extraite et décontextualisée, cette phrase a été rendue célèbre par Foucault (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits 1954-1988*, t. 1, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821).

¹⁶¹ Ceci nous semble être le cas du célèbre *Wozu Dichter ?* de Heidegger (Martin Heidegger « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986) ; mais aussi (et presque par conséquent) des réflexions menées par Blanchot dans *L'espace littéraire* (Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955). Sur la lecture que Heidegger fait de Rilke nous renvoyons à Christoph König, « *O Komm und geh* ». *Skeptische Lektüre der « Sonnette an Orpheus » von Rilke*, Göttingen, Wallstein, 2014, p. 194-202

tout à fait avant l'acte de lecture, qui en permet la véritable création. À moins de postuler l'obscurité du poème en tant que trace lisible d'un événement qui ne peut pas être partagé – c'est le propos de Derrida dans ses pages sur Celan¹⁶² –, aucun philosophe ne serait à même d'épuiser les interprétations d'une œuvre. C'est pour cette raison que Montale réussit à se jouer de l'érudition de ses commentateurs en leur fournissant les détails les plus infimes et inutiles sur ses textes. Ce faisant, il leur montre en fait que le zèle philologique ne suffit pas à boucler une fois pour toute la compréhension, qui demeure partielle et surtout locale¹⁶³. En insistant sur le pouvoir démystifiant du poème-essai, nous risquons de l'éloigner du langage quotidien, qui en ressortirait comme dégradé. Pourtant, celui-ci constitue le premier lieu de partage entre l'auteur et son public. Stevens n'affecte

¹⁶² « Le penseur reconnaît une primauté à la parole poétique, mais c'est pour s'en faire aussitôt l'exégète autorisé. Il destitue par là une figure de la pensée philosophique au profit d'une autre. Le détour par la poésie rend possible le retour de la philosophie hors du langage sclérosé de la tradition, mais cette relance de la pensée risque d'être de nouveau reprise par les contraintes de la visée théorique, puisqu'elle est encore commandée par la philosophie et ainsi de suite. Les romantiques s'étaient intéressés à la naissance des littératures et à la poésie populaire comme marqueur d'une identité culturelle et souvent nationale. Le poète se voyait investi d'une mission confuse, à la fois politique et religieuse. [...] Cette phase est révolue. L'alliance romantique entre le poète et le philosophe n'a plus cours. Mais la situation nouvelle issue de la décomposition de cette synthèse comporte aussi des risques. Faut-il considérer que la philosophie n'a pas du tout à s'occuper de la poésie ? Qu'elle doit l'abandonner à des spécialistes de la littérature ? Ce serait alors entériner une division du travail qui pourrait bien nous priver de tout discours sur la poésie. On renoncerait du même coup à la parole poétique dans l'espace public pour la cantonner dans une sorte de réserve où ne pénétreraient que quelques initiés. [...] Pourquoi renoncerait-on à voir la philosophie s'expliquer *avec* la poésie, à défaut de l'expliquer ? » (Denis Thouard, *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Paris, Seuil, 2016, p. 165-166).

¹⁶³ Dans *L'intelligence du texte*, Christoph König réfléchit au statut à l'actualité de la pratique philologique, en nous donnant ainsi moyen de nuancer un jugement qui pourrait paraître trop tranché à l'égard des philosophes et des philologues : « le sérieux philologique est aujourd'hui très loin d'aller de soi dans les sciences de la littérature à l'échelle internationale. L'idée qui prédomine est celle d'une ambivalence de principe des œuvres littéraires, qui a besoin, pour se déployer, d'une multiplicité de lecteurs. Cette idée est souvent associée, dans les sciences de la littérature, au procédé consistant à fonder la signification de chaque phénomène textuel sur des théories différentes. [...] Elles cherchent à contrôler la prétendue ouverture des textes en proposant une définition conceptuelle des instruments d'analyse (contexte, statut d'auteur, structure). Mais il manque des critères d'application des notions à chacune des œuvres. On attache trop peu d'importance aux lectures personnelles qui sont de fait premières ». Selon König, c'est vers une philologie à fondement herméneutique qu'il faudrait se tourner pour éviter de tomber dans de telles impasses : « c'est dans la réflexivité de ses objets – le titre de ce livre le suggère – qu'elle cherche la réponse à la question de savoir comment fonder la théorie de sa propre science. C'est parce que la poésie pense que l'interprète peut marcher sur ses traces en pensée [...] Mais quelle *forme* peut revêtir cette pratique philologique réfléchie qui ne peut être elle-même enseignée [...] ? Ma réponse est la suivante : la forme recherchée est l'insistance, et la pratique dont je parle est une lecture insistante. [...] Le terme de "lecture" possède, de manière significative, un double sens. Il désigne d'une part l'activité elle-même et d'autre part son résultat. Il s'agit de relier les deux. Le retour constant, qui en réfléchit les principes, aux résultats de la lecture, y compris à l'histoire des interprétations, par comparaison avec l'œuvre elle-même, améliore le résultat et – à plus longue échéance – la qualité de l'activité même. L'activité "cyclisée" dans l'objet renvoie à deux types d'objets : d'une part les interprétations personnelles comme une sorte de retour permanent au même, et d'autre part le discours partagé avec d'autres interprètes [...]. Ainsi entendue, la "lecture" se substitue à une théorie de la littérature ou de la culture préétablie » (König, *L'intelligence du texte, op. cit.*, p. 20-27).

pas ses lecteurs parce qu'il leur transmet un contenu ou une émotion, mais plutôt parce qu'il oppose une résistance à leurs tentatives de ramener les vers qu'il a écrits à une unité atemporelle de sens (un désir qui est particulièrement fort chez les philosophes). Puisqu'il les fait se heurter à la difficulté de lire, il les encourage aussi à se tourner vers leur propre ressenti et à se servir de l'imagination pour repenser la vie quotidienne¹⁶⁴. Poète de la lecture, il l'est aussi de l'ordinaire, du commun.

¹⁶⁴ « Nous pouvons également lire ces livres dans un autre but, non pour éclairer la littérature, non pour nous rendre familiers de gens célèbres, mais pour vivifier et exercer nos propres capacités créatrices. N'y a-t-il pas une fenêtre ouverte sur la droite de la bibliothèque? Quel plaisir d'arrêter de lire et de regarder dehors! Comme la scène est inspirante, dans sa simplicité, dans sa quotidienneté, avec son mouvement perpétuel! Les poulains qui galopent dans les champs, la femme qui remplit son seau au puits, le mulet qui rejette en arrière sa tête et jette son âcre et long gémissement. La meilleure part de toute bibliothèque n'est rien d'autre que le souvenir de semblables moments fugaces de la vie des hommes, des femmes et des mulets. Toute littérature, comme elle vieillit, possède son débarras, sa collection de moments disparus et de vies oubliées dits d'une voix faible et s'affaiblissant qui a péri. Mais si vous vous abandonnez au plaisir de lire des futilités, vous serez surpris, car en effet vous serez envahi par les reliques d'une vie humaine redevenue poussière » (Virginia Woolf, « Comment devrait-on lire un livre ? », *Le commun des lecteurs*, *op. cit.*, p. 181).

TROISIÈME PARTIE

Enjeux cognitifs et discursifs du poème-essai

La poésie est-elle une intelligence ?

A new age and a new understanding of beauty as range, not locus. No more qualities. No more metaphors. Gödel numbers, context-free grammars, finite automata, correlation functions and spectra. [...] I admit to seeing myself as an aesthete of the cold, the new, the right, the truly and spotlessly *here*. Various as Poisson, morphically dense : pieces whose form, dimension, character and implication can spread like Sargasso from a single structured relation and a criterion of function.

(David Foster Wallace, *Ici et là-bas*)

Le poète prépare sa pensée.

(Christophe Tarkos, *La poésie est une intelligence*)

La connaissance du poète

Dans un des premiers chapitres de cette thèse, nous avons vu que la réaction des écrivains au phénomène de spécialisation des savoirs qui a lieu pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle consiste à revendiquer l'apanage d'une connaissance littéraire en même temps irréductible et équivalente à la connaissance scientifique. Irréductible, car elle se prétend affranchie du respect des principes (d'exclusion, de probabilité, de généralisation, de transitivité, etc.) qui règlent le discours argumentatif. Équivalente, car elle se veut capable de concurrencer ce dernier en rigueur, méthode et degré de vérité atteint¹. Dans le même chapitre, nous avons également noté que cette tentative à la fois d'émancipation et d'intégration a deux conséquences principales. Au niveau sémantique, on assiste au mélange des vocabulaires du vague et de l'exact : le style de philosophes comme Nietzsche ou Bergson encourage savants et lettrés à puiser tantôt dans le champ lexical de la

¹ Pour un aperçu des rapports entre science et poésie aux XVII^e et XIX^e siècles français voir Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, notamment p. 313-321, où sont abordées les querelles lexicales et le problème de la séparation des discours à la moitié du XIX^e siècle.

mystique, tantôt dans celui de la biologie. Le brouillage des frontières stylistiques entre les disciplines entraîne, d'une part, la poétisation de l'écriture scientifique, d'autre part, la scientification de l'écriture poétique². À un autre niveau, on assiste à l'essor d'une posture intellectuelle située au croisement du dilettantisme et de l'érudition : ceux qui l'adoptent rejettent le pédantisme du savoir institutionnel sans pour autant renoncer à faire étalage de leurs connaissances³. Nous avons considéré ces deux phénomènes comme relevant d'une

² La réflexion sur le brouillage des frontières lexicales qui séparent les discours scientifique et lyrique est déjà entamée par Leopardi dès 1820. En partant de l'idée qu'à chaque étape d'une civilisation correspond un rapport spécifique au langage, l'auteur note que la richesse de mots techniques qui distingue le français des autres langues romanes (l'italien en particulier) est indice d'une société en plein essor, dans laquelle science et philosophie jouent un rôle central. Le renouvellement constant et la création de conventions que le progrès demande au langage ne sont pas affaire des poètes, qui se doivent de maintenir un vocabulaire indéfini et évocateur, capable de réveiller l'imagination chez leur public. D'où la célèbre distinction léopardienne entre « termes » (*termini*), les mots de la science, et « paroles » (*parole*), les mots de la poésie : « Les mots ne représentent pas seulement l'idée de l'objet signifié, mais aussi un nombre plus ou moins grand d'images accessoires. Il est de la plus haute importance pour une langue de posséder de tels mots. Les mots scientifiques présentent l'idée nue et circonscrite de tel ou tel objet, et on les appelle des termes parce qu'ils déterminent et définissent la chose sous tous ses aspects. Plus une langue abonde en mots, plus elle se prête à la littérature, à la beauté, etc., etc. ; et inversement, quand elle abonde plus en termes je veux dire quand cette abondance nuit à celle des mots, puisque l'abondance des deux n'est pas préjudiciable. Il y a en effet une grande différence entre la convenance des mots et leur nudité, leur sécheresse : si la première donne au discours efficacité et clarté, la seconde ne lui apporte qu'aridité. Le péril majeur aujourd'hui encouru par la langue française est de devenir une langue entièrement mathématique et scientifique, en raison de la trop grande abondance de termes en tous domaines et de l'oubli des mots anciens. Certes, c'est là ce qui la rend facile et commune, puisque c'est la langue la plus artificielle et géométriquement nue qui ait jamais existé. [...] En généralisant cette observation, nous verrons comment elle est fondée dans la nature des choses, comment la philosophie et l'usage de la pure raison, que l'on peut comparer aux termes et à la construction régulière, ont asséché et stérilisé notre pauvre vie, et comment toute la beauté de ce monde consiste dans l'imagination, comparable aux mots et à la construction libre, variée, hardie et figurée » (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, tr. de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Scheffer, Paris, Allia, 2004, p. 208-209). Des telles considérations théoriques sur l'importance de garder bien distincts discours scientifique et lyrique sont en réalité souvent contredites par la pratique d'écriture de Leopardi lui-même : l'ironie de ses *Chants* et de ses *Petites œuvres morales* se joue toute sur le contraste entre termes et paroles, anticipant ainsi le phénomène que nous venons d'évoquer.

³ « Nous sommes redevables à des dilettantes, justement, de beaucoup de nos meilleurs questionnements et de nos meilleures connaissances. Le dilettante se distingue du spécialiste [...] seulement en cela, qu'il lui manque la solide garantie de la méthode de travail et qu'il n'est par conséquent pas en état, la plupart du temps, de contrôler après coup la portée de l'idée et de l'évaluer ou de la mener à son terme. L'idée ne remplace pas le travail. Et le travail de son côté ne peut remplacer ou forcer l'idée » (Weber, *Le savant et la politique*, op. cit., p. 78.). À propos de ses compétences, Valéry ne paraît pas avoir de problèmes à faire aveu de dilettantisme : « J'ai écrit sur la danse sans l'aimer, sur la politique sans y tremper, sur l'histoire sans la connaître – ne me servant que de ce moi » (Valéry, *Cahiers*, op. cit., t. 1, p. 276). Cette confession faussement modeste semble confirmée par Benda, qui dans un appendice à *La France Byzantine* décrit ainsi les rencontres occasionnelles qu'il a eues avec Valéry : « Ayant eu quelquefois l'occasion de rencontrer Valéry à la ville, j'ai pu constater la même forme d'esprit ou le même manque de forme dans sa conversation que dans ses écrits. À peine m'avait-il exposé une idée (il me faisait volontiers cet honneur) qu'il devenait le plus malheureux des hommes du fait qu'il croyait devoir la soutenir, s'y efforçait par des explications qui la rendaient de plus en plus gratuite et en venait tout de suite à un "vous comprenez, vous comprenez..." qui faisait surtout comprendre qu'il eût été souverainement inconvenant de lui en demander davantage. Ce refus de consister, il ne le portait pas seulement dans les

instance expressive que nous avons nommée « essayistique ». De la même manière que le terme « lyrique » désigne aujourd'hui plus un mode d'être qu'un mode d'écrire, nous voulions indiquer par là plutôt une attitude mentale qu'un genre littéraire précis⁴.

Chacun à sa manière, Valéry, Rilke, Stevens et Montale font leur cette posture essayistique. Certes, tous les quatre constatent la défaillance de la poésie vis-à-vis des ambitions cognitives qui lui ont été traditionnellement associées. En même temps qu'ils confessent au lecteur de ne pas disposer d'une « formule qui des mondes puisse [lui] ouvrir⁵ », ils continuent pourtant de se servir du médium lyrique pour communiquer. Le fiasco de l'expérience symboliste dont leurs générations sont issues (1871-79 pour Valéry, Rilke et Stevens ; 1889 pour Montale) les conduit à partager avec les philosophies de la crise l'incertitude à l'égard des possibilités d'aboutir à une connaissance, ne serait-ce que négative, du monde. Avec l'autobiographie, la poésie est du reste le genre le plus affecté par l'écroulement du modèle de subjectivité dont Freud fait le constat à l'époque où ces jeunes auteurs se forment à l'écriture en vers⁶. Comme nous l'avons remarqué dans les pages

salons, où en somme il est de mise, mais dans les mondes sérieux. Se trouvant un jour dans un milieu de médecins psychiatres, il ébaucha sur l'attention des vues qui piquèrent l'assistance ; quand on le pria de les préciser, ce ne fut plus qu'assertions embourbées, virtuosités verbales, rapports fondés sur l'apparence des choses, métaphores prises pour des raisonnements, bref désappointement général » (Benda, *La France byzantine*, *op. cit.*, p. 210). Avant Benda, un autre savant avait déploré le dilettantisme de Valéry : il s'agit de Benedetto Croce. Lors d'un entretien, celui-ci aurait commenté ainsi *Charmes* : « Il [Valéry] écrit parfois des beaux vers, mais il les fabrique avec la machine de l'intellect... Et même son intellect est fragmentaire, manque d'organicité. Valéry est un dilettante de l'intelligence » [« Fa a volte bei versi, ma li fabbrica con la macchina dell'intelletto... Ma anche l'intelletto suo è disorganico, frammentario. È un dilettante dell'intelligenza » (cité par Giovanni Titta Rosa, « Una visita a Croce », *La Fiera Letteraria*, 5, 14 marzo 1971)].

⁴ Dans *Montaigne en mouvement*, Jean Starobinski identifie le but des *Essais* de Montaigne avec la quête d'une « forme maîtresse », une correspondance idéale entre le mouvement incessant de son esprit et l'unité multiforme de son livre. « Achèvement ; perfection dans l'imperfection. Montaigne est là, avec ses maladies, ses habitudes, ses travers. Accepter la vie, pour lui, c'est accepter d'avoir vécu, et se recevoir tel que les années l'ont façonné. *C'est fait*. Il est trop tard. Qu'on ne lui demande pas de s'amender. Montaigne ne sait que se raconter tel qu'il est, c'est-à-dire tel que sa vie l'a construit, tel que la maladie le détruit. Mais voici que se raconter devient une tâche infinie, et qui va contredire l'apparente immobilisation du *c'est fait*. Rien n'est stabilisé. Car se raconter, c'est continuer dans la durée propre du langage la vie et le mouvement que "on croyait arrêtés. Ainsi Montaigne se corrige et se transforme par d'incessants ajouts, alors même qu'il se déclare incapable de repentir. Dans le chapitre XIII du troisième livre, après tout ce qui semblait s'immobiliser dans le *c'est fait* vient l'invitation à construire la vie comme un chef-d'œuvre, puis le constat : "Je fons et eschape à moy" c'est-à-dire l'appel à l'acte formateur et la résignation à l'écoulement perpétuel : tout reste à faire, alors même que tout se défait » (Starobinski, *Montaigne en mouvement*, *op. cit.*, p. 451).

⁵ Montale, « Ne nous demande pas la parole... », *Os de seiche*, *op. cit.* p. 67.

⁶ Il serait tentant de considérer les pratiques littéraires liées à l'autoréflexion comme des précurseurs de l'expérience psychanalytique. Mais là où l'écriture de soi procède souvent du désir de donner une forme à son identité, la psychanalyse ne vise pas la recomposition d'une subjectivité originnaire, que la force de l'âge ou celle des choses auraient compromis. Plutôt qu'une synthèse, le travail psychanalytique est censé opérer une séparation et un isolement des parties constituantes de notre esprit, de telle manière à

consacrées au « Je » lyrique, la remise en cause de la centralité du moi ou de la transparence du langage ne peuvent que saper un discours dont l'autorité se fonde sur l'unité et l'authenticité de l'énonciation. Au moins depuis le romantisme, la connaissance dispensée par le poème est une connaissance de type affectif : la transmission du savoir s'effectue à travers le récit d'une expérience individuelle, racontée comme si elle avait été réellement vécue par le sujet qui s'en porte garant. La profession de foi requise du lecteur ne consiste pas tant dans le fait de croire à la réalité qui est à l'origine de cette expérience qu'à la parole du « Je » qui la raconte. Autrement dit, le poème doit être à même de restituer la vie d'autrui dans une forme à la fois unique et universelle, de telle manière qu'il soit possible de s'y identifier. Si l'on se tient à cette idée, le poète peut dispenser un savoir seulement là où sa personne biographique et sa personne grammaticale coïncident. Or il est évident que, dans un monde où l'expérience la plus digne d'attention consiste à ressentir une étrangeté par rapport à sa propre conscience (le « Qui pleure là ? » de la Parque), des tels présupposés ne font plus office de garantie. À partir du moment où les mots se sont révélés des prismes déformants, la valeur du témoignage est devenue elle-même douteuse⁷. Dépourvu de sa portée affective, le genre lyrique risque de tomber dans un état de discrédit pareil à celui où il se trouvait avant que les premiers romantiques n'interviennent pour le rehausser. Encore une fois, il lui faudrait une aide venant de l'extérieur. Puisque la philosophie a du

illuminer ces recoins qui ont été longtemps mal éclairés. Le processus qui conduit à leur remémoration n'a donc pas comme but de nous rendre entièrement intelligibles à nous-mêmes : au contraire, les pulsions qui se manifestent à travers les symptômes pour émerger ensuite dans le cadre thérapeutique restent pour la plupart inassimilables. L'apport majeur de Freud à la reconfiguration du modèle de subjectivité qui est en train de s'accomplir au tournant du siècle ne consisterait alors pas dans la séparation de la psyché en deux systèmes, l'un caché et l'autre manifeste ; mais plutôt dans l'accent mis sur leur interférence. La révision de la théorie des « topiques » entamée au début des années 1920 insiste justement sur la dépendance mutuelle du « moi » et du « ça », qu'il ne faudrait pas entendre comme séparées ou fonctionnant avec des mécanismes différents. Cette « vésicule vivante » qui est le moi s'exprimerait certes selon les règles de sa propre réalité psychique, mais toujours en instaurant avec le monde et les autres un rapport de négociation plus ou moins satisfaisante. (Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Œuvres complètes, 1916-1920*, t. XV, tr. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre, Joël Doron, Roland Doron, Judith Dupont, Daniel Hartmann, René Lainé, Jean Laplanche, Christa von Petersdorff, Alain Rauzy, François Robert, Johanna Stute-Cadiot, Claude Vincent, Andrea Zäh-Gratiaux, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 293-298). Après la critique contre la nature anthropocentrique du langage menée par Nietzsche (nous l'avons évoquée dans le chapitre sur le « Je » lyrique), la théorie freudienne des topiques contribue à assener un coup décisif à « l'illusion narcissique » qui a fait croire à l'homme qu'il était le souverain de son univers.

⁷ « Le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle » (Bergson, « L'Évolution créatrice », *op. cit.*, p. 100).

mal à lui en apporter – elle-même est en proie au déferlement de ses marges⁸ –, le poème doit la chercher dans ses propres interstices, là où il reste trace des brisures qui l’ont jadis branché aux autres genres littéraires ou séparé d’eux. Ce n’est qu’en renonçant à sa spécificité (une spécificité qui dérive en grande partie d’un amalgame d’essentialisme et de raideur typologique) que le poème peut refaire surface et revendiquer une intelligence toute à lui, dans l’exercice de laquelle moment réflexif et moment expressif ne s’excluent pas mutuellement⁹.

Il nous reste à voir par quelles ruses cette intelligence parvient à se dissimuler pour agir sans entraves au sein d’un discours dont la portée cognitive est de moins en moins reconnue. Une des manières de tromper la méfiance que le genre lyrique inspire à nos auteurs et à leur public consistera notamment dans le renversement de la démarche introspective qui accompagne l’écriture en vers. Chez Valéry, cette dernière n’est plus conçue en terme d’émanation ou de transmission, mais plutôt en terme d’absorption ou de rétention. Tel un poisson électrique, le poème détecte et emmagasine les stimuli venant de l’extérieur (de la page, du corps, de l’esprit, du monde) pour les transformer en énergie qu’il pourrait à tout moment décharger. Une autre stratégie prévoit l’évacuation des éléments

⁸ En faisant basculer sa critique de la raison du plan de l’ontologie vers le plan de la rhétorique, Nietzsche a fait en sorte que les deux sphères, de la philosophie et de la littérature, cessent d’être considérées comme des domaines séparés, dont l’un serait gouverné par la vérité et l’autre par l’illusion. Du moment où la transitivité du langage (qui est le moteur de la démarche positive), se révèle être une chimère, même les descriptions du monde les plus vraisemblables sont réduites au rang de récit. Les philosophes se trouvent ainsi contraints d’admettre que leur façon de s’exprimer se compose elle aussi d’ornements, des subtilités et d’artifices. Une fois cela admis, ils sont obligés de choisir entre le repli dans le domaine de la logique ou l’avancée dans le règne des interprétations. Inversement, puisque toute œuvre peut être traitée de littéraire et toute personne de personnage, le champ d’action des écrivains s’élargit (au moins théoriquement) à tel point qu’on ne peut plus en tracer les limites. Poètes et romanciers doivent dès lors s’accoutumer à la contradiction d’une littérature qui est désormais partout et nulle part.

⁹ Selon Christoph König, l’intelligence d’un texte littéraire résulte de la coopération entre trois facteurs : la subjectivité, la réflexivité et la créativité. En ce qui est de la subjectivité, son importance au sein de la démarche herméneutique tient au fait que « la compréhension s’opère à l’intérieur d’une langue, mais on ne comprend pas une langue, on comprend des artefacts langagiers. Ces derniers présupposent une subjectivité qui adopte une certaine position vis-à-vis de la langue. Le plus souvent, l’écrivain exploite la possibilité d’une réflexion intermédiaire, il a recours à un mode d’expression *idiomatique* qui se distingue de la langue en général comme un système propre formé par l’auteur mais n’est cependant pas en mesure d’expliquer un phrase particulière dans un texte. [...] » (Christoph König, *L’intelligence du texte, op. cit.*, p. 13). En ce qui concerne la réflexion, celle-ci « peut être consciente mais aussi non discursive (au sens de l’apperception de Kant) : elle renvoie alors à une connaissance qui organise spontanément les impressions des sens. La compréhension du philologue vise cette double réflexion de l’œuvre (discursive et non discursive) et présuppose la création d’une relation entre réflexion du texte et réflexion (là encore textuelle) de la pratique créative [...] » (*Ibid.*, p. 14). Quant à la créativité, « celle-ci est une condition du comprendre, car elle assure l’accès à l’intelligence non-discursive de l’œuvre et se concentre sur le matériau langagier auquel il faut donner forme pour exprimer la (connaissance de la) réflexion de l’œuvre à comprendre – la pratique de la compréhension reproduit l’imbrication du non-discursif et de la réflexion consciente » (*Ibid.*).

suggérant que la connaissance du poème est issue de la vie du poète : il en va ainsi pour le « Je » lyrique de Montale, qu'une sorte d'ascèse entraîne vers la dématérialisation. Soucieux de s'élever au-dessus de toute sensation immédiate, celui-ci devra faire appel au corps d'autrui (féminin en particulier) pour compenser ce qu'un excès de rationalité a inhibé. Le processus inverse est également possible, qui consiste à donner l'aspect d'une expérience vécue à ce qui en réalité est une expérience mentale. Derrière le drame des *Élégies* se cache peut-être l'exposition d'un problème cognitif, énoncé sous forme de question rhétorique et résolu grâce à la seule force de l'imagination. Mais l'imagination peut aussi aller à l'encontre de la logique traditionnelle : ceci paraît être le cas de Stevens, qui maintient que le poème doit « résiste[r] à l'intelligence / presque avec succès¹⁰ ». Ce propos paradoxal, peut-il servir de devise pour les quatre auteurs de notre corpus ?

De la tête au texte : corps et écriture chez Valéry

La volonté à la fois d'émanciper et d'intégrer la poésie au processus de technicisation qui intéresse les autres savoirs recoupe l'histoire de ce genre au moins depuis Mallarmé. Ce dernier aurait eu le mérite de restituer au discours lyrique sa nécessité interne. Ainsi il l'aurait élevé au rang des mathématiques, une discipline dans laquelle la vérité d'un énoncé ne dépend pas de sa conformité à des référents réels, mais de son accord avec les autres propositions. Nous attendrions de Valéry, disciple fidèle de Mallarmé, qu'il prenne le relais de son maître et qu'il achève le projet entamé avec *Igitur* : transformer un mot à la valeur purement grammaticale comme l'adverbe « alors » en cause matérielle, formelle, motrice et finale de la poésie¹¹. Même s'il se dit débiteur à l'égard de l'œuvre mallarméenne, l'auteur de *La Jeune Parque* vit de manière différente la demande de spécialisation à laquelle la

¹⁰ Stevens, « Homme portant chose », *Transport vers l'été*, op. cit., p. 43.

¹¹ Le titre « Igitur » que Mallarmé choisit pour son conte inachevé renvoie à l'« ergo » du cogito cartésien, la conjonction qui permet à Descartes d'établir – par rien d'autre qu'un tour de rhétorique – un rapport causal entre l'expérience intérieure du « Je » et la réalité externe, ainsi que de légitimer la pensée anthropocentrique. Comme le précise Derrida, « l'œuvre de Mallarmé [...] rappelle d'abord, à travers tous les miroirs qui se réfléchissent à chaque heure du texte, “le hasard infini des conjonctions”, la mémoire de la race de ce Hamlet narcissique ; au moment de dire “le compte que j'ai à vous rendre de ma vie”, *Igitur* laisse hanter son moi, sa spéculaire “perception de soi”, comme il dit, ou encore sa “conscience de soi”, son cogito, *cogito sum*, en somme, par toute une gens zoomorphe, par une “fraise arachnéenne”, un “fil arachnéen”, un “battement d'ailes absurdes”, un “volètement”, toutes sortes de volatiles qui font penser à des chauves-souris, mais aussi des “monstres” et des chimères [...]. Et c'est en effet un drame spectral de l'autobiographie d'un mortel qui se prend dans son miroir ou se surprend en son sépulcre en pleine genèse, avant l'homme et au milieu d'animaux chimériques » (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 107).

littérature doit répondre pour se mettre à la hauteur de la science. À la « chair triste¹² » qui ne trouve plus aucun plaisir dans les livres, il oppose un intellect en fête, plongé dans un « jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif [...] où les efforts sont rythmes, rachetés¹³ ». Contrairement à Mallarmé, la quête d'une logique propre au seul poème se mêle chez Valéry à la volonté de le greffer, jusqu'à sa complète absorption, aux autres logiques discursives. S'il ne se décide qu'en apparence pour la première et la plus puriste de ces deux voies, c'est qu'en plus de Mallarmé il hérite d'autres modèles de connaissance.

La prose *Passage de Verlaine* le montre bien, qui met en scène un véritable concours de beauté entre savants. Paru pour la première fois en 1921 sous le titre *Autour de Verlaine* et joint seulement plus tard au deuxième volume de *Variété* (1929), ce court texte est le fruit d'une circonstance particulière. Valéry y décrit une scène qui se répète ponctuellement sous ses yeux au Jardin du Luxembourg, tous les jours à midi. Dans la position privilégiée de l'observateur, il voit passer d'abord la personne « si puissante et si misérable¹⁴ » de Verlaine. À peine sorti du café « en grotte de rocaille¹⁵ » où il s'est laissé plonger comme un nymphée « dans la nappe émeraude d'un billard¹⁶ », ce grand poète se dirige en boitant vers « quelque gargote du côté de Polytechnique¹⁷ », escorté par ses admirateurs. Quelques minutes avant le passage de Verlaine, le regard de Valéry a été attiré par un passant d'un tout autre genre : le mathématicien Henri Poincaré¹⁸. Contrairement à Verlaine, qui « étonnait la rue par sa brutale majesté¹⁹ » et par le bruit pénible de son bâton d'infirmes, le pas de Poincaré est celui d'un homme grave, que l'allure militaire et le poids du cerveau

¹² Mallarmé, « Brise marine », *Œuvres, op. cit.*, p. 38.

¹³ Valéry, « Littérature », *Œuvres, t. 2, op. cit.*, p. 546.

¹⁴ Valéry, « Passage de Verlaine », *Œuvres, t. 1, op. cit.*, p. 710.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* À propos de Verlaine, Valéry dit que « ce naïf est un primitif organisé, un primitif comme il n'y avait jamais eu de primitif, et qui procède d'un artiste fort habile et fort conscient [...]. Jamais art plus subtil que cet art, qui suppose qu'on en fait un autre, et non point qu'on le précède » (Valéry, « Villon et Verlaine », *Œuvres, t. 2, op. cit.*, p. 442). Dans sa biographie de Valéry, Jarrety ajoute au sujet de Verlaine que, « assez curieusement, à la différence de certains de ses amis [...], Valéry n'a jamais cherché à le rencontrer. À l'époque de son mysticisme esthétique, en octobre 1889, il avait certes dédié à Verlaine un assez long poème, *Renaissance spirituelle*, puis un sonnet au mois d'août suivant, *Ultime pensée du pauvre poète*, mais il n'était pas allé au-delà de ce geste privé [...] [Verlaine] ne fut jamais tout à fait un maître. Quoique la virtuosité de son chant demeure pour lui inimitable, le travail verlainien du vers est trop éloigné des exigences que lui-même s'est rapidement assignées, et sans doute juge-t-il secrètement que son œuvre fait trop de place à l'intime » (Jarrety, *Paul Valéry, op. cit.* p. 83). Nous avons évoqué les circonstances de la rencontre entre Valéry et Poincaré dans le troisième chapitre de la deuxième partie de ce travail.

¹⁹ Valéry, « Passage de Verlaine », *op. cit.*, p. 710.

font pencher vers l'avant. En décrivant « des arcs inconscients²⁰ » sur les murs à côté du trottoir, son doigt trahit la nature géométrique de son esprit, prêt à s'envoler vers les hauteurs célestes tout comme à tomber « sous les roues d'un charriot²¹ ».

Tous les deux divins, Verlaine et Poincaré n'ont rien d'autre en commun que le fait d'être « mû[s] régulièrement [...] par la loi de se mettre à table²² ». En prenant note de leurs gestes, Valéry réfléchit à l'incompatibilité entre les univers mentaux qu'ils habitent :

Je m'amusais de ces passages au méridien d'astres si dissemblables... Je songeais à l'immensité de leur intervalle spirituel. Quelle imagerie différente dans ces deux têtes ! Quels effets incomparables la vision d'une même rue pouvait produire dans ces deux systèmes qui se succédaient de si près ! Il me fallait choisir, pour y penser, entre deux ordres de choses admirables qui s'excluent dans leurs apparences, qui se ressemblent par la pureté et la profondeur de leurs objets... Mais à ces deux passants, je ne trouvais enfin de commun que leur obéissance pareille aux secrètes sommations de midi²³.

Nombreux sont les éléments du récit qu'il nous intéresse de souligner. Du point de vue stylistique, on note d'abord qu'il se construit par de fausses antithèses : Verlaine et Poincaré ne sont pas seulement les personnifications de la science et de la littérature, univers aussi opposés que l'aspect des deux savants ; les systèmes de pensée qu'ils incarnent sont à tel point éloignés l'un de l'autre que Valéry n'arrive à les rapprocher que par la force de leur appétit. D'après son croquis quelque peu physiognomonique – Verlaine y est peint en pauvre diable « porteur de flammes dans ses yeux couverts de broussailles²⁴ » et Poincaré en ange à « la barbe brève, le vêtement sage et sérieux, la rosette²⁵ » –, on dirait que son admiration penche plutôt pour le mathématicien. La discipline dont Poincaré est maître absolu fonde ses vérités non pas sur un ensemble de données empiriques douteusement collectées, mais sur la cohérence interne de ses énoncés ; tandis que l'art ne parvient pas à se débarrasser du monde extérieur, duquel il fournit d'ailleurs des représentations inexactes. C'est pourquoi Verlaine est entouré de gens et Poincaré plongé dans sa solitude, comme à vouloir indiquer la dépendance de l'un et l'autonomie de l'autre à l'égard de la réalité. Mais la juxtaposition de ces deux hommes affamés n'est pas aussi manichéenne qu'elle ne paraît. Parmi tous les arts, la poésie est au fond le seul qui pourrait se rapprocher

²⁰ *Ibid.*, p. 711.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

des mathématiques²⁶. Verlaine n'en revient pas indigeste à Valéry parce qu'il est un poète, mais parce qu'avec ses vers triviaux il aurait rabaisé le degré d'autonomie du genre littéraire, en le faisant dépendre entièrement de ses contenus. La retenue de Poincaré, au contraire, fait qu'il rentre de droit dans la famille des « logiciens supérieurs²⁷ » où se trouve, entre autres, Mallarmé. « Constructeurs solitaires²⁸ », ces deux frères de Valéry s'adonnent presque incognito à la construction d'une œuvre qui est admirable justement parce qu'elle n'est nullement compromise avec les choses extérieures.

Différents dans leur apparence sensible, Verlaine et Poincaré sont occupés par des questions également pures et profondes : à parité de rigueur, les effets produits par l'œuvre du scientifique sont comparables aux effets produits par l'œuvre du poète. Si leur antithèse s'est révélée apparente, c'est qu'il y a un troisième élément qui joue le rôle de médiateur entre les deux pôles. Témoin de tout ce qui se passe au Jardin du Luxembourg à l'heure du déjeuner, Valéry évite de se mêler au récit. Ni son corps ni ses appétits – ceux du ventre comme ceux de l'esprit – ne trouvent place dans la scène. Malgré sa discrétion, on ne peut pas dire qu'il soit absent du texte. Comme pour tous les héros de ses dialogues et récits, Verlaine et Poincaré fonctionnent au moyen de prosopopées pour l'exposé d'une théorie dont l'auteur ne veut pas se porter directement garant. Homme de lettres et de chiffres à la fois, Valéry s'est en fait approché des études scientifiques en autodidacte, animé par un sentiment de revanche envers les « ternes et tristes maîtres²⁹ » qui l'ont trop tôt orienté vers une carrière humaniste. Ces derniers auraient desséché les sciences de la nature de toute leur beauté, de la peur que les jeunes élèves comme lui puissent y trouver de l'intérêt³⁰.

²⁶ Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre consacré au public du poème-essai, Valéry considère que, à la différence du roman ou de la peinture, la composition poétique est non-représentative et surtout présidée par des règles propres.

²⁷ Valéry « Passage de Verlaine », *op. cit.*, p. 713.

²⁸ Valéry, notes à « Degas Danse Dessin », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1384.

²⁹ Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 856.

³⁰ Dans un texte qui date toujours de 1921, Valéry nous livre un compte rendu emphatique sur l'indécision qui a présidé aux années de sa formation. « J'avais vingt ans, et je croyais à la puissance de la pensée. Je souffrais étrangement d'être, et de ne pas être. Parfois, je me sentais des forces infinies. Elles tombaient devant les problèmes ; et la faiblesse de *mes pouvoirs positifs* me désespérait. J'étais sombre, léger, facile en apparence, dur dans le fond, extrême dans le mépris, absolu dans l'admiration, aisé à impressionner, impossible à convaincre. J'avais foi dans quelques idées qui m'étaient venues. Je prenais la conformité qu'elles avaient avec mon être qui les avait enfantées pour une marque certaine de leur valeur universelle : ce qui paraissait si nettement à mon esprit lui paraissait invincible ; ce que le désir engendre est toujours ce qu'il y a de plus clair. Je conservais ces ombres d'idées comme mes secrets d'État. J'avais honte de leur étrangeté ; j'avais peur qu'elles fussent absurdes ; je savais qu'elles l'étaient, et qu'elles ne l'étaient pas. Elles étaient vaines par elles-mêmes, puissantes par la force singulière que me donnait la confiance que je me gardais. La jalousie de ce mystère de faiblesse m'emplissait d'une sorte de vigueur » (Valéry, « Au sujet d'Eurêka », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 854). Une telle confession peut

Tout au long de sa vie, il cherchera à retrouver l'affinité manquée avec ces disciplines, qui, il l'espère, gagneront chez lui en finesse sans perdre en exactitude.

Pour assurer le maximum de perméabilité entre l'univers de l'art et celui des mathématiques, il est nécessaire pour Valéry de passer par une autre discipline, située à la croisée des deux savoirs : la physiologie³¹. Certes moins abstraite que l'algèbre, elle ne lui sert pas tant de domaine d'étude que de champ sémantique dans lequel puiser images et métaphores. De même que les maîtres physiologistes ont dû inventer le sphygmographe (appareil servant à enregistrer les battements du pouls) ou le galvanomètre à cordes (sorte d'ancêtre de l'électrocardiogramme), lui aussi devra mettre au point un outil capable de mesurer les oscillations de la pensée au plus près possible de son essor. Faute de mieux, c'est à l'écriture en vers qu'il va attribuer cette tâche : une écriture conçue non pas comme représentation d'idées abouties, mais comme étape intermédiaire et toujours réversible de leur agglomération³².

être interprétée comme une tentative de s'attirer la bienveillance des lecteurs à qui les ambitions scientifiques de Valéry (« [s]es pouvoirs positifs »), pourraient sembler présomptueuses. Mais elle peut aussi être considérée comme la revendication plus ou moins consciente d'un dilettantisme que Valéry partage avec tant d'écrivains de son époque et dont Dostoïevski avait déjà fait le portrait dans *L'Adolescent*. Avec un mélange de pudeur et de suffisance pareil à celui qu'exhibe Valéry, le protagoniste du roman, Arkadi, décide de ne pas poursuivre ses études universitaires pour se consacrer entièrement à une idée. Son apparition soudaine a fait en sorte que ses rêves de collégien « se sont consolidés et ont revêtu une forme déterminée : d'absurdes, ils sont devenus sensés » (Fiodor Dostoïevski, *L'Adolescent*, tr. du russe par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, 1998, p. 15). Craignant que quelqu'un puisse détruire ses théories, l'adolescent préfère dans un premier temps garder son idée comme un secret d'État : « J'étais bien sûr que cette idée, je ne la leur livrerais pas, je ne la leur dirais pas ; mais ils pouvaient (encore une fois, eux ou les gens du même acabit) me dire des choses qui me feraient perdre confiance dans mon idée, même sans qu'ils y fissent allusion. Il y avait dans mon idée des problèmes non résolus, mais je ne voulais pas qu'un autre les résolût à ma place. Dans ces deux dernières années j'avais même cessé de lire, craignant de tomber sur quelque passage qui ne fût pas en faveur de mon idée, et qui aurait pu me bouleverser » (*Ibid.*, p. 57).

³¹ Comme le remarque Hugues Marchal, « il arrive fréquemment à Valéry de s'emparer de références physiologiques pour les appliquer à la création littéraire, de manière métaphorique : dans une lettre à Alain, par exemple, il qualifie d'« embryologiquement juste » l'idée que *Charmes* est issu de *La Jeune Parque*. Cependant, le lien qu'il établit entre organisme et production de l'esprit répond à une logique qui dépasse ce niveau d'emprunt. [...] Il exige qu'une dimension physiologique soit reconnue à la relation littéraire, et ce mouvement est fondamental, car il va distinguer son approche de celles de ses principales influences en matière de théorie littéraire, soit Mallarmé et Poe. Comme Remy de Gourmont, Valéry est sensible à l'apparition d'« une génération qui n'ignore plus [...] le mécanisme physiologique de la pensée » et, comme lui, il cherche à tirer les conséquences de cette évolution dans son champ propre : l'impact conjugué de la philosophie nietzschéenne et de la physiologie reconfigure le territoire disciplinaire au sein duquel s'élabore sa poétique » (Hugues Marchal, « Physiologie et théorie littéraire », *Fabula / Les colloques*, Paul Valéry et l'idée de littérature, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>).

³² Une telle visée utilitaire est cohérente avec la théorie valérienne de l'instrument. D'après Valéry, le phénomène majeur dans l'histoire du genre humain consisterait dans la mise en place de procédés de conservation visant à régulariser la vie des individus : « Le premier soin de l'homme fut de purger la terre des monstres et des animaux les plus nuisibles – de domestiquer ceux dont il pouvait se servir [...],

La poésie n'a pas à exposer des idées. Les idées (au sens ordinaire du mot) sont des expressions, ou formules. La poésie n'est pas à ce *moment*. Elle est au point antérieur – où les choses mêmes sont comme grosses d'idées. Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires³³.

Si le vers s'apparente aux les mathématiques, c'est que tous les deux restituent, sous forme de perfection apparente, le caractère artificiel de leurs procédés³⁴. Comme la technique de l'addition ou de l'extraction de racine, la technique du poème ne parvient à représenter la pensée qu'en mettant en avant les conventions qui lui sont propres en tant que genre. Mais puisque le fonctionnement de l'esprit est lié à la manière dont les objets sont distribués dans l'espace et étalés dans le temps, la différence entre l'écriture en vers et d'autres instruments de conservation internes à la pensée elle-même (la mémoire notamment) doit être extrêmement réduite. Il faut que le monde extérieur, tel qu'il s'imprime dans la conscience, et le monde intérieur, tel qu'il ressort à travers le poème, présentent le même genre de relations combinatoires : tous les deux doivent se déployer à partir d'un seul agent, le corps, et par le biais d'un seul médium, les mots. Ces derniers sont traités par Valéry tantôt comme devise permettant de mettre en circulation des images conventionnelles (une sorte de valeur d'échange), tantôt comme matériau brut exploité pour ses qualités non sémantiques (une sorte de valeur d'usage) ; en aucun cas ils ne sont envisagés en terme d'essence ou de chose en soi³⁵.

soit en constituant le troupeau qui se renouvelle automatiquement, soit en cultivant un carré [...]. Rôle immense de ces procédés (soudure !). Conservation matérielle. Pain, biscuit. Réserves. Conservation des observations. Mémoire, écriture, vers, dessin. Conservation des émotions. Poésie » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1464). Au cours des siècles, l'homme se serait accommodé aux pratiques énumérées ci-dessus et aurait oublié leur fonction de « soudure ». Progressivement, celles-ci auraient été donc remplies d'une valeur universelle et intemporelle. Lorsqu'il choisit l'écriture comme moyen privilégié pour la conservation des données acquises à travers l'expérience, Valéry veille à ne pas la naturaliser, en insistant au contraire sur sa valeur instrumentale : « Mon regard défavorable sur l'histoire et les valeurs scripturaires, je me l'explique assez par le sentiment que j'ai devant *tout ce qui est écrit*, que c'est matière à tripoter – à corriger, et toujours un *état* entr'autres – d'un certain groupe d'opérations possibles » (*Ibid.*, p. 1531).

³³ *Ibid.*, p. 1091.

³⁴ « Les trois meilleurs exercices – les seuls, peut-être, pour une intelligence sont : de faire des vers ; de cultiver les mathématiques ; le dessin. [...] Ce sont les trois choses artificielles où l'homme peut ressentir loin et précisément sa machine transformatrice » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 334). Et encore : « La poésie doit donner l'idée d'une parfaite pensée. – Ce n'est pas une vraie pensée. Qu'elle soit à la pensée ce que le dessin est à la chose – une convention qui restitue de la chose ce qu'elle a de passagèrement éternel » (*Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1073).

³⁵ « Mais comment faire pour penser – je veux dire pour repenser, pour approfondir ce qui semble mériter d'être approfondi – si nous tenons le langage pour essentiellement provisoire, comme est provisoire le

Pratique menée *par* et surtout *malgré* le langage, l'écriture est ainsi étroitement liée à la sphère corporelle. Valéry l'assimile à la voix, certes, mais aussi à d'autres fonctions telle la fonction locomotrice, digestive, reproductive ou encore excrétrice. De même que dans *Passage de Verlaine*, ce travail somographique n'est généralement pas effectué sur son propre corps. En dehors des *Cahiers*, Valéry semble persuadé qu'il n'a pas le physique du rôle pour se mettre à nu. Tout en étant l'écrivain qui a peut-être le plus enquêté sur ses propres sensations et réflexes, il transpose les résultats de ses observations sur des personnages qui ne coïncident que partiellement avec lui. On peut les diviser en deux catégories : la première, regroupant Poincaré et les hommes "de nerfs" ; et la deuxième, regroupant Verlaine et les hommes "de chair". La galerie de portraits qui en résulte touche à ses extrêmes respectifs avec les figures de Mallarmé et d'Emma, la nièce de Monsieur Teste. Pour les décrire, Valéry recourt à la même expression biblique, mais renversée. « Ce sont des corps glorieux que ses pensées, ils sont subtils et incorruptibles³⁶ », écrit-il au sujet de Mallarmé ; alors qu'il laisse la jeune femme s'exclamer « Ô corps inglorieux, quelque saint aurait dû aimer ta fiente !³⁷ ». Si blasphématoires qu'ils puissent sembler, ces mots renvoient à un aspect central de la réflexion valérienne sur le rapport entre corps et écriture. Emma le griffonne dans un incipit de journal pensé pour paraître dans le recueil posthume *Histoires Brisées* (1950). Après une courte énumération de ses traits physiques (« Mes yeux, mes cheveux sont châains³⁸ »), son autrice fictive se demande :

Pourquoi ne ferait-on pas le journal de son corps ? Oserai-je écrire "mon corps" ? Tout ce que j'en sais ? "Non pas mon corps, celui des médecins, mais celui que je me connais. Je ne sais rien au-delà de lui. Il est ma science, et je crois bien la limite de toute science³⁹.

billet de banque ou le chèque, dont ce que nous appelons la "valeur" exige l'oubli de leur vraie nature, qui est celle d'un morceau de papier généralement sale ? Ce papier a passé par tant de mains... Mais les mots ont passé par tant de bouches, par tant de phrases, par tant d'usages et d'abus que les précautions les plus exquis s'imposent pour éviter une trop grande confusion dans nos esprits, entre ce que nous pensons et cherchons à penser, et ce que le dictionnaire, les auteurs et, du reste, tout le genre humain, depuis l'origine du langage, veulent que nous pensions [...] » (Valéry « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1318).

³⁶ Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 620. Dans le vocabulaire chrétien, l'expression « corps glorieux » désigne le corps de Jésus après la résurrection. Valéry l'emploie également dans *Mélange* : « L'œuvre réellement faite me paraissait alors le corps mortel auquel doit succéder le corps transfiguré et glorieux » (Valéry, « Souvenir », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 304).

³⁷ Valéry, « Journal d'Emma, nièce de Monsieur Teste », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 428.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

L'hésitation d'Emma, que le style haché du texte (propositions courtes et liées par asyndète, présence importante de phrases interrogatives et exclamatives, recours au point de suspension et à l'épanorthose) contribue à accentuer, ne s'explique pas comme un signe de pudeur ou de honte. Elle relève au contraire de l'excitation que provoque la conscience de se voir dans la page comme dans un miroir. Le fait que le journal soit un type d'écriture privée n'empêche pas la jeune femme de s'en servir pour recomposer un corps morcelé, que la solitude a rendu fétiche (« J'ai un faible pour mon épaule droite, je la baise parfois, je lui parle⁴⁰ »). Son auto-voyeurisme n'est pas cultivé en pure dépense, mais comme instrument de savoir. Le corps, revendique-t-elle, est à la fois « [s]a science » et « la limite de toute science » : condition préliminaire à la connaissance du monde et cause principale de sa partialité⁴¹. C'est pour cette raison qu'elle refuse le soutien des méthodes positives et distingue entre un corps « des médecins », qui ne l'intéresse guère ; et un corps « qu'[elle se] connaît[t] ». Au fil du texte, elle se scinde en une pluralité de corps différents : un corps à elle, perçu par saccades et jamais définitivement (« Parfois, un geste improvisé, un mouvement qu'on fait pour ne pas tomber, vous donnent la sensation du tout nouveau en vous⁴² ») ; un corps appartenant à autrui, sur lequel elle ne peut revendiquer aucun droit (« Si un amant possède votre corps, n'est-il pas alors plus à lui qu'à vous ?⁴³ ») ; et enfin un corps clinique, dont les savants voudraient s'emparer pour le réduire à un ensemble de « cryptogrammes histologiques⁴⁴ ».

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Le premier des *Cahiers* valériens date de 1894 et s'intitule justement *Journal de Bord*. Selon Robert Pickering, ce format d'écriture répond à un besoin « de faire abstraction de tout le poids accumulé, de façons de voir, d'agir, de penser, et surtout d'écrire, puisqu'il ne suffit pas simplement de noter [...] cette exigence de déconstruction et de démantèlement » (Pickering, *Paul Valéry, la page, l'écriture, op. cit.*, p. 97).

⁴² Valéry, « Journal d'Emma, nièce de Monsieur Teste », *op. cit.*, p. 429.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Les considérations d'Emma évoquent celles menées par Valéry lui-même dans *Réflexions simples sur le corps*, où Valéry présente sa théorie des trois corps. Après de longues élucubrations sur le fonctionnement de chacun de ces corps, l'auteur postule l'existence d'un quatrième, qu'il définit ainsi : « Quatrième Corps, me dis-je, l'inconnaissable objet dont la connaissance résoudrait d'un seul coup tous ces problèmes, car ils l'impliquent ». Et, comme une protestation s'élevait en moi, la Voix de l'Absurde ajouta : « Penses-y bien : d'où veux-tu donc tirer quelques réponses à ces questions philosophiques ? Tes images, tes abstractions ne dérivent que des propriétés et des expériences de tes Trois Corps. Mais le premier ne t'offre que des instants ; le second, quelques visions ; et le troisième, au prix d'actes affreux et de préparations compliquées, une quantité de figures plus indéchiffrables que des textes étrusques. Ton esprit, avec son langage, triture, compose, dispose tout ceci ; je veux bien qu'il en tire, par l'abus de son questionnaire familial, ces problèmes fameux ; mais il ne peut leur donner une ombre de sens qu'en supposant, sans se l'avouer, quelque Inexistence, dont mon Quatrième Corps est une manière d'incarnation » (Valéry, « Réflexions simples sur le corps », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 928).

Si ces trois corps n'en font pas un entier, c'est qu'il en manque encore un, fantasmatique et inconnaissable, qui viendrait combler les manques des autres. Appareil de diagnostic rudimentaire, le journal est justement l'ersatz de ce corps idéal. Ici, Emma compte enregistrer « ses affaires, ses gênes, ses besoins et leurs ennuis, ses régularités et leurs écarts, ses digestions, ses règles, et les sales détails humides de l'Amor⁴⁵ ».

Pourquoi sales ? Et quoi donc est sale ? Sale ! ... Manger, respirer ? Ce qui entre est plus sale que ce qui sort ! Car ce qui sort de l'homme est pur, élaboré, produit savant d'une industrie très compliquée⁴⁶.

Tout ce qui peut nourrir Emma lui fait horreur. Troué et par conséquent défaillant, son corps se voudrait surface lisse et imperméable aux agents externes. C'est pourquoi les procédés liés à l'ingestion et à l'expulsion sont jugés non glorieux, tandis que ceux liés à la digestion sont magnifiés. Toujours à propos de la fiente, elle écrit que

intérieure encore, elle est sacrée comme du Moi, et quand je dis : moi, elle y est comprise. Puis, elle se fait distincte encore en moi, et impérieuse. Une étrangère à expulser.

Elle est cependant MA création, mon œuvre la plus importante. Mais qu'est-ce qui n'est pas le résultat d'une expulsion ? La mère vomit son enfant, la pensée expulse des phrases plus ou moins mûres. D'où vient alors ce dégoût ? Peut-être il dépend de l'avenir que nous prêtons aux choses qui sortent de nous ? L'ordure va aux ordures, l'enfant à la vie, les phrases au néant.

Mais quoi de plus étrange aussi qu'il y ait un Dedans et un Dehors⁴⁷ ?

Étonnamment proche d'Artaud pour sa conception fécale de l'œuvre, Emma construit son discours sur la figure de l'antithèse. Pureté et saleté, excrément et sacrement, compréhension et distinction, vie et néant, dedans et dehors : voilà les couples d'oppositions autour desquels est bâtie sa défense de la constipation spirituelle⁴⁸. La joie qui lui vient du fait de se retenir, ainsi que le dégoût à l'idée de devoir se soulager, sont comparées à un travail de gestation que Emma souhaiterait mener à l'infini. Tel un ventre maternel arrivé

⁴⁵ Valéry, « Journal d'Emma, nièce de Monsieur Teste », *op. cit.*, p. 429.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ À propos d'Artaud, Derrida note que « l'œuvre, comme l'excrément, suppose la séparation et s'y produit. Elle procède donc de l'esprit séparé du corps pur. Elle est une chose de l'esprit et retrouver un corps sans souillure, c'est se refaire un corps sans œuvre [...]. Mon œuvre, ma trace, l'excrément qui me vole de mon bien après que j'aie été volé à ma naissance, doit donc être refusé. Mais le refuser ce n'est pas ici le rejeter, c'est le retenir. Pour me garder, pour garder mon corps et ma parole, il me faut retenir l'œuvre en moi, me confondre avec elle pour qu'entre elle et moi le Voleur n'ait aucune chance, l'empêcher de déchoir loin de moi comme écriture » (Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 271-272).

prématurément au terme de la grossesse, sa pensée est pourtant contrainte de vomir ses produits avant même qu'ils aient acquis une forme précise.

Ébauche pour une théorie du corps féminin, le journal d'Emma dévoile aussi les prémisses d'une théorie de l'écriture valérienne. On y trouve l'idée que l'étape cruciale dans le processus créateur ne coïncide ni avec le moment qui précède le faire (le *poiein*) ni avec le moment où le faire s'achève et se donne à voir, mais plutôt avec l'instant où l'on glisse de la reconnaissance de l'œuvre en tant que partie de soi (« quand je dis : moi, elle [la fiente-crédation] y est comprise ») vers le sentiment impérieux de son étrangeté (« elle se fait distincte encore en moi [...]. Une étrangère à expulser »). Le corps y joue un rôle important, qui consiste à borner ces opérations mentales à une suite de gestes concrets, réguliers et répétables. Centre de calcul dont la main et l'œil sont les appareils les plus high-tech, le corps permet le passage du savoir-faire au pouvoir-faire, en transformant le carcan d'idées reçues que l'esprit a absorbé à travers le langage en matière plastique et constamment réversible⁴⁹. Or, une telle démarche est tout sauf simple : elle requiert en même temps le maximum de proximité et le minimum d'attachement à l'égard des données issues de l'expérience. L'autrice du journal le sait bien, qui s'écrit pour se connaître et se méconnaître aussitôt. De même que son oncle, Emma porte son destin dans son nom. Toute-puissante et quelconque, elle cherche sur la page l'unité et la cohérence que son corps de jeune femme ne lui a pas encore restituées⁵⁰. Nous pouvons dès lors nous demander si le fait qu'elle interrompe le journal implique l'échec ou la réussite de son entreprise. Emma s'est-elle persuadée que le récit de soi ne saurait lui assurer une identité stable ? Ou bien a-t-elle compris que l'identité elle-même n'est jamais univoque et se compose d'une multitude

⁴⁹ Toujours selon Pickering, « la main devient pour Valéry l'objet d'un approfondissement particulier, aussi bien comme instrument inconsciemment exploité par rapport à l'écriture que comme support indispensable de toute activité et construction humaines [...]. Entre ce qui est rationnellement repérable, et ce qui ne s'offre à l'entendement que sous forme d'intuition ou d'aperçu, en attente d'analyses qui permettraient éventuellement de mieux asseoir l'urgence de son appel à l'esprit, la main sert d'intermédiaire capital dans la constitution d'un savoir toujours plus affiné et efficace » (Pickering, *Paul Valéry, la page, l'écriture, op. cit.*, p. 298-99).

⁵⁰ Le sort de Monsieur Teste est d'être à la fois observateur (en latin « testis » signifie « témoin »), producteur (en grec ancien « téktôn » signifie « charpentier »), contenant (en latin « testa » signifie « récipient » et par extension « tête ») et contenu (en latin « textum » signifie « tissu » et dans un sens figuré « création ») de lui-même. Quant à Emma, l'étymologie de son prénom est tout aussi ambivalente : outre qu'un palindrome d'« âme », on peut en fait le dériver et de « ermin », qui en germanique signifie « tout-puissant » et de « heim », qui renvoie à la maison. On peut aussi imaginer que, en la baptisant, Valéry ait pensé à Flaubert : « J'avoue un faible pour *La Tentation de Saint Antoine*. Pourquoi ne pas déclarer tout d'abord que ni Salammbô, ni la Bovary ne m'ont jamais séduit, l'une à son imagerie érudite, atroce et somptueuse, l'autre à sa "vérité" de médiocrité minutieusement reconstituée ? » (Valéry, « La tentation de (saint) Flaubert », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 613). C'est effectivement d'un ensemble de détails modestes que se compose le journal de la nièce de Teste.

d'histoires brisées et recousues ? Tout comme Verlaine tirait son portrait à la fois de la diversité et de la ressemblance avec Poincaré, Emma est peinte à la fois par contraste et par coïncidence avec Monsieur Teste. Ces fausses dichotomies en révèlent d'autres : entre le corps et l'esprit, deux instances complémentaires au sein d'un système qui les réunit sans en affecter la spécificité⁵¹ ; et entre le vers et la prose, que Valéry considère comme irrévocablement distincts mais qu'il ne cesse pas pour autant de faire dialoguer.

Lorsqu'il est question d'œuvres littéraires, le pouvoir-faire que nous avons évoqué plus haut devient un pouvoir-écrire. Autrement dit, il devient un instrument avec lequel séparer, étalonner et conserver les données de la conscience en les fixant à des mots dont on sait qu'ils fonctionnent comme des clichés conventionnels et constamment réactivables. À parité de potentiel, le vers emmagasine plus d'énergie que la prose car il résiste à la tentation de sacrifier son existence matérielle (les sons) au profit de son existence spirituelle (le sens). Comme nous avons pu le remarquer dans les chapitres précédents, Valéry n'est donc pas tant un poète de la pensée abstraite qu'un poète du corps concret. *La Jeune Parque* en témoigne, qui offre à son public un diagnostic des troubles liés au passage de l'enfance à l'adolescence⁵². Au long des cinq cent douze vers qui composent le poème, le corps de la Parque est évoqué plus de cent fois, dont neuf seulement en entier. Dans les occurrences restantes celui-ci apparaît par fragments : dix-sept fois le cœur ; dix fois l'âme ; dix fois le bras ; huit fois l'œil ; sept fois le front ; six fois les seins ; six fois le pied ; cinq fois l'esprit ; cinq fois la chair ; quatre fois la main ; quatre fois le sang ; quatre fois les genoux ; trois fois la gorge ; trois fois le doigt ; trois fois les cils ; trois fois les lèvres ; deux fois la bouche ; deux fois les cheveux ; deux fois l'épaule ; deux fois le col ; deux fois la joue ; une fois les paupières ; une fois la narine ; une fois le torse ; une fois le flanc ; et une fois la peau. À cela s'ajoutent les nombreux *verba sentiendi* (sentir ; voir ; regarder ; toucher ; effleurer ; goûter ; entendre ; penser ; songer ; etc.), ainsi que les verbes liés aux processus physiologiques (dormir ; rire ; pleurer ; frissonner ; s'éblouir ; s'évanouir ; mourir ; vomir ; etc.) et les substantifs qui les accompagnent (« larme » ; « blessure » ; « sanglots » ; « plaie » ; « odeur » ; « baiser » ; « caresse » ; etc.).

⁵¹ « Au bout de l'esprit, le corps. Mais au bout du corps, l'esprit », écrit Valéry à propos de Monsieur Teste (Valéry, « Pour un portrait de Monsieur Teste », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 65).

⁵² Dans une lettre à Aimé Lafont de 1922 que nous avons déjà citée, Valéry précise que *La Jeune Parque* « est une rêverie qui peut avoir toutes les ruptures, les reprises et les surprises d'une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente. Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit, et que toute la vie se revive, et se reparle à soi-même [...] Sensualité, souvenirs, paysages, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumière ou cieux antérieurs revus, etc... » (Valéry, notes à « La Jeune Parque », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1635).

Malgré la richesse d'un tel catalogue, il n'est pas possible au lecteur de recomposer la figure de cette femme qui partage avec la nièce de Teste à la fois l'âge et l'incertitude vis-à-vis de son identité⁵³. L'énumération de ses traits n'est pas désordonnée, mais plutôt « chaotique », au sens que Léo Spitzer attribue à ce terme⁵⁴. Certes, l'accumulation de détails somatiques procède de manière confuse et sans logique apparente ; elle ne s'inscrit pas moins dans le schéma extrêmement régulier de l'alexandrin. Du contraste entre ce cadre rigoureux et l'absence totale de structure qui connote l'expérience de la Parque émerge le véritable corps du poème valérien. D'une part, le recours à une figure de style (le catalogue) qui se révèle défaillante suggère que les représentations préconçues et préordonnées du monde ont perdu de leur mordant ; d'autre part, il permet d'en avancer une nouvelle, dépourvue de centre ou de hiérarchie fixes et fondée sur l'association entre des éléments disparates du réel. Cette puissance énumérative est d'autant plus vertigineuse que la Parque se camoufle dans le paysage jusqu'à presque disparaître. Ainsi, en se souvenant du rêve voluptueux qui a failli l'entraîner dans le péché, elle se demande :

Fut-ce bien moi, grands cils, qui crus m'ensevelir
 Dans l'arrière douceur riant à vos menaces...
 Ô pampres ! sur ma joue errant en fils tenaces,
 Ou toi... de cils tissés et de fluides fûts,
 Tendres lueurs d'un soir brisé de bras confus ?
 (*La Jeune Parque*, v. 204-208)

Prise par le désarroi et la honte, la Parque s'adresse à des parties différentes de son corps. Ce sont d'abord les cils qu'elle invoque : sorte de rideau contre les « menaces » du réel, ils auraient dû protéger ses yeux du spectacle qui l'a rendu captive. Mais puisque les visions troublantes lui sont apparues en rêve, la défense des cils s'est changée en atteinte directe à sa candeur. La jeune femme se tourne alors vers ses propres larmes, dont la coulée est comparée à des rameaux de vignes ; puis à la lumière du jour qui s'est effacée, cédant la place à la nuit et à ses tentations. Dans la suite d'apostrophes qui s'enchaînent au fil de ces quatre vers on assiste à la confusion progressive de la Parque avec la réalité autour d'elle.

⁵³ « Je me regarde au bain, je me dis : mon corps est-il à moi ? Si un amant possède votre corps, n'est-il pas alors plus à lui qu'à vous ? Il le voit de partout, il le palpe et le presse où il veut... Mon corps, ma terre ! Comment peut-on penser à toi, chose la plus intime et la plus étrangère ? Mes seins m'étonnent. Il me semble qu'ils sont beaux. Mais que font sur moi ces belles formes de chair ? Après tout, ce que j'appelle mon corps, c'est le fruit d'une quantité de découvertes ! A-t-on jamais fini de s'explorer ? » (Valéry, « Journal d'Emma, nièce de Monsieur Teste », *op. cit.*, p. 429).

⁵⁴ Léo Spitzer, « La enumeración caótica en la poesía moderna » dans *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 295-355. Le texte original est en espagnol.

Non seulement ses cils et ses yeux (« fluides fûts » qui contiennent ses larmes) deviennent les cils et les yeux du crépuscule (« tendre lueur du soir ») ; mais ce dernier est lui aussi frappé par des « bras confus », souvenir d'un abus nocturne que la Parque a peut-être subi et transféré sur le paysage.

« Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple
Et que sur moi repose un autel sans exemple ! »

Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur...
La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur
Qui coule et se refuse au front blanc de vertige...
Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige,
La pensive couronne échappe à mes esprits,
La mort veut respirer cette rose sans prix
Dont la douleur importe à sa fin ténébreuse !
Que ma si tendre odeur grise ta tête creuse,
Ô mort, respire enfin cette esclave de roi :
Appelle-moi, délie ! ... Et désespère-moi,
De moi-même si lasse, image condamnée !

(*Ibid.*, v. 209-221)

Dans cet extrait comme ailleurs, l'anthropomorphisation de la nature est contrecarrée par la déshumanisation de la Parque⁵⁵. Éparpillée dans l'environnement et prête à s'y dissoudre entièrement, elle prie ses yeux pour qu'ils identifient dans le ciel les cordonnées exactes où sera bâti son « temple ». Une constellation, c'est-à-dire un ensemble de corps célestes qui en forment un seul, fera office de tombeau pour ses membres désormais pétrifiés. La jeune femme est du reste persuadée que son heure est venue : sa vue se trouble, les vertiges l'accablent et les pensées lui échappent. Tige frêle qui peine à porter le poids de l'univers, elle fait appel à la mort (elle aussi représentée sous forme humaine, avec une « tête » et des poumons pour respirer) pour qu'elle mette fin à ses souffrances.

Écoute... N'attends plus... La renaissante année
À tout mon sang prédit de secrets mouvements :
Le gel cède à regret ses derniers diamants...
Demain, sur un soupir des Bontés constellées,
Le printemps vient briser les fontaines scellées :
L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où
Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...
Les arbres regonflés et recouverts d'écailles

⁵⁵ Le plus célèbre parmi ces camouflages se trouve aux v. 14-15 : « Et quel frémissement d'une feuille effacée / Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ? » (Valéry, « La Jeune Parque », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 96.

Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,
 Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,
 Montent dans l'air amer avec toutes leurs ailes
 De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles...
 (*Ibid.*, v. 222-234)

L'immersion de la Parque dans l'environnement naturel a atteint son sommet. Une altération dans la circulation sanguine lui suggère que l'hiver et sa perfection immobile – représentée par les diamants de gel et par les fontaines glacées – sont en train de céder la place au printemps et à sa sensualité redoutable : le verbe « briser », que nous avons trouvé quelques vers plus haut en rapport à la « lueur d'un soir » et aux « bras confus », est employé ici pour indiquer un acte explicite de violence. On comprend dès lors que c'est pour se soustraire à une semblable profanation que la Parque a décidé de s'immoler. Les métaphores animales, végétales ou minérales mobilisées dans le poème sont censées décrire les changements qui ont lieu dans son corps et qu'elle ne parvient pas à imaginer sinon en recourant aux *topoi* les plus usés du genre lyrique. Ainsi, dans un va-et-vient d'analogies visuelles, sonores et sémantiques (« pampres » et « fûts », « fils » et « cils » aux v. 204-205 ; « couleur » et « blanc », « tige » et « vertige » aux v. 211-213 ; ou encore « arbres » et « bras », « écailles » et « toisons » aux v. 230-232), le catalogue de ses traits physiques s'enrichit jusqu'à ce qu'il devienne impossible d'identifier le critère suivi pour le classement.

Dors toujours ! Descends, dors toujours ! Descends, dors, dors !
 (La porte basse c'est une bague... où la gaze
 Passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...
 L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...
 Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir...)
 (*Ibid.*, v. 460-465)

En effet, il n'y a pas que des éléments naturels qui composent le portrait de la Parque. Nombreuses sont les incursions dans le domaine de l'artificiel (« ciel » et « temple », « yeux » et « autel sans exemple » aux v. 209-210 ; « gel » et « diamants », « bontés constellés » et « fontaines scellés » aux v. 223-224 ; mais surtout « bague » et « gorge », « gaze » et « jase » aux v. 461-462). Cette perméabilité entre les univers de la nature et de l'art en suggère une autre : celle du corps de la Parque avec le du corps du texte. En laissant le poème dire avec des lieux communs ce qu'elle reconnaît comme une expérience choquante et potentiellement honteuse – peut-être l'arrivée des premières menstruations, qui aurait fait d'elle une « vierge de sang » (v. 511) ? –, elle réussit à la fois à garder le

silence et à exprimer ses angoisses. De l'enfance (du latin « infans », celui qui ne peut pas parler) à l'adolescence (où le choix de « puber-taire » devient délibéré), la jeune femme prend progressivement possession de sa parole et avec elle de son existence psychophysique.

La nièce de Monsieur Teste et la Parque se rapprocheraient-elles alors en ce que, là où Emma s'attaque à l'écriture du journal de son corps, la Parque rédige le poème du sien ? À une différence près, qui n'intéresse pas tant la distinction entre prose et vers que celle entre genres diaristique et lyrique. Pacte avec le lecteur ou effet suscité malgré lui, dans le journal comme dans le poème le sujet d'énonciation et la personne biographique de l'auteur sont censés coïncider. Dans un autre chapitre, nous nous sommes toutefois penchée sur les stratégies mises en place par les auteurs de notre corpus pour brouiller cette coïncidence. Si Valéry paraît s'inviter à la perfection dans le corps et dans l'esprit d'Emma, c'est que le genre choisi pour l'écriture renforce l'illusion autobiographique. En revanche, pour un genre comme le poème – traditionnellement fondé sur la prise en charge des énoncés de la part d'un sujet masculin qui s'adresse à un « Tu » féminin (et muet) –, une telle identification reste inaboutie. La Parque et son créateur demeurent donc séparés, et cela non pas parce que la jeune femme est un personnage, un masque fictif de Valéry. L'ambivalence de leur relation, à la fois irréductible et hybride, relève à son tour de l'irréductibilité et de l'hybridation du poème par rapport aux autres discours.

La marque la plus frappante de cette logique non-binaire de l'identité de genre – littéraire aussi bien que sexuel – émerge des éléments pronominaux présents dans le texte. Certes, la deixis insistante et extrêmement variable de *La Jeune Parque* peut être interprétée comme produite par l'alternance entre les moments où le « Je » lyrique se perçoit comme sujet et ceux où il se perçoit comme objet de sa propre connaissance. Mais on peut aussi la considérer comme le résultat d'un duel entre la Parque et Valéry pour s'accaparer le corps textuel. À la première lecture, la jeune femme semble l'emporter sur le poète. Sur un total de cent-trente-sept occurrences, on relève soixante-et-un adjectifs possessifs à la première personne du singulier (« mon », « ma », « mes ») qui se réfèrent à un élément physique ; alors que les adjectifs possessifs à la deuxième personne du singulier (« ton », « ta », « tes ») se limitent à vingt-trois, dont neuf à peine sont liés à des parties du corps féminin. Et pourtant, même lorsque c'est la Parque qui désigne ses membres, ceux-ci sont figés dans des formules stéréotypées. La pâleur de ses bras rappelle l'épithète « leukôlenos », attribuée à Héra ; l'azur de ses yeux renvoie à l'appellatif « glaukopis », propre à Athéna ; et ses

doigts dorés évoquent Éos « rododaktulos », la déesse de l'aurore. Ossuaire de tous les mythes de l'Occident, le poème de Valéry est le réservoir d'une imagerie fondamentalement masculine. Hanches larges (« flancs chargés de jour et de création », v. 484), peau douce (« fruit de velours », v. 114), jambes fines (« genoux polis », v. 135), lèvres juteuses (« gorge de miel », v. 119), tétons turgides (« sein glacé », v. 200) : voilà l'assemblage de clichés auquel est réduite l'identité de la Parque.

Chers fantômes naissants dont la soif m'est unie,
Désirs ! Visages clairs ! ... Et vous, beaux fruits d'amour,
Les dieux m'ont-ils formé ce maternel contour
Et ces bords sinueux, ces plis et ces calices,
Pour que la vie embrasse un autel de délices,
Où mêlant l'âme étrange aux éternels retours,
La semence, le lait, le sang coulent toujours ?
Non ! L'horreur m'illumine, exécration harmonie !

(*Ibid.*, v. 258-266)

La jeune femme a beau avoir délégué la quête de son unité à la force unificatrice des lieux communs, pour empêcher que « l'harmonie exécration » du vers valérien ne finisse par l'anéantir elle n'en est pas moins obligée de s'en protéger en même temps qu'elle s'y soumet. Une distance doit être créée, qui l'éloigne des images dans lesquelles elle est censée se reconnaître. Si bien que, dans les rares occasions où son corps est désigné en entier, il est précédé de l'adjectif démonstratif « ce » et non pas des possessifs « mon » ou « ton ».

Mais blessures, sanglots, sombres essais, pourquoi ?
Pour qui, bijoux cruels, marquez-vous ce corps froid
Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance !
Où va-t-il, sans répondre à sa propre ignorance,
Ce corps dans la nuit noire étonné de sa foi ?

(*Ibid.*, v. 299-303)

En mettant le corps idéal que lui a prêté la tradition lyrique à l'épreuve des sensations les plus extrêmes, la Parque espère le libérer des stéréotypes qui l'emprisonnent. Blessé et encore sanglotant, celui-ci est contraint de marcher à l'aveugle dans la nuit :

Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi,
Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige
Marchera-t-elle tant qu'elle trouve son piège ?
Où traîne-t-il, mon cygne, où cherche-t-il son vol ?
... Dureté précieuse... Ô sentiment du sol,
Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée !
Mais sous le pied vivant qui tâte et qui la crée

Et touche avec horreur à son pacte natal,
 Cette terre si ferme atteint mon piédestal.
 Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice...
 L'insensible rocher, glissant d'algues, propice
 À fuir (comme en soi-même ineffablement seul).
 (*Ibid.*, v. 304-315)

Ce que la Parque craint et recherche en même temps lorsqu'elle s'avance sur les rochers, ce sont les lieux textuels où la gloire éternelle (l'« assurance sacrée ») du mythe dévoile son caractère illusoire (ses « pièges ») et se montre dans son obsolescence (le « cygne » divin de Lédà est déjà celui de Mallarmé, qui « traîne » agonisant sur la glace). C'est pour cette raison que, à la perfection immobile des statues, est opposée la liberté éphémère d'une chute dans l'eau. Mais s'agit-il vraiment d'une alternative ? La fuite dans l'informe, ne risque-t-elle pas d'être aussi néfaste que la « dureté précieuse » offerte par les conventions littéraires et payée avec la prison du « piédestal » ? Qu'elle se plie ou qu'elle s'échappe de l'imaginaire générique dont elle est issue, la jeune femme se sait vouée à la mort. « Hélas de mes pieds nus qui trouvera la trace [...] ? » (v. 322), s'exclame-t-elle en fait quelques vers plus loin, en contemplant l'idée du suicide. Et c'est en ce moment précis qu'elle comprend que son existence, physique tout comme mentale, coïncide avec celle du poème :

Un miroir de la mer
 Se lève...Et sur la lèvre, un sourire d'hier
 Qu'annonce avec ennui l'effacement des signes,
 Glace dans l'orient déjà les pâles lignes
 De lumière et de pierre, et la pleine prison
 Où flottera l'anneau de l'unique horizon...
 Regarde : un bras très pur est vu, qui se dénude.
 Je te revois, mon bras...Tu portes l'aube...
 (*Ibid.*, v. 327-334)

Ni celui de la Parque ni celui de Valéry, le corps mystérieux dont il a été question jusqu'ici se révèle être le corps textuel. Seule surface capable à la fois de refléter (« miroir de la mer »), de cerner (« pleine prison ») et de parfaire (« un bras très pur est vu ») les fragments d'une identité ébranlée, sa survie dépend à la fois de sa disparition (« l'effacement des signes ») derrière les contenus qu'il véhicule et de sa cristallisation (« les pâles lignes ») sur la page blanche⁵⁶.

⁵⁶ Comme nous l'avons rappelé dans le précédent chapitre à propos de Stevens, la métaphore de la page comme ciel étoilé est déjà mallarméenne. Ici, l'assimilation est davantage renforcée par la triple étymologie du mot « signe », qui indique à la fois l'étoile, la lettre et un présage que la Parque attendrait de lire dans les astres.

Greffée tantôt à la prose tantôt au vers, la pensée de Valéry possède plusieurs corps. Tel un portrait à longue exposition – nous songeons tout particulièrement à ceux de Francesca Woodman⁵⁷ –, *La Jeune Parque* nous restitue le drame d'une écriture tiraillée entre hommage et outrage de la norme littéraire. Certes, les *topoi* mobilisés au long du poème assurent à la Parque une consécration que nul journal ne pourrait lui garantir. Leur présence encombrante ne condamne pas moins la jeune femme à une vieillesse prématurée : monument au genre lyrique, elle en est aussi le tombeau. Ce n'est qu'en se rangeant du côté des cadavres qu'elle parvient à se soustraire à la corruption. Le sentiment d'unité que sa conscience était censée lui procurer est atteint au bout d'un processus d'embaumement qui vise à isoler le texte du monde extérieur. En ceci, *La Jeune Parque* diffère du *Cimetière marin*, où l'on assiste aux tentatives du « Je » lyrique de se rendre le plus perméable possible à la réalité qui l'environne. Lorsque le corps – masculin et donc plus proche du corps valérien que ne l'était celui de la Parque – est évoqué, son exposition aux agents externes est d'abord redoutée (« Quel corps me traîne à sa fin paresseuse, / Quel front l'attire à cette terre osseuse ? »). Dans un deuxième moment, ce contact avec la réalité est en revanche souhaité par le « Je », qui s'adresse directement au corps (« Brisez, mon corps, cette forme pensive ! ») pour se sortir de l'immobilité où il est enfermé. Dans le texte de 1917 comme dans celui de 1920, la page écrite fonctionne comme une sorte de peau : mais là où, dans *La*

⁵⁷ Née à Denver en 1958 et morte à New York en 1981, Francesca Woodman est connue pour ses autoportraits, dont la plupart sont réalisés dans des décors d'intérieur et avec des temps d'exposition longs. À l'aide de cette technique, Woodman change son corps en une sorte de fantôme en mouvement perpétuel, capable d'outrepasser les murs ou de disparaître derrière une armoire. L'impression que suscite en nous la série *Houses* est justement celle d'un sujet qui cherche à se donner une forme à la fois à travers et par contraste le cadre régulier et stéréotypé qui est censé le définir – le foyer domestique, seul lieu avec lequel la femme a le droit de s'identifier. Comme la Parque avec les *topoi* du genre lyrique, Woodman entame un rapport ambivalent avec les lieux communs du féminin : la maison, le nu, le médium photographique lui-même, représentent-t-ils un danger à l'acquisition d'une identité personnelle ? Ou bien incarnent-t-ils des lieux trop longtemps présidés par le masculin et dont il faut maintenant se réapproprier ? Dans les deux cas, la conquête du corps passe à la fois par le rejet et par la volonté de l'exhiber à autrui. Chacune à sa manière, la Parque et Woodman se refusent à la vue du public, qui se trouve obligé d'en reconstruire l'aspect morceau par morceau, et souvent sans succès. Chez Woodman, ce défi lancé aux clichés du féminin émerge particulièrement dans la série *Eel* (voir annexes, figure 2), où elle pose nue, accroupie autour d'un pot contenant une anguille morte. Pareil au serpent qui hante les rêves de la Parque, cet animal évoque tout aussi bien la soumission de la femme à un imaginaire du désir d'empreinte masculine (le corps de Woodman entoure celui de l'anguille, en suggérant à la fois un rapport sexuel et de maternité) et la victoire sur ce-même imaginaire (l'anguille a été attrapée, tuée et déposée dans un récipient de cuisine). La comparaison entre la Parque et Woodman nous conduit à nous demander si le monologue de la première et les autoportraits de la deuxième sont vraiment ce qu'ils paraissent être. La protagoniste du poème, tout comme la photographe, bâtissent leur image ou récit à partir du regard qu'un autre (Valéry, les amateurs du nu artistique) a posé sur elles. L'enjeu principal de leur entreprise ne consistera alors pas tant dans la construction d'une identité de genre (littéraire ou sexuel), que dans sa déconstruction. [Annexe](#)

Jeune Parque, cette peau sert d'enveloppe protectrice pour un corps éparpillé et dont le centre demeure vacant, dans *Le Cimetière marin* elle fait office de membrane poreuse pour un corps excessivement compact et centré. On peut dès lors se demander si les deux textes ne représenteraient pas deux étapes du même processus physiologique. À une phase de stockage des énergies autour d'un « Je » à l'identité encore confuse (*La Jeune Parque*) correspondrait une phase de dissipation de la part d'un « Je » aux contours trop usés (*Le Cimetière marin*).

Le problème d'une telle vision organique réside en ce que Valéry conçoit l'écriture en vers comme tendant à la fois vers le maximum de potentiel accumulé et vers le maximum de dépense dans l'environnement. Si l'on se tient aux réflexions développées dans *Poésie et pensée abstraite*, le poème devrait se disperser dans une série de mouvements organisés et constamment répétables. *La Jeune Parque* et *Le Cimetière marin* ne sont que des « sombres essais » pour aboutir à cette autonomie. D'abord parce que, en se donnant à lire, ils déchargent une partie de leur énergie sur le lecteur (ce sans quoi la théorie valérienne de l'effet n'aurait pas de raison d'être) ; et ensuite, parce que le caractère opérationnel des échanges qui ont lieu en leur sein empêche de les épuiser tout à fait⁵⁸. Le texte dont rêve Valéry ne peut être pensé qu'à l'aide d'une image issue des sciences exactes : celle de « corps noir ». Objet idéal capable de retenir toutes les ondes électromagnétiques qui le traversent sans les refléter, le corps noir est un réservoir de potentiel aussi étanche que perméable. En équilibre parfait avec l'ambiance extérieure, il absorbe autant d'énergie qu'il en reçoit.

Je rayonne – Mon corps rayonne *dans* le noir, *vers* une conscience, la sienne – ses sensations, ses idées ; et, dans ce calme, presque, sa possibilité générale de sentir quoi que soit. –

La notion du rayonnement physique, de la déperdition dans, vers, le vide – de se mieux percevoir soi en présence du Corps Noir, la nuit, le silence, etc. – comme si la conscience propre – celle de soi était une dissipation, une mise en liberté de quelque énergie et d'autant plus intense que plus grande la différence entre l'éveil caché et le noir environ. Ou encore songer à absorption, transmission, réflexion, et plusieurs êtres en présence faisant des échanges. En présence du *noir*, c'est le possible que je rayonne. Or ce que je conçois, c'est ce que je rayonne. Je n'absorbe que ce que j'émetts. Je ne perçois que ce que je rends⁵⁹.

⁵⁸ « Le poème ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement » (Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1321). Nous renvoyons également aux chapitres deux et trois de la deuxième partie, où nous nous sommes penchée de manière plus approfondie sur de telles questions.

⁵⁹ Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 917. Nous relèverons au passage que les réflexions sur l'entropie et la thermodynamique en général occupent une place importante dans les *Cahiers*.

Malgré ses rêves d'autonomie, Valéry est bien conscient qu'un tel objet n'existe pas dans la nature⁶⁰. S'il le prend pour modèle à la fois du corps humain et du corps textuel, c'est que son esprit travaille par approximations, en se servant des métaphores pour rendre appréhendables ses idées les plus abstraites⁶¹. À propos du travail de poète, il se dit dès lors persuadé qu'il consiste à « chercher par des approximations successives un texte qui satisfasse a des conditions assez précises⁶² ». L'écriture ne serait dans ce sens rien d'autre qu'un instrument soumis, comme tous les autres étalons, à des erreurs de mesure : le fait que sa justesse ne soit pas absolue n'infléchirait aucunement son caractère régulateur. Or, c'est en ceci que réside la véritable intelligence du poème valérien. Plutôt qu'à travers l'exposé des lois phares sur le fonctionnement de l'esprit, cette intelligence se donne à voir en tant qu'écart entre l'unité idéale (du vers, de la page, du corps) et la pluralité des résultats obtenus. Puisque le poème n'est qu'un rapport – c'est-à-dire un ensemble de relations de symétrie ou de différence qui lient de part à part un organisme et ce même organisme au monde autour de lui –, cette intelligence n'a ni contenu ni forme. De plus, elle ne coïncide ni avec la pensée de l'auteur (dont elle ne serait alors qu'un simple produit) ni avec une prétendue pensée de l'œuvre (dont elle serait alors l'essence cachée). Constitutivement latente, elle émerge là où les connaissances accumulées par le poète se laissent désassembler et réassembler par les artifices du poème.

On peut fort bien dessiner des corps humains sans connaître le moins du monde l'anatomie ; mais celui qui la connaît en doit tirer quelque avantage, ne fût-ce que celui d'abuser de ce savoir pour déformer plus hardiment et heureusement les figures de ses compositions⁶³.

⁶⁰ Teste paraît le seul être à même d'atteindre cet état idéal : « J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair ; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives ? Cette géométrie de ma souffrance ? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées » (Valéry, « La soirée avec Monsieur Teste », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.* p. 24).

⁶¹ « Il m'arrivait souvent de déterminer ce que les philosophes appellent, bien ou mal, le "contenu" de la pensée par des considération de forme. Je prenais, si l'on veut, la pensée pour "inconnue" et, par autant d'approximations qu'il en fallait, je m'avançais de proche en proche vers "elle" » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 306). À propos de la différence entre métaphores scientifiques et littéraires, Maxwell aurait dit que « la caractéristique d'une métaphore véritablement scientifique est que chaque terme dans son usage métaphorique conserve toutes les relations formelles qu'il pouvait avoir dans son usage original avec les autres termes du système » (James Maxwell, cité par Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Éditions Raison d'agir, 1999, p. 67-68).

⁶² Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1208.

⁶³ Valéry, « Variation sur les Bucoliques », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 212-213.

Celles qui se retournent : Montale et l'apostrophe

Comparée à la galerie de corps qui sillonnent l'œuvre de Valéry et dont nous avons vu qu'ils incarnent tous, plus ou moins glorieusement, la pluralité de ses écritures, la poésie de Montale est assez pauvre en détails physiques. À partir d'*Os de seiche* jusqu'au moins à *La Tourmente*, ces derniers n'apparaissent que rarement et presque toujours dépouillés de leur tâche originaire. Telle une musicienne embarrassée qui oublierait la technique du piano avant de monter sur scène, le corps de Montale fait souvent défaut : le pas devient incertain, les yeux peinent à lire, la voix se brise dans un cri suffoqué⁶⁴. Une telle occultation du corps et de ses fonctions a été généralement interprétée comme l'une des marques du modernisme montalien. Suivant l'exemple d'Eliot, Montale se serait rangé parmi les perpétuateurs d'un type de poésie qui « à partir de Baudelaire et de Browning [...] peut grosso modo être appelée métaphysique⁶⁵ » et qui se distinguerait par le fait d'avoir traduit des contenus abstraits dans une forme sensible, mais toujours maîtrisée par l'intellect. Qu'on se tienne ou pas à cette filiation établie a posteriori par l'auteur, l'équation "poésie romantique : triomphe de l'immédiateté = poésie métaphysique : épuisement des passions" déduite par certains critiques nous paraît excessivement simpliste. D'une part, car la poésie romantique accorde une place centrale à l'esprit et à ses facultés ; d'autre part, car la poésie métaphysique – au moins telle que la récupèrent les modernistes – ne rejette pas le corps

⁶⁴ Cette défaillance du corps lyrique est aussi un héritage de la poésie "crépusculaire" et de Gozzano en particulier, que nous avons évoqué dans le premier chapitre de ce travail. Le poème d'*Os de seiche* où les atmosphères décadentes du crépuscularisme se donnent à voir de façon la plus claire est probablement *Lors votre main* : « Lors votre main éprouvait le clavier, / sur le feuillet vos yeux lisaient / les impossibles signes ; et brisé en était / chacun des accords, voix de deuil. / Je compris qu'autour tout s'attendrissait / à vous voir entravée, désarmée, ignorante / du plus votre langage ; et la clarté des eaux / par-delà les fenêtres mi-closes en bruissait. / Dans le carré d'azur une fugace danse / de papillons passa ; au soleil s'agita un feuillage. / Des choses toutes porches, aucune ne trouvait ses paroles, / et mienne, et *nôtre*, était votre douce ignorance » [« Tentava la vostra mano la tastiera, / i vostri occhi leggevano sul foglio / gl'impossibili segni; e franto era / ogni accordo come una voce di cordoglio. / Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva / in vedervi inceppata inerme ignara / del linguaggio più vostro: ne bruiva / oltre i vetri socchiusi la marina chiara. / Passò nel riquadro azzurro una fugace danza / di farfalle ; una fronda si scrollò nel sole. / Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza » (Montale, « Lors votre main », *Os de seiche*, *op. cit.*, p. 99)].

⁶⁵ [« Se per poesia si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente che molto dall'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco »] (Montale, « Dialogo con Montale sulla poesia », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, *op. cit.*, p. 1604)]. Nous avons déjà précisé que, parmi les poètes d'héritage métaphysique, Montale cite également Valéry.

en faveur de la pensée, en se limitant à passer les données de l'expérience au crible de la raison. Montale lui-même affirme que ses vers sont nés de la volonté de « s'exprimer par des mots précis, qui suggèrent un certain monde physique et moral, issu de la rencontre entre sensualité (verbale) et ascétisme⁶⁶ ». L'intérêt de sa poésie réside justement en cet équilibre parfois précaire entre impassibilité et transport émotionnel.

Comme le suggère la citation, un tel transport est de nature verbale. Le « monde physique et moral » que Montale cherche à restituer dans ses vers dérive du caractère sensible propre au langage et non pas des sentiments individuels qui ont pu les inspirer. Cette précision est d'autant plus importante qu'elle permet à l'auteur de se démarquer à la fois du panisme de D'Annunzio et du créaturalisme d'Ungaretti⁶⁷. Le langage ayant cessé d'être une essence pour devenir l'horizon d'appréhension de tous les phénomènes, sa consistance matérielle ne peut ni être réduite aux bruits confus de la nature (la « strophe longue » de D'Annunzio, qui comme une onde « douche, déborde, / tourne, claque, fracasse, / [...] accueille et confonde / les plus aigues dissonances / en ses voûtes / profondes⁶⁸ »); ni être sublimée dans une sorte de silence divin (le « rien / d'inépuisable secret ⁶⁹ » d'Ungaretti). Le corps du poème tout comme le corps du poète sont en même temps condition de possibilité et entrave infranchissable à l'expérience du monde. C'est pourquoi la poétique du refus qui distingue le premier recueil de Montale et que nous avons évoquée à propos de *Ne nous demande pas la parole* ou de *Souvent j'ai rencontré le mal de vivre* ne consiste pas seulement en une négation, mais aussi en une revendication de la portée cognitive du genre lyrique. À une grande partie d'*Os de seiche* consacrée à la réfutation des théories de la connaissance littéraire s'oppose en fait un ensemble de poèmes qui présentent, sinon une véritable alternative, du moins un scénario hypothétique. Le plus célèbre parmi ces textes est *Peut-être, un matin* :

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo :
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro

Peut-être, un matin, allant dans un air de verre,
sec, en me retournant verrai-je s'accomplir le miracle :
le néant dans mon dos, le vide derrière

⁶⁶ [« esprimersi con certe parole, con parole che suggerissero un certo mondo fisico e morale. Incontro dunque di sensualità (verbale) e di ascetismo » (Montale, « Dovevo inserirmi in una tradizione viva », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1540)].

⁶⁷ Nous avons déjà évoqué la situation de la poésie italienne au début des années 1920 et l'importance d'auteurs comme D'Annunzio et Ungaretti dans le premier chapitre de notre thèse.

⁶⁸ [« Sciacqua, sciaborda, / scroscia, schiocca, schianta, / [...] tutte accoglie e fonde / le dissonanze acute / nelle sue volute / profonde » (Gabriele D'Annunzio, « L'onda », *Versi di amore e di gloria*, t. 2, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1989, p. 659)].

⁶⁹ Giuseppe Ungaretti, « Le port enseveli », *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, tr. de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1973, p. 37.

di me, con un terrore da ubriaco.

moi, avec une terreur d'ivrogne.

Poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi, case, colli per l'inganno consueto.

Ma sarà troppo tardi ; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Puis, comme sur un écran, se camperont d'un jet
arbres maisons collines pour l'illusion habituelle.

Mais il sera trop tard ; et je m'en irai muet
parmi les hommes qui ne se retournent pas, avec mon
[secret.

(*Peut-être, un matin...*)

De même que *Ne nous demande pas la parole* et *Souvent j'ai rencontré le mal de vivre*, ce court poème est réuni dans la section homonyme et centrale du recueil, dite des « os brevis » (« ossi brevi »). Comme les deux textes précédemment analysés, sa structure est fortement bipartite : elle se compose de deux quatrains de vers libres (hendécasyllabes aux v. 3 et 4 ; heptasyllabe + octosyllabes aux v. 2, 5 et 8 ; alexandrins aux v. 1, 6 et 7) en rimes croisées (« *vetro* » – « *dietro* » ; « *miracolo* » – « *ubriaco* », rime imparfaite ; « *gitto* » – « *zitto* » ; « *consueto* » – « *segreto* ») et assonancées. L'absence de titre, les fréquents enjambements (« le vide derrière / moi » ; « d'un jet / arbres maisons collines » ; « je m'en irai muet / parmi les hommes »), ainsi que le recours à un lexique ordinaire (auquel fait exception le seul terme « *gitto* », variante littéraire de « *getto* ») contribuent au relâchement de cette architecture somme toute régulière et confèrent au poème un air presque triviale. Après avoir installé ses énoncés dans un futur optatif et toujours révocable, le « Je » lyrique imagine d'être saisi par une illumination. Peut-être que, dans un matin d'hiver parmi d'autres, en parcourant un trajet habituel, il se tournera par hasard et verra s'ouvrir « le néant dans [s]on dos ». La découverte à la fois miraculeuse et terrifiante qu'il fera alors ne sera pas celle d'une vérité cachée derrière le voile des apparences, mais celle du vide que ce même voile a jusqu'ici dissimulé. La rupture de l'enchantement ne durera qu'un instant : le langage avec son filtre déformant retombera bientôt sur les choses en les disposant dans un paysage réconfortant car domestiqué⁷⁰. Même si la prise de conscience vis-à-vis d'une telle illusion devait être insupportable, le « Je » sait qu'il gardera ce qu'il a vu (ou mieux, ce qu'il n'a pas vu) comme un secret, en préférant se ranger parmi « les hommes qui ne se retournent pas » plutôt que tituber comme un ivrogne qui approche les

⁷⁰ Déjà dantesque, l'image de l'écran se trouve aussi chez Pétrarque, qui dans *Seul et pensif* écrit : « Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorger de le genti, / perché negli atti d'alegrezza spenti / di fuor si legge com'io dentro / avampi » [« Sans trouver d'autre moyen d'échapper / À l'observation des curieux qui peuvent / De la mélancolie de ma conduite / Déduire qu'un feu intérieur me brûle » (Francesco Petrarca, *Chansonnier*, tr. de l'italien par Renée De Ceccatty, Paris, Gallimard, 2018, p. 36)]. On notera que Montale reprend le tissu phonique et les figures de Pétrarque pour les renverser : « scampi » (fuir) devient « accampi » (arriver d'un coup) ; tandis que « le « manifesto accorger di genti » (la foule qui arrive curieuse) devient le groupe d' « uomini che non si voltano » (les hommes insouciant qui s'en vont).

inconnus pour leur faire part de sa vérité. À travers le récit de cette épiphanie potentielle et par conséquent paradoxale – comment pourrait-on en prévoir l'avènement sans qu'elle perde son caractère épiphanique ? – Montale nous livre en somme sa vision de la connaissance lyrique. Celle-ci n'ôte pas du réel ses apparences, ni ne laisse jaillir une dimension plus profonde ou subtile de la réalité. Elle permet simplement d'opposer davantage de résistance à l'égard des rêves d'absolu qui hantent les individus, qu'ils aient l'aspect d'une fuite hors du monde ou d'une immersion totale dans les choses externes.

Il est intéressant de noter que, dans *Peut-être, un matin*, le moment cognitif est associé au geste de se retourner. Avec le mythe de la caverne, souvent mobilisé par les critiques montaliens, ce verbe rappelle une des figures clés du genre lyrique : l'apostrophe. Dérivée du grec ἀποστρέφω (« tourner », mais aussi « se tourner »), l'apostrophe est le procédé rhétorique par lequel le sujet d'énonciation interrompt la forme de son discours pour faire appel à un interlocuteur ou interlocutrice auxquels jusque-là il ne s'adressait pas explicitement. L'absence ou le silence de ces interlocuteurs distinguent l'apostrophe de l'allocution, dont le destinataire est en général présent et à même de répondre. Comme le rappelle Jonathan Culler, la particularité de cette figure consiste dans le fait d'éloigner l'énonciation de toute visée communicative ou pragmatique pour la situer dans une sorte de présent immobile⁷¹. D'ici viendrait l'idée qu'un poème ne se compose ni d'énoncés réels, prononcés par un « Je » originaire – ce que Käte Hamburger appellerait un « Ich-Origo⁷² » – et que le lecteur ferait coïncider avec la personne biographique du poète, ni d'énoncés irréels, prononcés par un « Je » fictif et que le lecteur mettrait au même niveau qu'un personnage de roman. Or, en ce qui concerne l'œuvre de Montale, celle-ci est littéralement envahie d'apostrophes. Des *Citronniers* (premier texte d'*Os de seiche*) jusqu'à *Morgana* (dernier texte de *Quaderno di quattro anni*, « Journal pour quatre ans ») nombreuses sont les personnes, les animaux et les objets auxquels s'adresse le poème. Plutôt que passer en revue toutes ces occurrences, nous pourrions nous interroger sur la fonction que Montale attribue au geste physique et métaphorique implicite dans l'apostrophe. Ainsi nous montrerons que son lyrisme n'accorde pas le primat de la pensée sur le corps – comme le voudrait une lecture intellectualiste que nous avons déjà vue

⁷¹ « Cette caractéristique fondamentale du lyrisme, dans sa définition, n'est pas la description ou l'interprétation d'un événement passé mais la performance d'un événement dans le présent lyrique, l'éternel maintenant du lyrisme. Ce que la poésie lyrique réclame du monde c'est souvent que quelque chose s'accomplisse par la performativité du poème lui-même » (Jonathan Culler, « L'adresse lyrique », *op. cit.*, p. 132).

⁷² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 63.

mobilisée à tort pour Valéry –, mais que la portée cognitive de sa poésie se fonde sur la « rixe chrétienne⁷³ » entre ces deux sphères de l'entendement.

Tant que c'est le « Je » lyrique qui accomplit le geste de se retourner, la connaissance que celui-ci acquiert, et que la poésie est censée dispenser, demeure essentiellement négative. Tel est le cas de *Peut-être, un matin*, qui se termine par le refus de prendre en charge les conséquences du miracle. De même, là où les interlocuteurs appelés par le moyen de l'apostrophe sont entièrement soumis à l'autorité du « Je », leur invocation reste inefficace. Tel est le cas de *Fausset* et d'*Arsenio*. Nous avons déjà remarqué que, dans le premier de ces deux textes, l'adresse à Esterina sert à Montale à définir a contrario sa propre attitude vis-à-vis du monde ; alors que, dans le deuxième, Arsenio est évoqué en tant que figure du « Je » lyrique idéal, déplacé en position de « Tu » pour que le poète puisse en même temps s'identifier à lui et le mettre à distance. Ni l'une ni l'autre n'atteignent l'autonomie nécessaire pour que l'acte physique et métaphorique de se retourner se charge d'une valeur particulière. Ce n'est que dans les poèmes où l'altérité entre le « Je » et le « Tu » est d'emblée posée comme irréductible que l'apostrophe dégage toute sa portée cognitive. Le poème en neuf mouvements *Flot Méditerranéen* en est la preuve, qui se présente comme une longue adresse à la mer. En situant encore une fois ses énoncés dans une dimension optative (exprimée ici par le recours au conditionnel et au subjonctif), Montale prend congé d'*Os de seiche* et énonce les fondements de sa poétique à venir. Ainsi dans le septième mouvement :

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine ;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui : uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollire
della vita fugace – uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta

J'aurais voulu me sentir épuré, essentiel,
comme les galets que tu roules,
mangés par le sel ;
éclat hors du temps, témoin
d'une volonté froide qui ne passe pas.
Je fus autre : homme attentif qui regarde
en lui-même, en autrui, l'effervescence
de la vie fugace – homme qui tarde
à l'acte, que nul, ensuite, ne détruit.
J'ai voulu chercher le mal
qui ronge le monde, la menue torsion
d'un levier qui bloque

⁷³ Montale, « Nouvelles de l'Amiata », *Les Occasions*, op. cit., p. 163. Dans une lettre à Silvio Guarnieri, Montale explique que l'expression « rissa cristiana » indique « le duel de l'âme avec le corps » [« la rissa dell'anima e del corpo » (Montale, « Autointervista », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1516)]. Dans ses notes aux *Occasions*, Tiziana De Rogatis précise qu'il s'agit du « conflit intérieur entre espoir et résignation, élan vers le salut incarné par la femme et repli dans un présent immobile ». [« Il conflitto interiore tra speranza e rassegnazione, tra slancio verso la salvezza incarnata dalla donna e il ripiegamento su un presente immobile » (Tiziana de Rogatis, notes à *Le Occasioni*, Milan, Mondadori, 2011, p. 266)]

l'ordigno universale ; e tutti vidi
 gli eventi del minuto
 come pronti a disgiungersi in un crollo.
 Seguìto il solco d'un sentiero m'ebbi
 l'opposto in cuore, col suo invito ; e forse
 m'occorreva il coltello che recide,
 la mente che decide e si determina.
 Altri libri occorrevano
 a me, non la tua pagina rombante. [...]

le mécanisme universel ; et j'ai voulu ensemble
 les événements de la minute
 comme prêts à se disjoindre dans une secousse.
 À suivre le sillon d'un chemin j'eus au cœur
 l'invité du chemin opposé, et peut-être
 m'eût-il fallu le couteau qui tranche,
 l'esprit qui décide, qui se détermine.
 C'est d'autres livres
 que j'avais besoin, non te page grondante. [...]
 (*Flot Méditerranéen*, VII, v. 1-21)

La structure bipartite et les énoncés gnomiques qui connotent les poèmes des sections précédentes cèdent ici la place à des textes monostrophiques et à une syntaxe plus distendue. L'excès d'hésitation (« et peut-être / m'eût-il fallu le couteau qui tranche, / l'esprit qui décide, qui se détermine »), l'inaptitude (« homme qui tarde / à l'acte »), le volontarisme manichéen (« J'ai voulu chercher le mal / qui ronge le monde »), ainsi que la tendance à s'abriter dans la littérature là où la vie dont la mer est symbole se faisait trop intense (« C'est d'autres livres / que j'avais besoin, non te page grondante ») : tous ces vices de jeunesse sont maintenant repoussés en faveur d'une posture « épuré[e] » et « essentiel[le] ». Mais au lieu d'énoncer ouvertement le programme de son renouveau existentiel et poétique, le « Je » lui donne la forme d'un regret nostalgique. Dans le mouvement suivant, en même temps qu'il se dépeint en homme érudit (« Je n'ai [...] que les lettres usées / des dictionnaires⁷⁴ »), en écrivain prostitué pour la gloire (« Je n'ai que ces paroles / filles publiques / qui s'offrent aux demandes⁷⁵ ») ou encore en dilettante ridicule (« Je n'ai que ces phrases lasses / que me déroberont demain encore / les étudiants canailles⁷⁶ »), la mer commence à monter. Le poème se termine sur une image léopardienne, qui s'enchaîne sans aucune solution de continuité aux vers précédents :

Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
 azzurra l'ombra nuova.
 M'abbandonano a prova i miei pensieri.
 Sensi non ho ; né senso. Non ho limite.

Et ton grondement croît ; et gagne,
 d'azur, l'ombre nouvelle.
 Mes pensées m'abandonnent.
 Plus de sensations : ni de sens. Je n'ai plus de limites.
 (*Ibid.*, v. 22-25)

Dans l'univers d'*Os de seiche*, la mer est métaphore de la création poétique. L'expérience d'anéantissement physique et mental (on dit qu'elle affecte « i sensi » aussi bien que « il senso ») qui consiste dans l'abandon à sa puissance régénératrice est bien une expérience

⁷⁴ [« non ho che le lettere fruste / dei dizionari » (Montale, « Flot Méditerranéen », *Os de seiche*, *op. cit.*, p. 131)].

⁷⁵ [« Non che queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede » (*Ibid.*)].

⁷⁶ [« non ho che queste frasi stancate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti » (*Ibid.*)].

cognitive ; mais le prix à payer pour l'atteindre est d'emblée présenté comme trop grand. C'est pourquoi, tout au long du texte, l'apostrophe ne débouche ni sur un dialogue ni sur un monologue : la mer demeure garante d'une altérité qui se doit de rester telle. Malgré la tentation de l'infini, Montale réaffirme en fait constamment les limites naturelles de la poésie. Les murs, les bords, les horizons qui traversent le recueil de part en part lui servent à tracer le cadre au sein duquel se produit la rencontre du « Je » avec l'environnement. C'est de leur interaction que résulte une connaissance, certes partielle mais au moins vérifiable, du monde.

Lorsqu'il s'approche du genre lyrique avec les mêmes précautions qu'un scientifique de ses appareils de laboratoire, le poète sait qu'il s'éloigne de ses contemporains. Plusieurs années après la parution d'*Os de seiche*, il remarquera que

désormais, les poètes refusent le temps et l'histoire. Leur ambition est d'atteindre la condition-limite de la poésie absolue et, pour ce faire, ils cherchent par tous les moyens à se situer en dehors de l'histoire temporelle [...]. L'art destiné à durer dans le temps doit avoir l'aspect d'une vérité de nature et non pas d'une invention expérimentale conçue à froid⁷⁷.

Or, ce qui est intéressant chez Montale, c'est justement qu'il confie à ses vers l'énonciation d'une vérité naturelle et absolue, mais que cette même vérité coïncide avec la défaillance du poème à atteindre à la fois la nature et l'absolu⁷⁸. À partir de la fin du recueil de 1925 et de manière plus nette encore avec de celui de 1939, l'auteur cesse de s'interroger sur la

⁷⁷ [« Da quando i poeti seguono una poetica che nega il tempo e la storia, aspirando a raggiungere la condizione-limite della poesia assoluta, essi si pongono da sé con ogni mezzo fuori della storia temporale [...]. L'arte destinata a durare nel tempo ha l'aspetto di una verità di natura, non di una scoperta sperimentale escogitata a freddo » (Montale, « Nel nostro tempo », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, *op. cit.*, p. 193)]

⁷⁸ Andrea Zanzotto, l'auteur italien qui a probablement le plus réfléchi à une idée de poésie comme étant à la fois le trésor et le déchet du langage, a dit de la poétique du premier recueil montalien que « l'os de seiche est l'anneau de conjonction entre ce qui fut vie (et qui conserve une forme, quoique vague) et l'informe du caillou [...]. L'homme de Montale est terreux, fait d'une boue qui germine presque par hasard à la vie, mais tend toujours à retomber sur elle-même ; un homme qui hésite entre le fait de devenir rien ("se sentir comme les cailloux") et le fait de s'accrocher à son propre drame, seule chose qui le distingue, dans l'apparence au moins, du rien des objets [...]. Et son enfer consiste justement à se retrouver parmi les coquilles de terre et de pierre auxquelles s'est réduite son humanité, conscient que chaque histoire individuelle finit par coïncider avec l'histoire des déchets terrestres, et devient ainsi une géologie » ([« L'osso di seppia segna l'anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l'informatà del ciottolo . [...]. Terroso è l'uomo di Montale, fatto di un fango quasi casualmente germinante alla vita, ma tendente sempre a ricadere in se stesso ; incerto se voler divenire nulla ("sentirsi come i ciottoli") o se aggrapparsi al suo dramma, unico fatto che lo differenzia, anche se solo apparentemente, dal nulla degli oggetti [...]. E il suo inferno è il ritrovarsi tra gusci di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità, il sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia » (Andrea Zanzotto, « L'inno nel fango », *Fantasie di avvicinamento*, Milan, Mondadori, 1991, p. 17)].

possibilité de traduire en mots une vérité aussi totalisante que celle imaginée dans *Peut-être, un matin*. À la quête anxieuse de la « la menue torsion / d'un levier qui bloque / le mécanisme universel » évoquée dans *Flot Méditerranéen* se substitue une approche plus précise et surtout plus circonscrite de la réalité. D'ontologiques qu'elles étaient, les réflexions montaliennes se changent en réflexions techniques, toujours liées à la portée cognitive du poème mais situées en quelque sorte en aval de la reconnaissance des limites déclarées dans *Os de seiche*⁷⁹. *Les Occasions* se distingue par son caractère doublement « expérimental », les textes qui le composent étant à la fois issus d'une expérience sensible et de sa réélaboration « à froid ». Chacun d'entre eux correspond à la variation d'un paramètre (la durée de l'intrigue dans *Élégie de Pic Farnèse* n'est pas la même que celle de *Keepsake*, la distance entre le sujet lyrique et son interlocutrice est plus grande dans *Nouvelles de l'Amiata* que dans *Buffalo*, la météo de *L'été* différente de celle de *Sous la pluie*) permettant de confirmer ou de réfuter la tenue de la seule hypothèse qui sous-tend tout le livre : la poésie peut briser la chaîne d'actes nécessaires qui scandent nos vies et ouvrir la voie à une vérité délivrée du rapport cause-effet. On comprend dès lors que le contrôle sur les conditions d'une telle expérience – autrement dit, la maîtrise des instruments propres au genre lyrique – ne sert que de cadre théorique pour rendre pensable un événement (une « occasion ») qui se soustrait d'emblée à l'encadrement. Une fois ce cadre supprimé

[...] il gesto rimane : misura
 il vuoto, ne sonda il confine :
 il gesto ignoto che esprime
 se stesso e non altro : passione
 di sempre in un sangue e un cervello
 irripetuti ; e fors'entra
 nel chiuso e lo forza con l'esile
 sua punta di grimaldello.

le geste demeure : il mesure
 le vide, en sonde la limite ;
 le geste inconnu qui exprime
 soi-même, rien d'autre : passion
 de toujours dans un sang, un cerveau
 jamais deux fois mêmes ; et peut-être force-t-il
 l'accès, et la fracture
 de son crochet, pointe subtile.

(*Du côté de Bellosguardo*, II, v. 33-40)

Voilà que, dans ces vers de *Du côté de Bellosguardo*, le corps du poète semble enfin se matérialiser. Et pourtant, après l'avoir désigné comme unique (« sang » et « cerveau » ne sont « jamais deux fois mêmes ») et lui avoir attribué la faculté d'atteindre une vérité demeurée jusqu'ici inaccessible (« peut-être force-t-il / l'accès »), le « Je » ne le reconnaît

⁷⁹ Le premier poème du recueil, *Le balcon*, est ainsi une sorte de palinodie vis-à-vis de l'attitude mentale dominante dans *Os de seiche* : « Il semblait que fût jeu facile / de changer en néant l'espace / qui m'était ouvert, en l'ennui / incertain ta flamme certaine » [« Pareva facile giuoco / mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto, in un tedio / malcerto il certo tuo fuoco » (Montale, « Le balcon », *Les Occasions*, op. cit., p. 9)].

pas comme sien. S'il se mettait au centre de l'expérience cognitive qu'il vient de décrire, cette dernière perdrait en fait sa portée universelle. Encore une fois, c'est à l'apostrophe qu'il doit recourir pour que sa parole « exprime [elle]-même, rien d'autre » et suggère une possibilité de libération du joug de la nécessité. Figure par excellence de la division hiérarchique entre un locuteur actif et un destinataire passif, l'apostrophe fonctionne comme métonymie du genre lyrique à part entière. En la mobilisant, Montale vise à la fois à intégrer et à remettre en question l'idée que la connaissance vienne du poète et non pas du poème.

Contrairement à *Os de seiche*, où le « Je » était détenteur d'un savoir qu'il ne pouvait ou ne voulait pas partager avec les autres, dans *Les Occasions* c'est le « Tu » qui est garant de la connaissance. Nous avons déjà cité la triade Dora-Liuba-Gerti, en rappelant que le destin individuel de ces trois interlocutrices en fait les témoins d'une vérité fragile mais universelle – « on ne cède voix, légende, ni destin⁸⁰ », s'écrie le « Je » dans un dernier élan d'espoir à la fin de *Dora Markus* – et en suggérant que leur identification ou pas avec Irma Brandeis n'est au fond pas si problématique. Certes, à différence de Dora, Liuba ou Gerti, cette dernière est la fois destinataire réelle et adresse textuelle des poèmes, tout comme Béatrice ou Laura étaient à la fois destinataires et adresses de Dante ou de Pétrarque. Mais sa fonction est la même que celle recouverte par tout interlocuteur mis en position d'apostrophe. Ainsi, dans le dix-septième texte de la section *Motets* :

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

Ne veuille, serpe, émonder ce visage,
unique en la mémoire qui se clairsème,
ni faire ces traits à l'écoute, grande image,
pour toujours dans ma brume descendre.

Un froid tombe...Le coup écime, dur.
Blessé, l'acacia se libère, sème
une carapace de cigale
dans la première boue de novembre
(*Ne veuille, serpe, émonder ce visage...*)

Le poème se compose de deux quatrains d'hendécasyllabes (v. 1-3, 5, 6 et 8) et d'heptasyllabes (v. 4 et 7) liés entre eux par des rimes externes (« *volto* » – « *ascolto* » ; « *sfolla* » – « *scrolla* »), internes (« *cala* » – « *cicala* » ; « *svetta* » – « *belletta* ») et imparfaites

⁸⁰ Montale, « Dora Markus », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 43.

(« *sempre* » – « *Novembre* »)⁸¹. Avec les dix-neuf autres motets, celui-ci partage la structure bipartite et la brièveté, deux caractéristiques que nous avons retrouvées dans la section centrale d'*Os de seiche*, mais qui se chargent ici d'une fonction ultérieure : séparer la pensée de sa mise en forme sensible, la révélation cognitive de l'expérience qui permet de la communiquer⁸². De même que dans *Peut-être, un matin*, les éléments sémantiques se disposent ici en miroir autour de l'espace qui sépare les deux strophes. Des images initiales évoquant la précision (« air de verre » dans le poème d'*Os de seiche*, « serpe » et « ce visage » dans le motet) cèdent la place au champ lexical du vague (« néant » et « vide » dans le poème d'*Os de seiche*, « brume » et « mémoire qui se clairsème » dans le motet), qui est ensuite abandonné pour revenir dans le domaine de la précision (les choses qui apparaissent « d'un jet » dans le poème d'*Os de seiche*, le « coup dur » qui « écime » dans le motet). Deux enjambements significatifs (entre « ce visage » et « unique » aux v. 1-2 ; entre « sème » et « une carapace » aux v. 5-6), ainsi que des sonorités âpres (sur toutes la paronomasie « *recidere* » – « *forbice* ») s'ajoutent à une telle architecture et confèrent à la scène davantage de netteté.

C'est en fait une double coupure, métaphorique et réelle, qui est décrite dans le texte. Pour la première fois dans les *Motets*, le « Je » s'adresse à un « Tu » qui n'est pas la destinataire de la section. Celle qui prendra le nom de Clizia dans le recueil suivant est présente sous forme de souvenir qui se découpe comme une icône dans la mémoire déjà confuse du poète⁸³. Métonymie de sa personne toute entière, son visage est défini « seul », « grand » et surtout « à l'écoute ». Mais à l'écoute de quoi ? Montale ne nous le dit pas. La

⁸¹ Ce poème, comme tous ceux qui composent la section des *Motets*, a fait l'objet de nombreux commentaires : parmi les lectures les plus intéressantes, nous renvoyons à Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, p. 135-36 ; S. Ramat, « L'acacia ferita. Appunti sul mottetto XVIII », *L'acacia ferita e altri saggi su Montale, op. cit.*, p. 107-18 ; Tiziana De Rogatis, notes à *Le Occasioni, op. cit.*, p. 147-149 ; Giuseppe Ficara, « Quel volto », *Montale sentimentale*, Venise, Marsilio, 2012, p. 131-35 et enfin à Luigi Blasucci, « Su un noto "mottetto" montaliano : Non recidere, forbice, quel volto... », *Per Leggere*, 24, 2013, p. 58- 68.

⁸² Nous pensons tout particulièrement au blanc qui sépare la première et la deuxième strophe du motet *Adieux, sifflets dans l'ombre*, sur l'analyse duquel nous nous sommes penchée dans le chapitre sur le rapport de nos poètes aux valeurs formelles de la tradition lyrique.

⁸³ Central dans *Les Occasions*, le thème de la mémoire qui revient par fragments décousus est déjà présent dans *Os de seiche*. Ainsi, dans le court poème *Au fond du puits la poulie grince* : « Au fond du puits la poulie grince, / l'eau monte à la lumière où elle se fond. / Un souvenir tremble dans le seau plein, / dans le cercle pur une image rit. / J'approche le visage de lèvres évanescences : / le passé se déforme, se fait vieux, / appartient à un autre... / Ah déjà crie / la roue, elle te rend au fond noir, / vision, une distance nous sépare » [« Cigola la carrucola del pozzo, / l'acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride. / Accosto il volto ad evanescenti labbri : / si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene ad un altro... / Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide » (Montale, « Au fond du puits la poulie grince », *Os de seiche*, p. 105)].

tradition du genre lyrique nous suggérerait que c'est le poète auquel la femme est en train de prêter attention. Son silence ne pourrait pas moins indiquer que celle-ci est absorbée dans ses propres pensées et donc en quelque sorte distraite des belles paroles qui lui sont dédiées. Le rôle joué par la serpe pourrait confirmer cette lecture. Dans la première partie du texte, elle est métaphore du temps et fait l'objet d'une apostrophe à la valeur prescriptive – le « non recidere » nous paraissant plutôt un impératif qu'un subjonctif exhortatif – ; alors que dans la deuxième partie elle est sujet d'une action concrète (la taille d'un acacia) située dans un lieu précis (un jardin) et à un moment précis (l'automne). Comme Clizia et les autres adresses du recueil, la serpe n'est donc pas un simple fragment de réalité qui titille l'inspiration du poète, mais un référent émancipé qui ne fléchit pas devant l'autorité du genre lyrique dont le « Je » est garant. On comprend dès lors que la division du texte en deux quatrains ne reproduit pas, ou pas seulement, le passage de l'expérience vécue (une scène d'élagage à laquelle Montale aurait assisté par hasard) à la pensée abstraite (la réflexion sur la mémoire et l'oubli) et vice-versa. Elle marque aussi le passage d'un discours régi par les rapports de nécessité (la cigale qui meurt à la fin de l'été) à un discours qui semble s'y soustraire (le souvenir que le temps n'arrive pas à effacer) et vice-versa.

Les interlocutrices de Montale ont beau avoir un aspect traditionnel, voire institutionnel⁸⁴, même dans ces lieux du recueil où elles recourent le *topos* stilnoviste du *visiting angel* (on pense notamment au motet *Je te libère le front*⁸⁵) elles ne contribuent pas moins à renverser le stéréotype selon lequel la connaissance lyrique serait l'apanage du seul poète. Objets inanimées ou personnes en chair et os, les « Tu » invoqués à l'aide de l'apostrophe revêtent en fait leur fonction cognitive justement car elles ne répondent pas à l'appel qui leur est adressé : ce n'est qu'en se soustrayant à la communication ordinaire qu'elles peuvent ouvrir une brèche à la contingence et donc, éventuellement, au salut. Pour que la serpe n'émonde pas le souvenir de la mémoire dans le monde imaginaire bâti par le

⁸⁴ Dans une lettre à Silvio Guarnieri que nous avons déjà citée, Montale affirme que le « Tu » de ses textes « présuppose un interlocuteur (ou interlocutrice) muet, absent », mais qu'en aucun cas le poète ne s'adresse à lui-même (Montale, « Lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964 », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1512). Plus tard, dans une autre lettre, il précisera que « dans [s]es textes, le Tu est institutionnel » (*Ibid.*, p. 1520).

⁸⁵ « Je te libère le front des glaçons / qui s'y sont pris à ton passage dans hautes / nébuleuses : tu as les plumes déchirées / par les cyclones, tu te dresses par saccades. / Midi : dans l'embrasure s'allonge l'ombre noire / du néflier, au ciel s'obstine un soleil / frileux ; les autres ombres qui s'esquivalent / dans le chemin ignorent que tu es ici » [« Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alto / nebulose ; hai le penne lacerate / dai cicloni, ti desti a soprassalti. / Mezzodì : allunga nel riquadro il nespole / l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole / freddoloso ; e l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui » (Montale, « Je te libère le front », *Les Occasions, op. cit.*, p. 81)].

poème, la branche de l'acacia doit être taillée dans la réalité. Pour que Dora Markus et son histoire échappent à l'oubli, la jeune femme doit être persécutée par les lois raciales. Quant à Clizia, pour qu'elle se porte messagère de la vérité, elle doit demeurer distante du poète. C'est pourquoi la série des *Motets* se termine avec la résignation vis-à-vis de son retour. Devant le désenchantement des objets-talismans qui permettaient autrefois la communication avec le « Tu », le « Je » réagit en professant un « ainsi soit-il » à la fois tragique et ironique⁸⁶. Ce n'est qu'après avoir disparu que l'interlocutrice bien aimée de Montale peut réapparaître et faire preuve de ses pouvoirs salvateurs.

Dans les poèmes de la dernière section et plus explicitement dans ceux du recueil suivant, Clizia subit une transformation qui l'élève au-dessus de l'humain. Ange ou morgane, Béatrix (« celle qui rend béat ») ou Bellatrix (« celle qui combat »), elle est enfin capable de transmettre au « Je » la force d'esprit nécessaire pour résister dans le massacre⁸⁷. Certes, le type de sentiment qu'elle lui inspire peut être identifié avec l'*amor de lohn* (l'expression de dévouement, mais aussi la demande de protection) de la tradition provençale ; et c'est à ce titre que la critique montalienne se réfère aux différents appellatifs de Clizia en terme de *senhal* (un nom fictif par lequel on désigne le véritable destinataire réel d'un texte)⁸⁸. Mais à la différence des *midons* (les dames ou seigneurs invoqués en secret par les troubadours du Moyen Âge), les adresses de Montale tirent leur valeur du fait de ne pas renvoyer à une personne biographique précise. Au contraire, ces « Tu » jouent un rôle d'autant plus crucial qu'ils se confondent entre eux. En même temps que la femme aimée assume le nom et les traits qui seront les siens dans *La Tourmente*, sa figure et celles d'autres interlocutrices continuent de se superposer. Ainsi elles participent à l'affranchissement du poème des principes d'identité, de non-contradiction et du tiers exclus qui règlent les discours savants. C'est à au brouillage d'une telle structure logique qu'on assiste dans les dernières strophes de *Costa San Giorgio* :

[...]

[...]

⁸⁶ Montale, « ...Mais ainsi soit-il... », *Les Occasions*, op. cit., p. 97.

⁸⁷ Dans les chapitres précédents, nous avons analysé les poèmes *Nouvelles de l'Amiata* et *Nouvelles Stances*, qui font eux aussi partie de la dernière section du recueil.

⁸⁸ Montale lui-même évoque le stratagème du *senhal* à propos de sa poésie. Ainsi, en commentant le motet *L'espoir de te revoir quand même*, il dit de Clizia qu'« elle ne s'appelait pas du tout Clizia » et précise que le « Je » lyrique de ses textes entretient avec elle le même rapport que « chaque poète qui vit assiégé par l'absence-présence d'une femme lointaine ». Dans le motet en question, l'apparition soudaine de deux animaux bizarres tels des « chacals » doit par conséquent être interprétée comme « un emblème, une citation occulte, un *senhal* » envoyé par Clizia elle-même (Montale, « Due sciacalli al guinzaglio », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1491).

Non c'è respiro ; nulla vale : più
non distacca per noi dall'architrave
della stalla il suo lume, Maritorne.

Tutto è uguale ; non ridere : lo so,
lo stridere degli anni fin dal primo,
lamentoso, sui cardini, il mattino
un limbo sulla stupida discesa –
e in fondo il torchio del nemico muto
che preme...

[...]

Point de souffle ; rien ne vaut : pour nous
plus ne détache de l'architrave
de l'étable sa chandelle, Maritorne.

Tout est égal ; ne ris pas : je le sais,
le grincement des ans – dès le premier,
plaintif – sur leurs gonds, le matin,
limbe sur la glissée stupide –
et dans le fond la presse de l'ennemi
qui s'est tu comprime...

[...]

(*Costa San Giorgio*, v. 21-31)

Si on se tient aux indications de Montale, le poème raconte une promenade faite en compagnie d'Irma Brandeis (Clizia), qui à l'époque de la rédaction du recueil habitait dans les parages de la rue San Giorgio à Florence. Grâce au commentaire d'Ida Campeggiani, nous savons cependant que le texte est originairement composé pour une autre femme : Maria Rosa Solari, une Péruvienne d'origine génoise à laquelle seraient dédiés aussi certains *Motets*. Et en effet, dans les vers précédents, le « Je » évoque la répression espagnole d'un rituel pratiqué par les peuples amérindiens en se référant à ces derniers comme aux ancêtres du « Tu » (« Jadis / brillait sur les voies du miracle / *El Dorado*, il fut le deuil de tes ancêtres⁸⁹ »). La légende de l'homme doré sert de métaphore pour indiquer un passé glorieux, auquel a fait suite un présent obscur. À cette première victime de génocide s'en ajoute une autre : Jésus, représenté en croix dans un édicule de la rue San Giorgio (« Ici maintenant, l'Idole : en travers / les bras parmi les charmes⁹⁰ »). Or, comme nous l'avons souligné, à partir de la dernière partie des *Occasions* Clizia devient une figure aux connotations christiques. Le chevauchement de deux imaginaires culturels et religieux si différents de ceux d'où sont issues Irma Brandeis et Maria Rosa Solari suggère que les deux interlocutrices occupent la même position dans le poème ; et cela sans s'annuler mutuellement, mais en renforçant la valeur de l'adresse lyrique dont elles font l'objet. Si le pronom « Je » est contraint à l'immobilité par une énonciation qui ne peut que venir de lui-même, le pronom « Tu » peut passer librement d'identité en identité sans s'arrêter, en

⁸⁹ Montale, « Costa San Giorgio », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁰ *Ibid.*

changeant de référent avec la vitesse d'un furet laissé libre de courir à travers l'appartement⁹¹.

Cette capacité de renouveau est particulièrement évidente dans le passage cité ci-dessus. Leur construction en hyperbate rend la lecture difficile. Non seulement le sujet de la première strophe, « Maritorne », est situé au fond de la phrase. Il est aussi séparé de la proposition principale par une virgule : puisque la strophe suivante s'ouvre avec un impératif, nous sommes menés à le considérer comme un vocatif et à le faire coïncider avec le « Tu », dont Montale nous avertit pourtant qu'il désigne Irma Brandeis. Personnage de roman – elle est la servante asturienne qui soigne Don Quichotte après une bagarre –, Maritorne incarne en effet l'aide et la compassion inattendues que le poète attend de Clizia. Son nom et sa langue maternelle n'évoquent pas moins Maria Rosa Solari, qui apparaît en filigrane dans le récit⁹². Pour que la foi laïque dont cette interlocutrice mi-réelle mi-fictionnelle est le symbole continue de guider le « Je » le long du chemin, son statut doit demeurer incertain. Ce n'est qu'en la situant en position d'adresse que Montale peut lui accorder une telle autonomie. Au début de la deuxième strophe citée ci-dessus, à un moment où il ne semble rester aucun espoir, le « Tu » se met à rire. Ce geste spontané, et peut-être déplacé vu la situation, n'a pas vraiment lieu dans le poème, mais plutôt dans ses parages. Bien que le « Je » s'empresse de le réprimer (« ne ris pas », intime-t-il à sa compagne de promenade), ce rire finit quand même par rentrer dans le texte. En cherchant à faire taire le rire sceptique de Clizia-Maritorne, le poète lui donne paradoxalement la voix : sa présence devient dès lors cruciale, car elle permet d'installer l'énonciation lyrique dans un présent qui n'est pas encore voué à la destruction. Certes, les instants significatifs du passé ne pourront jamais revenir et le futur s'annonce guetté par le bruit inquiétant de l'identique. Mais ici, en plein martyr, il y a encore une place pour la gratuité et pour la contingence. Tout en restant

⁹¹ L'image du furet vient de Barthes, qui en fait une métaphore non pas de l'identité de l'adresse lyrique mais de l'œuvre en général : « Ces manœuvres dilatoires, ces redans du projet, c'est peut-être l'écriture elle-même. D'abord, l'œuvre n'est jamais que le méta-livre (le commentaire prévisionnel) d'une œuvre à venir, qui, ne se faisant pas, devient cette œuvre-ci [...]. Ensuite, l'œuvre n'est jamais monumentale : c'est une proposition que chacun viendra saturer comme il voudra, comme il pourra : je vous passe une matière sémantique à courir, comme le *furet*. Enfin, l'œuvre est une répétition (de théâtre), et cette répétition, comme dans un film de Rivette, est verbeuse, infinie, entrecoupée de commentaires, d'excursus, tressée d'autre chose. En un mot, l'œuvre est un échelonnement ; son être est le degré : un escalier qui ne s'arrête pas » (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 177).

⁹² Dans son commentaire du poème, Ida Campeggiani suggère que Maritorne puisse être une anagramme de Maria Rosa Solaris (Ida Campeggiani, « “Costa San Giorgio”: ipotesi di lettura », *Italianistica*, 2009/1, p. 119-140).

silencieux, le « Tu » a réussi à désamorcer le fatalisme dont est empreint le discours du « Je » : ainsi il lui a assuré, temporairement du moins, un abri.

Lointaines, muettes ou inexistantes, les figures invoquées par Montale jouent un rôle que le poète n'est plus à même d'assurer. Là où ce dernier démissionne de son office de *vates* (« rien ne vaut », affirme-t-il dans *Costa San Giorgio* avec une résignation qui sonne déjà comme une devise), les « Tu » continuent de se porter garants de la connaissance. Seulement, cette connaissance n'est plus exprimée de manière assertive à l'aide de *topoi* bien rodés, mais émerge des espaces laissés vacants par l'autorité du « Je ». Dans ce sens, l'apostrophe fonctionne comme une sorte de témoin négatif⁹³. L'absence ou la non-existence du « Tu » permet de vérifier que, pour transmettre ne serait-ce qu'une étincelle de savoir, le poème doit s'adresser à quelqu'un. C'est justement parce que ses appels demeurent sans réponse que le dialogue avec le lecteur peut commencer⁹⁴. La connaissance que l'apostrophe et, par extension, le genre lyrique cherchent à dispenser échappe en fait à toute vision dogmatique du monde. Le rationalisme le plus étroit comme le spiritualisme les plus effrénés seraient trop cohérents pour la restituer telle quelle : seul un discours constitutivement manquant – de visée pragmatique, de « Tu » stable et aussi, depuis la fin du XIX^e siècle, de confiance vis-à-vis de sa propre authenticité – parviendrait à la saisir. L'intelligence du poème montalien réside alors en ceci, que son énonciation se tient toujours en équilibre entre gnomisme et adynaton, c'est-à-dire entre l'avancement d'une vérité universelle (généralement négative) et sa réfutation par le biais d'une expérience individuelle (positive celle-ci), mais présentée comme étant tellement invraisemblable que sa réalisation prend l'aspect d'un miracle⁹⁵.

⁹³ En science, la preuve dite du témoin négatif consiste à supprimer d'une expérience le seul élément présumé essentiel pour sa réussite : la lumière d'une plante lors de sa photosynthèse, les levures d'une fermentation alcoolique ; ou bien le destinataire d'un poème d'amour.

⁹⁴ Dans l'essai sur l'apostrophe que nous venons de citer, Culler maintient que « l'apostrophe travaille à constituer un locuteur poétique mettant en place une relation active avec un monde ou un élément du monde établi comme destinataire, un destinataire auquel on demande souvent de répondre, comme si le fardeau de cet événement invocatoire faisait que quelque chose puisse advenir » en ajoutant que cette « temporalité d'un maintenant lyrique » prend la forme d'une « rencontre rituelle dont le lecteur doit témoigner et qu'il lui faut rapporter » (Culler, « L'adresse lyrique », *op. cit.*, p. 133).

⁹⁵ « Le miracle était pour moi tout aussi évident que la nécessité. On ne peut pas séparer l'immanence de la transcendance. Et l'idée, propre à l'historicisme moderne, de fonder son état d'âme sur l'éternelle médiation entre les deux termes, ne résout pas le problème, ou bien le résout avec un optimisme de façade. Il faut vivre sa contradiction sans échappatoires, mais aussi sans y prendre trop de goût. Sans en faire un sujet de conversation de salon » [« Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo da parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo

Il en va ainsi dans *Palio*, récit de la célèbre course de chevaux à laquelle le « Je » assiste avec un « Tu » dont les traits sont désormais ceux de Clizia. Un air grave pèse sur la scène dans les premières strophes du texte : comme dans *Nouvelles stances*, les dons de clairvoyance de la femme lui ont en fait permis d'identifier dans la tempête imminente le présage de la guerre mondiale⁹⁶. Le signal de départ n'a pas encore été donné qu'une défaite bien plus grande paraît déjà inévitable. Et pourtant, en même temps la parade de figurants et jeunes sonneurs de tambours s'avance vers la Piazza del Campo, un signe inattendu apparaît entre les doigts du « Tu ».

[...] tu ritieni
tra le dita il sigillo imperioso
ch'io credevo smarrito
e la luce di prima si diffonde
sulle teste e le sbianca dei suoi gigli.
Torna un'eco di là : "c'era una volta..."

[...] tu retiens
entre tes doigts le sceau impérieux
que je croyais perdu
et la lumière d'antan gagne
les têtes et de ses lis les décolore.
Un écho me revient : "Il était une fois..."
(*Palio*, v. 29-34)

La vue d'une vieille bague en rubis que le poète pensait perdue suffit à faire rejaillir l'espoir. L'inquiétude à l'égard des événements présents s'estompe momentanément et cède la place au souvenir d'un passé fabuleux (« "Il était une fois..." »), mais pas serein pour autant. Dans les vers suivants est transcrite une prière que le « Je » a envoyée au « Tu » d'une prison où il se trouvait jadis enfermé. Enchâssés dans le texte, ces mots d'affliction et de désespoir s'opposent à l'atmosphère festive du Palio, suggérant qu'une issue demeure malgré tout possible. Les éléments du paysage que la femme a jusqu'ici interprétés comme néfastes se changent en signes d'encouragement qu'il faut saisir au plus vite. Entre temps, la course a démarré : les chevaux s'élancent sur le sable de l'arène et le « Je » invite le « Tu » à s'abandonner à l'enthousiasme collectif.

È un volo ! E tu dimentica !
Dimentica la morte
toto coelo raggiunta e l'ergotante
balbuzie dei dannati ! C'era il giorno
dei viventi, lo vedi, e pare immobile
nell'acqua del rubino che si popola
di immagini. Il presente s'allontana

C'est l'envol ! Et toi, oublie !
Oublie la mort
toto coelo envahissante et l'ergotant
bégaïement des damnés ! Il fut un jour
pour les vivants, tu le vois, il semble inerte
dans l'eau de ce rubis que peuplent
des images. Le présent s'éloigne

gusto. Senza farne merce da salotto » (Montale, « Intenzioni (Intervista immaginaria) », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 1479)].

⁹⁶ Tout au long de notre thèse, nous avons pu noter la variété des techniques divinatoires maîtrisées par les interlocutrices de Montale : dans *Carnaval de Gerti*, il était question du *BleigieBen*, la lecture du plomb fondu ; dans *Nouvelles Stances* de la libanomantie, l'interprétation des fumées d'encens ; alors qu'ici, Clizia a le don de l'aéromancie, la capacité de lire l'avenir dans le ciel et les nuages.

ed il traguardo è là [...]
oltre lo sguardo
dell'uomo – e tu lo fissi.

le but est là [...]
au-delà du regard
des hommes – et tu le fixes.

(Ibid., v. 53-63)

Pendant quelques secondes à peine, le destin qui attend le poète et sa femme est repoussé. Avec lui, la mort aussi semble disparaître. Cet instant dilaté à l'infini est le règne des seuls vivants, le jour à la fois déjà venu et jamais arrivé où l'on célèbre la victoire du bien (« le rubis que peuplent des images », figure de la poésie) sur le mal (« l'ergotant bégaiement des damnés », figure de l'histoire actuelle). Le recours à l'imparfait installe cet événement tout aussi bien dans un passé réel et donc répétable (« c'era il giorno [...] lo vedi ») que dans un passé irréel et donc impossible à répéter (celui du « "Il était une fois" » évoqué dans la strophe précédente). Encore une fois, c'est la femme aimée et non pas le poète qui est chargée d'agir. Nul autre n'a les dons pour aller « au-delà du regard des hommes », y trouver le salut et le « fixer » irrévocablement à ses yeux, dans lesquels le commun des mortels pourra l'entrevoir. C'est pourquoi le « Je » intime le « Tu » de se dépêcher. « Debout », s'écrie-t-il pendant que le public se lève des tribunes pour suivre les derniers élans du jockey victorieux. Même si ni Clizia ni la poésie dont elle est symbole ne peuvent rien contre un destin qui paraît désormais inévitable, toutes les deux sont appelées à résister jusqu'au moment où « la toupie dresse enfin son pivot / – mais le sillon reste gravé⁹⁷ ». Trois tours de place et la course sera terminée. Le texte se clôt sur un sec « plus rien,

97 Montale, « Palio », Les Occasions, op. cit., p. 155. Cette invitation à résister malgré la certitude du destin funeste sera reformulée plus tard dans La Tourmente : dans le poème Petit testament, le « Je » lyrique s'adresse ainsi au « Tu » : « Cette lueur qui la nuit point / dans la calotte de mes pensées, / trace nacrée d'une limace / ou poussière de verre écrasé, / n'est point lampe d'église ou d'atelier / qu'alimente, / rouge ou noir, un clerc. / Mais seul cette iris je te puis / laisser en témoignage / d'une foi qui fut combattue, / d'une espérance qui brûla, plus lente / qu'au foyer la souche dure. / Conserves-en dans ton miroir la poudre / quand, toute lampe éteinte, / infernale se fera la sardane / alors qu'un Lucifer ténébreux descendra sur une proue / de la Tamise, de l'Hudson, de la Seine, / secouant ses ailes de bitume à demi / brisées de fatigue, pour te dire : C'est l'heure. Ce n'est un héritage, ni un porte-bonheur / qui pourrait tenir sous le choc des moussons / au fil d'aragne de la mémoire, / mais une histoire ne dure que dans la cendre / et seul s'éteindre est persister. / Juste fut le signal : qui l'a perçu / ne pourra manquer de te retrouver » [« Questo che a notte balugina / nella calotta del mio pensiero, / traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato, / non è lume di chiesa o d'officina / che alimenti / chierico rosso, o nero. / Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza / d'una fede che fu combattuta, / d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare. / Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà su una prora / del Tamigi, dell'Hudson, della Senna / scuotendo l'ali di bitume semi- / mozze dalla fatica, a dirti : è l'ora. / Non è un'eredità, un portafortuna / che può reggere all'urto dei monsoni / sul fil di ragno della memoria, / ma una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione. / Giusto era il segno : chi l'ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarti. / Ognuno riconosce i suoi : l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile, il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero » (Montale, « Petit testament », La Tourmente et autres poèmes, op. cit., p. 153-155)].

ensuite », pour indiquer que les expériences les plus significatives trouvent leur fin en elles-mêmes. La véritable connaissance ne se cristallise pas en certitude ou en science. À la limite, elle se disperse comme une foule à la fin d'un jour de fête, laissant derrière elle le souvenir d'une rupture dans l'ordinaire et dans le convenu.

Loin de rendre simplement hommage à la tradition lyrique, Montale mobilise l'apostrophe pour à la fois revendiquer et remettre en cause la portée d'un discours que le processus de technicisation et de spécialisation des savoirs a rendu obsolète, voire inutile. Si les « Tu » de ses textes sont si difficiles à identifier avec des référents précis, c'est que la poésie n'a plus pour objectif d'être didactique : l'écart qui la sépare de genres argumentatifs tel quel le traité ou l'étude est désormais trop grand. Leur présence ne s'offre pas moins comme signe qu'une instance cognitive a survécu à ce déclassement et s'est réfugiée dans la coquille laissée vide par une rhétorique autrefois porteuse de sens. Sous la forme d'une figure institutionnelle, l'apostrophe, les interlocutrices de Montale opèrent un renversement des stéréotypes que ce procédé a jusqu'ici contribué à renforcer. La prise en charge de la connaissance lyrique de la part d'un « Tu » à l'identité mobile que nous avons vue à l'œuvre dans les derniers poèmes des *Occasions* va devenir presque la norme dans *La Tourmente*. Le double processus, de rehaussement et de rabaissement du poème par rapport à la communication quotidienne, parvient à son sommet dans le recueil de 1956. Songeons par exemple à *L'anguille*, un texte portant sur un animal que nous imaginons être allégorie de Clizia, mais qui se termine par l'adresse à un « Tu » non spécifié (le lecteur ? Clizia elle-même ?) dont il est dit que l'anguille serait la sœur⁹⁸. Ou encore à *Si l'on t'a comparée*, qui a

⁹⁸ « L'anguille, sirène / des mers froides qui abandonne la baltique / pour venir jusqu'à nos mers, / nos estuaires, jusqu'aux fleuves / qu'elle remonte en profondeur, sou la crue adverse, / suivant l'embranchement qui se diversifie / en fines ramures, toujours plus au-dedans [...] / l'anguille, torche, fouet, / flèche d'amour au sol / que seules nos ravines où les ruisseaux à sec / des Pyrénées ramènent / aux paradis de la fécondation ; / âme verte qui cherche / la vie où seules / règnent la canicule et la désolation, / étincelle qui parle / de commencement quand tout semble / se fossiliser, souches ensevelies ; / l'iris au bred éclat, semblable / à celui qu'enchasse tes cils / et que tu fais briller intact parmi les fils / de l'homme plongés dans ta boue, / nieras-tu leur parenté ? » [« L'anguilla, la sirena / dei mari freddi che lascia il Baltico / per giungere ai nostri mari, / ai nostri estuari, ai fiumi / che risale in profondo, sotto la piena avversa, / di ramo in ramo e poi / di capello in capello, assottigliati, / sempre più addentro, sempre più nel cuore / del macigno, filtrando / tra gorielli di melma finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta, / nei fossi che declinano / dai balzi d'Appennino alla Romagna ; / l'anguilla, torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra / che solo i nostri botri o i disseccati / ruscelli pirenaici riconducono / a paradisi di fecondazione ; / l'anima verde che cerca vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione, / la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito ; / l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederla sorella ? »] (Montale, « L'anguille », *La Tourmente et autres poèmes, op. cit.*, p. 131-133)].

pour protagoniste Maria Luisa Spaziani, une jeune écrivaine à laquelle Montale donne le nom de « Volpe » (renarde).

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, che sconvolge
e rinfranca il selciato (il tuo terrazzo,
le strade presso il Cottolengo, il prato,
l'albero che ha il mio nome ne vibravano
felici, umidi e vinti) – o forse solo
per l'onda luminosa che diffondi
dalle mandorle tenere degli occhi,
per l'astuzia dei tuoi pronti stupori,
per lo strazio
di piume lacerate che può dare
la tua mano d'infante in una stretta ;
se t'hanno assomigliato
a un carnivoro biondo, al genio perfido
delle fratte (e perché non all'immondo
pesce che dà la scossa, alla torpedine ?)
è forse perché i ciechi non ti videro
sulle scapole gracili le ali,
perché i ciechi non videro il presagio
della tua fronte incandescente, il solco
che vi ho graffiato a sangue, croce cresima
incantesimo jattura voto vale
perdizione e salvezza ; se non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellirò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
lasciandomi, ti volgi dalle scale ?

Si l'on t'a comparée
à la renarde, ce doit être pour ta foulée
prodigieuse, pour l'envol de ton pas
qui unit et sépare, qui bouleverse
et raffermi le pavé (ton balcon,
les rues aux abords du Cottolengo, la pelouse,
l'arbre qui porte mon nom en frémissent,
heureux, moites et vaincus) – ou peut-être
[seulement
pour l'onde lumineuse que diffusent
tes yeux, tendres amandes,
pour la malice de tes prompts étonnements,
pour le déchirement
de plumes lacérées que provoque
ta main d'infante quand elle serre ;
si l'on t'a comparée
à un carnivore blond, au génie perfide
des fourrés (et pourquoi non à l'immonde
poisson qui donne cette secousse, la torpille ?),
c'est peut-être que les aveugles n'ont pas vu
sur tes épaules graciles tes ailes,
que les aveugles n'ont pu distinguer le présage
sur ton front incandescent, ce sillon
que j'y ai griffé jusqu'au sang: croix chrême
philtre sort vœu *vale*
perdition et salut ; s'ils n'ont pas su
te croire plus que belette ou belle,
qui partagera ma découverte,
où ensevelirai-je l'or que je porte,
où la baise qui grince en moi quand,
me quittant, tu te retournes sur les marches ?
(*Si l'on t'a comparée*)

Au long de ces trente-trois hendécasyllabes, Montale fait le portrait de Maria Luisa Spaziani, en veillant à prendre ses distances avec l'image trompeuse que d'autres gens (les « aveugles » qui « n'ont pu distinguer le présage ») ont donné d'elle. Sa description en forme de catalogue se compose d'une seule phrase hypothétique, dont la protase (« Si l'on t'a comparée ») est répétée trois fois. Comme pour *Peut-être, un matin*, on est donc dans un régime de possibilité, que des éléments dubitatifs (« peut-être » ; « ce doit être » ; « et pourquoi non » ; « si ») renforcent ultérieurement. Une chose a pourtant changé depuis. Contrairement au « Je » d'*Os de seiche*, qui après avoir vu « s'accomplir le miracle » se rangeait en silence parmi « les hommes qui ne se retournent pas », les « Tu » de *La Tourmente* se retournent à l'appel qui leur est lancé. Ainsi fait la mère du poète dans *À ma mère* ; ainsi fait Clizia dans *Voix qu'apportent les foulques* ; et ainsi encore fait Volpe dans le

texte que nous venons de citer. Dans le tout dernier vers, juste avant de s'en aller, celle-ci se retourne vers le « Je », en prenant en charge un geste traditionnellement accompli par le poète – celui qui se retourne dans l'apostrophe étant le locuteur et non pas l'adresse – et que ce dernier n'est pas à même d'assurer. Cette prise en charge de l'autorité lyrique est d'autant plus ferme que la phrase en question n'est pas hypothétique, mais temporelle (la conjonction italienne « se » se traduit à la fois par « si » et par « quand »). Apostrophe d'elle-même, Volpe descend vraiment les escaliers et se retourne vraiment avant de partir. Un changement presque imperceptible a lieu, qui fait glisser le poème de l'univers de la possibilité à celui de la réalité un instant avant sa disparition.

La vérité négative (le « néant dans [le] dos ») qui apparaissait au « Je » lorsque celui-ci s'était retourné dans *Peut-être, un matin*, est restée un « secret » incommunicable ; alors que la vérité dont les « Tu » sont porteurs dans *Les Occasions* ou *La Tourmente* a pu être transmise, ne serait-ce que par la personne interposée du poète. Ce dernier a en fait cessé d'être le garant d'un savoir universel mais non vérifiable pour devenir le traducteur d'une connaissance ponctuelle et toujours passible d'être réfutée. Quant à ses interlocutrices, elles ont réussi une double tâche : rompre le cliché de genre – littéraire et sexuel – qui les reléguait au rang de muses et que le recours de Montale à l'apostrophe a bon gré mal gré consolidé ; brouiller les frontières qui séparent le discours lyrique (suspendu dans un « éternel maintenant⁹⁹ ») du discours ordinaire (ancré à des expériences et à des situations particulières), sans pour autant renoncer à sa spécificité.

« Ni enfance ni avenir » : un *puzzling case* rilkéen

À propos de Valéry et de sa tentative de bâtir un système dans lequel les dimensions du corps, de l'esprit et du monde seraient analysées à la fois singulièrement et dans leur fonctionnement collectif, Judith Robinson a avancé qu'une telle entreprise se rapproche du principe d'indétermination d'Heisenberg. Selon ce postulat-clé de la mécanique quantique, il est impossible de déterminer simultanément la position et la vitesse exactes d'une particule : au moins en théorie, celle-ci pourrait donc se trouver au même moment dans deux lieux différents de l'espace ou bien aller à deux vitesses différentes¹⁰⁰. De manière

⁹⁹ Culler, « L'adresse lyrique », *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁰ La formulation du principe d'Heisenberg a largement infléchi la réflexion des philosophes sur les fondements de la logique aristotélicienne, en particulier en ce qui concerne les principes d'identité et de

analogue, maintient Robinson, les spéculations valériennes sur le C.E.M. montreraient « l'impossibilité foncière de séparer le savant, ses instruments et les organes de ses sens du monde matériel qu'ils explorent ensemble, et avec lequel ils forment un tout indissoluble¹⁰¹ ». L'écueil majeur rencontré par le Valéry aspirant scientifique résiderait en ce que ses réflexions se servent d'outils discursifs propres à la logique déterministe (fondée, comme nous l'avons dit, sur les principes d'identité et de non-contradiction) pour dénoncer l'échec du déterminisme tout court. La célèbre nuit de Gênes témoigne de ce paradoxe, car elle marque le moment où la défaillance de la raison devient le moteur pour la maîtrise de la raison elle-même. Depuis, Valéry n'arrête plus de rendre compte du fiasco de la pensée à représenter l'expérience sensible¹⁰². Le soin qu'il y prend est si acharné qu'on se demande si la chronique de ses échecs, plutôt qu'un empêchement à la formulation de ses théories, n'en constituerait pas le véritable sujet. Dans une telle perspective, même sa poésie pourrait être réhabilitée et se transformer, de vice de jeunesse, en instrument de savoir. Au sein d'un projet qui consiste à « considérer pensée, perception, conscience – *en bloc* comme représentées par un système en transformation¹⁰³ », les contenus de la connaissance sont moins importants que ses conditions : le poème est la seule situation linguistique où il est possible de représenter cette inversion de priorités.

Montale, nous venons de le voir, partage en partie la conception valérienne d'une poésie comme lieu du possible et non pas du nécessaire. Chez l'un comme chez l'autre, la portée cognitive du genre lyrique coïncide avec l'acceptation de ses défaillances et non pas avec la célébration de ses triomphes. Mais comme le principe d'Heisenberg recourt au modèle explicatif de la physique classique pour sceller la fin de la physique classique, l'idéal de connaissance romantique que les poètes modernistes se tâchent de démentir demeure le seul horizon de leur lyrisme. Nulle part dans *La Jeune Parque* ou dans *Les Occasions* le poème n'est porteur d'un savoir qui se trouverait complètement au-delà de la raison. À la limite, et c'est le cas de Valéry, il peut suggérer par le biais d'une architecture formelle extrêmement réfléchie que les excès d'intellectualisme conduisent à l'extinction de l'intellect lui-même. Ou bien, et c'est le cas de Montale, il peut faire aveu de ses manques

non-contradiction. Pour un aperçu sur le sujet voir Mahdi Zrig, *Les répercussions philosophiques de la physique moderne : D'après l'œuvre maîtresse Physique et Philosophie de Werner Heisenberg*, Paris, Éditions universitaires européennes, 2018.

¹⁰¹ Judith Robinson Valéry, *L'analyse de l'Esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, Corti, 1963, p. 94.

¹⁰² Cette visée se résume dans la citation des *Cahiers* « Le déterminisme est la seule manière de représenter le monde. Et l'indéterminisme la seule manière d'y exister » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 531).

¹⁰³ Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 1163.

en esquissant ainsi a contrario une vérité qu'il n'est pourtant pas capable d'énoncer. Un propos différent guide en revanche l'œuvre de Rilke. Puisque les poètes sont pour lui « les abeilles de l'invisible¹⁰⁴ », leur entreprise consiste dans la découverte et dans la transmission de ce qu'aucun autre savant ne pourrait saisir. Certes, comme chez les autres écrivains de notre corpus, le langage est chez Rilke la raison principale pour laquelle l'homme a perdu un rapport immédiat avec les choses. Mais à la différence de Valéry, Montale et Stevens, cet obstacle peut et doit être surmonté. Afin d'aboutir à cette connaissance et d'en restituer au moins le bruissement – ou, pour rester dans la métaphore des abeilles, le bourdonnement –, il est nécessaire selon Rilke de s'exposer personnellement à la débâcle du genre lyrique. Un tel engagement ne serait pas possible si la vie et la littérature étaient considérées comme foncièrement incompatibles, comme c'est le cas pour Valéry ou Montale. Pour Rilke, la poésie n'est pas un moyen de fuir la réalité, mais plutôt de s'y immerger davantage, en faisant du monde extérieur la caisse de résonance du monde intérieur. Dans ce sens, les *Élégies de Duino* sont un véritable journal de laboratoire. Le « Je » y est à la fois scientifique et cobaye d'une expérience qui se déroule en deux étapes : d'abord la sublimation (ce qui a été jusqu'ici dicible en poésie devant devenir invisible) de la parole lyrique, opérée dans les trois premiers poèmes du cycle ; et ensuite sa condensation (ce qui a été jusqu'ici invisible en poésie devant devenir dicible), qui occupe les quatre derniers. Une phase de réajustement, correspondant aux trois poèmes centraux, assure la transition d'un univers où les défaillances du langage suscitent de la douleur (le « Ach » de la lamentation) à un autre où elles suscitent de l'émerveillement (le « Oh » de l'hymne).

Comme tout journal de laboratoire qui se respecte, les *Élégies* se doivent de notifier non seulement les réussites, mais aussi et surtout les échecs de l'expérience qui y est reportée. On pourrait notamment regarder les célèbres vers initiaux (« Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre / les ordres des anges ? ») comme à l'énoncé d'un problème auquel le cycle se propose dans un premier temps de répondre. Nous pouvons le paraphraser ainsi : pourquoi et pour qui être poète si rien ni personne n'entend notre chant ? À une lecture hâtive des

¹⁰⁴ « Notre tâche est de nous empreindre si profondément, si douloureusement et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible » [« Unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns unsichtbar wieder aufersteht. Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible* » (Rilke, « Lettre à Witold von Hulewicz du 13 novembre 1925 », *Correspondance, op. cit.*, p. 590)].

Élégies, ce problème paraît rester irrésolu Est-ce pour autant insoluble ? Et si cette question, dont nous avons déjà dit qu'elle n'est que partiellement rhétorique, servait de présentation pour ce que les philosophes anglais appellent un *puzzling case*¹⁰⁵ ?

Après avoir brièvement exposé les deux conséquences possibles de son geste – ou bien il ne serait pas entendu des anges, ou bien il mourrait par le « trop de présence » qui émane d'eux –, le « Je » semble renoncer à son interrogation (« Du coup, je me contiens, je ravale le cri d'appel / d'obscurs sanglots¹⁰⁶ »). Mais voilà que, aussitôt rejeté, le questionnement revient :

[...] Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen ? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen ; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller
[Weltraum
uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die
[ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht.

[...] À qui, hélas, pouvons-nous
recourir ? Ni aux anges, ni aux hommes,
et les bêtes, sagaces, flairent bien
que nous ne sommes pas vraiment en confiance
dans le monde expliqué. Tout juste s'il nous reste
un arbre ou l'autre sur la pente, à revoir
jour après jour : s'il nous reste la route d'hier
et quelque fidèle habitude, trop choyée,
qui, de se plaire de nous, ne repart plus.
Et j'oubliais : la nuit, quand le vent chargé
[d'espaces
tire sur notre face – à qui manquerait-elle, la nuit
[désirée,
doucement décevante – peine et menace
pour le cœur solitaire.

(*Les Élégies de Duino*, I, v. 8-21)

Dès le début de la *Première Élégie*, le destin de l'homme est placé sous le signe du manque. D'une part, car ni les anges, ni les autres hommes, ni les animaux ne peuvent combler son

¹⁰⁵ L'idée que la littérature puisse servir un but semblable à celui visée par la démarche dite « du *puzzling case* » est déjà présente chez Ricœur. Les récits et les expériences de pensée partageraient le fait d'exploiter la narration comme moyen pour la conquête d'un type particulier d'identité, délivrée des paradoxes dans lequel on tombe lorsque on l'envisage d'un point de vue logico-philosophique : « Nous égalons la vie à l'histoire ou aux histoires que nous racontons à son propos. [...] Je propose de faire le détour par les formes littéraires du récit et plus précisément par celles du récit de fiction. En effet la problématique de la connexion, de la permanence dans le temps, bref de l'identité, s'y trouve élevée à un niveau de lucidité et aussi de perplexité que n'atteignent pas les histoires immergées dans le cours même de la vie. Là, la question de l'identité est posée délibérément comme l'enjeu même du récit. Selon ma thèse, le récit construit le caractère durable d'un personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant la sorte d'identité dynamique propre à l'intrigue qui fait l'identité du personnage. C'est donc d'abord dans l'intrigue qu'il faut chercher la médiation entre permanence et changement, avant de pouvoir la reporter sur le personnage. L'avantage de ce détour par l'intrigue est que celle-ci fournit le modèle de concordance discordante sur lequel il est possible de construire l'identité narrative du personnage. L'identité narrative du personnage ne saurait être que corrélative de la concordance discordante de l'histoire elle-même [...]. La sorte d'*indeterminacy*, d'indécidabilité, que la littérature suscite ne conduit pas à déclarer la question elle-même vide. La question qui est plutôt exacerbée en tant que question par la dérobade de la réponse » (Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304).

¹⁰⁶ Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 8.

besoin ; d'autre part, car à son tour aucun de ces êtres n'a besoin de lui¹⁰⁷. Cette situation de double inassouvissement dériverait du fait que, pendant longtemps, l'homme s'est servi des mots pour domestiquer la réalité autour de lui. À force d'arpenter le monde, il l'a réduit à une réserve exploitable à sa guise (le « gedeutete Welt » auquel la *Huitième Élégie* opposera « das Offene¹⁰⁸ », l'ouvert qui s'étale devant les yeux de l'animal). Lorsque le langage a commencé à montrer ses failles, cette réalité si familière est pourtant devenue inquiétante. Celle qui paraissait une explication des choses s'est révélée une simple interprétation (le recours au mot « deuten » permet de maintenir l'ambiguïté) et d'ailleurs une parmi tant d'autres. Le paysage qui environne le « Je » se montre désormais comme une toile de fond où sont peints des repères conventionnels : l'arbre sur la colline, la route si souvent parcourue, la nuit solitaire.

De même que dans *Peut-être, un matin*, ces éléments prétendument naturels et rassurants se succèdent « comme sur un écran » et recouvrent « d'un jet » l'abîme ouvert derrière les apparences. Mais là où le « Je » du poème de Montale tournait le dos à la vérité et s'enfermait dans un silence méprisant, celui de Rilke accomplit le mouvement inverse. L'univers des sens (« arbres maisons collines ») n'est pas repoussé au profit de l'univers de l'esprit (le « miracle », mais aussi le « néant ») car ce dernier ne peut que découler du premier. Contrairement au sujet montalien, dont nous avons dit qu'il agit comme l'esclave dans la caverne de Platon, le sujet rilkéen ne tient pas les choses pour des copies des idées. C'est pourquoi il va consacrer le reste du cycle à rendre l'inhabitabilité du monde (le fait de ne pas être « verlässlich zu Haus ») la condition essentielle de son habitabilité. Une telle opération ne peut que passer par le renouveau de son attitude vis-à-vis du langage. Au lieu de cerner les choses, les mots doivent les laisser se montrer telles quelles, en s'effaçant derrière leur apparition. Si les domaines du dicible et du visible se trouvent si étroitement liés chez Rilke, c'est que le regard est idéalement capable de voir ce qui ne peut pas être dit et la voix de dire ce qui ne peut pas être vu¹⁰⁹. Ni l'une ni l'autre de ces deux facultés ne

¹⁰⁷ Le verbe « brauchen » occupe une place importante dans le vocabulaire rilkéen. Selon Steiner, c'est à la fois au sens de « manquer de, nécessiter » et de « se servir de quelque chose conformément à son être » qu'il faut l'entendre ici (Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, op. cit., p. 18-19)].

¹⁰⁸ Rilke, « Huitième Élégie », *Élégies de Duino*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁹ Dans une lettre à Magda von Hattingberg du 21 janvier 1914, Rilke explique le genre de bonheur que lui apporte un type particulier de regard : « J'aime le regarder-dedans. Imagine-toi quelle merveille que de regarder, disons, dans un chien qui passe, regarder-dedans (je ne veux pas dire regarder à travers, cela n'est qu'une sorte de gymnastique humaine par laquelle nous sortons aussitôt de l'autre côté du chien, comme s'il était une fenêtre sur l'humain caché derrière lui, non, pas cela... je veux dire s'installer dans le chien, exactement à son centre, à l'endroit précis où il commence à être un chien, là où Dieu, s'il

peut pourtant être pleinement exercée jusqu'à ce que le « Je » accepte son manque comme constitutif. Encore une fois, un tel chemin ne serait pas parcourable si Rilke tenait la poésie et la vie pour incompatibles. Seul parmi nos auteurs à entretenir un rapport encore romantique avec ces deux dimensions, il lui est nécessaire de croire que *Les Élégies* vont mener à un changement radical dont il sera le premier témoin¹¹⁰.

Avant de se lancer dans une telle entreprise, le « Je » doit être sûr qu'aucune aide ne lui viendra des sources dans lesquelles la tradition lyrique a puisé jusqu'ici. Le *puzzling case* énoncé en début de cycle – pourquoi et pour qui doit-on être poètes si rien ni personne n'entend notre cri ? – est loin d'être résolu et il reste des pistes à explorer. Peut-être les amants (*die Liebenden*) ont-ils besoin d'être chantés, qui semblent mus par un sentiment si édifiant et intense. Ou bien les jeunes défunts (*die Früheentrückten*), que la mort à prématurément ravés et que le temps risque de faire oublier. Au bout de la *Première Élégie*, ces deux destinataires possibles sont exclus : les amants, car leur symbiose les destine à se dissoudre l'un dans l'autre ; les jeunes défunts, car ils se sont « déshabitu[és] du

existe, s'est installé pendant une seconde, une fois complété le chien, pour voir s'il n'avait pas commis des erreurs ou s'il ne s'était pas distrait, et affirmer que oui, c'est bien, rien ne manque et personne ne peut faire mieux » [« Ich liebe das Einsehn. Kannst Du's mit mir denken, was es herrlich ist, z. B. einen Hund, im Vorübergehens, einzusehen, *einsehn* (ich meine nicht durchschauen, was doch nur so eine Art menschlicher Gymnastik ist und wo man auch gleich wieder auf der anderen Seite herauskommt aus dem Hund, ihn gleichsam nur als ein Fenster betrachtend in das hinter ihm liegende Menschliche, nicht dies –) – sondern sich einlassen in den Hund genau in seine Mitte, dorthin, von wo aus er Hund ist, an die Stelle in ihm, wo Gott sich gewissermaßen einen Moment hingesetzt hätte, da der Hund fertig war, um ihm bei seinen ersten Verlegenheiten und Einfällen zuzusehn und zu nicken, dass es gut sei, dass nichts fehle, das man ihn nicht besser machen könne » (Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg "Benvenuta"*, Francfort, Insel Verlag, 2000, p. 114-115)]. À propos de l'importance attribuée par Rilke à la dimension de la vue voir Karine Winkelvoss, *Rilke. La pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2004.

¹¹⁰ Au moment d'envoyer à Lou Salomé son poème *Retournement (Wendung)* – comme chez Montale, il est question du geste de se retourner –, Rilke explique qu'il a donné au texte ce titre « sans le vouloir [...] car il représente le retournement qui va bien finir par arriver un jour si je dois vivre » [« Lou, liebe, da ist ein wunderliches Gedicht, heute morgen geschrieben, das ich Dir gleich schicke, weil ichs unwillkürlich *Wendung* nannte, weil's *die* Wendung darstellt, die wohl auch kommen muß, wenn ich leben soll, und Du wirst sie verstehen, wie sie gemeint ist » (Rilke, « Lettre à Lou Salomé 20 juin 1914 », *Correspondance, op. cit.*, p. 299-300)]. La proximité chronologique et thématique du poème avec les *Élégies* nous encourage à penser que l'auteur a ressenti de la même manière l'expérience vécue par le « Je » lyrique dans son cycle. Et effectivement, toute de suite après avoir achevé l'œuvre, Rilke écrit à la Princesse de Tour et Taxis : « Enfin / princesse, enfin le jour béni, ô combien béni où je puis vous annoncer [...] l'achèvement des / *Élégies* / au nombre de : / DIX ! / [...]. Le tout en quelques jours ; ce fut une tempête qui n'a pas de nom, un ouragan dans l'esprit (comme autrefois à Duino) ; tout ce qui est "fibre et tissu" en moi, a craqué – quant à manger durant ce temps, il ne fallait pas y songer, Dieu sait, qui m'a nourri » [« Endlich, Fürstin, endlich, der gesegnete, *wie* gesegnete Tag, da ich Ihnen den Abschluß – so weit ich sehe – der *Elegien* anzeigen kann : *Zehn !* [...] Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie *Damals*, auf *Duino*), alles was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht, – an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat » (Rilke, « Lettre à la Princesse de Tour et Taxis du 11 février 1922 », *Correspondance, op. cit.*, p. 500-501)].

Terrestre » et ne peuvent plus par conséquent être touchés par lui. La quête reprend donc au point de départ. L'attaque de la *Deuxième Élégie* revoit le « Je » s'adresser aux anges et se comparer à eux. L'espace que ces créatures composent et habitent à la fois est tout autre que le paysage régulier et discipliné qu'on trouvait décrit dans l'élégie précédente :

<p>Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung, Höhenzüge, morgenrötliche Grate aller Erschaffung, – Pollen der blühenden [Gottheit, Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne, Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln, S p i e g e l, die die entströmte eigene Schönheit wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.</p>	<p>Réussites premières, favoris de l'univers, chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore de toute création – pollen de la divinité en fleurs, attaches de lumière, couloirs, degrés, trônes, espaces faits d'essence, pavois de plaisir, tumulte de tempétueuse extase et soudain, isolés, <i>miroirs</i> : où la beauté qui d'eux ruisselle est puisée et rendue à leur propre face. (<i>Les Élégies de Duino</i>, II, v. 10-17)</p>
--	---

Nous nous sommes déjà penchée dans un autre chapitre sur la métaphore du miroir, à laquelle Rilke a recours pour indiquer l'autonomie de l'ange vis-à-vis du monde. Ce qui nous intéresse ici, c'est le catalogue d'images mobilisées pour le désigner. Pour l'instant, le « Je » ne s'est pas encore converti à un usage non utilitaire des mots (ce qu'il ne fera qu'à partir de la *Neuvième Élégie*) et sa description demeure assez grandiloquente. Tout aussi libres et épanchés que soient les anges dans l'espace et dans le temps, l'évocation les borne à des référents concrets. Pour en restituer le caractère surhumain, le « Je » a cru en fait opportun de pousser la langue allemande jusqu'à ses limites, en combinant ensemble des éléments issus du monde naturel et du monde abstrait (« chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore / de toute création », où « de toute création » est génitif des deux termes ; « pollen de la divinité en fleurs » ; « attaches de lumière » ; ou encore « couloirs, degrés, trônes, / espaces faits d'essence », où « d'essence » est génitif des quatre termes). Ainsi il a espéré restituer le sentiment d'ineffabilité qui l'a saisi. Or, la synesthésie, comme d'autres figures visant à exprimer ce qui est extraordinaire (l'oxymore, l'hyperbole, l'adynaton, etc.), ne fait que l'éloigner de son but. Non seulement les anges continuent de ne pas répondre à ses appels, mais le monde entier paraît d'accord pour l'ignorer.

<p>[...] Denn es scheint, dass uns alles verheimlicht. Siehe, die Bäume s i n d ; die Häuser, die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.</p>	<p>[...] Car il semble que tout conspire à nous tenir secrets. Vois, les arbres <i>sont</i> ; les maisons que nous habitons durent. Nous seuls, nous passons devant tout comme un commerce aérien. (<i>Les Élégies de Duino</i>, II, v. 38-41)</p>
---	--

Dans la première partie du cycle et dans ce passage en particulier, le silence des choses est interprété comme un signe d'indifférence, voire de conspiration que l'univers tramerait contre le « Je ». Arbres (les mêmes qui, dans la *Première Élégie*, indiquaient un monde trop connu et trop domestiqué) et maisons (symboles par excellence de la maîtrise humaine sur la nature¹¹¹) ont respectivement la chance d'« être » et de « durer ». Puisque leur essence coïncide avec leur apparence sensible, ils peuvent tirer tous les deux leur sens du fait de simplement exister. Le « Je » n'arrive en revanche pas à trouver sa valeur dans la durée, mais traverse les expériences avec la rapidité d'un échange d'air (le mot « Austausch » nous paraît ici employé dans une acception concrète et non pas métaphorique, comme le laisse entendre Jaccottet). C'est en vertu de ce constat que les amants lui semblent pour un moment partager sa condition. Tout en accomplissant des gestes éphémères (caresses, rires, mots gentils), ceux-ci arrivent à deviner « la durée pure¹¹² » par l'intensité de leur ressenti. Pressé de les interroger, le « Je » les invoque à nouveau : « Vous vous saisissez. Avez-vous des preuves¹¹³ ? » leur demande-t-il avec la rigueur d'un scientifique. Or, les amants ne répondent pas de manière satisfaisante à ses questions : s'il est vrai que la passion leur fait toucher « presque l'éternité¹¹⁴ », un tel état de présence à eux-mêmes se termine au moment où de l'attente (« la crainte des premiers regards, la rêverie à la fenêtre¹¹⁵ ») on passe à la consommation de l'amour (« quand chacun lève / et porte l'autre à ses lèvres¹¹⁶ »).

¹¹¹ « Nous utilisons le mot maison pour un grand nombre de choses – la hutte en terre dans une tribu, le palais d'un roi, la maison de campagne d'un citadin, le pavillon d'un village, ou l'appartement d'une ville –, mais nous ne le pouvons pas pour les tentes des nomades. La maison en et par soi, *auto kath'auto*, celle qui nous fait utiliser le mot pour tous les édifices particuliers et différents, nous ne la voyons jamais, pas plus avec les yeux de notre corps qu'avec ceux de l'esprit ; toute maison que nous imaginons, même la plus abstraite, avec le strict minimum permettant de la reconnaître, est déjà une maison particulière. Cette maison en soi, dont nous devons avoir la notion pour reconnaître certains édifices comme maisons, a été interprétée de différentes manières et a reçu différents noms dans l'histoire de la philosophie ; là n'est pas notre propos, même s'il est peut-être moins problématique pour nous de définir la maison que des mots comme bonheur ou justice. Ce qui importe ici, c'est l'implication de quelque chose de bien moins tangible que la structure perçue par nos yeux. C'est l'idée de "loger quelqu'un", de "résider", ce qu'aucune tente ne peut satisfaire puisqu'elle sera montée aujourd'hui et levée demain. Le mot maison, la "mesure invisible" de Solon, "contient les limites de toute chose" et relève du séjour ; c'est un mot qui n'existerait pas si l'on ne présupposait pas la pensée d'être logé, de séjourner, d'avoir un foyer. En tant que mot, maison condense ces nuances; une condensation sans laquelle la pensée et sa caractéristique, la rapidité – "rapide comme la pensée" disait Homère –, seraient tout à fait impossibles. Le mot maison est comme une pensée gelée que le penser doit dégeler, "défrigérer" pour ainsi dire, chaque fois qu'il veut trouver le sens original » (Hannah Arendt, *Considérations morales*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Marc Ducassou, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 46-47).

¹¹² Rilke, « Deuxième Élégie », *Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

Le modèle idéal est offert en revanche par les stèles attiques. Dans les corps immobiles qui y sont gravés (« les mains, / qui posent sans peser, malgré la force qu'il y a dans les torsions¹¹⁷ ») coïncident à la fois maîtrise et abandon, accomplissement et suspension. Mais à la différence des peuples anciens qui les ont bâties, l'homme moderne ne trouve plus dans les mythes du passé de quoi se ressourcer pour l'avenir. « Notre cœur toujours / nous surpasse¹¹⁸ », explique le « Je » aux amants avant de prendre congé, « et nos regards ne peuvent plus le suivre en des images qui l'apaisent¹¹⁹ ». Une telle prise de conscience marque un progrès important depuis le début de l'élegie. Devant la « prudence des gestes¹²⁰ » représentés sur les stèles grecques, la rhétorique monumentale mobilisée quelque vers plus haut pour décrire les anges s'est révélée caduque. Pour dire ce qui ne se donne pas à voir – les créatures célestes, mais aussi et surtout le « besoin » qu'aucune image ne peut reconforter –, la solution n'est pas le divorce avec le langage quotidien, mais sa reconquête.

Ce n'est pourtant que sept poèmes plus tard que le « Je » parviendra à une telle réconciliation. Étroitement liée à la *Première* et à la *Deuxième*, la *Neuvième Élegie* est considérée par la plupart des critiques rilkéens comme le tournant fondamental du cycle. Ici, on assiste en fait au passage de la plainte (le cri suffoqué en sanglots de la *Première Élegie*) à l'hymne (le « souffle pour rien¹²¹ » qui régnera dans le *Sonnets à Orphée*) : autrement dit, d'une absence vécue comme privation à une absence vécue comme richesse. Comme la *Première*, la *Neuvième Élegie* s'ouvre avec une question et se termine avec une affirmation. Entre incipit et explicit, rédigés déjà en 1912 alors que le reste du poème date de 1922, Rilke déploie un discours dont l'argumentation est peut-être la plus solide parmi tous les textes de notre corpus. Seulement, cette structure rationnelle ne se donne pas à voir au premier regard :

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins Pourquoi, s'il est possible de passer notre délai
d'existence en laurier, un peu plus sombre que tout

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ « Le chant, tel qu'enseigné par toi, n'est pas désir, / pas quête d'un encore et d'un enfin atteint ; / le chant est existence. Au dieu rien de plus simple. / Mais nous, quand *sommes-nous* ? [...] / Chanter en vérité est un tout autre souffle. / Un souffle pour rien. Un vol dans le dieu. Un vent » [« Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt, / nicht Werbung um ein endlich noch erreichtes ; / Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber sind wir ?[...] In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein wind » (Rilke, « Sonnets à Orphée », *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p.586-587)].

hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als
 [alles
 andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem
 Blattrand (wie eines Windes Lächeln) – : warum
 [dann
 Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,
 sich sehne nach Schicksal ? ...

autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord
 de feuille (ou sourire de quelque vent) – : pourquoi
 ce devoir d'être de l'homme – et, fuyant le destin,
 languir auprès du destin ? ...

(*Les Élégies de Duino*, IX, v. 1-6)

La strophe initiale du texte se compose d'une seule proposition interrogative. Celle-ci est entrecoupée par une concessive (« s'il est possible... »), une incidente (« un peu plus sombre... ») et une modale qui se réfère à l'incidente (« avec ces vaguelettes... »). Ce n'est qu'après la répétition du « pourquoi » et une autre incidente (« fuyant le destin ») que le « Je » parvient à boucler son énoncé. Malgré une syntaxe et une ponctuation qui relèvent de l'anacoluthie, sa question paraît logique au lecteur arrivé à cette étape du cycle. La comparaison avec une plante n'est pas chose nouvelle dans les *Élégies*, vu qu'au moins quatre fois déjà elle a servi à définir par antithèse la nature humaine¹²². Ici, cette fonction contrastive se double d'une fonction identificatrice : arbre des poètes, le laurier est aussi l'arbre dans lequel se transforme Daphné pour déjouer Apollon. Sa présence dans le texte n'est alors pas une simple allusion à la gloire poétique, mais aussi et surtout à la métamorphose (*die Verwandlung*) qui s'avérera être le but du cycle entier¹²³. La place accordée à la description du laurier (« un peu plus sombre que tout / autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord / de feuille ») ne fait du reste que renforcer la double visée de la comparaison. D'une part, les détails que le « Je », dans un élan de botaniste, ajoute à sa description contribuent à creuser l'écart entre la plante et l'homme, entre ce qui a et ce qui n'a pas de « bords » ; d'autre part, ils suggèrent que l'histoire de Daphné n'est pas un mythe infondé, mais une transformation qui peut être documentée et qui est donc « possible »¹²⁴.

¹²² Nous retrouvons la comparaison avec la nature (arbres et fleurs) dans la *Deuxième* (v. 39), dans la *Troisième* (v. 66), dans la *Quatrième* (v. 1) dans la *Sixième* (v. 1) et également dans la *Huitième Élégie* (v. 15).

¹²³ Plus loin dans ce même texte, le « Je » reprendra le mot « Auftrag » (« tâche ») que nous avons trouvé avec une connotation négative dans la *Première Élégie* pour lui attribuer une valeur positive : « Quelle tâche », demandera-t-il à la terre « sinon de transformation, imposes-tu ? » [« Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? » (Rilke, « Neuvième Élégie », *Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 85)].

¹²⁴ « Pour saisir la portée du monde rilkeén tel qu'il est présenté au début du cycle, nous devons maintenant nous tourner vers ces détails, jusqu'ici peu considérés. Le laurier indique le caractère non essentiel des limites de l'être. Contrairement à d'autres plantes, ses feuilles sont persistantes et ne laissent donc voir aucun signe de caducité. [...] Ici ce n'est pas seulement la couleur de ces feuilles qui est mise en avant, mais aussi leur forme : avec ces vaguelettes à chaque bord de feuille. Le bord de la feuille est aussi la frontière avec l'extérieur, c'est-à-dire avec l'Ouvert. C'est l'Ouvert qui trace le contour de la feuille » [« Diesen Einzelheiten, welche bisher wenig beachtet worden sind, haben wir uns nun zuzuwenden, um von Rilkes Welt her den vollen Gehalt des Elegienanfangs zu erfahren. Am Lorbeer erscheint die Unwesentlichkeit des Befristetseins des Daseins. Im Gegensatz zu den andern Pflanzen ist

Une fois énoncé le problème qui le torture – pourquoi l’homme fuit et poursuit en même temps son destin de créature transitoire ? –, le « Je » procède à l’exclusion des trois causes le plus souvent avancées pour le résoudre. Après avoir établi qu’une telle attitude ne s’explique ni pas par la quête de bonheur (« cette avancée prématurée d’une perte immanente¹²⁵ ») ni par curiosité, ni encore par amour, il énumère les trois causes qui sont pour lui à la base du comportement humain. Nous craignons et courtisons « destin » (même si Jaccottet l’ajoute dans sa traduction, Rilke ne met pas d’article à « Schicksal ») d’abord parce que « c’est beaucoup d’être ici¹²⁶ » ; ensuite parce qu’« apparemment tout l’ici a besoin de nous¹²⁷ » ; et enfin parce qu’« avoir été *terrestre*, semble irrévocable¹²⁸ ». Comparées aux trois motifs précédents, ces derniers semblent assez inconséquents. À quoi servirait-il de savoir que « c’est beaucoup d’être ici » ? Qui dit que tout « l’ici » ait besoin de nous ? Les élégies initiales, n’avaient-elles pas montré le contraire ? Et encore, comment le fait d’être terrestre peut-il être « irrévocable » ?

Plus que tout autre passage du cycle, les premières strophes de la *Neuvième Élégie* nous mettent face au conflit entre deux façons d’articuler la pensée : la logique de la logique, qui se déploie en bonne et due forme en accord avec les règles du discours argumentatif ; et la logique du poème, qui sort des sentiers battus en cherchant ailleurs les fondements pour sa réflexion. Dans le cadre de notre thèse, il importe peu d’établir si ces deux logiques correspondent ou pas à deux facultés cognitives différentes. Ce qui nous intéresse c’est plutôt le fait que Rilke, suivant une démarche propre aux scientifiques, présente la première comme une étape qu’il faut traverser pour parvenir à la deuxième. Lorsqu’il exclut les hypothèses généralement avancées pour justifier l’attitude de l’homme vis-à-vis de son destin, il est donc à la fois en train de les inscrire dans son raisonnement et de les réfuter, issues comme elles le sont d’une doxa que le poème a pour objectif de démasquer.

Au bout de trois strophes, les explications trompeuses ont été écartées et le champ d’action de l’intelligence lyrique circonscrit. Au lieu de chercher à maîtriser le devenir humain par le biais du langage, le « Je » va s’attaquer aux seuls domaines du réel qui se refusent à la verbalisation (« donc, les souffrances. Donc avant tout la pesanteur, / la

er ein immergrünes Gewächs, an dem keine Vergänglichkeit sichtbar wird. [...] Nicht nur das Dunkle des Grüns ist am Lorbeer genau beobachtet, sondern auch die Form: *mit kleinen Wellen an jedem Blattrand*. Der Blattrand ist die Grenze des Blatts nach außen hin, ins Offene also. Er bildet den Kontur des Blatt » (Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, op. cit., p.208-209)].

¹²⁵ Rilke, « Neuvième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 79.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁸ *Ibid.*

longue expérience de l'amour, – donc / rien que non-dicible¹²⁹ »). À la différence des poétiques de l'obscurité comme le symbolisme, sa tâche ne consistera pas tant dans la mystification que dans le rabaissement de ces phénomènes indicibles au niveau des choses visibles. Plutôt que s'élever au-dessus du discours ordinaire, sa parole va donc s'en rapprocher. Pour décrire un tel mouvement de descente, Rilke recourt à une image parmi les plus célèbres des *Élégies* :

<p>Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des [Bergrands nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen [unsägliche, sondern ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blauen Enzian. [...]</p>	<p>Le voyageur, du versant de montagne, ne va pas rapporter dans la vallée une poignée de terre, indicible à tous, [mais une parole conquise, un mot pur, la gentiane jaune ou bleue. [...]</p>
---	--

(Les *Élégies de Duino*, IX, v. 29-32)

Pareil à un homme qui revient dans son village après une longue errance et veut rendre compte aux autres habitants de ce qui se trouve au-delà des frontières, le poète ne peut pas traduire son expérience dans des mots vagues ou inconnus. L'indicible doit être confié à des choses communes, sur la valeur desquelles il y a un accord entre les individus. Ainsi, la gentiane n'est pas seulement la fleur la plus facile à trouver dans les prairies de montagne ; elle est aussi cueillie pour ses pouvoirs bénéfiques. Sœur nordique du genêt léopardien, elle incarne une connaissance aussi fragile que résistante : contrairement aux savoirs institutionnalisés comme la médecine, sa transmission se fait à l'oral et doit passer par la rencontre entre les gens¹³⁰. L'expression « parole conquise » n'indique dès lors pas une parole dont le « Je » se servirait pour contrôler la portion de réalité qu'elle désigne, mais au contraire une parole permettant à cette même portion de réalité d'entrer dans l'univers intérieur de l'homme et prendre vie¹³¹.

<p>[...] Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, – höchstens : Säule, Turm... aber z u s a g e n, verstehs,</p>	<p>[...] Peut-être sommes-nous ici pour dire : maison, pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre –</p>
---	---

¹²⁹ [« Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein, / also der Liebe lange Erfahrung, — also / lauter Unsägliches » (*Ibid.*, p. 81)] .

¹³⁰ Nous nous sommes déjà penchée sur la valeur de la plante médicinale dans le troisième chapitre de la deuxième partie, lorsque nous avons analysé le passage de la *Cinquième Élégie* où le « Je » demande à l'ange d'orner le pot d'apothicaire contenant la « kleinblütige Heilkraut » (le « chétif simple », dans la traduction de Jaccottet).

¹³¹ Nous rappelons ici que, dans les *Nouveaux Poèmes*, Rilke reprend la tradition de *Dinggedicht*, un genre de poésie ekphrastique qui vise à saisir l'essence des choses par leur description détaillée. Issus en grande partie de son séjour parisien, les plus célèbres parmi ces textes sont *La Panthère* (*Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 379) et *Torse archaïque d'Apollon* (*Ibid.*, p. 419). A ce sujet, voir Lawrence Ryan, « Rilke's Dinggedichte : The "Thing" as "Poem itself" », *Rilke – Rezeptionen*, op. cit., p. 27-36.

oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden
[drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt ?
Schwelle : was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen
[vorher
und vor den künftigen..., leicht.

au mieux : colonne, tour... Mais *dire*,
[comprends-le,
comme les choses mêmes jamais n'ont cru être
intimement. Car la secrète ruse de cette terre
muette, quand elle presse les amants, n'est-elle
pas
que toute chose dans leur émotion s'extasie ?
Un seuil : qu'est-ce pour deux
amants d'user un peu le seuil plus ancien
de leur porte, à leur tour, après tant d'autres
et avant ceux à venir..., légèrement.

(*Les Élégiés de Duino*, IX, v. 32-42)

La juxtaposition entre “logique de la logique” et “logique du poème” qu’on voyait à l’œuvre dans les premières strophes de cette élégie s’est progressivement estompée. Au sein du même énoncé se réunissent désormais instance dubitative (« peut-être sommes-nous ici... ») et assertive (« ...pour dire : »), question réelle (« la secrète ruse de cette terre... ») et rhétorique (« n’est-elle pas... »). Une telle alternance n’empêche pas le « Je » de redresser le tir son propos. La répétition du verbe « sagen » ne lui sert pas simplement à mettre en avant l’importance de donner la voix aux éléments les plus quotidiens et pourtant moins présents dans la tradition lyrique (« pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre – au mieux : colonne, tour »). Le recours à l’épanorthose lui permet de passer d’un discours à visée utilitaire, marqué par la conjonction finale « *um* zu sagen », vers un discours à visée expressive, marqué par la conjonction vocative « *oh* zu sagen » : autrement dit, du domaine de la science à celui de la poésie. Loin de l’entraîner dans le gouffre de la pensée analogique, ce glissement apporte à sa parole davantage de précision et d’efficacité. Tout en encourageant son interlocuteur – dont nous avons déjà dit qu’il coïncide à la fois avec son propre cœur et avec son public – à comprendre par lui-même ce qu’il doit faire (« verstehs »), le « Je » lui fournit un catalogue détaillé des choses qui restent à nommer. Ainsi il le met face à une autre énigme, consistant à trouver l’élément commun à tous les composants d’une liste. Certes, son interlocuteur comprendra rapidement que ne sont évoqués ici que des objets fabriqués par l’homme. De même, il lui paraîtra évident que leur fabrication satisfait des besoins relativement simples : se déplacer, s’abreuver, se laver, se nourrir, s’abriter ; et à la limite (« höchstens ») élever des temples. Est-ce tout ? N’y aurait-il pas un autre critère à découvrir ? Tous les critiques rilkéens n’en sont pas persuadés¹³².

¹³² Ce passage des *Élégiés* a été commenté, entre autres, par Blanchot, qui interprète le geste du poète se donnant pour tâche de nommer les choses en terme de conversion : « Par la conversion, tout est tourné vers l’intérieur. Cela signifie que nous nous tournons nous-mêmes, mais que nous tournons aussi tout, toutes les choses auxquelles nous avons part. C’est là le point essentiel. L’homme est lié aux choses, il

Plutôt que s’attarder sur le type d’objets énumérés, il nous semble intéressant de nous concentrer sur la façon dont ils sont nommés. La particularité des catalogues, nous l’avons vu à propos de Valéry, consiste à souligner la spécificité de ses éléments en même temps qu’à en niveler les différences respectives. Or, cette liste se situe juste avant l’image de la maison des amants. Celle-ci est invoquée en tant qu’exemple concret du rapport que le « Je » voudrait entamer avec les choses. Objet faisant lui aussi partie de la liste, le seuil usé (« verbrauchen » renvoie directement au « brauchen » de la *Première Élégie*) évoque un geste trivial et apparemment dépourvu de conséquences. Ici, il ne sert pas moins à marquer le passage d’une temporalité linéaire et individuelle, au sein de laquelle l’amour a une durée limitée, à une temporalité disjointe et intersubjective, où ce sentiment ne s’épuise jamais.

Hier ist des S ä g l i c h e n Zeit, *hier* seine Heimat.
 Sprich und bekenn. Mehr als je
 fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
 was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.
 Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald
 innen das Handeln entwächst und sich anders
 [begrenzt.
 Zwischen den Hämmern besteht
 unser Herz, wie die Zunge
 zwischen den Zähnen, die doch,
 dennoch die preisende bleibt.

C’est ici le temps du *dicible*, *ici* sa patrie.
 Parle et professe. Plus que jamais
 les choses sombrent, qu’on peut vivre, car
 ce qui prend leur place est un faire privé d’images,
 un faire sous des écailles qui se desquament
 [d’elles - mêmes,
 dès que l’action, dessous, grandit et se délimite
 [autrement.
 Notre cœur, entre les marteaux,
 persiste, comme la langue
 entre les dents qui, en dépit de tout,
 reste la louangeuse.

(*Les Élégies de Duino*, IX, v. 43-52)

Une fois ces précisions faites, le « Je » formule la phrase probablement la plus gnomique et importante de l’*élégie* : « C’est ici le temps du *dicible*, *ici* sa patrie »¹³³. La traversée littérale et métaphorique du seuil lui a permis d’installer son discours dans un présent pur, où toute chose nommée se donne à voir dans son immanence. Suit donc une série de six impératifs détaillant la conduite que le poète doit tenir lors de l’exécution de sa nouvelle tâche. Puisque la réalité est de plus en plus souvent soumise à la violence d’un langage utilitaire qui l’explique sans lui laisser le temps d’apparaître (et qui est par conséquent « un

est au milieu d’elles, et s’il renonce à son activité réalisatrice et représentative, s’il se retire apparemment en lui-même, ce n’est pas pour congédier tout ce qui n’est pas lui, les humbles caduques réalités, mais plutôt pour les entraîner avec lui, pour les faire participer à cette intériorisation où elles perdent leur valeur d’usage, leur nature faussée et où elles perdent aussi leurs étroites bornes pour pénétrer dans leur vraie profondeur. Ainsi cette conversion apparaît-elle comme un immense travail de transmutation, dans lequel toutes les choses se transforment et s’intériorisent en nous devenant intérieures et en devenant intérieures à elles-mêmes : transformation du visible en invisible et de l’invisible en toujours plus visible ; là où le fait d’être non-éclairé n’exprime pas une simple privation, mais l’accès à l’autre côté “qui n’est pas tourné vers nous ni *éclairé* par nous” » (Blanchot, *L’espace littéraire*, *op. cit.*, p. 179-180).

¹³³ Cette phrase reprend et parachève l’« Être ici est splendeur » [« Hiersein ist herrlich »] de la *Septième Élégie* (Rilke, « Septième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 65).

faire privé d'images »), cette tâche consistera essentiellement dans un acte de parole. C'est seulement en louant les choses sensibles (« die erlebbaren », celles dont on peut faire expérience) qu'on leur assure la transition de l'univers extérieur à l'espace de l'intériorité, où elles seront à l'abri¹³⁴. Et c'est encore une fois à l'ange que des tels mots doivent s'adresser. Sourd aux cris de l'homme au moment où ce dernier avait besoin de lui, cette

¹³⁴ Ce propos, Rilke le tire directement de Cézanne, qu'il admire plus que tout autre peintre. Ce qui le fascine dans ses tableaux, c'est l'alliance d'objectivité et de subjectivité : l'idée en somme qu'un objet ne puisse acquérir sa forme qu'à travers le regard de l'observateur. La peinture de Cézanne lui montre que la représentation d'un paysage ou d'une nature morte n'est pas aboutie que lorsqu'elle a été décomposée et recomposée dans toutes les perspectives possibles : « On sait combien nous voyons mal les choses au milieu desquelles nous vivons ; il faut souvent que quelqu'un vienne de loin pour nous dire ce qui nous entoure ; il fallut donc commencer par écarter de soi les choses pour devenir capable par la suite de s'approcher d'elles de façon plus équitable et plus sereine, avec moins de familiarité, et avec un recul respectueux car on ne commençait à comprendre la nature qu'à l'instant où l'on ne la comprenait plus ; lorsqu'on sentait qu'elle était autre chose, cette réalité qui ne prend pas part, qui n'a point de sens pour nous percevoir, ce n'est qu'alors que l'on était sorti d'elle, solitaire, hors d'un monde désert. Et il fallait cela pour qu'on devînt artiste par elle ; il ne fallait plus l'éprouver en tant que sujet, dans la signification qu'elle avait pour nous, mais comme un objet, comme une grande réalité qui était là [...]. On a peint des mers désertes, des maisons blanches par des journées pluvieuses, des routes où personne ne chemine et des étendues d'eau d'une indicible solitude. Le pathos s'évanouissait de plus en plus, et mieux l'on possédait cette langue, plus simplement on en faisait usage. On s'enfonçait dans le grand calme des choses, on sentait leur existence prendre forme de lois, sans attente et sans impatience. Et les animaux allaient et venaient parmi elles, calmes, supportant comme elles le jour et la nuit, obéissant aux mêmes lois. Et lorsque l'homme plus tard, entrant dans ce milieu, pâtre, paysan, ou simplement figure dans la profondeur du tableau, il avait perdu toute présomption et l'on voyait qu'il ne voulait être rien de plus qu'une chose [...]. Le contenu de ces images, qui se dégageait de façon tout involontaire de la contemplation et du travail, nous enseigne qu'un avenir a commencé au cœur de notre temps ; que l'homme n'est plus l'être sociable qui se meut en équilibre parmi ses semblables ni celui autour duquel gravitent le soir et le matin. Qu'il est posé parmi les choses comme une chose, infiniment seul et que toute communauté s'est retirée des choses et des hommes dans la profondeur commune où puisent les racines de tout ce qui croît » [« Man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und daß oft erst einer kommen muß von fern, um uns zu sagen was uns umgiebt. Und so mußte man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechterer und ruhiger Weise, mit weniger Vertraulichkeit und in ehrfürchtigem Abstand zu nähern. Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff ; als man fühlte, daß sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt. Und das mußte man, um an ihr Künstler zu sein ; man durfte sie nichtmehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit. [...] Leere Meere hat man gemalt, weiße Häuser in Regentagen, Wege, auf denen keiner geht, und unsäglich einsame Wasser. Immer mehr entschwand das Pathos und je besser man diese Sprache verstand, in desto schlichterer Weise gebrauchte man sie. Man versenkte sich in die große Ruhe der Dinge, man empfand, wie ihr Dasein in Gesetzen verging, ohne Erwartung und ohne Ungeduld. Und still gingen unter ihnen die Tiere umher und ertrugen wie sie den Tag und die Nacht und waren voll von Gesetzen. Und als der Mensch später in diese Umgebung trat, als Hirte, als Bauer oder einfach als eine Gestalt aus der Tiefe des Bildes : da ist alle Überhebung von ihm abgefallen und man sieht ihm an, daß er Ding sein will. [...] Der Inhalt dieser Bilder, der so absichtslos aus Schauen und Arbeit entsprang, spricht uns davon, daß eine Zukunft begonnen hat mitten in unserer Zeit : daß der Mensch nichtmehr der Gesellige ist, der unter seinesgleichen im Gleichgewicht geht, und auch derjenige nichtmehr, um dessentwillen Abend und Morgen wird und Nähe und Ferne. Daß er unter die Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und daß alle Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken » (Rilke, « Du paysage », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 742-743)]

créature désormais inutile devient le garant de ses louanges. À lui, le poète ne va plus chanter l'ineffable comme il tentait de faire dans la *Deuxième Élégie* :

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche,
[...]
Sag ihm die Dinge.
[...]
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie
[schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich
[entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding –, und
[jenseits
selig der Geige entgeht. Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst ;
[vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen
[verwandeln
in – o unendlich – in uns ! wer wir am Ende auch
[seien.

Loue à l'ange le monde, non pas l'indicible,
[...]
Dis-lui les choses.
[...]
Dis-lui combien heureuse peut être une chose,
innocente, nôtre,
comment la plaintive douleur elle-même
s'épanouit en forme pure,
sert comme une chose, ou meurt dans une
[chose – et de l'autre côté,
émane, radieuse, du violon. – Et ces choses, qui
vivent
d'adieu, comprennent que tu les célèbres ;
[passagères,
elles nous croient, nous les plus passagers, un
pouvoir de sauver.
Nous voulons, nous devons, dans l'invisible
[cœur, les changer
entièrement – infiniment – en nous ! Qui que
[nous soyons à la fin.

(*Les Élégies de Duino*, IX, v. 53-66)

Si, dans la première partie du cycle rilkéen, le devoir du « Je » consistait à transformer le dicible en invisible – autrement dit, à notifier l'échec du langage à représenter le monde –, dans les dernières élégies on assiste au processus inverse. Cette même réalité que des mots trompeurs ont déformée jusqu'à la faire disparaître peut maintenant être énoncée. Le passage de l'impératif « dis » (« Sag ») à l'impératif « montre » (« Zeig », que Jaccottet traduit à nouveau par « dis ») témoigne d'un tel changement et met davantage en relief la proximité entre les choses et les hommes. En louant l'existence transitoire (« vergänglich ») de la fontaine, de la cruche ou du verger, eux qui sont les plus transitoires (« die Vergänglichsten ») parmi les créatures parviennent en fait à intérioriser leur propre temporalité comme une richesse¹³⁵. Le recours au zeugme permet de préciser le degré de

¹³⁵ Dans un essai de 1915 intitulé *Caducité*, Freud raconte d'une promenade dans la nature faite avec « un jeune poète déjà en renom » juste avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale : « Le poète admirait la beauté de la nature alentour, mais sans s'en réjouir. La pensée le perturbait que toute cette beauté était vouée à passer, qu'en hiver elle se serait évanouie, comme le fait du reste toute beauté humaine, et tout ce que les hommes ont créé ou auraient pu créer de beau et de noble. Tout ce qu'autrement il aurait aimé et admiré lui semblait dévalorisé par le destin de passagèreté auquel cela était promis. Nous le savons, le fait que tout ce qui est beau et parfait s'abîme dans la caducité peut donner naissance à deux motions animiques distinctes. L'une conduit au douloureux dégoût du monde de ce jeune poète, l'autre à la révolte contre l'entêtement de la factualité. Non, il est impossible que toutes ces splendeurs de la nature et de l'art, du monde de nos sensations et du monde à l'extérieur, soient

cette identification : de l'être (« sein ») de la chose Rilke fait dépendre à la fois « heureuse », « innocente » et « nôtre », en scellant ainsi sa solidarité avec la nature humaine. C'est en vertu de leur destin commun (tous les deux « vivent d'adieu ») qu'hommes et choses peuvent se reconnaître mutuellement un pouvoir salvateur (« ein Rettendes », littéralement « quelque chose qui sauve »¹³⁶). Et c'est aussi pourquoi la strophe se termine par la conjonction du vouloir et du devoir (du « wollen » et du « sollen », eux aussi construits en zeugme sur le mot « wir »). La tâche d'accueillir le monde extérieur dans son univers intérieur n'est plus perçue comme un service auquel le « Je » est contraint en tant que poète, mais comme un désir qu'il satisfait en tant qu'être humain.

Au niveau syntaxique, les vers qui suivent ont une structure moins complexe que ceux que nous venons de citer. Les fréquentes hyperbates sont remplacées par de nouvelles questions, que le « Je » adresse à la terre pour savoir s'il est vrai qu'elle rêve de « ressusciter » dans le cœur de l'homme. Son invocation à l'aide de l'apostrophe sert de preuve que le geste de nommer les choses n'a pas la forme d'un soliloque. Les fragments de réalité sensible que le poète abrite dans son intimité ont eux aussi un moyen de répondre, ce sans quoi aucune métamorphose ne pourrait être accomplie¹³⁷. Peu importe si leur

effectivement appelées à se résoudre en néant. Il serait trop insensé et trop sacrilège de croire à cela. Elles ne peuvent pas ne pas se perpétuer d'une manière ou d'une autre, soustraites à toutes les influences destructrices » (Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, t. 13, *op. cit.*, p. 323-328). Même si Freud ne le précise pas, ce jeune poète a été identifié avec Rilke. Or, il est intéressant de noter que, dans le but de mettre en avant la valeur psychanalytique du deuil, Freud attribue à Rilke une conception négative de la caducité (« Je n'accordai pourtant pas au poète pessimiste que la passagèreté du beau entraîne une dévalorisation de celui-ci », *Ibid.*), conception que les *Élégies* auraient bientôt démentie, en faisant d'elle le but même de l'existence humaine.

¹³⁶ Le verbe substantivé « Retten » renvoie à l'une des formules les plus commentées de Hölderlin, dont nous savons qu'il est un modèle fondamental pour le Rilke des *Élégies*. Dans *l'Hymne des Titans*, nous lisons : « Mais dans le danger croît / ce qui sauve aussi » (*Œuvre poétique complète*, tr. de l'allemand par François Garrigue, Paris, éditions de la Différence, 2005, p. 824). C'est en particulier Heidegger qui reprend ces vers, en les interprétant comme une invitation du poète à chanter la disparition des dieux comme un danger qu'il faut embrasser dans toute son ampleur. Voir Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, tr. de l'allemand par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2001.

¹³⁷ Selon Culler, l'apostrophe à la terre est faite avec un but précis : « L'affirmation est que les choses du monde, si on s'adresse à elles comme à des sujets, peuvent désirer, comme tous les sujets, transcender une condition purement matérielle et devenir spirituelles. Si la terre peut être invoquée et avoir des désirs, elle veut être un esprit, être invisible et le locuteur accepte hardiment de l'aider. Le poète accepte de tenter cette transformation voulue par la terre, que le poème espère accomplir en établissant la Terre comme destinataire ». Il n'est par ailleurs pas impossible que Rilke ait pensé ici à l'épithame V, 37 de Martial, dédié à la mort de la petite Érotion. Dans ce court texte en distiques élégiaques (dont nous avons déjà noté qu'il y en reste trace dans la métrique des *Élégies*), le poète s'adresse à la terre qui va bientôt recouvrir le cadavre de l'esclave : « O mon père Fronton, ô ma mère Flaccille / Accueillez Érotion, cette petite fille / Si chère à mes baisers, qui descend dans l'enfer. / Qu'elle n'ait pas trop peur de ces ombres funèbres, / De la gueule du chien, noir gardien des Ténèbres ! / C'était juste à la fin de

réponse n'est pas reportée dans le poème : la conscience qu'un dialogue est possible suffit au « Je » pour bondir au-delà de son existence individuelle sans pour autant la répudier.

Siehe, ich lebe. Woraus ? Weder Kindheit noch
[Zukunft
werden weniger...Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.

Vois, je vis. Mais de quoi ? Enfance ni avenir
ne s'amenuisent...Un surcroît d'existence
me jaillit dans le cœur.
(*Les Élégies de Duino*, IX, v. 78-80)

De dubitative qu'elle était au départ, la *Neuvième Élégie* se termine de manière affirmative. Le *puzzling case* énoncé en début de cycle a été examiné sous toutes coutures et il ne reste plus qu'à établir s'il est vraiment insoluble ou si sa solution ne se trouve pas hors de la logique utilisée pour le formuler¹³⁸. Après avoir mis une dernière fois en avant la dimension du visible (« Vois, je vis »), le « Je » constate que, malgré l'écoulement du temps, « enfance ni avenir ne s'amenuisent » pour lui. Une quantité d'être aussi superflue qu'inestimable (ceci est le double sens du mot « überzählig ») est en fait venue s'ajouter à son existence individuelle. Ancrée à celle d'autres créatures, la caducité qui l'angoissait autrefois s'est révélée être une source inépuisable de bonheur. Pour aboutir à une telle conscience, il a toutefois été nécessaire de dégrossir le genre lyrique à la fois de son ambition explicative (dont nous avons vu qu'elle fait sombrer les choses derrière l'écran d'une parole « privé[e] d'images »), de son ambition cognitive (le poète n'étant pas maître d'un savoir qu'il déverserait sur le monde, mais un sujet constitutivement manquant) et surtout de son ambition encomiastique. La rhétorique monumentale traditionnellement mobilisée dans l'épigramme a été mise à l'épreuve à travers l'invocation de ses figures les plus emblématiques (les amants, les morts prématurés, les guerriers, les divinités, la nature) : aucune d'entre elles n'a pu être intégrée au paysage intérieur du « Je » qu'après en avoir été exclue. De même, le discours argumentatif que nous avons vu à l'œuvre dans la *Neuvième Élégie* a dû être juxtaposé et réfuté par un discours expressif et à la logique apparemment défaillante. Or, c'est bien cette façon non systématique de raisonner (rendue évidente par la présence

son sixième hiver, / Six jours manquaient encore pour que l'enfant y touche. / Près de mes vieux parents qu'elle joue ; et sa bouche, / Qu'elle épèle mon nom, gazouillant sans effroi. / Terre ne pèse pas trop lourd sur son corps froid, / Reserve ton gazon le plus doux pour sa couche : / Elle a si peu pesé sur toi ! » (Martial, « Épitaphe d'Érotion, à Fronton son père », *Épigrammes*, tr. du latin par Jean Malaplate, Paris, Gallimard, 1992, p. 85).

¹³⁸ « Il n'y a pas de réponse du sens commun à un problème philosophique. On ne peut défendre le sens commun contre les attaques des philosophes qu'en résolvant leurs puzzles, i. e., en les guérissant de la tentation d'attaquer le sens commun ; non en réexposant les idées du sens commun » (Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, tr. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996, p. 113).

massive d'ellipses, hyperbates et anacoluthes) qui a permis au « Je » de restituer le paradoxe de la condition humaine : « fu[ir] le destin » et, pareil à une flèche qui pointe vers deux directions différentes, « languir auprès du destin ».

Chez Valéry comme chez Montale, l'intelligence lyrique émerge de ces lieux du texte où le savoir-faire du poète – coïncidant avec la maîtrise de l'écriture en vers – se heurte au pouvoir-faire du poème – un réservoir d'images que les œuvres actualisent seulement en partie. Dans le cas de *La Jeune Parque* comme dans celui des *Occasions*, c'est par la défaillance du premier que le deuxième parvient à s'affirmer. Mais puisque ce pouvoir n'existe qu'à l'état virtuel, son acquisition demeure toujours hors de portée pour le « Je », auquel ne reste que la définir *a contrario* par rapport aux limites de son expérience. Chez Rilke, connaissance du poète et intelligence du poème ne sont en revanche pas en conflit. La perméabilité absolue de la vie et de la littérature fait en sorte que le savoir auquel aboutit le « Je » à la fin du cycle est immédiatement reconverti en pouvoir et offert sous forme de « surcroît d'existence ». Voilà pourquoi la place accordée au devenir est si importante¹³⁹. Malgré le plaidoyer pour un poème conçu comme opération infinie et constamment réversible, les textes de Valéry se présentent comme le compte rendu d'une connaissance acquise ailleurs et qui trouve sa formulation la plus complète dans les *Cahiers*. Quant à Montale, tout aussi emblématique de la condition humaine que veuille être sa poésie, elle témoigne d'un « miracle » que l'écriture est censée soit évoquer après coup, soit situer dans un avenir

¹³⁹ Parmi les nombreux poèmes rilkéens qui accordent une place centrale au thème de la métamorphose nous citons celui qui se trouve dans *Le livre d'heures* (1905) : « Voici que l'heure en déclinant me frappe / de son coup distinct, métallique : / mes sens tremblent. Je sens que je le puis – / et je saisis le jour plastique. / Rien ne fut accompli avant que mon regard ne s'y posât, / tout *devenir* se tenait immobile. / Mes yeux sont mûrs, et comme une élue / vient à chacun ce qu'il désire. / Rien n'est assez infime pour échapper à mon amour, / et je le peins sur fond d'or, en grand, / et le brandis, sans savoir de qui / l'âme ainsi se délie... » [« Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem metallischem Schlag : mir zittern die Sinne. Ich fühle : ich kann – / und ich fasse den plastischen Tag. / Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still. / Meine Blicke sind reif, und / wie eine Braut kommt jedem das Ding, das er will. / Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es trotzdem / und mal es auf Goldgrund und groß / und halte es hoch, / und ich weiß nicht wem löst es die Seele los... » (Rilke, « Voici que l'heure en déclinant me frappe », *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 271)]. Le deuxième, nous l'avons déjà évoqué : c'est le poème *Retournement*, que Rilke compose en 1914 et qui est pensé pour être publié dans un deuxième volume d'élégies éparses et restées inachevées. Dans la dernière strophe on trouve l'une des apostrophes les plus célèbres de l'auteur : « Œuvre de la vision est faite ; / fais maintenant œuvre de cœur / sur les images en toi, ces prisonnières ; car tu / les a vaincues : mais maintenant tu ne les connais pas. / Vois, homme intérieur, ta jeune fille intérieure, / cette conquise de mille natures, cette créature / seulement conquise encore, jamais / encore aimée » [« Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen ; denn du / überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht. / Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen, / dieses errungene aus / tausend Naturen, dieses / erst nur errungene, nie / noch geliebte Geschöpf » (*Ibid.*, p. 566)].

incertain. Les *Élégies* s'offrent au contraire comme une expérience décrite au moment exact où elle se déroule : si ses conditions sont énoncées de façon claire dès le début du cycle, ses résultats ne sont pas escomptés.

Cette équivalence entre le caractère transitoire de l'existence humaine et du poème a attiré à Rilke autant d'éloges que de critiques. D'une part, ses poèmes ont été célébrés par tout un courant de lecteurs d'héritage heideggérien comme l'illustration la plus accomplie de l'« être-au-monde » (le *Dasein*) de l'homme¹⁴⁰. D'autre part, ils ont été accusés de prêcher la libération du langage subjectif de ses référents réels et de participer ainsi à la formation d'une esthétique du vague dépourvue de toute substance¹⁴¹. Que l'on tienne son œuvre pour le triomphe de la « poésie pensante¹⁴² » ou pour un spécimen du jargon de l'authenticité néoromantique, le contraste entre ces deux interprétations montre que les problèmes avancés au long du cycle ne se laissent pas facilement domestiquer. « Puzzling », les *Élégies* ne le sont alors pas parce qu'elles demeurent à jamais irrésolues, mais parce qu'elles demandent au lecteur de s'embarquer à nouveau dans leur résolution.

Stevens et l'ange de la poésie

En dépit des différences importantes qui les distinguent, Valéry, Montale et Rilke vivent le processus de dévalorisation de la connaissance lyrique qui a lieu au XIX^e siècle comme un échec. L'état d'infériorité dans lequel se trouve la poésie par rapport aux savoirs scientifiques conduit ces auteurs tantôt à évacuer les prétentions cognitives du texte, réduit

¹⁴⁰ Chez Heidegger, le « dire » du poète équivaut à « montrer, dévoiler ». En nommant les choses, le poète réussit à les faire apparaître. Dans ses réflexions sur Rilke, le philosophe considère que celui-ci n'arrive pas à saisir l'importance d'une telle opération de dévoilement. Tout en lui reconnaissant avoir atteint un équilibre entre univers intérieur et extérieur, hommes et choses, Heidegger lui reproche de s'être tenu à une vision dichotomique et fragmentaire de l'Être, lequel devrait au contraire se donner à voir tout entier dans le langage poétique. (Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *op. cit.*, p. 220-261).

¹⁴¹ Dans *Jargon de l'authenticité*, Adorno avance à l'égard de Rilke une critique opposée à celle de Heidegger : « Dans la poésie lyrique comme ne philosophie, le jargon trouve sa détermination dans la présupposition de sa propre vérité, en rendant présent l'objet auquel il tend comme si c'était un être sans tension à l'égard du sujet ; ce qui le dispose, avant tout jugement, à la non-vérité. [...] La langue de Rilke se tient sur la crête, comme beaucoup d'éléments irrationalistes à l'époque qui a précédé le fascisme. Non seulement elle produit l'obscurité, mais encore elle consigne un subconscient qui échappe à la rationalité chosique et proteste ainsi contre celle-ci. [...] Du fait que cette poésie lyrique s'émousse à l'égard de la vérité et de la précision de ses mots – même le plus vague devrait être déterminé comme vague, et non se faire passer pour du déterminé – c'est là une mauvaise poésie, malgré sa virtuosité » (Theodor Adorno, *Jargon de l'authenticité*, tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989, p. 99-100).

¹⁴² Heidegger, *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 222.

à une sorte d'idole conscient de son artificialité (Valéry) ; tantôt à déplacer ses contenus de vérité hors du vers, dans un domaine de l'expérience que le langage désespère d'atteindre (Montale) ; tantôt encore à considérer la poésie comme inséparable de la pensée individuelle, dont elle devient l'articulation la plus aboutie sans pour autant s'en émanciper tout à fait (Rilke). Pour Stevens, en revanche, ce même discrédit ne semble pas tant impliquer l'amenuisement de la portée cognitive du poème que son augmentation. Certes, comme les autres écrivains de notre corpus il regarde lui aussi avec suspicion le phénomène de technicisation et de spécialisation qui intéresse les autres disciplines. Mais à part pour le sentiment d'inquiétude, d'ailleurs typiquement moderniste, vis-à-vis des dérives aliénantes de la civilisation moderne, l'idée que le poète doit désormais s'exprimer depuis la périphérie du champ des savoirs ne déclenche pas une réaction dépressive chez lui. Au contraire, cette position marginale empêche son discours de se figer en une suite de préceptes dogmatiques dispensés de manière verticale et autoritaire. C'est pourquoi en 1940, interrogé à propos d'une chaire de poétique à Harvard dont Henry Church veut demander l'ouverture, il avance davantage de doutes que de propositions¹⁴³ :

Le première démarche vers l'ouverture d'une chaire de Poétique consiste à esquisser un programme. Il ne devrait bien sûr pas s'agir d'un cours de littérature, sinon par le fait que la théorie de la poésie est comprise dans la théorie de la littérature. Le but n'est pas de lire de la poésie des anciens jusqu'aux contemporains ; mais il n'est pas non plus d'enseigner à écrire de la poésie. Et, pour terminer avec une autre négation, le but n'est pas d'encourager l'essor d'un culte [...]. Par poésie, on n'entend pas le langage de la poésie, mais la chose en soi, où qu'elle soit. Elle n'implique pas plus le vers que la philosophie implique la prose. Le sujet de la poésie est la détermination de la chose. Autrement dit, son sujet est ce qui vient à l'esprit en disant à propos du mois d'août...

Tu n'es pas août au moins que je ne te fasse tel.

Ce sont les attributs que la poésie a ajouté au monde et aux hommes et aux femmes. Il est difficile de reconnaître et de mesurer de tels attributs.

La finesse et l'importance de tout cela explique pourquoi il n'existe pas une chaire pareille et pourquoi son ouverture demanderait la collaboration d'hommes qui soient eux aussi perspicaces et importants. La chaire pourrait être un foyer d'innovations, ou bien n'être rien du tout [...]. Celui qui y sera affecté

¹⁴³ Une chaire de Poétique vient d'être ouverte au Collège de France : Valéry y sera affecté dès sa fondation (en 1937) jusqu'en 1945. Quant à celle de Harvard, elle est pensée pour Jean Paulhan, que Henry Church a déjà aidé dans le lancement de la revue *Mesures*. Le projet, dont Church discute avec Stevens dans la lettre que nous citons ci-dessus, sera finalement abandonné (voir Andrew Goldstone, *Fictions of Autonomy: Modernism from Wilde to de Man*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 167).

devrait forcément être un homme d'esprit dynamique et, dans son domaine, une sorte de spécialiste et sans doute quelqu'un d'original¹⁴⁴.

L'initiative que Church prie Stevens de soutenir n'est pas des plus simples à réaliser. La poésie n'est en fait pas une discipline qu'il vaille la peine d'enseigner avec une approche historique ; elle se prête encore moins à être apprise comme une pratique d'écriture. Mais surtout, il faut éviter qu'elle ne devienne l'objet d'un culte esthétique qui l'éloignerait de son but principal : cerner la « la chose en soi, où qu'elle soit ». Au premier abord, un tel propos paraît indiquer que Stevens partage une vision essentialiste du poème et du monde qui y est reflété. Il suffit cependant d'avancer jusqu'à la citation située au milieu de la lettre (« Tu n'es pas août au moins que je ne te fasse tel¹⁴⁵ ») pour se persuader du contraire. Tiré de *Apartés sur le hautbois*, un texte de *Parties d'un monde* que nous avons analysé ailleurs dans notre thèse, ce vers synthétise le paradoxe d'une poésie conçue comme « fiction suprême¹⁴⁶ » : autrement dit, comme acte créateur capable de transformer une réalité

¹⁴⁴ [« The first step toward a Chair of Poetry is to try to fix an outline of one's intentions. One does not intend a literary course, except as the theory of poetry is a part of the theory of literature. The intention is not to read poetry from archaic to contemporary ; nor is the intention to teach the writing of poetry. And, by way of a final negation, the intention is not to foster a cult. [...] Poetry means not the language of poetry but the thing itself, wherever it may be found. It does not mean verse any more than philosophy means prose. The subject-matter of poetry is the thing to be ascertained. Off-hand, the subject-matter is what comes to mind when one says of the month of August... "Thou art not August, unless I make thee so". It is the aspects of the world and of men and women that have been added to them by poetry. These aspects are difficult to recognize and to measure. The delicacy and significance of all this is close that there is nothing of the sort in existence, and that to establish it would require the collaboration of men themselves acute and significant. The Chair would be either a brilliant center or pretty much nothing at all [...]. The holder of the Chair would necessarily have to be a man of a dynamic mind and, in this field, something of a scholar and very much of an original force. [...] » (Stevens, « Letter to Henry Church, October 15, 1940 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 377-378)]. Stevens précise également qu'« un homme comme T.S. Eliot aurait peut-être cette envergure », mais qu'il le considère « plus comme une influence négative que positive » [« It is possible that a man like T.S. Eliot illustrates the character, except that I regard him as a negative rather than a positive force » (*Ibid.*)].

¹⁴⁵ Stevens, « Apartés sur le Hautbois », *Parties d'un monde, op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁶ « Le processus poétique est psychologiquement un processus d'évasion. Le bavardage sur l'évasion comme fuite n'est, selon moi, que banal boniment. Mes propres remarques parlant de résister ou de se soustraire à la réalité n'ont pas d'autre sens, si on les analyse, que l'évasion. Évasion a un sens péjoratif dont on ne peut supposer que je l'inclus dans le sens selon lequel j'emploie ce mot. Le sens péjoratif s'applique là où le poète n'est pas attaché à la réalité, là où l'imagination n'adhère pas à la réalité, ce que, pour ma part, je tiens pour fondamental. [...] Nous savons comment les poètes aident les gens à vivre leurs vies. Cette illustration doit valoir pour tout le reste. Il y a, en fait, un monde de la poésie qui ne se distingue pas du monde où nous vivons ou, devrais-je dire, à n'en pas douter, du monde où nous vivrons un jour, car ce qui fait du poète la puissante figure qu'il est ou était ou devrait être, c'est qu'il crée le monde auquel nous ne cessons de nous rapporter sans le savoir et qu'il donne à la vie les *suprêmes fictions* sans lesquelles nous sommes incapables de nous en former une idée » [« The poetic process is psychologically an escapist process. The chatter about escapism is, to my way of thinking, merely common cant My own remarks about resisting or evading the pressure of reality mean escapism, if analyzed Escapism has a pejorative sense, which it cannot be supposed that I include in the sense m

prétendument naturelle – le mois d’août avec toutes les connotations qu’on a l’habitude de lui accorder – en une réalité dont l’existence est avant tout langagière – le mois d’août tel qu’il est baptisé par le poète. On comprend dès lors que la « chose en soi » n’est pas une essence élaguée de toute qualité contingente, mais une partie du monde sur laquelle l’imagination a posé consciemment des attributs. Selon Stevens, cette faculté de nommer est propre à l’imagination. C’est elle qui permet de réorganiser l’expérience sensible en une suite de formes régulières, qui vont se poser sur le paysage et les gestes quotidiens pour qu’ils deviennent vivables, voire agréables. Le poète est justement celui dont l’imagination est si développée qu’il peut contribuer non seulement à l’habitabilité de son propre quotidien, mais à celle de toute sa communauté. Seul garant du besoin de fiction – au sens que nous venons de préciser – qui est la marque distinctive de l’être humain, il se doit d’accueillir en son esprit les fragments décousus du monde pour les aménager de manière aussi individuelle que partageable¹⁴⁷.

À partir d’*Harmonium* et au moins jusqu’à *Transport vers l’été*, Stevens cherche à rendre compte du changement qui a touché l’imagination au moment où l’expérience du nouveau, et donc aussi du moderne, est devenue la norme. Il y a à peine un siècle, explique-t-il dans

which I use the word. The pejorative sense applies where the poet is not attached to reality, where the imagination does not adhere to reality, which, for my part, I regard as fundamental. [...] We know how poets help people to live their lives. This illustration must serve for all the rest There is, in fact, a world of poetry indistinguishable from the world in which we live, or, I ought to say, no doubt, from the world in which we shall come to live, since what makes the poet the potent figure that he is, or was, or ought to be, is that he creates the world to which we turn incessantly and without knowing it and that he gives to life the supreme fictions without which we are unable to conceive of it » (Stevens, « Le noble cavalier et le son des mots », *L’Ange nécessaire*, op. cit., p. 34-35)]. *Notes pour une fiction suprême* (*Notes Toward a Supreme Fiction*) est un long poème que Stevens dédie à Henry Church en 1942. Comme pour le Valéry de *Mélange* ou le Montale de *La Tourmente et autres poèmes*, son titre modeste cache un exposé des fondements de la pensée lyrique de Stevens, étalés sur trois sections aux titres tout aussi programmatiques qu’ironiques. Le poème « doit être abstrait » [*It must be abstract*] ; « il doit changer » [*It must change*] et « il doit apporter du plaisir » [*It must give pleasure*]. Parmi les lectures de ce texte (en réalité un ensemble de texte) si souvent commenté voir Harold Bloom, « Notes Toward a Supreme Fiction. A Commentary », *Wallace Stevens. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Marie Borrowff, 1963, p. 76-95 et Helen Vendler, « Notes Toward a Supreme Fiction. Allegorical Personae », *Wallace Stevens Journal*, 17, 2, 1993, p. 147- 161.

¹⁴⁷ C’est en cela que le poète se distingue selon Stevens du politicien : « Aujourd’hui en Amérique tous les rôles succombent à celui de politicien. Mais là où le poète absorbe la vie en générale, la vie commune, le politicien en est absorbé. Là où le poète est un individu, le politicien est générique. C’est dans ce qu’il a de personnel que le poète trouve la source pour sa poésie – ce qui ne fait pas pour autant de lui une figure privée. Le poète doit rester un individu et en tant qu’individu il doit être libre » [« Today in America all roles yield to that of the politician. The role of the poet may be fixed by contrasting it to that of the politician. The poet absorbs the general life : the public life. The politician is absorbed by it. The poet is individual. The politician is general. It is the personal in the poet that is the origin of his poetry – this does not mean that he is a private figure. He must remain individual. As individual he must remain free » (Stevens, « Response to an Enquiry », *Wallace Stevens. Collected Poetry and Prose*, op. cit., p. 771)].

L'imagination comme valeur, on aurait dit que cette faculté était « un aspect du conflit entre l'homme et la nature¹⁴⁸ » : une solution pratique, à laquelle on recourait pour échapper à un danger ou à une situation non maîtrisable. Aujourd'hui, elle paraît plutôt « un aspect du conflit entre l'homme et la société organisée¹⁴⁹ », un outil qui aide les individus à intégrer l'extraordinaire dans l'ordinaire et non pas à s'en protéger. L'imagination ne fourbit en somme plus ses armes dans un univers détaché, mais au sein de la réalité elle-même. Le poète moderne en vient donc à rivaliser avec les scientifiques en ceci, qu'il rend pensable (et donc aussi vivable) ce que la plupart ne peut pas encore accepter¹⁵⁰.

Si aujourd'hui l'imagination n'est pas tout à fait un accès à la réalité, ne pourrait-elle pas le devenir un jour ? Pour le présent, qu'avons-nous, faute de science, sinon l'imagination ? [...]. Regarder l'imagination comme métaphysique, c'est la considérer comme une partie de la vie, et la considérer comme une partie de la vie, c'est se rendre compte de l'extension de l'artifice. Nous vivons dans l'esprit¹⁵¹.

Bien que l'homme soit théoriquement à même de remplacer les vieux artifices qui se sont sclérosés dans le langage par des artifices nouveaux et vivants, toute imagination n'est pas poétique¹⁵². Les modes de pensée qui se tiennent au domaine exclusif du visible et ceux qui s'évadent dans le règne de l'invisible risquent en fait de ne rien apporter à la réalité¹⁵³. Le

¹⁴⁸ Stevens, « L'imagination comme valeur », *L'Ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 71

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Stevens propose l'exemple suivant : bâtir une maison a toujours été la réponse concrète au besoin de s'abriter : pendant des milliers d'années, raison et imagination se sont alliées dans l'effort de mener à bien ce projet, alors que maintenant l'une des deux facultés semble devoir prendre forcément le dessus sur l'autre. À quel moment, se demande Stevens, s'est produit ce changement dans notre conception des rapports entre ces deux sphères de l'entendement ? « Quand est-ce qu'un bâtiment cesse d'être vu comme le produit de la raison pour être vu comme le produit de l'imagination ? » (*Ibid.*, p. 72).

¹⁵¹ [« If the imagination is not quite the clue to reality now, might it not become so then ? As for the present, what have we, if we do not have science, except the imagination ? [...] To regard the imagination as metaphysics is to think of it as part of life, and to think of it as part of life is to realize the extent of artifice. We live in the mind » (*Ibid.*, p. 72)].

¹⁵² « Monde factuel et monde imaginaire sont à peu-près pareils parce qu'ils se ressemblent. [...] Il est important de croire dans le fait que le visible soit l'équivalent de l'invisible ; aussitôt qu'on y croît, voilà qu'on a détruit l'imagination, ou plutôt la fausse imagination, la fausse idée de l'imagination qui, par une malheureuse Rodomontade, aurait fait en nous un *vates* imprévisible » « Much of the world of fact is the equivalent of the world of the imagination, because it looks like it. [...] It is important to believe that the visible is the equivalent of the invisible, and once we believe it, we have destroyed the imagination, that is to say, we have destroyed the false imagination, the false conception of the imagination as some incalculable *vates* within us, unhappy Rodomontade » (Stevens, « Figure du jeune homme en poète viril », *L'Ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 99]. Le mot « Rodomontade » dérive du nom de Rodomonte, personnage belliqueux du poème d'Ariosto *Orlando Furioso*. Par antonomase, il est employé pour désigner un fanfaron (ou, comme dans ce cas, une fanfaronnade).

¹⁵³ Selon Northrop Frye il existe un troisième mode de pensée, poétique lui-aussi, jugé négativement par Stevens. Il consisterait dans « la tentative de suggérer ou d'évoquer un esprit ou une substance

premier de ces modes dériverait d'un excès de rationalité et serait propre aux esprits scientifiques ; tandis que le deuxième dériverait d'un excès de sentiment et serait propre aux esprits romantiques. Tout comme il advient avec le mot « fiction », ce terme subit un processus de désémantisation et de réémantisation chez Stevens. Par « romantique », il ne faut pas entendre le courant historique dont il est en partie héritier, mais plutôt l'attitude des poètes qui rejettent un monde considéré comme limité pour bâtir un univers supraindividuel dont ils se portent uniques garants.

Le portrait le plus poignant des esprits romantiques se trouve dans le poème *L'homme sur la décharge*. Rédigé en 1938 et publié plus tard dans *Parties d'un monde*, ce texte est le fruit de deux occasions, dont l'une quotidienne et l'autre littéraire. Depuis 1933, la famille de Stevens habite une maison de Hartford située près d'une décharge : une légende veut qu'un immigré russe s'y soit réfugié à peu près à la même époque – ce sont les années de la Grande Dépression – et qu'il vive en ermite parmi les déchets¹⁵⁴. En 1934, Stevens écrit une recension des *Collected Poems* de William Carlos Williams qui joue entièrement sur la

universels, de se situer au seuil de la conscience » et produirait « ce que Stevens appelle de la “poésie marginale”, un type de poésie qu'il associe à Valéry. Malgré ses mérites, ce genre de poésie s'oppose selon lui à la “poésie centrale”, qui est fondée sur une expérience mentale concrète et individuelle. Stevens parle de l'imagination comme d'un mouvement du sacré au crédible : alors que la poésie marginale, comme les structures de la raison ou la reddition des sentiments, est en quête du “hiérophante Oméga” ou du mystère ultime » [« The attempt to suggest or evoke universals of mind or substance, to work at the threshold of consciousness and produce what Stevens calls “marginal” poetry and associates with Valery. Whatever its merit, such poetry for him is in contrast with “central” poetry based on the concrete and particular act of mental experience. Stevens speaks of the imagination as moving from the hieratic to the credible, and marginal poetry, like the structures of reason and the surrenderings of emotion, seeks a “hierophant Omega” or ultimate mystery » (Northrop Frye, « The Realistic Oriole : A Study of Wallace Stevens », *Fables of Identity : Studies in Poetic Mythology*, New York, Brace and World, 1963, p. 250)].

¹⁵⁴ Cette anecdote est racontée dans une lettre à James Power qui date de mai 1933 et qui a été annotée par Holly Stevens : « Voilà, pour commencer, une photo de la maison. On dirait qu'elle ressemble à la tienne, en plus beau évidemment. Nous avons tous les deux, il me semble, une butte derrière nous. Tu te souviendras peut-être que Westerly Terrace [le quartier dans lequel viennent d'emménager les Stevens] se trouve sur un des versants de Prospect Hill ; cette pente décline vers une décharge publique, entouré de juifs et de juives. Avoir acheté une maison est la meilleure chose que j'aie jamais fait. [...] La seule chose qui est en rapport avec la maison et qui pourrait t'intéresser est le fait que, à cause de la Dépression, les cambriolages sont si fréquents que, au lieu d'être mal éclairé, le quartier est tout illuminé. Les gens vont se coucher en laissant les lampes brûler dans toute la maison pour duper les voleurs » [« But to start with, here is a picture of the house. It seems to be rather like your own, only, of course, much handsomer, etc. We both seem to have a declivity behind us. You may remember that Westerly Terrace is situated on one of the slopes of Prospect Hill ; the declivity runs towards a public dump, surrounded by Jews, and Jewesses. I think that buying a house is the best thing that I have ever done [...]. About the only other thing in connection with the house that might be of interest to you is the fact that, because of the depression, there are so many burglars about that, instead of living in a neighborhood that is poorly lighted, the neighborhood is in reality brilliantly lighted. People actually go to bed leaving lights burning all over the house in order to fool the bums » (Stevens, « Letter to James Power, Mai 13, 1933 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 266)].

métaphore de la décharge. Le caractère explicitement antipoétique de l'écriture de Williams, lit-on, la range parmi les exemples du romantisme contemporain. En dépit de toute déclaration programmatique, l'éloge des objets ou des gestes les plus banales est prononcé par l'auteur depuis l'intérieur du poème : un lieu privilégié dans lequel tout fragment de réalité se charge d'une valeur autre que celle ordinaire¹⁵⁵. Malgré lui, Williams participe de la mystification dont sont coupables les auteurs romantiques lorsque, du haut de leur tour d'ivoire, ils s'amuse à enjoliver les ordures du monde sous prétexte qu'elles sont les seules choses authentiques qui leur restent à chanter.

Composé de cinq strophes de longueur et métrique variables (mais pour la plupart construites sur le modèle du *blank verse*), *L'homme sur la décharge* se distingue par les contrastes qu'on y trouve déployés. À un tissu phonique assez homogène, jouant sur l'anaphore, le polyptote et l'allitération, s'oppose une grande amplitude de registres lexicaux. Comme c'est souvent le cas chez Stevens, les expressions les plus prosaïques alternent avec des mots très recherchés et souvent empruntés à des langues étrangères. Cette structure antithétique est cohérente avec le message du texte. Pareille à une immense décharge à ciel ouvert, la poésie est le réservoir où se déposent les métaphores que l'imagination d'une culture a produit au fil des siècles et qui ont désormais pourri¹⁵⁶. Rares

¹⁵⁵ Dans *Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language*, Stefan Hollander rappelle que « l'une des plus importantes provocations que contient la préface de Stevens consiste à avancer que l'écriture de Williams est nourrie d'une vision du poème comme art privilégié, d'un point de vue culturel aussi bien que linguistique. Le romantique contemporain (et donc aussi l'antiromantique), "est quelqu'un qui, tout en logeant dans une tour d'ivoire, insiste sur l'idée que la vie serait intolérable si on le privait de la vue qu'on a depuis son sommet, une vue exceptionnelle sur la décharge publique et sur les panneaux publicitaires Snider's Catsup, Ivory Soap et Chevrolet cars ; un ermite qui, tout en habitant seul avec le soleil et la lune, insiste à parler d'un vieux journal". Le poète romantique à la Williams [...] est déjà avec le soleil et la lune, mais insiste à parler d'un "vieux journal", un acte antipoétique qui, ainsi suggère Stevens, ne peut être accompli que depuis l'intérieur de la poésie, ici strictement identifiée avec la tour d'ivoire » ([« One of the important provocations of Stevens' introduction was the notion that Williams' writing was nurtured by a longstanding sense of cultural and linguistic privilege attached to poetic art. The contemporary romantic, Stevens suggests (and then simultaneously the antiromantic) "happens to be one who still dwells in an ivory tower, but who insists that life there would be intolerable except for the fact that one has, from the top, such an exceptional view of the public dump and the advertising signs of Snider's Catsup, Ivory Soap and Chevrolet Cars ; he is the hermit who dwells alone with the sun and moon, but insists on taking a rotten newspaper". The romantic poet à la Williams [...] is already with the sun and the moon, but *insist* on taking a "rotten newspaper", an anti-poetic act which, Stevens image suggests, can only be performed by a poet and from within poetry itself, closely identified with the ivory tower » (Stefan Hollander, *Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language*, *op. cit.*, p. 109)].

¹⁵⁶ Cette juxtaposition ironique du langage trivial et du langage soutenu relève selon Montale de la volonté précise de « se faire heurter entre eux l'aulique et le prosaïque » [« cozzo di aulico e prosastico » (Montale, « Gozzano dopo trent'anni », *Il secondo mestiere. Prose*, t. 1, *op. cit.*, p. 1275)]. Évoquée par l'auteur à propos de Gozzano, cette expression a ensuite été mobilisée par les critiques à propos de la poésie de Montale lui-même. Elle nous semble se prêter également aux vers de Stevens.

sont les hommes qui, dans cet amas de déchets, arrivent à trouver ceux qui méritent d'être recyclés et réintégrés dans le langage quotidien. La première strophe prépare justement la venue d'un tel homme :

Day creeps down. The moon is creeping up.
 The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche
 Places there, a bouquet. Ho-ho... The dump is full
 Of images. Days pass like papers from a press.
 The bouquets come here in the papers. So the sun,
 And so the moon, both come, and the janitor's
 [poems
 Of every day, the wrapper on the can of pears,
 The cat in the paper-bag, the corset, the box
 From Esthonia : the tiger chest, for tea.

Le jour tarde à tomber. La lune tarde à monter.
 Le soleil est une corbeille de fleurs que la lune
 [Blanche
 Pose là, un bouquet. Ho-ho... La décharge est pleine
 D'images. Les jours passent comme des journaux
 [issus d'une presse.
 Les bouquets viennent ici dans ces journaux.
 [Partant, le soleil
 Et la lune y viennent tous deux, et les poèmes
 [quotidiens
 Du portier, l'emballage des poires en conserve,
 Le chat dans le sac en papier, le corset, la boîte
 D'Estonie : la caisse tigrée, pour le thé.

(*L'homme sur la décharge*, v. 1-9)

Même si la saison pendant laquelle se déroule le poème sera spécifiée seulement plus tard, on comprend dès le début qu'on est au printemps. Il ne fait pas encore nuit, mais le soleil est en train de céder la place à la lune qui va bientôt illuminer la décharge encombrée d'emballages, de souvenirs et de vieux journaux. Malgré son emplacement, la scène à un air pittoresque aux yeux de la personne qui la décrit. Les mots français (ou de dérivation française) « corbeil », « bouquet » et « Blanche » concentrés autour du deuxième vers participent en fait à créer un effet de dissonance avec le reste de la strophe¹⁵⁷. Au lieu de hausser le ton du poème, ces détails composent un cadre stéréotypé et presque sériel. La corbeille de fruits ou le coucher du soleil, ne sont-ils pas les sujets les plus communs des tableaux accrochés au mur dans les salons des grands-mères (et aussitôt jetés à la poubelle après leur mort) ? Abandonnées dans le chaos de la décharge, ces métaphores archiconnues semblent pourtant susciter à nouveau de l'émerveillement. En témoignent le verbe « creep », souvent utilisé pour indiquer un mouvement qui passe inaperçu, et l'expression « Ho-ho... », évoquant la surprise de quelqu'un qui découvre un trésor au milieu des débris¹⁵⁸. Et surpris paraît également le constat suivant : « La décharge est

¹⁵⁷ Nous nous sommes déjà penchée sur la question des emprunts linguistiques chez Stevens dans les chapitres précédents, notamment dans le deuxième de la deuxième partie.

¹⁵⁸ Selon Hollander, « le mouvement insidieux [*creeping*] du soleil et de la lune suggère une perte de vigueur, fraîcheur et particularité ; comme si, à l'époque de la reproductibilité technique, leur alternance était rendue automatique et prévisible [...]. À cette image Stevens oppose celle d'un soleil ressemblant à une "corbeille", un panier de fleurs gravé au sommet de la colonne centrale d'un portail. Avec le nom "Blanche" attribué à la lune et le dérivé "bouquet", ce mot donne une impression d'artifice et d'étranger,

pleine / d'images », où l'enjambement marque le contraste entre l'importance que les images revêtent dans la civilisation (et dans la poésie) moderne et le destin final qui les attend lorsqu'elles deviennent trop usées. Désenchantées, on les cantonne à côté d'autres objets qui ont eux aussi perdus leur utilité¹⁵⁹. Les fantaisies d'écriture d'un portier, une boîte de conserve vide, un chat mort et mis dans un sac, un corset qui ne serre plus, un paquet de thé ramené de voyage : comme pour les métaphores pittoresques au début de la strophe, tous ces objets tirent une certaine beauté de leur désuétude¹⁶⁰.

The freshness of night has been fresh a long time.	La fraîcheur de la nuit a été fraîche bien longtemps.
The freshness of morning, the blowing of day, one	La fraîcheur du matin, le souffle du jour, on dit
[says	Qu'il souffle comme Cornelius Nepos lit, elle souffle
That it puffs as Cornelius Nepos reads, it puffs	Plus ou moins, elle souffle comme ci ou comme ça.
More than, less than or it puffs like this or that.	Le vert claque dans les yeux, la rosée dans le vert
The green smacks in the eye, the dew in the green	Claque comme l'eau fraîche dans un bidon, comme
Smacks like fresh water in a can, like the sea	[la mer
On a cocoanut – how many men have copied dew	Dans une noix de coco – combien d'hommes ont
For buttons, how many women have covered	[recopié la rosée
[themselves	

renforcé par l'effet de contraste stylistique que produit le non-sens "ho-ho" » [« The "creeping" alternation of sun and moon suggests a loss of vigor, freshness and peculiarity, as they are coming and going with the automatized predictability of machinery of mechanical reproduction [...], This notion is juxtaposed with an eccentric, highfalutin diction that imagines the sun to be a "corbeil", a sculpted representation of a flower basket placed at the top of a portal's capital pillar. This French word joins the moon "Blanche" and the French derivative "bouquet" in providing a sense of artificiality and strangeness, whose stylistic opposite, the nonsensical exclamation ho-ho, further arguments the stylistic disagreement » (Hollander, *Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language*, op. cit., p. 111)].

¹⁵⁹ Cette accumulation d'objets défaillants rappelle un poème tardif de Montale, que nous avons évoqué en note dans un autre chapitre et que nous reportons ici : « L'inondation a englouti le *pack* de meubles, / de papiers, de tableaux entassés / dans un sous-sol fermé à double tour. / Sans doute ont-ils lutté à l'aveuglette, les maroquins / rouges, les interminables dédicaces de Du Bos, / le timbre à cacheter portant la barbe d'Ezra, / le Valéry d'Alain, l'original / des *Chants Orphiques* – et puis quelque blaureau / à barbe, mille babioles et toute la musique, / œuvre de ton frère Silvio. / Dix jours, douze jours sous l'atroce morsure / de mazout et d'ordure. Comme ils ont dû souffrir / avant de perdre leur identité [...] » [« L'alluvione ha sommerso il *pack* dei mobili, / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto. / Forse hanno ciecamente lottato i marocchini / Rossi, le sterminate dediche di Du Bos, / il timbro a ceralacca con la faccia di Ezra, / il Valéry di Alain, l'originale / dei *Canti Orfici* – e poi qualche pennello / da barba, mille cianfrusaglie e tutte / le musiche di tuo fratello Silvio. / Dieci, dodici giorni sotto un'atroce morsura / Di nafta e sterco. Certo hanno sofferto / Tanto prima di perdere la loro identità [...] » (Montale, « L'inondation a englouti... », *Satura*, op. cit., p. 77)]. En recourant au procédé de l'énumération chaotique, Montale fait émerger ensemble du sous-sol inondé qui est sa mémoire objets inutiles et souvenirs à lui chers, vieux bibelots et symboles d'une culture que le cours des événements a rendue obsolète. *Le Cimetière marin*, aussi important qu'il puisse avoir été pour le jeunes poètes des années 1920, n'échappe pas à la perte d'identité qui touchera bientôt au poète lui-même, comme les derniers vers du poème le suggèrent : « Et moi aussi je suis embourbé jusqu'au cou, puisque / mon état civil fut incertain dès l'origine. / Le flot boueux ne m'a pas assiégé, mais les faits / d'une réalité ni croyable ni crue » [« Anch'io sono incrostato fino al collo se il moi / Stato civile fu dubbio fin dall'inizio. / Non torba m'ha assediato, ma gli eventi / Di una realtà incredibile e mai creduta » (*Ibid.*)].

¹⁶⁰ Sur la fonction de tels objets voir Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, tr. de l'italien par Aurélie Gendrat-Claudiel, Paris, Garnier, 2010.

<p>With dew, dew dresses, stones and chains of dew, [heads Of the floweriest flowers dewed with the dewiest [dew. One grows to hate these things except on the dump.</p>	<p>Pour leurs boutons, combien de femmes se sont [recouvertes De rosée, robes de rosée, pierres et chaînes de rosée, [têtes De fleurs fleurissantes arrosées de rose enrosée. On en vient à détester toutes ces choses sauf la [décharge.</p>
--	---

(L'homme sur la décharge, v. 10-20)

Tout ce que nous venons de remarquer à propos de la première strophe est accentué dans la deuxième. On y retrouve les répétitions (« fraîcheur » ; « souffle » ; « vert » ; « combien » ; « rosée »), les polyptotes (« fraîcheur » – « fraîche » ; « rosée » – « arrosées » ; « rose » – « enrosée » ; « fleurs » – « fleurissantes ») et l'allitération en /s/, qui évoque le passage du vent parmi les déblais. Encore une fois, des figures de style traditionnellement lyriques et “hautes” sont mobilisées pour décrire un ensemble d'objets inutiles et “bas”. Le « souffle du jour » est ainsi comparé aux reniflements d'un étudiant obligé de traduire Cornélius Nepos (l'auteur le plus facile de la littérature latine, souvent choisi pour les versions au lycée) ; la lueur de la rosée dans le vert est assimilée au claquement de « l'eau fraîche dans un bidon » ; et les décors appliqués par les femmes à leurs jupes fleurissent comme s'ils étaient des vrais parterres arrosés.

N'importe où ailleurs, cet imaginaire kitsch serait pénible. Mais ici, sur la décharge (la traduction « sauf la décharge », ne nous semble pas correcte), tout peut être récupéré. Ce que ce dernier vers nous dit est qu'on peut investir même la réalité la plus déchue d'un sens nouveau. Comme la décharge, le poème est certes un lieu où se ramassent des bibelots qui ne pourraient être mobilisés dans aucune situation communicative. Mais tant qu'il demeure séparé des autres discours, son inutilité se change en valeur, voire en prestige. Si le but du poète consiste, selon Stevens, à accueillir dans son imagination tout ce qui est rejeté par les autres langages, en quoi son attitude différerait-elle du romantisme qu'il critique autant chez Williams ? Pour répondre à une telle question, il est nécessaire d'avancer dans la lecture.

<p>Now, in the time of spring (azaleas, trilliums, Myrtle, viburnums, daffodils, blue phlox), Between that disgust and this, between the things That are on the dump (azaleas and so on) And those that will be (azaleas and so on), One feels the purifying change. One rejects The trash.</p>	<p>À présent, au printemps (azalées, trilliums, Myrtes, viornes, jonquilles, phlox bleu), Entre ce dégoût et cet autre, entre les choses Qui sont dans la décharge (azalées et le reste) Et celles qui y seront (azalées et le reste), On ressent le changement purifiant. On rejette La camelote.</p>
---	--

That's the moment when the moon creeps up
 To the bubbling of bassoons. That's the time
 One looks at the elephant-colorings of tires.

C'est alors que la lune rampe pour se hisser
 Dans l'ébullition des bassons. C'est l'époque où
 L'on observe les couleurs éléphantines des pneus.

<p>Everything is shed; and the moon comes up as the [moon (All its images are in the dump) and you see As a man (not like an image of a man), You see the moon rise in the empty sky.</p>	<p>Tout est mis au rebut ; et la lune monte comme la [lune (Toutes ses images sont dans la décharge) et l'on voit En tant qu'homme (non en tant qu'image [d'homme) ; On voit la lune s'élever dans le ciel vide. (<i>L'homme sur la décharge</i>, v. 21-33)</p>
---	---

En montrant les outils rhétoriques les plus raffinés du genre lyrique pour ce qu'ils sont vraiment – des ornements démodés, dont la seule utilité paraît celle de produire des effets de cacophonie et de boursoufflure –, la décharge-poème dévoile le fonctionnement des opérations linguistiques en général. Jusqu'à ce que notre expérience du monde traverse le prisme d'images conventionnelles, sa description à l'aide des mots ne sera qu'une répétition de vieux clichés. Peu importe si le printemps éclate et si toutes les fleurs saisonnières (« azalées, trilliums, / Myrtes, viornes, jonquilles, phlox bleu ») se préparent à être chantées. De même que les autres éléments du réel, elles vont être jetées à la décharge, où l'on ne pourra plus les distinguer des ordures.

Et pourtant, « entre ce dégoût et cet autre », entre les paroles « qui sont dans la décharge (azalées et le reste) / Et celles qui y seront (azalées et le reste) », un changement se produit. Par un acte purificateur qui rappelle le « nettoyage de la situation verbale¹⁶¹ » de Valéry, la camelote du langage lyrique est repoussée. La lune cesse d'être un bouquet et se comporte à nouveau comme une lune, en illuminant les pneus amassés en piles mastodontesques ; alors que l'homme-poète peut se libérer de l'image stéréotypée à laquelle il a dû se tenir jusque-là et se remettre à observer le paysage. À cette étape du texte, Stevens paraît toujours nous dire que les choses – les « choses en soi » dont il parlait dans la lettre à Henry Church – ne se donnent à voir qu'au moment où l'on se débarrasse du carcan des lieux communs dont le langage les a chargées. Dans ce sens, sa conception du poème et de sa portée cognitive serait en tout point pareille de celle de Williams et des esprits dits romantiques¹⁶². Une phrase marque pourtant la différence entre leurs visions : même une fois que les déchets rhétoriques ont été mis au rebut, « toutes le[s] images sont dans la décharge ». Autrement dit, même en chassant de l'imagination les métaphores et les figures trop usées, le poète ne réussit pas à entamer un rapport plus vrai ou plus authentique avec les choses. Puisque sa relation au monde demeure une relation langagière, ni le choix de

¹⁶¹ Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1326.

¹⁶² Contrairement à la gentiane, qui est pour Rilke l'emblème à la fois de la fragilité et de la force salvatrice du poème, les fleurs printanières présentes ici ne suggèrent pas la possibilité que le poète entame un rapport plus profond ou direct avec les choses. Leur catalogue n'est qu'un catalogue : il n'y a pas de moyen pour que, à travers l'acte de nommer, la chose nommée apparaisse vraiment.

purifier son discours (en le poétisant à l'extrême) ni celui de la salir (en le dépoétisant explicitement) ne vont le rapprocher de son but. Ce qu'il doit faire, c'est intégrer les matériaux que la tradition lui a transmis pour vérifier leur tenue à l'égard de son expérience individuelle et historique. Tel le réfugié russe abrité non loin de chez Stevens pendant la récession, la décharge sera pour lui le reflet de la réalité extérieure et le poème une façon de l'habiter.

One sits and beats an old tin can, lard pail.
 One beats and beats for that which one believes.
 That's what one wants to get near. Could it after all
 Be merely oneself, as superior as the ear
 To a crow's voice? Did the nightingale torture the
 [ear,
 Peck the heart and scratch the mind? And does the
 [ear
 Solace itself in peevish birds? Is it peace,
 Is it a philosopher's honeymoon, one finds
 On the dump? Is it to sit among mattresses of the
 [dead,
 Bottles, pots, shoes and grass and murmur *aptest eve* :
 Is it to hear the blatter of grackles and say
Invisible priest; is it to eject, to pull
 The day to pieces and cry *stanza my stone*?
 Where was it one first heard of the truth? The the.

On s'assied et tambourine sur une vieille boîte de
 conserve, un seau de saindoux
 On bat encore et encore pour ce en quoi l'on croit.
 C'est ce dont on veut s'approcher. Se pourrait-il que
 [ce ne soit
 Après tout rien que soi, mais supérieur comme l'ouïe
 Pour le cri d'un corbeau? Le rossignol a-t-il torturé
 [l'oreille,
 A-t-il enserré le cœur et éraillé l'esprit? Et l'oreille
 [est-elle
 Consolée par les oiseaux maussades? Est-ce la paix,
 Est-ce une lune de miel pour philosophe, qu'on
 [trouve
 Dans la décharge? S'agit-il de prendre place parmi
 [les paillasses des morts,
 Bouteilles, marmites, chaussures et herbe pour
 [murmurer : *veille la plus choisie* :
 S'agit-il d'entendre les jacasseries des quiscales et
 [de dire :
Prêtre invisible ; s'agit-il d'expulser, de mettre
 Le jour en pièces et de crier : *stance ma pierre* ?
 Où donc entendit-on parler pour la première fois de
 [vérité? Le le.

(*L'homme sur la décharge*, v. 34-48)

Contrairement à ces auteurs pour qui la portée cognitive du poème réside dans sa capacité à dévoiler la partie la plus essentielle des choses – ou bien en les élevant au-dessus d'elles-mêmes par un processus de symbolisation ou bien, comme dans le cas de Williams, en les présentant dans leur état brut –, Stevens ne croit pas le discours lyrique capable de toucher à une connaissance autrement inaccessible. Ce n'est pas un rapport privilégié au sens, mais à la limite au son qui le distingue des autres langages. Au long de cette dernière strophe composée majoritairement de questions, on est cependant portée à douter que même la primauté sonore ne soit porteuse d'illusions. Lorsque le poète crée des rythmes sur la boîte de conserve ou sur le seau de saindoux, restitue-t-il vraiment au lecteur le bruissement de l'univers, aussi fastidieux soit-il? Et s'il était au contraire en train de déformer la réalité une nouvelle fois, pareil à quelqu'un qui, las des odes aux rossignols, met dans ses vers un corbeau ou un quiscale? Puisque tout langage est une déformation du monde, ceux qui

espèrent trouver la vérité (la « lune de miel pour philosophe ») dans l'obscurité des formules lyriques vont être déçus. Dans un climax ascendant qui va de l'action de « murmurer » à celle de « dire » et enfin de « crier », l'homme sur la décharge leur montre justement que le poète n'est porteur d'aucune connaissance définitive ou absolue. Si les groupes de mots « aptest eve », « invisible priest », « stanza my stone » sont écrits en italique, c'est qu'ils ne doivent pas être interprétés. Leur non-sens explicite prépare la disparition totale de la logique du poème. Le dernier vers se termine par l'association du mot le plus sémantiquement chargé du texte entier, « vérité », et celui le plus insignifiant : énième répétition cacophonique, le double article « the the » (que nous imaginons lié à « truth » et traduirions plutôt par « la la » que par « le le ») est en même temps une absurdité et une réponse parfaite à la question sur l'origine du savoir¹⁶³. Notre première expérience de la vérité ne peut en fait avoir été qu'une expérience de langage. Babillage de bébé ou renouement ultime des relations entre les mots et les choses, Stevens réussit à court-circuiter le système de références que le lecteur a bâti au fil du texte en l'obligeant à ramener à zéro son imagination.

L'analyse de ce long poème nous a permis de mieux préciser le rapport que Stevens entretient avec le modèle romantique de la connaissance. Certes, aux esprits romantiques il reconnaît une imagination non conventionnelle, qui se manifeste dans le choix d'expériences généralement considérées comme trop quotidiennes pour être chantées en vers. Le rabaissement de leur diction ne répond pas moins à une volonté de séparer davantage le poème des autres discours, en l'enfermant dans un univers isolé où même les objets les plus déçus acquièrent une valeur. Pour que la « chose en soi » puisse émerger telle quelle, il ne faut au contraire opérer ni de sélection ni de séparation. La réalité n'étant qu'une métaphore, la poésie coïncidera avec toutes ses parties. C'est pourquoi on ne peut pas vraiment parler d'épiphanie pour Stevens. Contrairement à ce qui advient chez Montale ou Rilke, on ne trouve pas dans son œuvre une distinction hiérarchique entre éléments de l'expérience dignes ou indignes (et donc, paradoxalement, encore plus dignes) de transmettre un savoir. La jarre présente dans le texte d'*Harmonium* en témoigne, qui est souvent évoquée comme preuve de l'affinité de l'auteur avec les théories du corrélat objectif. Quoi qu'en disent les critiques, de cette création que le « Je » affirme avoir placée sur une

¹⁶³ Toujours selon Hollander, « Tout en intensifiant le geste déictique » cette expression « produit un effet de bégaiement, d'incapacité à mener à bien l'opération référentielle » [« The phrase intensifies the act of deixis but also give the impression of a stuttering incapacity to get to the point of reference » (Hollander, *Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language*, *op. cit.*, p. 124)].

colline du Tennessee ne se déclenche aucune intermittence du cœur. Loin de permettre l'évasion temporaire du monde, la jarre a « étend[u] partout son empire », en transformant le Tennessee et toute autre chose perçue comme réelle en une grande fiction¹⁶⁴.

Lorsqu'on rapproche trop Stevens d'Eliot et d'autres écrivains de l'époque pour qui la connaissance littéraire est nécessairement une connaissance individuelle et fragmentaire – une « occasion », qui se manifeste comme par hasard et toujours à partir du contact avec une donnée concrète de l'expérience – on s'empêche de comprendre ses textes les plus abstraits. Par la fréquence d'énoncés gnomiques et par leur dimension métalittéraire, ces derniers sont aussi les plus programmatiques de son œuvre. Stevens s'y interroge sur la portée cognitive du poème, en recourant aux artifices rhétoriques pour illustrer le fonctionnement de cet artifice par excellence qu'est la pensée. C'est le cas de *Le Motif de la métaphore*, sur lequel nous nous sommes penchée dans un autre chapitre. Ou encore d'*Homme portant une chose*, publié dans le recueil suivant celui où paraît *L'homme sur la décharge*.

The poem must resist the intelligence
Almost successfully. Illustration :

Il faut que le poème résiste à l'intelligence
Presque avec succès. Illustration :

A brune figure in winter evening resists
Identity. The thing he carries resists

Une figure brune un soir d'hiver résiste
À l'identification. La chose qu'elle porte résiste

The most necessitous sense. Accept them,
[then,
As secondary (parts not quite perceived

Au sens le plus nécessaire. Accepte-les, alors,
Comme secondaires (comme parts pas tout à fait
[sensibles

Of the obvious whole, uncertain particles
Of the certain solid, the primary free from
[doubt,

Du tout visible, d'incertaines particules
Du sûr solide, du primaire dénué de doute,

Things floating like the first hundred flakes of
[snow
Out of a storm we must endure all night,

Flottant comme les cent premiers flocons de
[neige
D'une tempête qu'il faut endurer toute la nuit,

Out of a storm of secondary things),
A horror of thoughts that suddenly are real.

Une tempête de choses secondaires),
Une horreur de pensées soudain réelles.

Nous devons endurer nos pensées toute la nuit,

¹⁶⁴ « J'ai placé une jarre au Tennessee / Et ronde elle était, sur une colline. / Ce fut comme si la friche débraillée / Entourait la colline. / La friche monta jusqu'à elle / Et s'étala autour, sans plus de désordre. / La jarre était ronde sur le sol, / Haute et de fière allure dans les airs. / Elle étendit partout son empire. / La jarre était nue et grise, / N'offrait ni oiseau ni buisson, / Fait unique au Tennessee » [« I placed a jar in Tennessee, / And round it was, upon a hill. / It made the slovenly wilderness / Surround that hill. / The wilderness rose up to it, / And sprawled around, no longer wild. / The jar was round upon the ground / And tall and of a port in air. / It took dominion everywhere. / The jar was gray and bare. / It did not give of bird or bush, / Like nothing else in Tennessee. » (Stevens, « Anecdote de la jarre », *Harmonium, op. cit.*, p. 200)].

We must endure our thoughts all night, until Jusqu'à voir une clarté immobile dans le froid.
The bright obvious stands motionless in cold. (*Homme portant chose*)

Comparé à *L'homme sur la décharge*, où l'on assistait à la mise en question de tous les critères esthétiques servant à décider si un texte est bien un poème (brièveté, registre soutenu, langage choisi, originalité de l'expérience racontée, etc.), *Homme portant chose* paraît conforme à la tradition dont il est issu. Non seulement il se compose de sept couplets en vers libres de longueur homogène ; son vocabulaire aussi vague (« presque », « figure », « chose », « incertaines ») que circonscrit (plusieurs termes sont répétés plusieurs fois) est puisé en grande partie dans le champ lexical des saisons et en particulier de l'hiver, selon un *topos* qui recoupe l'histoire du genre lyrique au moins depuis Horace¹⁶⁵. Dès le début, ces repères classiques sont pourtant contrecarrés par un contenu assez désorientant¹⁶⁶. Les énoncés les plus lourds d'un point de vue sémantique se situent aux pôles opposés du texte, où sont exprimées les tâches que le poème d'une part (« le poème doit ») et les individus de l'autre (« nous devons ») sont censés accomplir. Une longue parenthèse, s'étalant sur quatre couplets, permet à la fois d'écarter et de rapprocher entre elles les deux phrases. À l'intérieur se trouve une cascade d'images qui s'ajoutent à celle apparue dans le deuxième couplet (« une figure brune... ») et en précisent le sens. Le fait que le poème doive « résiste[r] à l'intelligence » est d'abord présenté comme une nécessité absolue, une sorte de vade-mecum lyrique amorti aussitôt par la portion d'énoncé (« presque avec succès ») mise en enjambement. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette clause inattendue et décidément paradoxale – comment la réussite d'un devoir peut-elle coïncider avec la presque « réussite » du devoir lui-même ? – ne contribue pas à nuancer le message central du texte. Au contraire, elle en accroît la portée : deux vers seulement, et la raison a

¹⁶⁵ « Vois-tu le blanc Soracte émerger de la neige, / Les arbres fatigués ne pouvant plus déjà / Supporter ce fardeau, et le fleuve amarré / Par l'ancre des gelées ? / Fais fondre la froidure en de larges brassées / De bois sur le foyer, puis généreusement / Tire au vase sabin le vin de quatre années, / Toi, le roi du festin. / Laisse le reste aux dieux : dès qu'ils ont apaisé / L'écume de la mer et le tournoi des vents, / Aussitôt les cyprès et les ornes anciens, / Cessent leur bruissement / De ce qu'est l'avenir, détourne ta question, / Quant à l'apport des jours, compte-le à profit, / Tant que tu es enfant, ne moque pas la danse / Ni les douces amours, / Tant que ton âge en fleur ignore la vieillesse. / Voici venir le temps des stades et des places, / Aux doux chuchotements à l'heure convenue, / Que répète la nuit / Va retrouver ta belle et son rire charmant. / Qui la trahit dans l'angle où elle s'est blottie / Elle te laissera retirer de son doigt ; / La gage de sa bague » (Horace, « Ode I, 9 », *Odes, op. cit.*, p. 53-54).

¹⁶⁶ Pour un commentaire de ce poème voir Bart Eeckhout, *Wallace Stevens and the Limits of Reading and Writing, op. cit.*, p. 23-34 ; B. J. Leggett, *Wallace Stevens and Poetic Theory. Conceiving the Supreme Fiction*, University of North Carolina Press, 1987, p. 110-119 ; et George S. Lensing, *Wallace Stevens and the Seasons*, Louisiana State University Press, 2011, p. 150-152.

déjà été mise en panne. On dirait que c'est pour éviter qu'elle ne s'égaré complètement que Stevens lui fournit une « illustration » du propos initial. La résistance exercée par le poème est assimilée à celle opérée par un homme « brun » qui marche dans la nuit avec un objet sous le bras. Ni lui ni la chose qu'il transporte ne se laissent identifier. La complicité de l'obscurité ou d'un déguisement particulièrement efficace empêchent l'observateur de la scène (et avec lui le lecteur) de mener à bien ce processus logique élémentaire qui consiste à établir une correspondance univoque entre un nom et un référent réel.

Une fois reçu cet exemple clarificateur, on devrait pouvoir se figurer ce que Stevens voulait dire au début du texte. Cependant, si l'image de l'homme qui porte une chose rend compte de la première partie de l'énoncé (« il faut que le poème résiste à l'intelligence »), la deuxième (« presque avec succès ») continue à se soustraire à la compréhension. Encore une fois, notre faculté de raisonnement a été dupée. En prêtant attention au seul contenu de la métaphore, nous n'avons pas remarqué que cette métaphore a un double sens. Non seulement elle illustre ce que le premier vers affirme de manière abstraite et générale ; mais le geste métaphorique de « transporter » y est lui-même représenté¹⁶⁷. En grec ancien, μεταφέρω signifie en fait « transporter » : on s'aperçoit alors que l'image de « l'homme portant chose » contient la totalité de la sentence, y compris et surtout la partie mise en

¹⁶⁷ « Lorsqu'une métaphore dit qu'une chose "est" une autre chose, ou qu'un homme, une femme et un merle sont la même chose, ces choses sont identifiées *avec* [*with*] d'autres choses. Tandis que, dans un régime d'identité logique, il existe seulement l'identification *comme* [*as*]. Si je dis que la Reine d'Angleterre "est" Élisabeth II, je n'identifie pas une personne avec une autre, mais une personne avec elle-même. La métaphore poétique relève elle aussi de ce genre d'identification, car elle identifie les choses avec d'autres choses en même temps qu'avec elles-mêmes, et cette identité est cruciale. Lorsqu'un homme, une femme et un merle sont dits être la même chose, chacun reste ce qu'il est, l'identification ne fait qu'accroître sa spécificité par rapport aux autres. Ce genre de métaphore est nécessairement illogique [...] et n'a donc rien à voir avec la ressemblance. L'impression qu'un homme, une femme et un merle se ressemblent en quelque sorte serait logique, mais ne ferait pas pour autant un poème [...]. Un monde de ressemblance totale, où tout est pareil à tout, serait un monde absolument monotone ; alors qu'un monde de métaphore totale, où tout est identique à soi-même et à toute autre chose, serait un monde dans lequel la réalité et l'organisation mentale de la réalité, sont la même chose » [« When metaphor says that one thing "is" another thing, or that a man, a woman and a blackbird are one, things are being identified *with* other things. In logical identity there is only identification *as*. If I say that the Queen of England "is" Elizabeth II, I have not identified one person with another, but one person as herself. Poetry also has this type of identification, for in poetic metaphor things are identified with each other, yet each is identified as itself, and retains that identity. When a man, a woman and a blackbird are said to be one, each remains what it is, and the identification heightens the distinctive form of each. Such a metaphor is necessarily illogical [...] and hence poetic metaphors are opposed to likeness or similarity. A perception that a man, a woman and a blackbird were in some respects alike would be logical, but would not make much of a poem. [...] A world of total simile, where everything was like everything else, would be a world of total monotony ; a world of total metaphor, where everything is identified as itself and with everything else, would be a world where subject and object, reality and mental organization of reality, are one » (Northrop Frye, « The Realistic Oriole: A Study of Wallace Stevens », *op. cit.*, p. 147)]. Le titre du recueil *Transport to Summer*, contient la même référence à la métaphore.

enjambement par Stevens. Tout comme le poème doit à la fois résister à l'intelligence et l'éveiller, les éléments d'une métaphore doivent à la fois résister à l'identification et l'encourager : si leur correspondance était parfaite, cette figure (on note au passage que l'homme est une « figure ») n'aurait pas lieu d'exister¹⁶⁸.

Obligé de jongler entre niveaux littéral et figuré du texte, le lecteur risque de renoncer à son interprétation. Au bout de quelques couplets, sa raison pourrait se croire vaincue par ce qui semble être la déraison du poème. Il est nécessaire que Stevens lui vienne encore une fois en aide, en lui suggérant quelle attitude assumer vis-à-vis de cette difficulté. Certes, l'opération qui consiste à unir et à séparer dans le même temps deux portions de réalité – ou, comme dans le cas de l'enjambement, deux portions de phrase – distinctes paraît paradoxale ; elle ne doit pas moins être acceptée et rangée parmi nos manières d'appréhender les choses. L'énoncé entre parenthèses en témoigne, qui illustre l'importance « secondaire » d'attribuer un sens univoque à l'expérience. Comme une tempête se compose aussi bien d'invisibles flocons de neige (d'« incertaines particules ») que du grand nuage qu'ils forment (« le sûr solide »), ainsi le poème et le monde se donnent à connaître aussi bien dans leurs parties que dans leur ensemble. Peu importe si ces deux plans sont en conflit. Le fait que la compréhension d'un vers pris singulièrement (« il faut que le poème résiste à l'intelligence ») et sa compréhension au sein de l'énoncé qui le contient (« il faut que le poème résiste à l'intelligence / presque avec succès ») se trouvent en contraste entre elles indique que toutes les deux participent à composer le sens du poème¹⁶⁹. Et ce n'est

¹⁶⁸ Au lieu de la concevoir comme un outil qui conduit à la suppression de la distance entre l'objet désigné à travers les mots et son référent réel, Paul Ricœur tient la métaphore pour la seule figure de style capable de mettre en suspens cette identification. Abordé sous le prisme de la philosophie existentialiste, le procédé métaphorique est fait coïncider avec le geste accompli par la conscience individuelle lorsqu'elle organise l'expérience sensible dans une forme pensable et dicible. Pour qu'une telle capacité se dégage, certaines conditions s'imposent : « la métaphore développe son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c'est un règne entier qui est transposé [...]. Ce qui signifie que, si le choix du territoire d'invasion est arbitraire (n'importe quoi ressemble à n'importe quoi à une différence près), l'usage des étiquettes dans le nouveau champ est réglé par la pratique antérieure » (Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 235). Cela revient à dire que le transfert métaphorique d'un domaine à l'autre s'effectue pourvu que : la configuration de départ continue d'être présente ; la configuration d'arrivée s'établisse par opposition avec la première. Or, une telle « vision stéréoscopique » (*Ibid.*) ne pourrait pas se produire si la métaphore ne gardait plus aucune trace de l'univers dont elle est issue ; le procédé métaphorique donnerait lieu à une conciliation certes facile, mais biaisée. Beaucoup plus qu'une clef, il faut alors voir dans la métaphore une serrure, une charnière entre deux contextes raccordés à partir de leur non-identité. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut la soustraire du piège des fausses correspondances pour en faire un outil au service d'une « vérité vraie en un sens *tensionnel* » (*Ibid.*, p. 341).

¹⁶⁹ « Il est bien évidemment impossible d'expliquer ce que veut dire – ou aurait voulu dire – un poème. D'un autre côté, ce n'est pas la chose la plus simple du monde que d'expliquer un poème. J'y pensais justement ce matin : un poème est comme un homme qui marche le long d'un fleuve. Son ombre se reflète dans l'eau. Il est probable que, en expliquant un poème, vous le fassiez soit à partir de l'homme, soit à

alors peut-être pas par hasard que Stevens est passé de la métaphore (le poème qui « résiste à l'intelligence » est un « un homme portant chose ») à la comparaison (les paradoxes de la raison sont secondaires *comme* « parts pas tout à fait sensibles / du tout visible »). La comparaison se distingue de la métaphore en ce qu'elle assure à chacun de ses éléments le maintien de sa spécificité en même temps qu'elle en permet le rapprochement.

Jusqu'ici, Stevens nous a offert des exemples de la façon dont le poème résiste à l'intelligence sans la rejeter, en poussant le lecteur à raisonner de manière non conventionnelle sur le texte. Il n'a pourtant pas précisé en quoi consisterait cette intelligence, ni si le « presque succès » emporté sur elle coïncide avec l'acquisition d'une toute nouvelle forme de savoir. Il faut attendre l'avant-dernier couplet et relier le premier vers qui le compose (« Une horreur de pensées soudain réelles »), à la phrase entamée avant le début de la parenthèse (« Accepte-les, alors, / Comme secondaires ») pour que ces phénomènes apparemment illogiques, auxquels notre raison oppose une résistance et qu'on nous demande d'accepter, soient enfin montrés dans leur caractère terrifiant (« une horreur de pensées soudain réelles »)¹⁷⁰. D'une dimension purement cognitive, au sein de laquelle

partir de l'ombre, alors que vous devriez l'expliquer comme s'ils étaient un tout uni. Récemment j'ai dit qu'un poème est ce qui se trouve sur la page ; je crois avoir eu tort, car cela signifie l'expliquer à partir de l'homme, alors que la chose et son double vont toujours ensemble » [« Obviously, it is not possible to tell one what one's own poems mean, or were intended to mean. On the other hand, it is not the simplest thing in the world to explain a poem. I thought of it this way this morning: a poem is like a man walking on the bank of a river, whose shadow is reflected in the water. If you explain a poem, you are quite likely to do it either in terms of the man or in terms of the shadow, but you have to explain it in terms of the whole. When I said recently that a poem was what was on a page, it seems to me now that I was wrong because that is explaining in terms of the man. But the thing and its double always go together » (Stevens, « Letter to Hi Simons, August 11, 1940 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 354)].

¹⁷⁰ Cette terreur de la pensée est représentée par Deleuze et Guattari à l'aide d'une métaphore empruntée à Lawrence : « Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage [...]. Nous perdons sans cesse nos idées. C'est pourquoi nous voulons nous accrocher à des opinions arrêtées. Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre "fantaisie" (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu [...]. C'est tout cela que nous demandons pour nous faire une opinion, comme une sorte d'"ombrelle" qui nous protège du chaos. De tout cela, nos opinions sont faites. Mais l'art, la science, la philosophie exigent davantage : ils tirent des plans sur le chaos [...]. Les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament pour faire passer un peu du chaos libre et venteux et cadrer dans un brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente [...]. Il faudra toujours d'autres artistes pour faire d'autres fentes, opérer les destructions nécessaires, peut-être de plus grandes, et donner à leurs prédécesseurs l'incommunicable nouveauté qu'on ne savait plus voir. C'est dire que l'artiste se bat moins contre le chaos

les paradoxes illustrés dans le poème sont présentés plus comme des jeux d'esprit que comme des problèmes concrets, on se tourne maintenant vers une dimension émotionnelle. L'épreuve à laquelle nous soumet Stevens n'a pas tant pour but l'entraînement de nos cerveaux que celui de notre capacité à « endurer nos pensées », c'est-à-dire à combattre la tentation de raisonner en compartiments étanches ou à l'aide de clichés préconçus. Pareil à un homme qui marche dans la neige sans voir plus loin que le bout de son nez, nous devons faire comme si notre imagination n'était pas un réservoir de métaphores déjà rodées, mais un paysage vide qui demande à chaque fois d'être réaménagé. L'appel « résister à l'intelligence » n'est alors pas un plaidoyer en faveur de l'obscurité lyrique, mais une invitation à embrasser le potentiel de l'esprit dans toute son ampleur, conscients que « ce n'est pas la raison / qui nous rend heureux ou malheureux¹⁷¹ » : c'est le sentiment de plénitude qui nous vient du fait d'imaginer à partir de rien, sans nous soucier des pressions exercées par la tradition ou le sens commun.

Au moins en théorie, l'imagination lyrique peut travailler à partir d'un fragment de réalité quelconque. À la différence de Montale ou de Rilke, pour qui les bijoux de Clizia (*Palio*) ou la gentiane (*Neuvième Élégie*) représentent les rares données de l'expérience que le poète parvient à revêtir de sens, ce fragment demeure pour Stevens une partie du tout qui est le monde. Au moment où le langage a cessé d'être garant des rapports entre l'homme et les choses, une telle vision organique ne se défend pas facilement. Chez la plupart des poètes modernistes, la terre est vaine et inhabitable. Chez Stevens, au contraire, la perte d'une image collective de la réalité est une incitation à en imaginer des nouvelles¹⁷². Certes fictives, celles-ci ne seront pas moins issues d'un besoin concret : parer à l'absence de l'« idée de l'ordre » unique et absolue que Dieu incarnait autrefois à travers la création de plusieurs « idées de l'ordre » (*Ideas of Order* est justement le titre du deuxième recueil de Stevens)

que contre les clichés de l'opinion. L'opinion nous présente une science qui rêverait d'unité, et d'unifier ses lois. Plus obstiné pourtant, le rêve de capter un morceau de chaos même si les forces les plus diverses s'y agitent. L'art prend un morceau de chaos dans un cadre pour former un chaos composé qui devient sensible » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 189-192).

¹⁷¹ Stevens, « Du pur être », *À l'instar de quitter la pièce*, op. cit., p. 145.

¹⁷² Les réflexions de Stevens ne sont pas sans évoquer le § 125 du *Gai Savoir* : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? » (Nietzsche, « Le Gai Savoir. "la gaya scienza" », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 5, op. cit., p. 150).

issues de l'équilibre entre les repères partagés par une civilisation et la sensibilité individuelle du poète.

L'idée la plus poétique du monde est et a toujours été l'idée de Dieu. L'un des aspects les plus visibles de l'imagination moderne est son éloignement de l'idée de Dieu. La même poésie qui a autrefois créé l'idée de Dieu devra soit s'adapter au changement dans notre intelligence, soit trouver un substitut, soit rendre cette idée inutile. Il est probable que ces alternatives signifient la même chose, mais l'intention n'est pas d'encourager l'essor d'un culte. La connaissance de la poésie se compose d'une part de philosophie et d'une part de science ; sa portée est la portée de l'esprit¹⁷³.

Aussi antimétaphysique que soit l'œuvre de Stevens – nous avons déjà souligné combien il s'oppose à la fois aux évasions hors du langage et aux immersions dans sa profondeur¹⁷⁴ –, Dieu y joue un rôle central. Cette idée irréaliste, créée pour satisfaire les nécessités réelles des individus, se trouve aujourd'hui à la croisée entre la disparition et la réincarnation. La tâche du poète consiste justement à en transférer les pouvoirs dans une autre idée, tout aussi irréaliste car produite par l'imagination : celle de l'homme. De plus, puisque la connaissance lyrique se compose selon Stevens d'« une part de science » et d'« une part de philosophie » (ce qui n'est pas la même chose que de dire qu'elle fait « partie de la science » ou « partie de la philosophie »), il n'y a pas besoin de rehausser la poésie au rang des savoirs

¹⁷³ [« The major poetic idea in the world is and always has been the idea of God. One of the visible movements of the modern imagination is the movement away from the idea of God. The poetry that created the idea of God will either adapt it to our different intelligence, or create a substitute for it, or make it unnecessary. These alternatives probably mean the same thing, but the intention is not to foster a cult. The knowledge of poetry is a part of philosophy, and a part of science ; the import of poetry is the import of the spirit » (Stevens, « Letter to Henry Church, October 15, 1933 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 376)].

¹⁷⁴ « Aujourd'hui, les feuilles crient, pendant aux branches secouées par le vent / Pourtant le rien de l'hiver devient un peu moindre. / Il est encore plein d'ombres glacées et de formes neigeuses. / Les feuilles crient... On reste à l'écart, on entend seulement le cri. / C'est un cri insistant, concernant quelqu'un d'autre. Et bien qu'on prétende faire partie de toute chose, / Un conflit se manifeste, une résistance; / Et faire partie est un effort qui décline : on sent la vie de ce qui donne la vie telle qu'elle est. / Les feuilles crient. Ce n'est pas le cri d'une attention divine, / Ni la traînée de fumée de héros enflés, ni un cri humain. / C'est le cri de feuilles qui ne se transcendent pas. / En l'absence de fantaisie, sans signification autre / Que ce qu'elles sont dans leur ultime perception, dans la chose / Elle-même, avant qu'enfin le cri ne concerne plus personne » [« Today the leaves cry, hanging on branches swept by wind, / Yet the nothingness of winter becomes a little less. / It is still full of icy shades and shapen snow. / The leaves cry ... One holds off and merely hears the cry. / It is a busy cry, concerning someone else. / And though one says that one is part of everything, / There is a conflict, there is a resistance involved ; / And being part is an exertion that declines : / One feels the life of that which gives life as it is. / The leaves cry. It is not a cry of divine attention, / Nor the smoke-drift of puffed-out heroes, nor human cry. / It is the cry of leaves that do not transcend themselves, / In the absence of fantasia, without meaning more / Than they are in the final finding of the ear, in the thing / Itself, until, at last, the cry concerns no one at all » (Stevens, « Le cours d'un détail », *À l'instant de quitter la pièce, op. cit.*, p. 103).

institutionnels. De même que, dans *Homme portant chose*, le sens de chaque vers contredit et corrobore à la fois le sens du couplet qui le contient, chacune des trois disciplines se heurte et participe avec les autres à la survie de cette fiction suprême qu'est l'esprit humain.

Pour que l'idée de l'homme ne devienne pas obsolète, ses acquis tout comme ses limites doivent être perpétuellement renouvelés. Croire aux pouvoirs de l'imagination ne signifie alors pas se confier aux visions rassurantes qu'elle a produit au cours de l'histoire : comme en témoigne la lettre que nous venons de citer, cette attitude relèverait du « culte » et non de la foi. Si le recueil *Aurores d'automne* se termine par un poème consacré à un ange qui apparaît en disparaissant, c'est que la force de l'imagination réside selon Stevens dans sa capacité à s'effacer lorsque la réalité demande à être réorganisée dans un ordre différent.

One of the countrymen :
There is
A welcome at the door to which no one comes ?

The angel :
I am the angel of reality,
Seen for a moment standing in the door.

I have neither ashen wing nor wear of ore
And live without a tepid aureole,

Or stars that follow me, not to attend,
But, of my being and its knowing, parts.

I am one of you and being one of you
Is being and knowing what I am and know.

Yet I am the necessary angel of earth,
Since, in my sight, you see the earth again,

Cleared of its stiff and stubborn man-locked set
And, in my hearing, you hear its tragic drone

Rise liquidly in liquid lingerings,
Like watery words awash ; like meanings said

By repetitions of half-meanings. Am I not,
Myself, only half a figure of a sort,

A figure half-seen, or seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition apparelled in

Apparels of such lightest look that a turn
Of my shoulder and quickly, too quickly, I am
[gone ?

Un des campagnards :
Il y a
Une bienvenue à la porte à laquelle nul n'arrive ?

L'ange :
Je suis l'ange de la réalité,
Aperçu un court moment debout au seuil de la porte.

Je n'ai aile de cendre ni veste dorée
Et je vis sans tiède auréole,

Ou étoiles qui me suivent, non pour m'assister,
Mais en tant que parties de mon être et de son savoir.

Je suis l'un de vôtres et être l'un des vôtres
C'est être et savoir ce que je suis et ce que je sais.

Et pourtant je suis l'ange nécessaire de la terre,
Puisque, dans ma vue, vous revoyez la terre,

Dépouillée de son froid et obstiné décor humain
Et, dans mon ouïr, vous entendez son bourdonnement
[tragique

Jaillir liquidement en liquides hésitations
Comme des mots aqueux dans l'onde ; comme les sens
[déjà dits

Par répétition de demi-sens. Ne suis-je pas,
Moi-même, seulement une sorte de figure à moitié,

Une figure entrevue, ou vue un court moment, un
[homme
De l'esprit, une apparition appareillée en

Apparences d'un regard si léger qu'un tour
De mon épaule et vite, trop vite, je suis parti ?

(*Ange entouré de paysans*)

Nous avons déjà évoqué ce texte dans le chapitre portant sur le public du poème-essai. *Angel Surrounded by Paysans* (« Ange entouré de paysans ») est en fait souvent pris comme exemple des malentendus suscités par l'œuvre de Stevens, en particulier auprès des lecteurs qui ignorent que « nous vivons dans un monde d'imagination¹⁷⁵ ». Il n'est du reste pas facile de s'apercevoir que, dans une poésie aussi concrète que celle de Stevens, les rapports entre réalité et fiction (au sens que nous avons précisé plus haut) sont renversés. Puisque nous ne pouvons pas empêcher notre esprit de poser ses noms et ses images sur les choses, tout contact direct avec ces dernières prend la forme d'un miracle. Mais, à la différence de ce qui se passe chez Montale, ce miracle ne vient pas briser la chaîne d'actes nécessaires qui composent notre expérience pour nous conduire dans un lieu où l'on serait momentanément sauvés. La révélation dont parle Stevens est purement immanente et ne concède à ceux qu'elle visite que de s'ancrer davantage dans leurs vies. On comprend dès lors que, si elle choisissait de se manifester à travers un objet-talisman, un son familier ou un goût de l'enfance, elle irait à l'encontre de son propre objectif : ces éléments se chargeraient d'une valeur supramondaine qui les éloignerait des autres parties du monde. Pour se montrer telle quelle, la réalité doit paradoxalement trouver une image si irréaliste que personne ne risquera de confondre les deux plans. Celle de l'ange s'y prête parfaitement, qui arrive à Stevens de la vue d'une nature morte de Pierre Tal Coat. En décrivant le tableau à la femme qui l'a acheté pour lui, le poète dit lui avoir

même donné un titre : *Ange entouré de paysans*. L'ange est le verre de Venise sur la gauche, celui avec la touche de feuille peinte sur le cristal. Les paysans sont les terrines, les bouteilles et verres qui l'entourent. Ce titre à lui seul est capable de dompter le tableau comme un morceau de sucre pourrait dompter un lion¹⁷⁶.

Ange entouré de paysans est donc un poème ayant pour protagoniste une figure imaginaire (l'ange), inspirée d'un objet concret (le verre vénitien), lequel a été à son tour imaginé et inscrit dans un contexte fictif (le tableau). Composé de couplets diversement assonancés, Stevens y met en scène une annonce aux bergers, développée sous forme de dialogue. Le paysan qui ouvre la porte « à laquelle nul n'arrive » représente l'homme tourné à nouveau

¹⁷⁵ Stevens, « Letter to Sister Bernetta Queen, Mai 28, 1952 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p.752. Nous avons cité cette dans le troisième chapitre de la deuxième partie de notre travail, lorsqu'il était question des lecteurs idéaux de Stevens.

¹⁷⁶ [« I have even given it a title of my own : Angel Surrounded By Paysans. The angel is the Venetian glass bowl on the left with the little spray of leaves in it. The peasants are the terrines, bottles and the glasses that surround it. This title alone tames it as a lump of sugar might tame a lion » (Stevens, « Letter to Paule Vidal, October 5, 1949 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 649)]. [Annexe](#).

vers le monde après une longue période passée dans l'enfermement de l'esprit. Cette fois, ce n'est pas lui qui accueille la réalité extérieure dans son imagination, mais la réalité extérieure qui lui souhaite la « bienvenue ». L'aspect qu'elle choisit pour se montrer est celui d'un ange privé d'attributs célestes. Sans « aile de cendre ni veste dorée », sans auréole ni étoiles du firmament qui l'accompagnent, celui-ci est presque indiscernable des gens auxquels il rend visite¹⁷⁷. Or, c'est en vertu d'une telle proximité que son annonce est nécessaire. En regardant dans les yeux des paysans, l'ange peut s'y reconnaître « et savoir ce qu'[il est] » ; tandis que, en regardant à travers ses yeux, les paysans peuvent revoir la terre débarrassée du « froid et obstiné décor humain ». Pour que la réalité dont l'ange est la figure soit à nouveau appréhensible avec les sens (Stevens fait allusion à la vue et à l'ouïe), il faut la libérer des images que l'homme a posées autrefois sur elle. Certes, une fois cette opération mentale accomplie, ni l'ange ni la réalité ne seront plus les mêmes : le premier va se révéler être un simple mirage (« une apparition appareillée en / Apparences ») ; alors que de la deuxième va jaillir le « bourdonnement tragique » qui émane des choses indistinctes et inconnues. Mais la venue à la porte des « campagnards » confirme le besoin de doter l'expérience de formes ordonnées. Ange de la réalité, le poème est pour Stevens à la fois l'expression *de* et une réflexion *sur* ce besoin ; une illusion comme les autres, mais néanmoins consciente d'elle-même et de sa portée. Contrairement aux savoirs qui parviennent déjà arrêtés au moment de leur formulation langagière, son sens se compose « par répétition de demi-sens » qui ne sont pas forcément cohérents les uns avec les autres. Le défi lancé au lecteur de ces textes consiste justement à résister à la tentation de leur attribuer un seul et unique contenu de vérité, sans pour autant renoncer à le chercher. Dépouillée de ses repères, notre imagination est obligée de se reconfigurer de zéro, en

¹⁷⁷ À Victor Hammer, l'éditeur qui devait s'occuper de trouver un artiste pour illustrer une plaquette contenant ce poème, Stevens suggère que « les anges prennent une multitude de formes. Je sais qu'à chaque dénomination correspond un type d'ange différent : il y en a avec des ailes, sans ailes, etc. La personnification la plus simple pour l'ange de la réalité serait l'homme bon. Mais je présume que l'homme bon ne serait pas un sujet intéressant pour une illustration. D'un autre côté, l'ange de la réalité pourrait ne pas avoir une forme humaine étant donné que, après tout, les anges ne sont pas des êtres humains avec des plumes. L'ange pourrait être un lieu et, pour le propos de ce poème, un lieu où un groupe de gens pauvres se sentent chez eux sur Terre. L'illustrateur ne devrait s'occuper que de dessiner un tel endroit [...]. Il pourrait laisser l'ange invisible, comme une sorte de rayonnement dans le brouillard » [« Angels take a variety of forms. I am told that different denominations have different kinds of angels : some with wings and some without, etc. The simplest personification of the angel of reality would be the good man. But I suppose that the good man would make a very uninteresting picture. On the other hand, the angel of reality might not take human shape since, after all, angels are not human beings plus feathers. It could be a place and for the purpose of the present poem the place could be one in which a group of poor people were at ease on earth. Just what their surroundings might be would have to be left to the man who made the drawing » (Stevens, « Letter to Victor Hammer, November 9, 1949 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 656)].

partant de la situation qui est devant elle pour s'y familiariser progressivement. L'intelligence que Stevens attribue au poème semble dériver de sa capacité de produire de tels remises à zéro. Au milieu d'une décharge, dans la nuit hivernale ou à la porte d'une maison de bergers, la réalité apparaît et disparaît dans un tour d'épaule de ses vers. La trace qu'elle y laisse est pareille à celle d'un homme étendu dans la neige : un ange, que la tempête va bientôt effacer¹⁷⁸.

L'intelligence du poème

En 1921, sur une page des *Cahiers*, Valéry ébauche une prose qu'il ne reprendra pas avant 1945 et qui sera publiée à titre posthume avec les *Histoires Brisées*, le même recueil dans lequel paraît le journal d'Emma. Le texte est construit sur la figure de l'ekphrasis : une « manière d'ange¹⁷⁹ » est décrite assise sur le bord d'une fontaine ; en se regardant dans l'eau, la statue « se voyait Homme, et en larmes, et il s'étonnait à l'extrême¹⁸⁰ » de la tristesse qui l'accablait. Étranger à son propre reflet, ce narcissisme en pierre et pleurs s'interroge sur la raison d'un tel chagrin, incompatible avec la perfection de son être.

– « Ce que je suis de pur, *disait-il*, Intelligence qui consume sans effort toute chose créée, sans qu'aucune en retour ne l'affecte ni ne l'altère, ne peut point se

¹⁷⁸ Lors d'une conférence reprise dans *Le discours philosophique de la modernité*, Jürgen Habermas maintient que « les approches fondées sur la critique de la raison ne prévoient aucune place systématique pour la pratique quotidienne. Le pragmatisme, la phénoménologie et la philosophie herméneutique ont donné un statut épistémologique aux catégories caractérisant la réalité quotidienne que sont l'action, le langage et la vie en communauté, et Marx était allé jusqu'à désigner la pratique quotidienne comme le lieu où le contenu rationnel de la philosophie devait s'intégrer aux formes de vie d'une société émancipée. Nietzsche, en revanche, a quant à lui, attiré à tel point le regard de ses successeurs sur les phénomènes non quotidiens, qu'il ne glisse plus qu'avec mépris sur la pratique quotidienne comme sur une réalité dérivée ou inauthentique ». Cette faille dans les deux courants de la philosophie post-kantienne implique selon Habermas qu' « ayant à se battre sur ces deux fronts, la réhabilitation du concept de raison est une entreprise doublement risquée. Il lui faut se garder des deux côtés, afin de ne pas, malgré tout, glisser à nouveau dans les pièges de cette pensée centrée sur le sujet [...] non seulement contre les aspects *totalitaires* d'une raison *instrumentale* qui transforme en objet tout ce qui l'entoure – y compris elle-même –, mais aussi contre les aspects *totalisants* d'une raison *inclusive*, qui incorpore tout et finit par triompher en tant qu'unité de toutes les différences » (Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, tr. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p. 400-402). Il nous semble que nos auteurs (et Stevens en particulier) réussissent là où ces deux traditions philosophiques échouent, c'est-à-dire dans l'alliance entre critique du modèle de raison qu'ils ont reçu en héritage par le genre lyrique et réflexion sur l'expérience de l'ordinaire et du quotidien. Ainsi il parviennent à mettre en œuvre dans leurs vers un mode de pensée à la fois instrumental et inclusif, centré sur le sujet en même temps que soucieux de protéger ses différences avec le monde qui l'entoure.

¹⁷⁹ Valéry, « L'Ange », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 205

¹⁸⁰ *Ibid.*

reconnaître dans ce visage porteur de pleurs, dans ces yeux dont la lumière qui les compose est comme attendrie par l'humide imminence de leurs larmes »¹⁸¹.

Le manque de correspondance (Valéry parle d'« infidélité¹⁸² ») entre l'image idéale que l'ange a de lui-même et les traits grossiers qu'il observe dans le bassin de la fontaine perturbent l'unité immobile de son esprit. Habituee à tout savoir, cette créature sans défauts n'arrive pas pour autant à s'expliquer l'origine de sa détresse. De plus, au fur et à mesure qu'il s'efforce de comprendre, sa perfection se gâte et l'ange tombe dans cette même angoisse qu'il n'arrivait pas à reconnaître comme sienne. À tel point il est accablé par cet énigme, qu'« on eût dit qu'il eût pu s'évanouir, et le système, étincelant comme un diadème, [...] substituer par soi seul dans sa sublime plénitude¹⁸³ ». Comme lui, les anges qui peuplent les poèmes de Stevens, Rilke et de Montale ont été destitués de leur rôle. Autrefois vicaires d'un savoir absolu et transparent, ils ne se distinguent désormais plus du commun des mortels. Or, nous avons remarqué que c'est justement en vertu de ce rabaissement qu'ils sont invoqués par nos auteurs. Dernier congé à une figure que l'on sait produite par l'imagination humaine (chez Rilke et Stevens il est explicitement question d'une figure, chez Montale et Valéry d'une statue ou d'un *topos*¹⁸⁴) et qui est par la suite devenue obsolète, l'ange incarne un modèle de connaissance en voie de disparition. Si les auteurs de notre corpus choisissent d'y faire appel une dernière fois, c'est pour rendre compte du changement qui a eu lieu dans la manière de concevoir et de représenter la pensée. Leurs textes chroniquent le passage d'une idée de poésie comme lieu où se manifeste une vérité absolue

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Deux anges différents sont en réalité évoqués par Montale : le *visiting angel* de la tradition stilnoviste, que nous avons dit être incarné par Clizia et qui apparaît en particulier dans le motet *Je te libère le front des glaçons* ; et la statue d'un ange noir, un Lucifer couvert de « bitume », évoquée dans *Petit Testament* comme figure à la fois salvatrice et apocalyptique. Il n'est pas impossible que, pour cette dernière, Montale ait pensé à l'*Angelus Novus* de Walter Benjamin : inspirée d'un tableau de Paul Klee, cette figure incarne la vision doublement révolutionnaire et messianique que le philosophe a de l'histoire. « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte et ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès » (Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, tr. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, 2000, p. 434).

(car déliée du langage) à une idée de poésie comme lieu où se cherchent des vérités conditionnelles (car inséparables du langage).

D'exégète qu'il était, le poète devient dès lors le réfuteur du poème. Son savoir-faire, c'est-à-dire la maîtrise des outils rhétoriques tel le vers ou les figures de style, lui sert à circonscrire et non plus à éterniser le pouvoir-faire du poème en tant que genre. Mais comme Rilke et Stevens le suggèrent dans leurs textes, le poème cherche à son tour à résister à une telle limitation, en opposant aux principes de la logique traditionnelle (identité, non-contradiction, tiers exclus) un ensemble d'opérations figurales (enjambement, métaphore, comparaison) qui ne sont pas moins rigoureuses. Il en résulte que, au lieu de s'épauler, connaissance du poète et intelligence du poème finissent souvent par entrer en conflit. L'auteur et son œuvre ont du reste cessé officiellement de remplir la fonction didactique dont la société d'une part et le système des genres littéraires de l'autre les avaient chargés jusqu'à la fin du XIX^e siècle¹⁸⁵. Valéry, Rilke, Stevens et Montale en sont conscients et travaillent à exacerber le contraste entre une poésie conçue comme « transparence empire, prison / du sens qui ne désespère pas¹⁸⁶ », dernier rempart contre les aberrations de l'histoire, et une poésie conçue comme critique de cette même transparence, de ce même empire et de cette même prison. C'est pourquoi la portée cognitive qu'ils attribuent au poème ne peut être aplatie ni sur le modèle de raison démystificatrice issu du romantisme (qui le dérive à son tour des Lumières) ni sur le modèle de déraison mystificatrice issu du symbolisme. Leur discours a beau refuser les chemins tracés par la rhétorique argumentative, il n'est pas pour autant illogique. De plus, au lieu de regarder l'écriture uniquement en terme de technique pour la domestication du monde sensible – ce contre quoi nous sommes mis en garde dans la *Première Élégie* –, tous

¹⁸⁵ Le long processus de glissement sémantique qui conduit à la restriction du poème tout court au seul poème lyrique fait l'objet du premier chapitre de notre travail. En ce qui concerne le sort du genre didactique au sein de ce phénomène, Dominique Combe soutient qu'au XIX^e siècle cette sous-catégorie est de plus en plus « perçue comme antipoétique, selon un discrédit qui affecte également le récit et la description [...]. Le didactique, comme le descriptif et le narratif, s'oppose au lyrique, de sorte que l'idée même d'un "poème didactique" paraît antinomique. Au chapitre de l'exclusion, du côté du didactique, il conviendrait en outre de ranger les types de discours apparentés au didactique et qui, souvent, participent de sa valeur perlocutoire : les énoncés gnomiques et, surtout, argumentatifs, qui rapportent la poésie aux genres judiciaire, délibératif et épideictique de l'ancienne rhétorique. C'est plus généralement la poésie "à thèse", cherchant à informer et à persuader, qui est perçue comme "prosaïque". Pourtant, jamais le didactisme n'aura été plus répandu que dans un siècle où, comme l'a montré Paul Bénichou dans *Les mages romantiques* (1988), les poètes se sentent investis d'un pouvoir spirituel qui va jusqu'au "sacerdoce laïque". Le poète s'assigne pour but d'éclairer l'humanité, il est le suprême éducateur. Ce qui est donc perçu comme antipoétique, c'est le plat didactisme utilitaire des versificateurs » (Dominique Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement", *op. cit.*, p. 67).

¹⁸⁶ Montale, « Nouvelles de l'Amiata », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 162.

les quatre la considèrent comme un moyen permettant de s'émanciper de la technique elle-même et d'entamer, ne serait-ce qu'idéalement, un rapport non normatif au savoir¹⁸⁷.

Intelligence angélique sans plus d'ange pour la protéger, le poème-essai n'a donc pas seulement pour tâche d'appareiller le miracle, en chargeant des objets quotidiens ou inutiles d'un pouvoir épiphanique et salvateur. Il se doit aussi de le dépareiller, en montrant que la fiction est l'une des manières qu'a l'esprit d'appréhender la réalité¹⁸⁸. L'expérience vécue par le « Je » lyrique et ses interlocuteurs fonctionne justement comme pierre de touche pour l'habitabilité de telles fictions. Peut-être révélera-t-elle la caducité de l'imaginaire générique d'où puisent les poètes. L'autoportrait esquissée par la Parque au long de ses cinq cents et quelque alexandrins ne dégage-t-il pas une odeur de naphthaline ? Et la galerie de personnages évoqués par le protagoniste des *Élégies* (anges, amants, nature, morts prématurés, héros), ne rappelle-t-elle pas le couloir poussiéreux d'une glyptothèque ? Peut-être aussi que, tout en jetant de la lumière sur sa désuétude, cette épreuve contribuera à rendre à nouveau vivants ces clichés : ou bien par la remise à zéro de *topoi* lyriques, comme c'est le cas avec le vocabulaire chez Stevens ; ou bien par leur usage détourné, comme il advient avec l'apostrophe chez Montale.

Au long du XX^e siècle, soit pendant et après les explorations menées par nos poètes, des nouveaux facteurs se sont ajoutés, qui ont rendu les rapports entre le savoir littéraire et le savoir scientifique plus tendus. De pair avec l'accélération technique qui intéresse presque tous les domaines, de plus en plus de disciplines ont renoncé au langage verbal pour l'exposé et la mise en œuvre de leurs théories. Au lieu de considérer Valéry, Rilke, Stevens et Montale comme des vieux lettrés qui auraient opposé au dédouanement de la pensée non-représentative le dictat de la parole écrite, nous préférons les voir comme des écrivains ayant pris acte d'un changement important dans notre rapport à la connaissance. De même que tout autre concept, ceux d'« imagination » ou de « raison » sont soumis à un processus de métamorphose qui en modifie l'aspect au cours des siècles. Peut-être nos auteurs ont-ils simplement notifié avant d'autres le glissement sémantique qui s'est opéré au sein de ces

¹⁸⁷ Voilà pourquoi Rilke est loin du jargon de l'authenticité de Heidegger. Quoi qu'en pense Adorno, la conception rilkéenne du langage poétique n'implique pas la libération de la nature de l'esclavage auquel l'a contrainte une technique (et donc aussi une science) perçue comme absolument mauvaise. Tout aussi empreintes d'irrationalisme que puissent sembler les *Élégies*, elles demeurent ancrées dans une idée de poésie comme rapport historicisé aux choses : autrement dit, comme langage que l'homme a certes créé pour domestiquer le monde, mais dont il peut aussi se servir pour faire de sa propre vie une œuvre.

¹⁸⁸ C'est cela la « mystique diurne » de Robert Musil, un concept qui s'oppose à l'obscurité des illuminations romantico-symbolistes et que nous avons déjà évoquée dans la première partie de notre travail.

mots et qui a modifié notre idée des activités mentales auxquelles ils se réfèrent. On pourrait dès lors nous demander si le chemin ouvert par leurs réflexions conduit vraiment au diagnostic de la mort de la littérature, comme la plupart des critiques l'ont dit ; ou s'il ne conduit pas plutôt au constat de sa vitalité silencieuse.

Telle est la question qui divise les protagonistes d'*Ici et là-bas* : dans ce récit, David Foster Wallace raconte l'histoire de Bruce, un jeune chercheur dont la thèse de fin d'études est un « poème épique sur les systèmes de variables dans les transferts d'énergie et d'information¹⁸⁹ ». Obsédé par le rêve de devenir le premier poète de l'hypermodernité, Bruce maintient que « l'art qu'est la littérature va devenir de plus en plus mathématique et technique au fil du temps¹⁹⁰ » et cherche à persuader son ex-petite-amie que « les mots, en tant que “signifiants corrélatifs”, sont en train de s'étioler¹⁹¹ ». Au cours d'une sorte de thérapie de couple, celle-ci résume le sujet de leurs disputes :

Il disait que, au bout d'un moment, la vraie poésie ne sera plus en mots. Il disait que la beauté glacée de la signification parfaite de symboles non verbaux fabriqués et leur relation par le biais de règles approuvées en viendra doucement à remplacer d'abord la forme puis le contenu de la poésie. Il disait qu'une époque meurt et qu'il entend ses râles [...]. J'aime Emily Dickinson. J'ai dit que je n'allais pas faire semblant de comprendre et de le contredire, mais que ses idées sur la poésie allaient la faire paraître froide et triste. J'ai dit qu'une grande partie de la réalité des poèmes pour moi, quand je les lisais, tenait dans les sentiments. Je n'allais pas faire semblant d'être sûre, mais je ne pensais pas que des nombres et des systèmes et des fonctions pourraient faire ressentir quoi que ce soit à qui que ce soit¹⁹².

Si naïfs qu'ils puissent paraître, les arguments de cette femme passionnée de Dickinson – poétesse intellectuelle s'il en est, qui a tout “imaginé” et rien “vécu” de ce qu'elle a écrit – posent un problème crucial dans le débat sur la littérature : celui de son actualité. Le projet de systématisation dont Bruce se veut le héraut n'est qu'une version 2.0 de l'entreprise structuraliste, en ce qu'elle défendait à la fois l'autonomie (« la beauté glacée de la signification parfaite ») et la disparition (« Il disait qu'une époque meurt et qu'il entend ses râles ») de la sphère du poétique. Et en effet, de même que ses prédécesseurs, le jeune chercheur fait face à l'impossibilité de réduire le monde à un « Ici » sans « là-bas », autrement dit, à un ensemble de rapports prévisibles et déchiffrables de manière

¹⁸⁹ David Foster Wallace, « Ici et là-bas », *La fille avec les cheveux étranges*, tr. de l'anglais (États-Unis), par Charles Recoursé, Vauvert, Éditions Au diable Vauvert, 2010, p. 200.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 2017

univoque¹⁹³. Le sentiment de paix apporté par la certitude qu'un jour « le sens sera nettoyé¹⁹⁴ » se heurte bientôt au désarroi d'être devant un ciel « plein de nuages qui, vus du sol, prennent la forme de divers symboles d'algèbre et subissent des manipulations qu'["il"] ne dirige ni ne comprend¹⁹⁵ ». Contrairement au protagoniste du récit de Foster Wallace, nos auteurs savent que le conflit entre le domaine de l'expérience et celui de la pensée qui a légitimé le partage des discours au moins depuis le romantisme est plus linguistique que fondamental. À certaines différences près, leurs œuvres témoignent du fait que le primat de l'expression sur la réflexion (ou vice-versa) n'implique nullement la fin de la poésie, mais plutôt son déplacement dans des zones moins centrales, voire périphériques, du champ des savoirs.

¹⁹³ « Les visions inhabituelles sont un baume. Depuis ma voiture hermétique et étouffante je vois des roches veinées de couleurs translucides, des blocs de granit démesurés et leurs tranches cubiques qui jaillissent à la tangente des surfaces déchiquetées des collines ; des versants qui portent loi de l'autoroute en douces sinusoïdes. Le ciel, une étude de menthe. Des cerfs décrivent des paraboles brunes au bord des zones boisées » (*Ibid.*, p. 202).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 214.

Le poème-essai Un fait générique ou un effet rhétorique ?

En ce qui concerne la *pensée*, les œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre.

(Paul Valéry, *Cahiers*)

Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'étranger le propre. Nous ne savons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assés de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poitrine.

(Montaigne, *De mesnager sa volonté*)

Le cheval, le charbon, le mouchoir : poésie et figures de pensée

Dans un chapitre de *Degas Danse Dessin* intitulé *Cheval, danse et photo*, Valéry tisse une analogie entre deux des sujets les plus fréquemment représentés par le peintre :

Le Cheval marche sur les pointes. Quatre ongles le portent. Nul animal ne tient de la première danseuse, de l'étoile du corps de ballet, comme un pur-sang en parfait équilibre, que la main de celui qui le monte semble tenir suspendu, et qui s'avance au petit pas en plein soleil¹.

Passionné par les concours de dressage au moins autant que par le ballet, Degas a été « l'un des premiers à étudier les vraies figures du noble animal en mouvement² » en s'appuyant sur les clichés réunis dans *Animal Locomotion*, le recueil en onze volumes publié par Eadweard Muybridge en 1887³. Grâce à la lecture de cet ouvrage, Degas a corrigé « les erreurs que tous les sculpteurs et les peintres avaient commises quand ils avaient représenté

¹ Valéry, « Degas Danse Dessin », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1190-1191.

² *Ibid.*

³ Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements. 1872-1885*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1887. [Annexe](#)

les diverses allures du cheval⁴ » et qui étaient engendrés par la perception trompeuse du mouvement. Lorsqu'on observe un objet, écrit Valéry,

toute une série d'opérations mystérieuses entre l'état de taches et l'état de choses ou d'objets interviennent, coordonnent de leur mieux des données brutes incohérentes, résolvent des contradictions, introduisent des jugements formés depuis la première enfance, nous imposent des continuités, des liaisons, des modes de transformation que nous groupons sous les noms d'espace, de temps, de matière et de mouvement. On imaginait donc l'animal en action comme on croyait le voir ; et peut-être, si l'on examinait avec assez de subtilité ces représentations de jadis, trouverait-on la loi des falsifications inconscientes qui permettaient de dessiner des moments du vol des oiseaux ou des galops du cheval, comme si on eût pu les observer à loisir⁵.

La grandeur de Degas réside en ce qu'avec ses tableaux il a réussi à la fois à dévoiler et à perpétuer ces « falsifications inconscientes » à travers lesquelles l'œil remédie à ses propres distorsions. Si le cheval de course se prête parfaitement à un tel propos, ce n'est pas seulement parce que les planches de Muybridge rendent possible d'en décomposer toutes les parties ; dans cet animal, Degas a trouvé de quoi satisfaire les « conditions que sa nature et son époque⁶ » lui imposaient. « Où trouver », se demande en fait Valéry, « quelque chose de pur dans la réalité moderne ?⁷ ». Face à cette question, le lecteur est amené à penser que le critère qui préside aux choix de Degas est la pureté de ses sujets, particulièrement rare dans une époque où dominant le fragment et le mélange⁸. Une telle conclusion est cependant démentie par le chapitre suivant, intitulé *Du sol et de l'informe*. Ce dernier s'ouvre avec la rumeur selon laquelle Degas effectuait des « études de rochers en chambre, en prenant pour modèles des tas de fragments de *coke* empruntés à son poêle⁹ ». Cette trouvaille, imaginée pour faire du plein air sans sortir de son appartement, suscite une réflexion chez Valéry :

⁴ Valéry, « Degas Danse Dessin », *op. cit.*, p. 1191.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 1192.

⁸ « Peinture et littérature contemporaines visiblement faites pour un effet rapide – excluant contemplation réfléchie, examen du détail – Lecteur de journaux, frôleur d'affiche et de savantes devantures sont les chalands superficiels qu'il faut instantanément éveiller, rien qu'éveiller – pas enclorre comme jadis dans un monde complet. Il y a aussi une division du travail – Ce que la photographie a retiré à la peinture. Le ne pas être photographique. Ce que des demi-sciences ont retiré à la prose. [...] Révisions, résurrections, rédemptions, réactions, révolutions. Création et destruction artificielle de "valeurs". La notion de devenir et de progrès comme élément de désordre » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 1153-1154).

⁹ Valéry, « Degas Danse Dessin », *op. cit.*, p. 1193.

Je pensais parfois à l'informe. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace... Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité...¹⁰.

Arrivé à ce point du texte, le lecteur de *Degas Danse Dessin* doit corriger le tir de son interprétation précédente. Le cheval incarne bien la forme pure (autrement dit, un objet dont on peut « déduire [le] tout de l'analyse d'une de [ses] parties »), tandis que le morceau de charbon représente l'informe, c'est-à-dire ce qui ne peut pas être réduit à une « loi unique » et abstraite. Toutefois, comme le précise Valéry, le *coke* n'est pas informe parce qu'il n'a pas de forme, mais plutôt parce qu'il ne se laisse pas « remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets¹¹ ». Sa singularité ne l'empêche aucunement d'avoir un volume, une couleur ou un contour : seulement, ces éléments ne composent pas un ensemble organisé. Contrairement au cheval ou à la danseuse, le charbon oblige Degas à trouver tout seul les moyens de lui donner ne serait-ce qu'une apparence de structure et d'unité. De même que l'écrivain « essaie de se défendre contre les mots et les expressions toutes prêtes qui dispensent les esprits de s'étonner de tout et rendent possible la vie pratique¹² », le peintre doit chercher à restituer aux choses leur singularité, sans recourir à des images préconçues qui lui facilitent le travail.

Au cours de notre thèse, il a souvent été question de forme et d'informe, ainsi que de pur et d'hybride. Les pages que Valéry consacre à Degas offrent une métaphore efficace des deux genres littéraires sur lesquels nous avons réfléchi à l'aide de ces concepts. Pareil à un cheval de race, la poésie lyrique a réussi à s'institutionnaliser en s'appuyant sur un discours empreint de purisme. Dès le premier chapitre de ce travail, nous avons noté qu'un tel discours cachait en réalité une naissance à tout le moins bâtarde. Absente de la *Poétique* d'Aristote, la poésie lyrique ne s'est installée au sommet de la triade générique que vingt-et-un siècles plus tard et au prix d'importants remaniements, dont le plus significatif est opéré par les premiers romantiques¹³. Quant à l'essai, il ressemble à un morceau de *coke* :

¹⁰ *Ibid.*, p. 1194.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 1195.

¹³ Nous avons parcouru l'histoire de cette « escalade » générique dans le premier chapitre de cette thèse.

réfractaire aux classements typologiques, il a fini par faire de son caractère apatride sa marque distinctive. Dans l'histoire de la poésie et dans celle de l'essai, nous retrouvons les deux visages d'un processus qui concerne toutes les catégories esthétiques : leur essentialisation¹⁴. En avançant l'hypothèse que des auteurs comme Valéry, Rilke, Stevens et Montale ont intégré à leur poèmes certaines modalités expressives propres à l'essai, nous voulions restituer à ces « formes informes » une partie des singularités qui les composent sans pour autant les réduire à des agglomérats d'éléments incohérents et fragmentaires. Déjà en 1910, Lukács affirmait que « l'essai n'a toujours pas parcouru le chemin conduisant à l'autonomie, que sa sœur, la poésie, a parcouru depuis longtemps¹⁵ ». De l'avis du philosophe hongrois, ce parcours consisterait à s'émanciper de « l'unité primitive avec la science, la morale et l'art¹⁶ ». En 1958, Adorno reprendra ces mots pour préciser qu'une telle séparation risque d'être hypostasiée : « la peur de l'amalgame anachronique », écrit-il, « ne justifie pas l'organisation de la culture en rubriques¹⁷ ».

D'après l'avertissement d'Adorno, ce serait donc en vertu de leurs lignées quelque peu illégitimes et non pas de leurs pedigrees impeccables que l'essai et le poème sont capables de critiquer le système dont ils sont issus. En ce qui concerne l'essai, celui-ci a toujours tenu le parasitisme pour sa qualité majeure : le double rejet, à la fois de l'unité et de

¹⁴ « Les historiens de la culture définissent rarement la nature des sujets qu'ils abordent. Mais de façon presque inévitable, lorsqu'ils les traitent comme des universels (le Romantisme, le Postmoderne, le Roman), ils se réfèrent plus ou moins consciemment à un modèle d'unité : l'essence qui se déploie dans les phénomènes, l'organisme qui conserve son identité propre dans toutes ses parties, la construction mentale de l'interprète qui recueille et classe a posteriori une myriade d'événements dispersés » (Mazzoni, *Sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 33). Mazzoni maintient que le modèle le plus efficace pour penser ces universels est le modèle topographique : « Les entités qui se rapprochent le plus de nos objets sont peut-être les universels *in re* dont nous faisons chaque jour l'expérience : les villes. Notre imaginaire ne se les représente pas comme des organismes naturels, ni comme les constructions abstraites d'un géographe, mais comme des systèmes de maisons souvent hétérogènes, que relie la proximité dans l'espace, une histoire commune, quelques affinités architecturales et un nom qui leur est propre. Là encore, l'impression de cohésion vient des structures mêmes qui jouent sur la formation des genres : la continuité de certaines composantes objectives (l'architecture, l'urbanisme, l'administration) et tout un réseau d'attentes, de mots, de discours qui atténuent les différences, exaltent les ressemblances pour créer une norme. Paris n'est pas fait que de son objective cohésion stylistique, mais aussi de son idée même, de son nom, de son image telle qu'elle s'est fixée dans l'imaginaire collectif, née de l'union d'éléments réels et fantasmatiques. Cette ville, qui paraît déjà si extraordinairement compacte dans sa physionomie, l'est encore davantage par nos habitudes perceptives qui distinguent les stylèmes parisiens des stylèmes non parisiens, y compris là où ces derniers sont plus nombreux ou plus significatifs. C'est pourquoi notre image demeure unitaire, bien que certains quartiers aient très peu à voir avec le gothique, avec les architectes de Louis XIV ou avec les travaux de Haussmann ; et le Boulevard Raspail se trouve décrit dans un guide comme une "avenue parisienne typique" bien que son plus bel édifice, la Fondation Cartier de Jean Nouvel, ne réponde pas aux conceptions que nous associons généralement à la ville [...] » (*Ibid.*, p. 34).

¹⁵ Lukács, *L'âme et les formes, op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Adorno, « L'Essai comme forme », *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 36.

l'autonomie à l'égard des autres formes, en fait le médium le plus apte à mettre en cause le classement générique tout entier. Quant au poème, il a cherché à se débarrasser des relations qu'il a historiquement entretenues avec les autres discours afin d'atteindre un maximum d'indépendance. Le caractère paradoxal du projet lyrique – représenter en même temps le mouvement de la pensée et la réflexion sur ce mouvement – n'a montré ses contradictions aux poètes qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque les critères permettant de décider du statut d'une œuvre ont cessé d'être déterminés par des normes extérieures et ont commencé à faire l'objet d'un débat interne à l'œuvre elle-même (à la suite de Stanley Cavell, nous avons appelé une telle situation « modernisme »). Les essayistes, en revanche, savent depuis Montaigne qu'il n'y a pas d'identité parfaite entre la pensée et la parole¹⁸. Notre idée est que Valéry, Rilke, Stevens et Montale ont intégré un tel savoir à leurs textes, en les construisant sur l'écart qui sépare ces deux dimensions. Leur effort le plus important tend justement à rendre manifeste la non-correspondance entre le mouvement de l'écriture et le mouvement de la pensée, sans pour autant renoncer à se servir de l'une comme médium pour réfléchir sur l'autre¹⁹.

Nous avons décidé de nommer provisoirement le résultat de cet effort « poème-essai ». Par là, nous ne cherchions pas à ajouter une nouvelle particule à la poussière de sous-genres qui se soulève des manuels de théorie littéraire. Nous voulions plutôt relever une interférence entre deux discours qui arrivent au seuil du XX^e siècle avec des instances communes, en particulier en ce qui concerne le rôle du « Je », l'autorité de la tradition et le

¹⁸ « Poursuivi rigoureusement, où s'arrêtera l'effort de dépouillement qui soustrait le factice pour découvrir l'authentique ? À quel moment rejoint-on, derrière les apparences trompeuses, une définitive et stable substance ? À quel signe reconnaît-on que l'on a enfin touché le fond, le véritable moi, l'or pur qui se cachait sous tant de gangues décevantes ? [...] Si le primesaut est porteur de vérité – selon la version optimiste – l'on voit alors s'instaurer, en tous les domaines, une primauté et une supériorité ontologiques de l'état naissant : chaque instant voit naître une nouvelle expérience sensible, un nouvel élan de la pensée et de la volonté, une parole fraîche. Dans la mesure où ils sont originels, ils sont infailliblement justes. Leur vérité est garantie par le caractère premier de leur surgissement. Rien ne paraît les précéder : aucune réflexion, aucun dessin prémédité n'ont pu les gauchir. Il n'est alors que d'adhérer à cette évidence perpétuellement renouvelée ; il n'est que de se retenir d'outrepasser les bornes du présent où la révélation éclot. [...] Mais qui peut se prévaloir d'un privilège de cette sorte ? Pouvons-nous compter, ne fût-ce que dans l'éclair le plus fugitif, sur la manifestation de notre vérité intacte ? Les précautions, déjà, que nous prenons pour la garder pure ne la troublent-elles pas ? Tout n'est-il pas faussé d'avance ? » (Starobinski, *Montaigne en mouvement*, *op. cit.*, p. 87).

¹⁹ « L'essayiste se révolte surtout contre cette doctrine bien enracinée depuis Platon : le variable, l'éphémère seraient indignes de la philosophie ; et contre cette injustice ancienne à l'égard de l'éphémère par laquelle il est condamné une nouvelle fois dans le concept. Ce qui fonde le mensonge selon lequel l'*ordo idearum* serait l'*ordo rerum* c'est qu'on veut faire passer une chose médiante pour immédiate [...]. Les œuvres d'imagination elles-mêmes, supposées délivrées de l'espace et du temps, renvoient à l'existence individuelle. Le rapport à l'expérience, – essentiel pour l'essai – est un rapport à l'histoire tout entière : l'expérience simplement individuelle qui est le point de départ de la conscience, est historique » (Adorno, « L'Essai comme forme », *op. cit.*, p. 40).

rapport avec le lecteur. Le chapitre de *Degas Danse Dessin* que nous venons de citer nous fournit une troisième métaphore de cette interférence :

Je suppose que nous voulions dessiner une de ces choses informes, mais de celles où l'on puisse cependant reconnaître quelque solidarité de leurs parties. Je jette sur une table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Je puis déranger l'un des coins sans déranger l'autre. Mon problème, cependant, est : de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souplesse et épaisseur, et d'un seul tenant. Il s'agit donc de rendre intelligible une certaine structure d'un objet qui n'en a point de déterminée, et il n'y a point de cliché ou de souvenir qui permette de diriger le travail, comme on le fait quand on dessine une figure d'arbre, d'homme ou d'animal qui se divisent en portions bien connues²⁰.

Tout comme Valéry s'interroge sur la manière de « rendre intelligible » un objet qui fonde sa spécificité sur l'absence de structure, nous nous sommes demandée en quoi réside la « solidarité » entre des « parties » aussi différentes que *La Jeune Parque* et *Le Cimetière marin*, *Les Élégiés de Duino* et *Les Occasions*, *Idées de l'ordre* et *Transport vers l'été*. Tel un mouchoir froissé dont on peut « déranger l'un des coins sans déranger l'autre », le poème-essai s'est ponctuellement soustrait à nos tentatives de généralisation. Son hostilité à devenir une « figure » aux contours nets ne nous a pas moins paru révélatrice : chacun à sa manière, Valéry, Rilke, Stevens et Montale hésitent entre une idée du poème comme forme capable de donner à la réalité un ordre qu'elle a par ailleurs perdu, et une idée du poème comme déclaration de cette perte.

Obligé de réfléchir constamment à lui-même, le poème-essai ne profite pas de la liberté que le genre lyrique a conquise, au long du XIX^e siècle, à l'égard des conventions. S'il n'est officiellement plus contraint à un mètre, un registre et un vocabulaire préétablis, il se doit de garder une certaine distance vis-à-vis du langage ordinaire, qu'il ne croit ni immédiat ni transparent. Très soutenu d'un point de vue rhétorique, il exploite le vers ou la rime comme outils servant à la fois de filtre et de miroir à l'expression. De filtre, car ces marqueurs institutionnels permettent au poète d'organiser l'expérience individuelle dans une suite de formes partagées quoique obsolètes ; de miroir, car leur caractère explicitement artificiel reflète celui, implicite, de tous les autres discours. Cet éloignement stylistique n'est pas sans rappeler l'« effet de sourdine²¹ » évoqué par Léo Spitzer à propos de Racine. Selon le

²⁰ Valéry, « Degas Danse Dessin », *op. cit.*, p. 1194.

²¹ « Si j'ai associé, dans mon titre, le mot passe-partout de "classique" au terme de "sourdine", c'est parce que c'est précisément cet effet de sourdine qui crée dans le style de Racine l'impression de retenue et

critique, la tragédie racinienne atteindrait son but à travers un processus de déréalisation consistant à supprimer les termes quotidiens ou concrets, remplacés par des mots ou des périphrases plus recherchés et abstraits. Une telle stratégie a deux objectifs principaux : d'une part « révéler l'absurdité d'une passion » en réhabilitant, par le biais d'une atténuation, « la suprématie de l'entendement²² » ; d'autre part, montrer que la rhétorique est désormais perçue par le public comme un moyen capable de refroidir, voire d'amadouer la communication²³.

Dans son analyse, Spitzer passe en revue différents éléments qu'il considère exemplaires de la sourdine racinienne. On y compte les articles indéfinis, les verbes phraséologiques, les phrases incidentes, ainsi que le recours à un vocabulaire désuet ou précieux. À bien y regarder, ces traits sont communs à la poésie de tout genre et époque, pourvu qu'elle revendique sa séparation d'avec les autres discours. Plus intéressante est en revanche l'idée selon laquelle, parmi ces éléments, il y en aurait un certain nombre qui seraient trop intellectuels pour être spontanés. Spitzer se réfère notamment à l'antithèse et à l'oxymore, deux types de « mise en forme²⁴ » souvent mobilisés par Racine, mais également présents chez Pétrarque ou Baudelaire. Dans le cas de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, un tel constat peut être élargi à l'ensemble d'expédients réunis sous la catégorie de « figures de pensée ». En rhétorique classique, on entend par là les stylèmes qui ne dépendent ni des mots qui les composent, ni de l'ordre dans lequel ces mots sont agencés. La différence entre ces figures et les autres recoupe la différence entre la pensée et la parole : si la paronomasie ou le chiasme disparaissent de la phrase au moment où on modifie son vocabulaire ou sa

d'équanimité, que l'histoire littéraire attache à l'idée de classicisme : l'impression qu'un Allemand qualifie de « classique » en pensant à une œuvre comme *Iphigénie* de Goethe. Le terme sourdine évoque la pédale du piano utilisée à cet effet ; non pas celle qui soutient et renforce le ton (et que renferme la maxime : « Le français est un piano sans pédale »), mais l'autre : la langue racinienne est une langue à sourdine » (Léo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » dans *Études de style*, tr. de l'allemand et de l'anglais par Éliane Kaufholz et Alain Coulon, Paris, Gallimard, 1996, p. 210).

²² *Ibid.*, p. 212.

²³ « Les métaphores contenues dans les substantifs sont complètement dépouillées de leur effet concret, par les adjectifs d'appréciation morale, *feux redoutables, détestables nœuds*. Même lorsque les adjectifs ont eux-mêmes une tonalité poétique [...], l'appréciation morale refroidit la passion qui s'exprime : même un mot comme *extrême* produit un effet différent de son énoncé littéral. Le fait d'utiliser des qualificatifs excessifs, « extrêmes » prouve que l'on est assez calme pour se référer à une échelle des valeurs : *extrême* n'est pas du vocabulaire des émotions élémentaires, mais celui du calme, et il répand le calme » (*Ibid.*, p. 214).

²⁴ *Ibid.*, p. 213. Bien que les œuvres de Racine soient des œuvres théâtrales, et qu'elles se distinguent donc par le caractère double de leur énonciation (tantôt les personnages parlent entre eux, tantôt ils s'adressent au public), l'importance attribuée aux effets produits sur le lecteur dans des textes comme *Les Élégies* ou *La Jeune Parque* fait que ces derniers se prêtent à être envisagés dans une perspective analogue à celle qui, selon Spitzer, est à l'œuvre chez Racine.

syntaxe, c'est qu'il existe plusieurs manières de transmettre le même contenu ; alors que les figures de pensée sont censées reproduire le geste cognitif qui précède la formulation d'un énoncé²⁵. Certes paradoxale – comment des mots peuvent-ils représenter une situation caractérisée par l'absence de mots ? –, cette définition nous encourage à réfléchir à certains procédés exploités par nos auteurs comme à des manifestations de la non-coïncidence du poème avec le poète et de l'écriture avec la pensée. Nous songeons tout particulièrement à l'ironie et à la réticence, deux figures qu'on ne reconnaît pas à partir de marqueurs précis tels la position ou l'occurrence : si un mot qui se répète trois fois en début de vers peut toujours être considéré comme une anaphore, la phrase « la marquise sortit à cinq heures » ne se nuance d'ironie que dans le *Manifeste du Surréalisme*²⁶. De plus, même lorsque ces marqueurs sont présents dans le texte, ils ne remplissent pas une fonction strictement stylistique, mais indiquent au lecteur qu'il y a un écart entre la manière dont la phrase est écrite et ce qu'elle veut dire. Ainsi conçus, ils participent à brouiller les marges qui séparent le langage prétendument naturel du langage artificiel, la rhétorique en tant qu'ornement de la rhétorique en tant que condition préliminaire à toute communication²⁷.

²⁵ « Les figures de mots existent là où la figure disparaîtrait si l'on changeait les mots (ex. l'anacoluthie : *Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face du monde...*). Les figures de pensée subsistent toujours, quels que soient les mots que l'on décide d'employer (ex. l'antithèse : *Je suis la plaie et le couteau*, etc.) » (Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.158).

²⁶ « Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures*. Mais a-t-il tenu parole ? Si le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens. On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été ? » (André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, 1988, p. 313-314).

²⁷ La distinction entre rhétorique au sens restreint (ou stylistique) et rhétorique au sens large (action du discours sur l'esprit) établie par Genette en 1971 (Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171) ne peut pas être séparée de la référence à Nietzsche. Dans son cours à Bâle, en 1872, Nietzsche se penche sur la rhétorique ancienne et récuse la séparation entre, d'un côté, le langage et, de l'autre, ses ornements. Selon le philosophe, un tel partage en cacherait un autre et plus pernicieux : celui entre nature et artifice. « Il n'y a absolument pas de "naturalité" non-rhétorique du langage à laquelle on pourrait faire appel : le langage lui-même est le résultat d'arts purement rhétoriques » (Friedrich Nietzsche, « Rhétorique et langage », tr. par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Éducation et philosophie. Écrits en l'honneur d'Olivier Reboul*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 197). Cette idée, développée par Nietzsche tout au long de son œuvre, voit donc le langage comme étant en lui-même rhétorique : « Ne sont-ils, mots et sons, des arc-en-ciel et, entre des êtres à jamais séparés, des ponts en trompe-l'œil ? [...] C'est entre les choses les plus semblables que l'illusion est la plus belle ; car sur le plus petit abîme il est le plus difficile de jeter un pont » (Friedrich Nietzsche, « Ainsi parlait Zarathoustra », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 6 p. 239). En ce qui concerne notre

L'effacement de cette frontière de la part de Valéry, Rilke, Stevens et Montale sert deux propos différents : ou bien il permet d'entamer un dialogue avec le lecteur, en l'encourageant à s'activer pour reconnaître les dits et les non-dits du texte ; ou bien il vise à lui défendre l'accès à la compréhension, en l'empêchant de distinguer le vrai du faux, le sérieux du théâtre. Nous nous sommes penchée sur cette ambiguïté dans le chapitre consacré au public du poème-essai et avons fini par la considérer comme irréductible. Il nous reste cependant à voir si cette ambiguïté est occasionnée par les œuvres elles-mêmes ou par leur réception. Les figures mobilisées par nos auteurs relèvent-elles d'un mode d'articuler la pensée commun à tous les quatre et qui caractérise également le lyrisme moderniste (ce qui nous autoriserait à parler du poème-essai comme d'un « fait générique ») ; ou bien résultent-elles du contexte dans lequel elles sont lues et interprétées par le lecteur, qui leur accorderait plus ou moins de crédibilité selon ses propres connaissances ou attentes (ce qui nous conduirait à réfléchir au poème-essai plutôt comme à un « effet rhétorique ») ? L'ironie qu'on décèle dans les vers de Stevens et de Valéry, ou la réticence qui émerge de ceux de Montale et de Rilke, renvoient-elles aux mêmes opérations mentales ou les suscitent-elles simplement ?

« Il faut tenter de vivre ! » : Valéry, Stevens et l'ironie

La plupart des commentateurs voient dans *Le Cimetière marin* la mise en scène d'un drame mental. Si la dimension tragique du texte a été interrogée de manière exhaustive par la critique, la dimension ironique ne fait pas l'objet d'une analyse approfondie²⁸. Souvent évoquée à propos des proses et des dialogues valériens (surtout *L'idée fixe*), l'ironie est

réflexion, la critique de Nietzsche est pertinente en ce qu'elle ne remet pas en question le seul partage entre rhétorique et langage, mais aussi celui entre la pensée et son expression, la science et la littérature.

²⁸ Parmi les rares études sur l'ironie dans la poésie de Valéry nous citons celle de Paul Gifford, qui porte sur l'humour dans *Ébauche d'un Serpent*, mais contient aussi des réflexions intéressantes à l'égard du mode ironique : « Ainsi, quoi de plus déconcertant que cette présence chez Valéry d'une dimension humoristique que tout semblerait devoir exclure ? Impossible, apparemment, de prévoir un humour quelconque chez ce Sisyphes anxieux, chez ce positiviste et ce mystique de la conscience ; chez ce passionné scrupuleux de la poésie pure ; chez ce personnage officiel qui incarna la France devant elle-même et à l'étranger [...]. La notion du "moi pur" jetant dans les esprits un sérieux proprement vertigineux (c'est qu'il est "différent du néant d'aussi peu que l'on voudra"!) on a vite fait de conférer à cette formule quasi algébrique un statut métaphysique, de transformer l'entreprise de conscience et de connaissance tentée par Valéry en aventure nihiliste et l'aventurier lui-même, pour finir, en victime tragique de son propre néant. Systématiser ainsi le pathétique de l'intellect valéryen, c'est méconnaître précisément la dimension humoristique de Paul Valéry. Car l'humour nous apparaîtra comme le mode de cet exorcisme » (Paul Gifford, « Dimension humoristique de Paul Valéry », *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, 4, 1975, p. 588-589).

pourtant bien présente dans ces vers, où elle sert de dissuasion contre toute tentative d'identifier l'esprit du poète avec le langage du poème²⁹. Figure de pensée s'il en est, l'ironie se manifeste à travers une gamme variée de stratégies rhétoriques, à commencer par la citation : parmi les nombreuses références nichées dans le texte, la plus évidente est celle au *Tir et le cimetière*, poème en prose de Baudelaire où l'on retrouve le motif de la promenade dans le cimetière ensoleillé et l'image des fleurs vivifiées par l'engrais des cadavres³⁰. Et même si Valéry ne voulait pas faire allusion à ce texte en particulier, l'allure solennelle de ses sizains provoque une impression de pathétique trop maîtrisé pour qu'on puisse les lire au premier degré. Ainsi, dans la huitième strophe :

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
 Au près d'un cœur, aux sources du poème,
 Entre le vide et l'événement pur,
 J'attends l'écho de ma grandeur interne,
 Amère, sombre, et sonore citerne,
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur.
 (*Le Cimetière marin*, v. 42-48)

L'atmosphère suspendue qui connote ces vers s'explique par la découverte, advenue dans la strophe précédente, de l'écart qui sépare le « Je » des choses externes. L'identification avec la mer filée jusqu'ici (au v. 21 le sujet s'est dit « tout entouré de [s]on regard marin »,

²⁹ « L'ironie désignera ainsi une attitude qui consiste à se montrer inférieur à ce que l'on est réellement ; ce qui, sur plan littéraire, amène à une technique consistant à dire le moins pour signifier le plus, ou d'une façon générale à suggérer autre chose que ce qui est explicitement dit, ou que la signification apparente des symboles utilisés. [...] S'abstenir de formuler des jugements moraux et rester totalement objectif sont les principes de base de sa méthode. Ainsi l'art ironique ne se servira ni de la peur ni de la pitié, mais le lecteur les éprouvera l'une et l'autre par l'effet de cet art. Si nous essayons d'isoler l'élément ironique, nous ne découvrons rien autre apparemment qu'une certaine attitude du créateur, qui assemble sans passion les pièces d'une construction littéraire, en écartant systématiquement tout ce qui d'une façon précise ou implicite, prendrait un caractère péremptoire [...]. L'ironie est par nature élaborée, et la seule différence entre une ironie naïve et une ironie élaborée, c'est que l'auteur naïf ne manque pas d'attirer l'attention sur le fait qu'il est en train d'ironiser, tandis que l'ironiste plus averti se contente de peindre, en laissant le soin au lecteur d'ajouter la tonalité ironique » (Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris Gallimard, 1969, p. 56-57).

³⁰ « Il [...] fuma lentement un cigare. Puis, la fantaisie le prit de descendre dans ce cimetière, dont l'herbe était si haute et si invitante, et où régnait un si riche soleil. En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l'on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction. Un immense bruissement de vie remplissait l'air, – la vie des infiniment petits – coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d'un tir voisin, qui éclataient comme l'explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d'une symphonie en sourdine » (Baudelaire, « Le tir et le cimetière », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 351). À confronter notamment avec les trois derniers vers de la quatorzième strophe du *Cimetière* : « Mais dans leur nuit toute lourde de marbres, / Un peuple vague aux racines des arbres / A pris déjà ton parti lentement. / Ils ont fondu dans une absence épaisse, / L'argile rouge a bu la blanche espèce, / Le don de vivre a passé dans les fleurs ! » (Valéry, « Le Cimetière marin », *op. cit.*, p. 150).

au v. 31 il a demandé au ciel de se refléter sur sa surface changeante et « pleine de pouvoir ») vient de se révéler partielle et le « Je » se trouve désormais contraint de se replier sur lui-même. Pour que sa conscience devienne un lieu de création (une « grandeur interne »), ce renoncement lui paraît nécessaire. Ce n'est qu'après qu'il se sera débarrassé des images préconçues venant de l'extérieur qu'il pourra faire résonner en lui toute une multitude (un « écho ») de possibilités. Or, en décidant de nous tenir à une telle interprétation et de voir dans cette strophe une métaphore de la théorie valérienne de l'implexe, nous choisirions de prendre le poème à la lettre. Le contraste entre une expression emphatique comme « événement pur » et un terme trivial comme « citerne » suffit pourtant à nous décourager d'aller dans ce sens ; d'autant plus qu'il s'inscrit dans une construction très redondante, à la fois d'un point de vue lexical (avec le recours au pseudo-polyptote « Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même » et au polyptote « sonore – sonnante ») et d'un point de vue syntaxique (avec une cascade de phrases nominales liées par l'asyndète)³¹. Ce qui nous met en garde contre une lecture tragique du *Cimetière marin* est surtout l'allusion aux « sources du poème ». Tout en bouclant la métaphore aquatique, l'image de la source suggère que l'énonciation lyrique coïncide avec la voix intime (car située « auprès d'un cœur ») du poète. La fascination de Valéry pour le commencement ne nous semble pas justifier une telle effusivité, qui est d'ailleurs aussitôt contredite par la référence au phénomène de l'écho³². En même temps unique et multiple, proche de l'origine et à jamais coupé d'elle, le chant du promeneur solitaire nous paraît puiser à un langage artificiel (une « citerne » remplie de figures conventionnelles) pour créer l'illusion d'un langage authentique (une « source » de mots jaillissant de l'âme du « Je ») que le lecteur saura toutefois reconnaître comme arbitraire³³.

³¹ Un effet analogue est suscité la dix-neuvième strophe « Pères profonds, têtes inhabitées, / Qui sous le poids de tant de pelletées, / Êtes la terre et confondez nos pas, / Le vrai rongeur, le ver irréfutable / N'est point pour vous qui dormez sous la table, / Il vit de vie, il ne me quitte pas » (Valéry, « Le Cimetière marin », *op. cit.*, p. 150).

³² De cette même image découle celle du poème en tant qu'être qui, contrairement à la prose, « ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement » (Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1331).

³³ « Quant à l'idée d'un commencement – j'entends d'un commencement absolu – elle est nécessairement un mythe. Tout commencement est coïncidence ; il nous faudrait concevoir ici je ne sais quel contact entre le tout et le rien. En essayant d'y penser on trouve que tout commencement est conséquence – tout commencement *achève* quelque chose » (Valéry, « Au sujet d'Eureka », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 863-864). Cette vision du commencement comme étant à la fois suite et conclusion de quelque chose se retrouve dans l'image oxymorique de la « fuite vers la source » qui ouvre les *Fragments du Narcisse* : « Que tu

L'interprétation ironique de la huitième strophe ne nous conduit pas simplement au constat que Valéry rejette le mythe de l'origine au lieu de le partager³⁴. En tant que figure de pensée, l'ironie rend intelligible la non-correspondance entre ce que le texte veut dire et ce qu'il dit. L'effet de sourdine provoqué par le recours à la forme fixe et aux stylèmes de la tradition marque la distance entre le poème et le lecteur au moins autant que celle entre le poème et le poète. Lorsque Valéry choisit de se référer aux éclats de soleil qui brillent sur

brilles enfin, terme pur de ma course ! / Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source / ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux, / ma soif me vient abattre au bord même des eaux. / Mais, pour désaltérer cette amour curieuse, je ne troublerai pas l'onde mystérieuse : / Nymphes ! si vous m'aimez, il faut toujours dormir ! » (Valéry, « Fragments du Narcisse », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 122). Plus loin dans ce même texte on trouve également la figure de l'écho : « Pire ?... / Quelqu'un redit Pire... Ô moqueur ! / Écho lointaine est prompte à rendre son oracle ! / De son rire enchanté, le roc brise mon cœur, / Et le silence, par miracle, / Cesse !... parle, renaît, sur la face des eaux... / Pire ?... » (*Ibid.*, p. 124). Nous remarquons en passant que Stevens est fasciné au moins autant que Valéry par le rapport entre poésie et commencement. On lit dans *Notes pour une fiction suprême* que « le poème régénère la vie pour qu'un moment / Nous partagions l'idée première... Il assouvit / Notre croyance en un début immaculé » [« The poem refreshes life so that we share / For a moment, the first idea... It satisfies / Belief in an immaculate beginning » (Stevens, « Notes pour une fiction suprême », *Transport vers l'été*, *op. cit.*, p. 158)]. Plus qu'en terme d'origine unique, Stevens conçoit le commencement en terme d'écart, de différence, de rapport.

³⁴ Dans le seul essai qu'il consacre entièrement à Valéry, Derrida s'intéresse précisément à la question de la source : « Que doit être un texte s'il peut, de lui-même en quelque sorte, se tourner pour briller encore, après une éclipse, d'une lumière différente, dans un temps qui n'est plus celui de sa source productive (en fut-il jamais contemporain ?), puis répéter encore cette résurgence après plusieurs morts dont, parmi d'autres, celles de l'auteur, et le simulacre d'une multiple extinction ? Valéry s'intéressait aussi à ce pouvoir de régénérescence. Il pensait que cela — la possibilité pour un texte de (se) donner plusieurs temps et plusieurs vies — (se) calcule. *Je dis cela se calcule* : une telle ruse ne peut se machiner dans le cerveau d'un auteur, tout simplement, sauf à le situer comme une araignée un peu perdue dans un coin de sa toile, à l'écart. La toile devient très vite indifférente à l'animal-source qui peut fort bien mourir sans avoir même compris ce qui s'était passé. Longtemps après, d'autres animaux viendront encore se prendre aux fils, spéculant, pour en sortir, sur le premier sens d'un tissage, c'est-à-dire d'un piège textuel dont l'économie peut toujours être abandonnée à elle-même. On appelle cela l'écriture. Celle-ci se calcule, Valéry le savait, et revenant à lui, à cette énorme toile cartonnée qui littéralement porte sa signature, je me suis dit qu'elle avait, et non seulement dans la forme de ses *Cahiers*, plus d'un retour assuré. À supposer, bien sûr, qu'un retour soit jamais assuré, ce qui est précisément en question, comme on va voir. Dans le calcul de cette économie, pour que cela “marche”, c'est le mot de Valéry, le prix à payer se négocie avec la mort ; avec ce qui coupe l'“œuvre” de sa source (“il n'y a donc point d'auteur”) et lui imprime dès lors une durée de survie nécessairement *discrète* et *discontinue* [...]. Comment se négocie — et se dissocie — le retour de la source ? Répétons la question. La source fut-elle un thème pour Valéry ? Un grand nombre de poèmes, d'analyses, de méditations, de notes semblent régulièrement revenir à la source comme à leur objet ou sujet principal. Il y a là comme un débordement. Et déjà cette surabondance thématique, pour rendre la démonstration trop facile, laisse deviner quelque part une méprise. La récurrence annonce ici, et peut-être toujours, qu'on ne touche pas un thème, ni surtout un thème principal. L'obstination compulsive qui reconduit vers un lieu signifie que ce topos ne peut devenir un thème ou le séjour d'une rhétorique : il se refuse à toute présentation, à toute représentation. Il ne peut jamais être là, présent, posé devant un regard, lui faisant face ; il ne constitue jamais une unité présente ou cachée, un objet ou un sujet soutenant, selon l'instance ou la position du thème, un système de variations, de modulations, de transformations dont le sens ou le contenu substantiel resteraient en profondeur identiques à eux-mêmes. La source serait alors ce qui pour Valéry n'a jamais pu devenir un thème. Si l'on s'obstine à la considérer ainsi, au moins faut-il préciser d'un angle ou d'un pli que ce fut le thème de ce qui ne se laisse pas thématiser » (Derrida, « Qual quelle. Les sources de Valéry », *Marges*, *op. cit.*, p. 332-333).

la mer comme à des « ouvrages purs d'une éternelle cause³⁵ » ou à la mort comme à une « consolatrice affreusement laurée³⁶ », il vise à la fois à ridiculiser la rhétorique suggestive propre au genre lyrique et à en faire la métonymie de l'écart qui sépare toute sorte de pensée de toute sorte d'écriture³⁷. Vu dans une telle perspective, même le sizain le plus philosophique de Valéry change de sens :

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !
(*Le Cimetière marin*, v. 120-126)

Le ton dramatique de ces vers, construits sur les figures de l'antithèse (le son qui « enfante » opposé à la flèche qui « tue », le « soleil » opposé à l'« ombre ») et de l'oxymore (la flèche qui « vole, et qui ne vole pas », « Achille immobile à grands pas ») ne traduit pas, ou pas seulement, le désarroi d'un esprit incapable de se tenir auprès de sa propre conscience. Symbole par excellence du raisonnement fallacieux, le paradoxe de Zénon est surtout une critique à l'égard des abstractions intellectuelles, en ce qu'elles cherchent à transformer le mouvement idiosyncrasique de la pensée en une suite de formes pures et bien ordonnées. L'enjeu de la strophe et du poème tout entier consiste alors à se présenter en même temps comme l'exercice forcené de ces abstractions et comme leur critique. Cette ambivalence, rendue possible par le recours à la première personne du singulier, tourne le sérieux en ironie et l'ironie en sérieux.

L'ironie. Mode qui use du signe contraire à l'intention.
« Sourire amer ». Pourquoi ? Marquer une liberté.
Ne pas sentir (ou vouloir sentir) comme il faudrait que l'on ressente.
Convention nouvelle...
Bonne en conversation qu'elle complique, l'ironie.
Écrire me répugne. Écrire telle chose implique que l'auteur n'a pu *sérieusement* la penser³⁸.

³⁵ Valéry, « Le Cimetière marin », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 150.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ À propos d'*Ébauche d'un serpent*, Valéry affirme que « dans certains cas j'ai usé des allitérations et assonances avec une intention spéciale, par exemple, pour accuser un certain burlesque d'intention » (Aimé Lafont, « Rencontres avec Paul Valéry », *Le Figaro*, 25 juillet 1952, cité in *Œuvres*, t. 1, p. 1681).

³⁸ Valéry, « Cahier B 1910 », *Œuvres*, t.2 p. 583- 584.

Qu'on tienne les éléments rhétoriques du texte pour des « figures de mots » ou bien pour des « figures de pensée » – autrement dit, qu'on place la source de l'énonciation dans l'esprit du « Je » ou bien dans celui de Valéry –, nous serons toujours confrontés à un langage séparé de son message. Or, cette séparation, le poème la dénonce et l'occulte à la fois. Si l'hémistiche « il faut tenter de vivre ! » est la seule phrase du *Cimetière marin* à être devenue un adage, ce n'est pas parce qu'elle est la plus sérieuse. Seule expression prosaïque et prétendument spontanée du texte, elle est plutôt celle où la « convention nouvelle » de l'ironie est moins évidente et risque donc de passer inaperçue. Imitation du dandysme fin de siècle ou appel sincère à résister dans l'adversité, elle témoigne du fait que la vérité ne réside ni dans le texte ni dans la tête, mais doit être sanctionnée à tout instant par le lecteur.

Contrairement à Valéry, la dimension ironique est souvent prise en compte par les commentateurs de Stevens³⁹. Néanmoins, c'est en général à ses manifestations explicites qu'on fait référence : nous nous sommes déjà penchée sur la veine caricaturiste d'*Harmonium* (particulièrement évidente dans *Vieille chrétienne au ton supérieur*), ainsi que sur la fonction attribuée dans ce recueil et dans les suivants aux emprunts linguistiques (notamment du français, tels qu'on en retrouve dans *L'homme sur la décharge*). Beaucoup moins explorés sont en revanche ces textes considérés comme sérieux, voire programmatiques. On dirait que, comme il advient pour la vingt-et-unième strophe du *Cimetière marin*, la gravité du motif décourage les lecteurs de se demander si ce qui est écrit dans le poème coïncide ou non avec ce que pense le poète. Ainsi on ne soupçonnera pas qu'*Adieu à la Floride*, situé en incipit à *Idées de l'ordre* et caractérisé par une allure solennelle, ne donne pas un congé aux modes moqueurs du livre précédent, mais y reste fidèle. Ou encore, on ne s'approchera pas d'*Esthétique du mal* avec le doute qu'il ne soit pas un manifeste en vers, rédigé à l'instar de Baudelaire ou de Verlaine, mais sa caricature. Et pourtant, malgré la portée de la réflexion qu'on y trouve développée (quelle est la nature de la souffrance humaine ? la poésie, peut-elle en rendre compte ?), ce long poème est aussi une parodie de tels manifestes. Mis à part ses dernières sections, que nous avons analysées dans le chapitre consacré au « Je » lyrique, la pensée de Stevens n'y apparaît qu'en creux, et toujours à travers la figure de l'ironie⁴⁰.

³⁹ À ce sujet voir notamment Marjorie Perloff, « Irony in Wallace Stevens's The Rock », *American Literature*, 36, 1957, p. 327-342 et Anthony Whiting, *The Never-Resting Mind. Wallace Stevens and Romantic Irony*, University of Michigan Press, 1995.

⁴⁰ « L'ironie romantique rejette le monde newtonien des *Principia Mathematica*, un monde qui n'est pas seulement régi par des lois immuables, mais qui est appréhendable par la raison. L'ironie pose en

Stevens commence à réfléchir à *Esthétique du Mal* en 1944, inspiré par la lettre d'un soldat américain que le critique John Crowe Ransom vient de citer dans un article intitulé *Artists, Soldiers, Positivists* (« Artistes, soldats, positivistes ») et publié sur la *Kenyon Review* au printemps de cette même année. Frappé par la lecture de l'article, Stevens écrit à Ransom :

J'ai terminé de lire votre dernier numéro hier soir ou le soir d'avant. [...] J'ai trouvé particulièrement intéressante la lettre d'un de vos correspondants sur la relation entre la poésie et ce qu'il appelait la douleur. Quoi que cela signifie, il serait intéressant de s'essayer à une esthétique du mal. C'est le genre d'idées dont il est difficile de se débarrasser. Peut-être que j'en ferai l'objet de quelque chose, dans une forme ou dans une autre⁴¹.

Les circonstances de rédaction du poème sont particulièrement importantes ici, car elles nous encouragent à inscrire *Esthétique du Mal* dans un cadre historique précis. 1944 est en fait la date d'une des plus violentes éruptions du Vésuve jamais documentées, un événement dont Stevens avait probablement été informé et qui devait avoir attiré son attention.

He was at Naples writing letters home And, between his letters, reading paragraphs On the sublime. Vesuvius had groaned For a month. It was pleasant to be sitting there, While the sultriest fulgurations, flickering,	Il était à Naples en train d'écrire au pays Lisant, entre deux lettres, des paragraphes Sur le sublime. Le Vésuve grondait Depuis un mois. C'était bon d'être assis là, Pendant que des salves étouffantes, par éclairs,
Cast corners in the glass. He could describe The terror of the sound because the sound	Crépitaient aux fenêtres. Décrire la terreur D'un tel son était possible parce que ce son

revanche un univers qui est infini, abondant, chaotique. Cet univers fourmille de vie. Des nouvelles formes sont créées là où des anciennes disparaissent, dans un processus interminable qui n'a pas de but, d'intention ou de projet. L'absence d'ordre n'est cependant pas vue comme une *perte* de l'ordre. Si le monde newtonien s'est réduit en fragments, ces fragments ne sont pas vu comme les parties d'un ordre préexistant. Quant à l'incapacité de l'esprit de comprendre un univers chaotique, elle n'est pas source de désespoir. L'ironiste romantique célèbre l'univers du devenir et du changement et met en garde contre un univers qui se laisse entièrement saisir par la compréhension rationnelle [...]. Tout en étant conscient que tous les systèmes conceptuels ne sont, au fond, que des fictions, l'ironiste accepte et s'y consacre » [« Romantic irony rejects the world of Newton's *Principia Mathematica*, a world not only ordered by immutable laws but one whose order is able to be comprehended by the reason. Irony posits instead a universe that is infinite, abundant, chaotic. This teeming universe is inexhaustibly vital. New forms are created and older ones die away in a never-ending process that has no goal, purpose or design. The *absence* of order, however, is not seen as a *loss* of order. If the Newtonian world had deliquesced into fragments, these fragments were not seen as parts of a preexisting order. Nor is the mind's inability to comprehend a chaotic universe a cause for despair. The romantic ironist celebrates the universe of becoming and change and warns against a universe that is completely available to rational comprehension [...]. Though aware that all structuring concepts are, ultimately, fictions, the ironist also accepts and is committed to these fictions » (Whiting, *The Never-Resting Mind*, *op. cit.*, p. 183)].

⁴¹ [« I finished your last number an evening or two ago [...]. What particularly interested me was the letter from one of your correspondents about the relation between poetry and what he called pain. Whatever he may mean, it might be interesting to try to do an esthétique du mal. It is the kind of idea that it is difficult to shake off. Perhaps that would be my subject in one form or another » (Stevens, « Letter to John Crowe Ransom, June 17, 1944 », *Letters of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 467-468)]

Was ancient. He tried to remember the
 [phrases : pain
 Audible at noon, pain torturing itself,
 Pain killing pain on the very point of pain.
 The volcano trembled in another ether,
 As the body trembles at the end of life.

It was almost time for lunch. Pain is human.
 There were roses in the cool café. His book
 Made sure of the most correct catastrophe.
 Except for us, Vesuvius might consume
 In solid fire the utmost earth and know
 No pain (ignoring the cocks that crow us up
 To die). This is a part of the sublime
 From which we shrink. And yet, except for
 [us,
 The total past felt nothing when destroyed.

Était antique. Il cherchait à se rappeler les
 [phrases : la douleur
 Audible à midi, la douleur torturant la douleur,
 La douleur se tuant au point extrême de la douleur.
 Le volcan tremblait dans un autre éther,
 Comme le corps tremble au terme de la vie.

L'heure du déjeuner était proche. La douleur est
 [humaine.
 Des roses nageaient dans le café froid. Son livre
 Garantissait une impeccable catastrophe.
 N'étaient les hommes, le Vésuve pourrait changer
 La terre entière en feu solide sans trouver
 La douleur (il ignore les coqs qui nous narguent
 Dans l'agonie). Devant cet aspect du sublime
 Nous renâclons. Et cependant, n'étaient les
 [hommes,
 Rien du passé ne se sentirait disparaître.

(*Esthétique du Mal*, I, v. 1-22)

Première de quinze sections de forme et de longueur différentes, mais composées pour la plupart de *blank verses*, l'ouverture du poème nous introduit dans un cadre pittoresque. Un étranger (le soldat de la lettre publiée par Ransom ? un Allié quelconque, en poste en Italie ? un lettré effectuant son Grand Tour ?), se trouve à Naples au moment de l'éruption du Vésuve. En bon romantique, ce spectacle effrayant lui inspire des réflexions alambiquées, qu'il se presse de transcrire dans ses lettres en y ajoutant des citations tirées du *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin. Dès la deuxième strophe, son entreprise se révèle illusoire : non seulement le volcan est indifférent aux affaires des hommes (il se trouve « dans un autre éther », sourd aux cris des coqs « qui nous narguent / dans l'agonie ») ; mais la terreur qu'il suscite ne se laisse pas décrire directement. Le protagoniste ne parvient à peindre le phénomène qu'en l'assimilant à sa propre souffrance (« la douleur / Audible à midi, la douleur torturant la douleur »). Ce que le poème semble vouloir dire, c'est que la douleur, tout comme le temps, la mémoire ou la beauté, sont des sentiments inconnus à la nature, qui avance dans son cycle vital sans jamais rencontrer de tels obstacles⁴². Ainsi comprise, la référence au livre sur l'« impeccable catastrophe » pourrait évoquer la volonté de rompre avec les poétiques de l'anthropomorphisation pour entamer un rapport direct avec le monde.

⁴² Dans le chapitre sur le « Je » lyrique, nous avons analysé le poème *L'homme de neige*, tiré du recueil *Harmonium*. Notre lecture s'est concentrée tout particulièrement sur la critique de la conception romantique du rapport entre le sujet et la nature qui y est menée. De même que dans *Esthétique du Mal*, de même dans ce court texte Stevens réfléchit à la tendance des poètes à plaquer sur le paysage des sentiments humains (en l'occurrence, la « détresse »), en faisant de celui-ci le miroir de leur intériorité.

Mais cette rhétorique qui alterne destruction et création et qui est si chère aux avant-gardes, est-elle vraiment partagée par Stevens ? Certes, l'auteur pense bien que l'art s'est éloigné des hommes et qu'il n'est dès lors plus capable d'en représenter les expériences. Mais en choisissant de faire de la souffrance – celle provoquée par l'éruption du Vésuve et, surtout, celle dont est responsable la Guerre mondiale – l'objet d'une étude dépassionnée et abstraite, Stevens nous suggère aussi que la réconciliation entre la vie et la littérature ne s'opère pas si facilement⁴³.

La lecture ironique de ce portrait du poète en faiseur de sublime est confirmée par la section suivante. Dans la première des deux strophes qui la composent, l'homme – dont on ne peut pas dire s'il est toujours le visiteur de Naples ou un autre personnage⁴⁴ – répond à l'insensibilité de la nature (« La lune se levait comme si elle s'éloignait / De sa méditation. Elle fuyait de son esprit⁴⁵ ») en feignant d'être indifférent à son charme (« C'est la douleur qui est indifférente au ciel / [...] Elle ne remarque pas / Cette résistance, cette souveraineté⁴⁶ »). Plus explicitement encore que dans la première section, Stevens nous

⁴³ Un exemple pertinent de cette esthétique de la souffrance nous est offert par Robert de Saint-Loup dans un dialogue avec le Narrateur situé dans le dernier volume de la *Recherche* : « Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c'était quelquefois "assez inouï". Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu'il y avait eu la veille et il me demanda si j'avais bien vu, mais comme il m'eût parlé autrefois de quelque spectacle d'une grande beauté esthétique. Encore au front comprend-on qu'il y ait une sorte de coquetterie à dire : "C'est merveilleux, quel rose ! et ce vert pâle !", au moment où on peut à tout instant être tué, mais ceci n'existait pas chez Saint-Loup, à Paris, à propos d'un raid insignifiant. Je lui parlai de la beauté des avions qui montaient dans la nuit. "Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c'est très beau le moment où ils montent, où ils vont faire constellation et obéissent en cela à des lois tout aussi précises que celles qui régissent les constellations, car ce qui te semble un spectacle est le ralliement des escadrilles, les commandements qu'on leur donne, leur départ en chasse, etc. Mais est-ce que tu n'aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s'en détachent pour partir en chasse ou rentrer après la berloque, le moment où ils *font apocalypse*, même les étoiles ne gardant plus leur place. Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui, du reste, était bien naturel pour saluer l'arrivée des Allemands, ça faisait très hymne national, très Wacht am Rhein, avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale ; c'était à se demander si c'était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient". Il semblait avoir plaisir à cette assimilation des aviateurs et des Walkyries et l'expliquait, d'ailleurs, par des raisons purement musicales : "Dame, c'est que la musique des sirènes était d'une Chevauchée. Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris". À certains points de vue la comparaison n'était pas fautive » (Proust, « Le temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, t. 4, *op. cit.*, p. 337-338). Comme il advient dans *Esthétique du Mal*, l'ironie du Narrateur lorsqu'il rapporte les mots de Saint-Loup n'enlève rien au fait que la comparaison de ce dernier « à certains points de vue [...] n'était pas fautive ».

⁴⁴ Sur le rapport entre ironie et citation voir Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 1986 : « On peut glisser à l'idée, plus proprement polyphonique, que dans l'ironie on fait entendre une voix distincte de celle du locuteur : dans cette perspective une énonciation ironique met en scène personnage qui énonce quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancie par son ton et sa mimique » (*Ibid.*, p. 84).

⁴⁵ Stevens, « Esthétique du Mal », *Transport vers l'été*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁶ *Ibid.*

avertit qu'un tel effort est vain : la liberté gagnée en émancipant le poème de la réalité est présentée comme une « hallucination » qui empêche de voir dans quelle mesure l'art qui rejette la douleur est aussi celui qui « sauve à la fin⁴⁷ ». La possibilité de se replier dans la contemplation détachée de la souffrance est par conséquent écartée par l'homme, qui abandonne son attitude plaintive et s'adonne à la célébration des aspects les plus joyeux de l'existence. Au bout de quelques strophes, en correspondance de la cinquième section du texte, une voix aux accents bibliques l'invite à sortir « des inventions de la peine ou des larmes » pour revenir à « l'actuel, le chaud, le proche / dans une telle unité, qu'elle est béatitude⁴⁸ ». Bien que ce propos s'accompagne d'une hausse significative du registre, sa visée ne demeure pas moins ironique. Certes, la strophe où il est inscrit se caractérise par le recours à un imaginaire à la fois corporel et spirituel (« Ce frère jusque dans l'œil du père, / Ce frère à moitié parlé dans la gorge de la mère, / [...] Ces lueurs nébuleuses dans les yeux minuscules / de la très profonde bien-aimée de l'être⁴⁹ »). Mais son pathétique est aussitôt tempéré par le recours à l'onomatopée. « Nous laissons / les lamentations », professent en fait les fidèles de cette nouvelle vision de la poésie, « nous renonçons aux ai-ai / Des parades aux lisières plus obscures⁵⁰ ». À cela s'ajoute une série de prescriptions (« Sois tout près, sois plus près, touche ma main⁵¹ ») concernant le type de liberté accordée aux gens qui veulent tisser les louanges du monde sensible (« ces minuties [...] / sont dans ce que nous permettons⁵² »). Il n'est pas facile de prendre au sérieux des vers si apprêtés, dans lesquels la conception que Stevens a du poème fait l'objet d'une telle exagération⁵³. Et

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ [« Softly let all true sympathizers come, / Without the inventions of sorrow or the sob / Beyond invention. Within what we permit, / Within the actual, the warm, the near, / So great a unity, that it is bliss, / Ties us to those we love. For this familiar, / This brother even in the father's eye, / This brother half-spoken in the mother's throat / And these regalia, these things disclosed, / These nebulous brilliancies in the smallest look / Of the being's deepest darling, we forego / Lament, willingly forfeit the ai-ai / Of parades in the obscurer selvages. / Be near me, come closer, touch my hand, phrases / Compounded of dear relation, spoken twice, / Once by the lips, once by the services / Of central sense, these minutiae mean more / Than clouds, benevolences, distant heads. / These are within what we permit, in-bar / Exquisite in poverty against the suns / Of ex-bar, in-bar retaining attributes / With which we vested, once, the golden forms / And the damasked memory of the golden forms / And ex-bar's flower and fire of the festivals / Of the damasked memory of the golden forms, / Before we were wholly human and knew ourselves » (*Ibid.*, p. 75)].

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Dans *L'ironie*, Jankélévitch avance que « le comble du sérieux, ce serait de vivre purement et simplement, sans poser aucune question, et d'adhérer intimement à l'évidence de ses propres organes. Cette conscience extatique et tout entière absorbée dans les battements de son cœur, peut-on même l'appeler une conscience sérieuse, sinon par analogie. Le sérieux se définit en rapport avec une gaieté

en effet, au début de la section suivante, l'éloge inconditionné de la vie devient l'objet d'une caricature. Les esprits en quête de beauté y sont comparés à un gros oiseau qui picore la réalité sans jamais s'en satisfaire, avide de recevoir toujours plus que ce qui lui est offert par le soleil. De ce dernier, Stevens nous dit qu'il est à la fois « d'un jaune clownesque » et « pas un clown⁵⁴ ». Être qui s'acharne sans succès à illuminer toute la terre en même temps, le soleil tire sa dignité du ridicule de son propos. Comme lui, le poète « porte à sa perfection le jour puis il faillit⁵⁵ » : si son rejet du sérieux en faveur de l'ironie fait qu'elle restitue une image partielle du monde, ce même échec et la souffrance qui en dérive contribueront à la compléter.

Life is a bitter aspic. We are not
At the centre of a diamond. At dawn,
The paratroopers fall and as they fall
They mow the lawn. A vessel sinks in waves
Of people, as big-bell billows from its bell
Bell-bellow in the village steeple. Violets,
Great tufts, spring up from buried houses
Of poor, dishonest people, for whom the steeple,
Long since, rang out farewell, farewell, farewell.

La vie est un aspic amer. Nous ne sommes pas
Au cœur d'un diamant. À l'aube tombent
Les parachutistes et en tombant ils coupent
L'herbe. Un vaisseau naufrage sous les vagues
D'une foule, quand dans sa bulle bat, bat et beugle
La grosse cloche au clocher de village. Les violettes
Jaillissent, gerbes hautes, hors des maisons ensevelies
D'un peuple pauvre et déshonnéte, pour qui les cloches
Depuis longtemps, sonnent l'adieu, adieu, adieu.

Natives of poverty, children of malheur,
The gaiety of language is our seigneur.

Nés de la pauvreté, enfants du *malheur*,
La gaieté du langage est notre *seigneur*.

(*Esthétique du Mal*, XI, v. 1-11)

Comme la plupart des sections d'*Esthétique du Mal*, la onzième s'ouvre avec un énoncé à la fois gnomique et ironique⁵⁶. La vie, jusqu'ici présentée dans son innocence, est maintenant envisagée dans tous ses aspects, y compris dans son amertume. Loin d'être un diamant dont on ne saurait jamais refléter la perfection, elle ressemble à un catalogue confus de disgrâces

toujours possible, comme l'évidence désigne ce que l'on a reconquis sur le doute. Le sérieux est la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie et le tragique ; mais ceux-ci accentuent à leur tour, par contraste, le sérieux, qui devient ainsi un effet de relief » (Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 20). Nous avons évoqué les deux visages du sérieux à la fin du deuxième chapitre de la deuxième partie, à propos du rapport que nos auteurs entretiennent avec la forme fixe et la tradition lyrique.

⁵⁴ Stevens, « Esthétique du Mal », *Transport vers l'été*, op. cit., p. 76.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ainsi la section IV s'ouvre avec la sentence : « Toutes sortes de fleurs. L'homme sentimental est cela » [« Livre de Toutes Sortes de Fleurs d'après Nature. / All sorts of flowers. That's the sentimentalist. » (*Ibid.*, p. 74)] ; la section VIII par « La mort de Satan fut une tragédie / Pour l'humanité » [« The death of Satan was a tragedy / For the imagination. » (*Ibid.*, p. 78)] ; la section XIII « Notre vie est peut-être le châtement / d'un autre, comme la vie du fils de celle du père » [« It may be that one life is a punishment / For another, as the son's life for the father's. » (*Ibid.*, p. 83)] ; la section XIV par « La révolution / est l'affaire des fous logiques » [« Revolution / Is the affair of logical lunatics. » (*Ibid.*, p. 84)] ; la section XV par « La suprême pauvreté n'est pas de vivre / Dans un monde physique » [« The greatest poverty is not to live / In a physical world » (*Ibid.*, p. 85)].

(la mort des parachutistes, le naufrage du bateau, l'indifférence de la nature qui s'empare des cimetières en friches, l'absence d'honnêteté des gens). La seule réponse du poète face à cette détresse réside désormais dans la « gaieté » du langage, dont Stevens se hâte de nous donner un exemple en constellant ses vers de rimes antithétiques (« *poverty* » – « *gaiety* » ; « *seigneur* » – « *malheur* »), d'allitérations (« *Of people, as big-bell billows from its bell / Bell-bellow in the village steeple* ») et d'emprunts lexicaux (« *seigneur* » ; « *malheur* »). À cette nouvelle attitude vis-à-vis du monde et du poème n'en est pas moins immédiatement juxtaposée une autre, propre à un esprit au moins aussi aigre que la vie dont il fait l'expérience :

A man of bitter appetite despises
A well-made scene in which paratroopers
Select adieux ; and he despises this :
A ship that rolls on a confected ocean,
The weather pink, the wind in motion ; and this :
A steeple that tip-tops the classic sun's
Arrangements ; and the violets' exhumo.

The tongue caresses these exacerbations.
They press it as epicure, distinguishing
Themselves from its essential savor,
Like hunger that feeds on its own hungriness.

Un homme au goût amer méprise
Une scène bien faite où des parachutistes font
Une sélection d'*adieux* ; il méprise ceci :
Un bateau qui tangue sur un faux océan,
Le climat rose, le vent mouvant ; et ceci :
Un clocher qui tic-taque les harmonies
Du soleil classique ; et l'exhumo des violettes.

La langue caresse ces exacerbations.
Elles assaillent cette épicurienne, sans se confondre
Elles-mêmes avec sa saveur essentielle,
Comme l'affamé se nourrit de sa propre faim.

(*Esthétique du Mal*, XI, v. 12-22)

Las des représentations hypocrites de la réalité, le protagoniste de ces deux strophes tient en grand mépris les artifices langagiers mobilisés plus haut dans le texte. L'idée qu'on puisse transformer la douleur humaine en une suite de « scène[s] bien faite[s] » comme on vient de le faire le dégoûte. C'est pour cette raison qu'il reprend tous les exemples du catalogue (la mort des parachutistes, le bateau qui se renverse, les cloches qui sonnent le glas, les fleurs qui poussent des tombes), et se met à les dépouiller de leurs ornements. Mais encore une fois, une telle entreprise ne va pas conduire à un rapprochement entre la poésie et le monde : non seulement sa liste, du fait même d'être écrite, présente des éléments rhétoriques (la synesthésie « climat rose », l'onomatopée « tic-taque », l'enjambement « les harmonies / Du soleil »). En répétant les éléments de la strophe précédente, elle produit aussi un effet de mise à distance chez le lecteur, qui se voit renvoyé au début de la section sans avoir compris quelle thèse y est soutenue, ni par qui⁵⁷. L'homme amer comme la vie et

⁵⁷ « J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtime. Et toujours mon système

l'aspic a beau alors se réjouir en caressant les « exacerbations » de ce qu'il croit être un compte rendu honnête de la douleur. Tout aussi sobre que soit son esthétique du mal, elle ne demeure pas moins une esthétique, détachée de la réalité et destinée à ne se nourrir que d'elle-même.

En avançant au long d'*Esthétique du Mal*, on s'aperçoit qu'il est impossible de distinguer les énoncés sérieux (ceux où il y aurait coïncidence entre la pensée de Stevens et son écriture) des énoncés ironiques (ceux où cette même coïncidence est volontairement sapée). Cette impossibilité ne relève pas du simple désir qu'aurait Stevens de brouiller les pistes interprétatives du lecteur, en le contraignant à admettre que rien n'est authentique dans ce qu'on vient de lui présenter. Elle répond à un objectif plus subtil : dénoncer l'obsolescence de catégories étanches comme celles de bien et de mal, de plaisir et de souffrance, ou encore de vrai et de faux, sans pour autant méconnaître le besoin concret dont elles sont issues. À partir du moment où ces catégories ont cessé d'être partagées par tout le monde, le poète a perdu les moyens de se prononcer sans ambiguïtés sur la réalité. Il est dès lors devenu inutile d'en valider ou d'en démentir les verdicts à partir de leur accord avec une sorte de protopensée dont les figures de style seraient le miroir. S'il est vrai que toute expérience sensible passe à travers le prisme du langage, et que le langage est d'abord une opération mentale, il est vrai également que cette opération mentale, avant d'être telle, a été une expérience sensible :

This is the thesis scrivined in delight,
The reverberating psalm, the right chorale.

Ceci est la thèse transcrite dans les délices,
Le psaume réfléchissant, le juste chœur.

One might have thought of sight, but who could
[think
Of what it sees, for all the ill it sees ?
Speech found the ear, for all the evil sound,
But the dark italics it could not propound,
And out of what one sees and hears and out
Of what one feels, who could have thought to
[make
So many selves, so many sensuous worlds,
As if the air, the mid-day air, was swarming
With the metaphysical changes that occur
Merely in living as and where we live.

On pouvait concevoir la vue, mais qui pouvait
Concevoir ce qu'elle voit, dans tout le mal qu'elle
[voit ?
Le verbe trouvait l'oreille, malgré le mal sonore,
Mais les italiques sombres il ne pouvait les dire.
Et hors de ce qu'on voit, de ce qu'on ouï et hors
De ce qu'on sent, qui eût pu penser à créer
Tant de moi, tant de mondes sensitifs,
Comme si l'air se mêlait, l'air de midi,
Aux changements métaphysiques qui arrivent
Simplement dans la vie comme et où nous vivons.

(*Esthétique du Mal*, XV, v. 15-24)

était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie » (Baudelaire, « Exposition Universelle 1885 », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 577-578).

Malgré « le mal sonore » produit par le conflit entre l'harmonie de la forme et l'horreur du contenu, Stevens a été à même de nous fournir des images de la souffrance. Ces dernières ne sont pourtant que des exemples parmi d'autres d'une émotion que la poésie (« les italiques sombres ») n'arrive pas à représenter dans sa complexité. Hors d'une idée abstraite de la vue, de l'ouïe et du toucher, il existe en fait une multitude de « mondes sensitifs » qui ne se laissent pas reconduire à une seule et unique vision de la réalité. Comme Valéry, Rilke et Montale, Stevens rejette l'idée romantique selon laquelle la poésie atteint l'universalité par l'expression du vécu individuel : c'est pour cette raison que toute théorie, du beau ou du laid, qu'on trouve dans ses vers doit être d'emblée considérée comme ironique. Ce n'est paradoxalement que par le fait de construire son texte sur la superposition de perspectives et sur le croisement entre jugements incompatibles, que Stevens parvient à nous restituer au moins l'effet d'une telle complexité⁵⁸. Voilà la seule « thèse » du poème qui soit digne de foi, la seule qui en fasse une esthétique au sens propre du terme : les croyances, les vérités, les modèles auxquels nous adhérons, ne sont pas le résultat de spéculations abstraites et destinées à être réfutées par la logique (les « changements métaphysiques » emportés par le vent à midi). Ils dérivent de notre sensibilité, et ne se laisseront remplacer qu'au moment où ils ne répondront plus à nos besoins concrets (à « la vie comme et où nous vivons »).

« Du coup, je me contiens » : Montale, Rilke et la réticence

Dans *Anatomie de la critique* (1957), Northrop Frye maintient que « les poètes qui succédèrent aux romantiques [...] commencèrent par adopter cette forme d'attitude ironique qui consiste à se détourner de l'affairement du monde⁵⁹ ». Dégoûtés par le marché

⁵⁸ « L'ironie romantique exprime à la fois un sentiment de participation et de détachement : on peut y penser comme à un type de relation disjonctive avec le monde, caractérisée par un élargissement infini et fragmentaire de l'expérience. La conscience sceptique de l'ironiste à l'égard des limites de toute vision ordonnée le conduit à la création de nouveaux concepts, qu'il accepte sincèrement même après les avoir critiqués. Il en résulte que l'expérience du monde de l'ironiste change constamment ; élargie par le processus de réduction et de création. Au fur et à mesure que le monde est repensé par l'ironiste, cette expérience s'enrichit et se diversifie » [« Because romantic irony expresses both a sense of commitment and of detachment, it can be thought of as a disjunctive mode of engagement with the world, one characterized by an endless broadening and fragmenting of experience. The ironist's skeptical awareness of the limited nature of all ordering concepts leads to the creation of new concepts. These concepts are sincerely accepted even as they are critically examined, and so on. The ironist's experience of the world is thus constantly changing and enlarging in the process of reduction and creation. The more the ironist reconceives the world, the richer and more diverse the experience of it becomes » (Whiting, *The Never-Resting Mind*, *op. cit.*, p. 185)].

⁵⁹ Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 80.

que la littérature entretenait avec la morale ou la politique, ces derniers « répudièrent la rhétorique oratoire », en s'efforçant « de mettre [leur] art en valeur en dissimulant [leur] personnalité⁶⁰ ». Puisqu'ils ne s'intéressent qu'aux règles permettant d'imposer leur maîtrise sur l'œuvre, les auteurs auxquels se réfère Frye (quelques pages plus loin, il nomme Rilke) préfèrent l'indice à la preuve, la suggestion vague à la désignation directe. Or, un tel passage d'une idée du langage comme miroir de l'expérience à une idée du langage comme expérience du miroir, opéré entre autres par le symbolisme, n'implique pas l'expulsion totale du sens du poème, qui se trouverait par là réduit à un labyrinthe d'ambiguïtés sans issue. Comme nous avons pu le voir, le recours de Valéry et de Stevens à l'ironie ne sert pas seulement un propos négatif, consistant à invalider la démarche interprétative. La perte du primat attribué à la proposition (le texte dit une chose dont il faut établir si elle correspond ou pas à la réalité) en faveur de l'action (le texte dit quelque chose en vue de déclencher une réaction) implique plutôt que la compréhension d'un poème cesse de coïncider avec son décryptage pour se rapprocher de sa réalisation. Ainsi conçue, cette figure de pensée relèverait moins d'une opération mentale qui a eu lieu en amont de l'écriture que d'une opération mentale successive ou contemporaine à la lecture et qui n'existe pas avant celle-ci. L'effet de sourdine que nous avons évoqué plus haut permettrait alors de la fois à mettre de la distance entre les poètes et leur œuvre et de les rapprocher de leur public, dont la participation leur est désormais nécessaire. Par le fait de dire une chose et d'en entendre une autre, Stevens et Valéry parviendraient à créer la condition propice à cette alliance, qui dans le cas du lyrisme moderniste demeure toutefois restreinte à un lectorat limité.

Mais il existe une autre figure de pensée qui sollicite le concours du lecteur : la réticence. De même que l'ironie, la réticence ne se distingue ni par le recours à des mots précis, ni par la façon dont ils sont disposés dans la phrase. Expédient rhétorique parmi les plus exploités en poésie, elle peut prendre des aspects assez variés. Il y a réticence lorsqu'on raconte une chose en même temps qu'on refuse d'en parler (prétérition) ; lorsqu'on atténue la portée d'une désignation pour en réalité l'accroître (litote) ; lorsqu'on interrompt l'énonciation avant de l'avoir terminée (aposiopèse) ; ou encore lorsqu'on ne dit qu'une partie de ce qu'on veut dire (ellipse, mais aussi synecdoque, métonymie, et d'autres types d'allusion). Si elle nous intéresse ici, c'est que sa présence chez Rilke et Montale est ponctuellement contrecarrée par celle de marqueurs renvoyant à son contraire : l'éloquence, dont nous

⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

avons déjà dit qu'elle se manifeste à travers le recours au présent de vérité générale, aux connecteurs logiques, à la ponctuation hiérarchisée. Au lieu de considérer la réticence comme un simple legs laissé à ces auteurs par le symbolisme et par les autres poétiques de l'intransitivité, nous nous demanderons si le conflit entre réticence et éloquence aboutit vraiment au déni de la portée communicative du poème ou bien si, comme nous l'avons montré pour l'ironie chez Valéry et Stevens, il ne conduit pas à sa revendication⁶¹.

Jusqu'à *Os de seiche* compris, le recours de Montale aux stratégies rhétoriques que nous venons d'évoquer ne relève pas tant de la réticence que de l'apophasie. La différence entre ces deux figures réside en ce que la réticence consiste à passer sous silence une chose sur laquelle on pourrait ou on devrait s'exprimer dans un contexte de communication pragmatique ; tandis que l'apophasie consiste à proclamer l'échec du langage à s'exprimer sur un sujet donné, lequel n'est dès lors désigné que par négation. Bien qu'elles se manifestent à travers les mêmes expédients formels – la prétérition peut par exemple être mobilisée dans « Je ne dis pas cela. Mais enfin, lui disais-je, Quel besoin si pressant avez-vous de rimer ? » (Molière, *Le Misanthrope*), comme dans « Outrepasser l'humain ne se peut signifier / par des mots » (Dante, *Le Paradis*) –, la réticence coïncide avec un non-dire ou un dire-moins ; l'apophasie avec un dire-non, avec un aveu d'ineffabilité⁶². C'est cette

⁶¹ « L'ironie veut non pas tant exprimer que suggérer, et ses efforts paradoxaux, inversement proportionnels à la grandeur des moyens dépensés, nous familiarisent avec la nature toute spirituelle et qualitative de l'éloquence, il y a dans la puissance des mots une espèce de fantaisie profonde, qui n'est pas sans analogie avec l'imprévisibilité du plaisir et de la douleur [...]. De là la pudeur rétractile du refus et tous les euphémismes cérémonieux de la négation : la négation, qui est un jugement sur un jugement, et par conséquent une circonlocution ou périphrase de l'affirmation, n'est-elle pas indirecte et secondaire. Il y a un silence ironique qui décourage l'injustice en faisant le vide autour d'elle et qui la laisse mourir d'inanition dans le néant de sa propre victoire, faute d'ennemis ; l'injustice meurt d'avoir trop eu raison [...]. A mi-chemin entre le silence et l'allusion se situe la réticence, qui est une active collaboration du silence et de la parole, une parole refoulée ou ravalée : non pas, comme la rancune, haine rentrée, mais compression du bavardage, "sérénade interrompue". On se tait, quand on pourrait parler. La réticence, c'est le discours expirant, le passage de l'explicite au tacite » (Jankélévitch, *L'ironie, op. cit.*, p. 94-95).

⁶² Un exemple de la différence entre l'apophasie et la réticence nous est fourni respectivement par Wittgenstein et par Nietzsche. Le *Tractatus* se termine par une sentence apophasique des plus célèbres : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. de l'allemand par Gaston Granger, Paris, Gallimard, 2001, p. 112). Dans la préface de 1886 à *Humain, trop humain* nous trouvons en revanche une expression de réticence : « Ma philosophie me conseille de me taire et de renoncer aux questions. [...] Dans certains cas, on ne reste philosophe qu'autant qu'on... garde le silence. [...] Il ne faut parler que si l'on peut se taire » (Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain », *Œuvres philosophiques complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 74). Nous voyons que, dans le cas de Wittgenstein, le silence est déterminé par une impossibilité de parler correctement de quelque chose (en l'occurrence, des questions métaphysiques) ; tandis que dans le cas de Nietzsche il est fruit d'un choix délibéré, qui devient même la condition de la parole. Sur la distinction entre apophasie et réticence voir Thomas Gould, *Silence in Modern Literature and Philosophy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, notamment p. 17-56.

dernière figure que nous retrouvons dans le recueil montalien de 1925, où le seul type de connaissance qui est envisagé est une connaissance négative. Loin d'indiquer au lecteur quel chemin emprunter pour dérober la réalité de ses faux-semblants, *Os de seiche* se limite à lui montrer les erreurs de la raison lorsqu'elle cherche à mettre de l'ordre dans le monde. Le médium lyrique étant l'un des produits de cette raison, il est lui-même accusé d'être défaillant. Il en va ainsi dans *Ne nous demande pas la parole*, au sujet duquel nous avons remarqué qu'il est entièrement construit sur des figures d'omission, particulièrement évidentes dans les deux derniers vers (« Voici ce que seulement nous pouvons te dire aujourd'hui : / ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas », où la litote est renforcée par l'aposiopèse et l'anadiplose). Mais c'est également le cas des *Citronniers*, le poème qui ouvre le recueil. Montale y reprend les clichés du *locus amoenus* et de l'apparition divine – deux thèmes largement exploités par D'Annunzio –, afin de les renverser.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non
[tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

Vois-tu, dans ces silences en lesquels les
[choses
s'abandonnent et semblent tout près
de trahir leur ultime secret,
parfois on s'attend
à découvrir un défaut de la Nature,
le point mort du monde, le chaînon qui ne
[tient,
le fil à débrouiller qui enfin nous conduise
au centre d'une vérité.
Le regard fouille à l'entour,
l'esprit enquête, accorde, sépare
dans le parfum qui sans cesse gagne
lorsque le jour se fait plus languissant .
Ce sont les silences où l'on voit
dans chaque ombre humaine qui s'éloigne
quelque Divinité surprise.

Mais l'illusion cède ; et nous ramène le temps
dans les cités bruyantes où l'azur se montre
par morceaux seulement, tout en haut, entre
[les cimaises.

(*Les citronniers*, v. 22-37)

Il est intéressant de noter que, là où tout poète idyllique chercherait à lâcher prise sur son intellect et à s'immerger dans le paysage autour de lui, le « Nous » de Montale se comporte comme un scientifique devant un phénomène qu'il faut analyser dans ses causes et effets. Ses sens sont certes éveillés, mais non pas séduits par l'environnement. Au lieu de fusionner avec la végétation méditerranéenne et ses parfums, son esprit en « fouille [...] enquête, accorde, sépare » les éléments, en espérant y trouver la preuve d'une erreur dans la méthode dont lui-même est en train de se servir. Le « défaut de la Nature » n'est en fait rien d'autre

qu'un défaut de la raison : la réalité ne cache aucun « ultime secret » défendu au commun des mortels et que seul le poète saurait découvrir. La recherche du « point mort du monde », du « chaînon qui ne tient » ou encore du « fil à débrouiller qui enfin nous conduise / au centre d'une vérité » sont moins des occasions pour sortir de la trame d'actes nécessaires qui scandent l'existence que des manières de s'y enfermer davantage. La fin de la strophe en témoigne : le poète y est présenté comme un visionnaire, persuadé de reconnaître dans toute « ombre humaine » qui se promène dans la brousse le profil d'une divinité sylvestre.

Vers la fin de la partie du texte que nous venons de citer, Montale semble revenir sur ses pas et admettre qu'une brèche dans le système bâti par l'intellect est possible, mais dans un tout autre contexte que celui chanté par la tradition lyrique. Lorsqu'une vérité choisit de se manifester, elle le fait dans des lieux et à travers des indices bien plus triviaux. C'est en plein milieu urbain que des bribes d'azur se découpent du ciel enfumé par les industries : et c'est ici que le miracle longtemps cherché dans la nature se donne enfin à voir.

Quando un giorno, da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni ;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Quand, un jour, d'un porche mal clos,
entre les arbres d'une cour,
nous apparaît le jaune des citrons ;
et voici fondre le gel du cœur
et faire en nous ruisseler
leurs chants
les trompes d'or de la solarité.

(*Les citronniers*, v. 41-57)

Le recours à la litote « mal clos » ne sert pas à Montale uniquement à boucler son hendécasyllabe. Si le porche était ouvert, il serait facile d'y entrer et de découvrir « le jaune des citrons » ; alors que leur apparition est absolument fortuite : un locataire distrait a dû oublier de fermer la porte et un homme quelconque, en rentrant du travail, est passé devant l'immeuble et en a entrevu la cour. Seule la fonction atténuative de la litote permet de restituer le caractère aléatoire de cette révélation sans pour autant en réduire la portée. Dans *Os de seiche*, la rencontre avec la vérité advient toujours par hasard et toujours de biais : plutôt qu'en appareiller l'arrivée, le poète se doit de presque en oublier l'existence. Aussi modeste que soit le miracle, celui-ci se chargera ainsi d'une valeur transcendantale. La vue des citrons permettra au « Nous » de s'évader pendant un court instant de la routine qui le tient captif et qui fait qu'en hiver, lorsque « la lumière se fait avare », son âme devient « amère⁶³ ». On comprend dès lors que, malgré la désillusion exprimée dans la strophe

⁶³ Montale, « Les citronniers », *Os de seiche*, *op. cit.*, p. 29.

précédente, les au-delà du langage continuent de se dresser à l'horizon du poème. Désertée par les dieux ou inatteignable par les hommes, cette dimension demeure garante du partage entre ce que la parole lyrique peut dire et ce qui doit demeurer indicible. L'image biblique des trompes, mobilisée pour décrire le chant des citronniers et pour clore le texte, rend davantage évidente la valeur apophatique attribuée par Montale aux figures d'omission.

Les Occasions marquent le passage de l'apophasie à la réticence. Comme nous avons pu le voir, Montale n'y questionne plus la possibilité de percer le voile de Maya et de toucher par là à une vérité universelle mais autre que celle offerte par la raison. Puisqu'une telle hypothèse est d'emblée tenue pour irréalisable en poésie, tous les problèmes liés à l'énonciation sont ramenés à l'immanence et, qui plus est, à l'humain. À chaque fois que le « Je » ou le « Tu » décident de se taire sur quelque chose, cette décision ne dépend que des contingences qu'ils sont en train de vivre. Si les communications paraissent élusives ou brouillées au lecteur – ce qui est le cas pour la presque totalité des textes – ce n'est donc pas tant à cause de l'insaisissabilité de leurs contenus, que de la distance (géographique, mais aussi existentielle) entre les interlocuteurs⁶⁴. Certes, cette distance résulte à son tour du fait que le genre lyrique n'est plus à même de restituer la complexité de l'expérience moderne. Mais la difficulté ou l'impossibilité de dire ne sont jamais reconduites à la difficulté ou à l'impossibilité de penser. À la différence de ce qui se passe dans *Os de seiche*, le miracle est désormais sécularisé : son avènement ainsi que son absence demeurent aléatoires, mais peuvent, au moins théoriquement, être traduits en mots⁶⁵. C'est pour cette

⁶⁴ De l'avis de Christine Ott, dans *Os de seiche* est « implicite l'idée qu'il n'existe aucun moyen expressif ou cognitif en dehors du langage : il n'est dès lors pas possible de le transcender ni vers le haut (en direction d'un divin indicible), ni vers le bas (en direction d'une sensualité inarticulée), comme cherchent à le faire les poétiques de l'orphisme. En transcendant le langage pour aboutir à une dimension supra ou pre-verbale, ces dernières culminent souvent dans le culte du silence. Or, ce silence est situé au-dessus de la parole et réintroduit donc un dualisme métaphysique. Le lyrisme post-ontologique, au contraire, ne peut pas renvoyer à une mystique du silence ; puisqu'il ne peut faire appel à rien qui se trouve en dehors du langage, il est de plus en plus réduit à référer à lui-même » [« Implicita l'idea che non esistono possibilità di espressione e di conoscenza al di fuori del linguaggio : non è quindi possibile trascenderlo né verso l'alto (verso un indicibile divino) né verso il basso (verso una sensualità inarticolata). Trascendere il linguaggio in direzione di un sopra o pre-verbale, suggerire ciò che è indicibile, è invece l'obiettivo di una poetica orfica. Questa tendenza culmina spesso nel culto del silenzio, posto al di sopra della parola: il che, in definitiva, introduce un nuovo dualismo metafisico. Ma una lirica post-ontologica non può rimandare a un mistico silenzio; non potendo appellarsi a nulla che sia fuori dal linguaggio, essa fa sempre più riferimento a se stessa » (Christine Ott, *Montale e la parole riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milan, Franco Angeli, 2006, p. 53)].

⁶⁵ Nombreux sont les lieux où l'on retrouve le motif de la raison qui se retourne en son contraire. Nous l'avons identifié, entre autres, dans le miracle négatif raconté dans *Peut-être un matin*. Mais Montale s'exprime aussi explicitement sur ce sujet en 1965, lors d'un entretien : « Au début, sous l'influence de Schopenhauer, j'étais sceptique. Mais dans mes vers de la maturité, j'ai cherché d'espérer, de frapper

raison que l'expression de la foi et du doute vis-à-vis du salut dont le poème devrait se porter garant est confiée à la dimension rhétorique et non pas à la dimension sémantique des énoncés. Bien que le sens ultime de tels moments révélateurs (les occasions) continue d'échapper au poète, la maîtrise des outils formels propres à la tradition lui permet de transformer cette défaillance en choix, voire en style.

La marque de réticence la plus frappante qui émerge de la lecture des *Occasions* est l'aposiopèse. Non seulement le déploiement du discours est souvent entravé par l'ellipse, d'autant plus évidente que Montale y a recours dans les passages argumentatifs ou lors des énumérations ; en parcourant le recueil, on compte aussi vingt occurrences des points de suspension, situés tantôt au début (*Vers Capoue* et ... *Mais ainsi soit-il*), tantôt au milieu (*Sel ou grêle* et *Ne veuille, serpe*), tantôt à la fin du poème (*Dora Markus* et le troisième mouvement de *Du côté de Bellosguardo*). De même que leur position, leur fonction peut varier : soit ils signalent l'introduction dans le texte de quelque chose qui se trouve à son extérieur (une musique, comme il advient dans *L'âme qui dispense* et *Sous la pluie* ; ou une voix, comme dans *Palio*) ; soit ils indiquent un moment d'écoeurement chez le locuteur (*Costa San Giorgio* ; *L'été* ; *Eastbourne*) ; soit encore ils suggèrent que les événements ou les réflexions représentés dans le poème se poursuivent après sa fin (*Barques sur la Marne* et *La maison des douaniers*). Dans les trois cas, la présence des points de suspension contribue à étendre les frontières lyriques au-delà de la page, en rendant le texte coextensif à l'expérience dont il était censé simplement faire le récit. Or, la plupart des critiques considèrent qu'une telle atteinte aux marges du poème relève du désenchantement de Montale à l'égard du genre et de sa portée communicative⁶⁶. Mais s'il est vrai que la réticence traduit l'incertitude ou

contre le mur, de voir ce qu'il pouvait y avoir de l'autre côté, persuadé que le sens de la vie nous échappe. J'ai frappé comme quelqu'un qui attend désespérément une réponse » [« Agli inizi ero scettico, influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi della maturità, ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attende una risposta » (Montale, Entretien accordé à la *Gazette de Lausanne* en février 1965, cité par Giulio Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Milan, Longanesi, 1986, p. 125)].

⁶⁶ « Les indices d'une lacune expressive qu'on trouve si fréquemment dans le deuxième recueil de Montale font allusion à une nouvelle difficulté dans la connaissance du monde propre aux systèmes de pensée analytique (contrepartie du mécanisme intuitif – on peut l'appeler grâce ou "don" ou deuxième vue – qui est la révélation épiphanique) [...]. Si les liens identifiés dans *Os de seiches* prennent dans *Les Occasions* une forme problématique, c'est que Montale confie ici à l'ellipse la tâche de saper les certitudes [...]. Toutefois, à la différence de ce qui se passe dans le premier livre, le vide s'accompagne d'un "plein" stylistique : en même temps qu'il le prive de déterminations explicites et rassurantes, le silence qui tombe sur le texte le charge aussi d'emphase tragique. On voit ainsi naître, entre ce qui est déclaré est ce qui est omis, un champ de forces ; c'est justement du recours capillaire à la réticence que vient l'effet de pathos dans les poèmes des *Occasions*. Ces derniers sont construits sur le maximum d'économie dans

le désarroi de l'auteur vis-à-vis de son propre médium, c'est grâce à cet outil qu'il devient possible d'établir un contact avec le lecteur. En tant que figure de pensée, la réticence demande en fait à ce dernier d'identifier et éventuellement de parachever les énoncés que le « Je » ou ses interlocutrices ont abandonné. Dans cette perspective, les trous qui sillonnent le tissu énonciatif des *Occasions* seraient moins le produit d'une intermittence (l'interruption et la reprise soudaine d'une seule voix) que d'une interférence (la superposition de plusieurs voix distinctes qui s'influencent et se modifient réciproquement).

Le recours à l'aposiopèse sous forme de points de suspension se concentre dans la deuxième (six occurrences) et quatrième sections du recueil (neuf occurrences), en correspondance donc des *Motets* – le chansonnier d'amour sur lequel nous nous sommes penchée dans le précédent chapitre – et des longs poèmes qui servent de transition vers *La Tourmente*, où son emploi deviendra presque systématique⁶⁷. Dans les *Motets*, cet outil sert essentiellement à opposer la fragilité du poète et de son discours à la force silencieuse de la femme aimée. Ainsi dans *Bien des ans* :

Molti anni, e uno più duro sopra il lago
straniero su cui ardono i tramonti.
Poi scendesti dai monti a riportarli
San Giorgio e il drago.

Bien des ans, et l'un plus dur au lac
étranger sur lequel s'embrasent les couchants.
Puis des monts tu descendis me ramener
saint Georges et le Dragon.

Imprimerli potessi sul palvese
che s'agita alla frusta del grecale
in cuore... E per te scendere in un gorgo
di fedeltà, immortale.

Ah pouvoir sur le pavois
qui claque en mon cœur au fouet de la bise
les imprimer... Et pour toi descendre au gouffre
d'une fidélité qui s'immortalise.

(*Bien des ans...*)

l'emploi des matériaux mis en place. Les signes graphiques de l'ellipse sont les traces de cette amputation chirurgicale infligée aux vers – ce sont des cicatrices textuelles riches de sous-entendus » ([« I segnali di lacuna espressiva così frequenti nel secondo libro alludono a una intervenuta difficoltà di conoscenza analitica del mondo, tipica del sistema (controparte di quel meccanismo intuitivo – lo si chiami grazia o “dono” o seconda vista – che è l'agnizione epifanica) : [...]. Ebbene se i nessi rinvenuti negli *Ossi di Seppia* si presentano nelle *Occasioni* in forma problematica, ciò avviene grazie all'ellissi, cui è affidato il compito di sottrarre certezze [...]. A differenza che nel primo libro, il vuoto implica anche un inedito “pieno” stilistico : il silenzio che cade sul testo gli regala un certo tasso di enfasi tragica nel momento stesso in cui lo priva di determinazioni esplicite, oggettivamente rassicuranti. Nasce così, tra ciò che è dichiarato e ciò che è taciuto, un campo di forze ; viene proprio dall'impiego capillare della reticenza l'effetto di pathos che producono tanti testi delle *Occasioni*, basati sulla massima economia dei materiali messi in capo. I segni grafici dell'ellissi rappresentano le tracce dell'amputazione chirurgica inflitta ai versi – cicatrici testuali dense di sottointesi » (Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale, op. cit.*, p. 174)].

⁶⁷ Les occurrences des points de suspension s'élevèrent à vingt-deux dans la *Tourmente* : leur position et fonction recouper celles qu'on vient d'énumérer pour *Les Occasions*, avec un effet de pathos accentué par rapport au recueil précédent. Sur la pratique de l'interruption chez Montale voir Massimo Colella, « Con righe a puntini... quasi per suggerire “continua”. Aposiopesi e retorica del silenzio nella poesia montaliana », *Rhetorica*, 35, 4, 2017, p. 425-444 et Elisa Tonani, « Strategie di resa grafica del non finito nella poesia italiana contemporanea », Anna Dolfi (dir.), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Florence, Firenze University Press, 2015, p. 361-387.

Comme tous les autres textes de la section, ce poème présente une structure bipartite, avec deux strophes de vers diversement rimés (« ligo » – « drago » aux v. 1 et 4 ; « grecale » – « immortale » aux v. 6 et 8 ; « monti » – « tramonti » aux v. 2 et 3) et de métrique variable (hendécasyllabes aux v. 1-2 et 5-7 ; pentamètre au v. 4 et heptasyllabe au v. 8). Cette disposition permet au « Je » de comparer de manière spéculaire son attitude à celle du « Tu », qui lui rend visite après une longue maladie et un an passé au sanatorium (le lac de montagne évoqué au premier vers). Malgré son état, c'est le « Tu » qui entreprend un voyage et apporte un message salvateur, incarné par l'emblème de saint Georges et le Dragon, au « Je ». Ce dernier désespère de réussir un jour à figer ce signe sur un drapeau, qui est cependant décrit comme agité par le vent du nord. Les points de suspension qui suivent cette image ne marquent pas simplement une halte dans l'énonciation, mais participent à renforcer la métaphore héraldique du blason et du pavois en tant que corrélats idéaux de l'écriture et de la page, en proie aux événements extérieurs comme le drapeau l'est à la bise. Nous serions par là tentés de prendre le subjonctif « potessi » pour l'expression de l'irréalité plus que de la possibilité : le « Je » a beau souhaiter traduire en poésie les dons de la femme aimée, ceux-ci ne se soustraient pas moins à la communication. En suivant cette lecture, nous devrions pourtant reconduire l'aposiopèse de Montale à la profession d'ineffabilité que nous avons vue à l'œuvre dans *Os de seiche* et dont nous avons dit qu'elle relevait moins de la réticence que de l'apophasie. Or, si nous relisons le texte, nous nous apercevons que l'énoncé « Ah pouvoir sur le pavois / [...] les imprimer » contient une prétériorité. D'une part, le « Je » regrette de ne pas pouvoir donner une portée universelle et durable au message de Clizia ; mais d'autre part, ce même message est imprimé par le poète dans son motet. On comprend alors que les figures d'omission mobilisées dans les *Motets* n'ont pas pour but d'expliciter les défaillances du langage face à la caducité de l'expérience. D'instrument d'aiguillage et de limitation qu'elles étaient, elles servent désormais de pont entre les niveaux métaphorique (« imprimer » au sens de « figer dans la mémoire ») et littéral du texte (« imprimer » au sens de « publier »)⁶⁸.

⁶⁸ Mais ces figures servent aussi à faire le pont entre les différents textes des *Occasions*. Tel est le cas de ... *Mais ainsi soit-il* : les points de suspension (« ... Mais ainsi soit-il. Un éclat de trompette / dialogue avec les essaims de la chénaie [...] ») qui ouvrent le motet ne marquent pas simplement le désarroi du « Je », résigné à accepter son destin ; ils indiquent également que le poème en question est une réponse à celui qui le précède et qui se terminait par « Et le temps passe » (Montale, « Le roseau qui effleure », *Les Occasions*, *op.cit.*, p. 95).

La double visée, dubitative et affirmative, de l'aposiopèse est encore plus souvent exploitée dans la quatrième et dernière partie du recueil. Déjà dans la section précédente, entièrement occupée par le poème *Du côté de Bellosguardo*, Montale s'en est servi pour faire part au lecteur à la fois de son incertitude et de sa confiance vis-à-vis l'énonciation lyrique. Le premier mouvement du texte se termine en fait par un point d'exclamation (« Quelle tristesse que / [...] la queue d'une étoile qui vienne fulgurer dans le ciel avant même que le désir ne trouve ses paroles!⁶⁹ »); le deuxième par un point ferme (« Et le geste demeure [...] / peut-être force-t-il l'accès, et le fracture / de son crochet, pointe subtile.⁷⁰ ») et le troisième par des points de suspension (« Un son prolongé / sort des grès [...] / et les sauterelles se traînent, pluie tombée / des tonnelles sur les livres ; [...] / Et demain...⁷¹ »). Contrairement à ce qu'on pourrait penser, cet anti-climax allant du maximum au minimum d'assertivité ne marque pas la perte de foi progressive du poète à l'égard de son médium : le bout de phrase entamé et abandonné par le « Je » n'exprime en fait pas seulement la crainte de Montale à l'égard des événements à venir (la Deuxième Guerre mondiale) ; elle contient aussi l'espoir dans l'intervention d'une force supérieure (Clizia et la poésie dont elle est la personnification), capable de s'opposer au cours tragique de l'histoire⁷². Avec le début de la quatrième section, la réticence a donc largement montré son double tranchant. Tous les textes qui y sont réunis jouent sur le renversement constant de la foi en désillusion et de la désillusion en foi, sans que l'une n'arrive à s'imposer sur l'autre. Nous avons notamment observé comment, dans *Nouvelles stances, Costa San Giorgio, Palio* et *Nouvelles de l'Amiata*, le pari du « Je » sur les pouvoirs du « Tu » est toujours restreint à un salut éphémère (le « filet de pitié⁷³ » dans *Nouvelles de l'Amiata*), aléatoire (le résultat de la course dans *Palio*⁷⁴), douteux (la « Morgane⁷⁵ » dessinée par la fumée dans *Nouvelles Stances*) ou encore menacé (« la presse de l'ennemi⁷⁶ » dans *Costa San Giorgio*).

Un processus analogue intéresse *Barques sur la Marne*, un poème d'allure léopardienne qui nous offre un dernier exemple du recours de Montale à la réticence. La première partie

⁶⁹ Montale, « Du côté de Bellosguardo », *Les Occasions, op. cit.*, p. 101.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷² On suit ici l'interprétation donnée du poème par Tiziana De Rogatis, qui dans ses notes aux *Occasions* considère la pluie de sauterelles comme un signe à double tranchant : d'une part, de la colère divine ; de l'autre, d'une puissance supérieure qui existe et peut se mêler aux affaires des hommes (Tiziana De Rogatis, notes à *Le Occasioni, op. cit.*, p. 174).

⁷³ Montale, « Nouvelles de l'Amiata », *Les Occasions, op. cit.*, p. 163.

⁷⁴ Montale, « Palio » *Les Occasions, op. cit.*, p. 153.

⁷⁵ Montale, « Nouvelles Stances » *Les Occasions, op. cit.*, p. 145.

⁷⁶ Montale, « Costa San Giorgio » *Les Occasions, op. cit.*, p. 125.

du texte – composé majoritairement d'hendécasyllabes, dont certains rompus en deux vers – est occupée par le souvenir d'une excursion en bateau sur la Marne, que le « Je » et le « Tu » ont traversée au coucher du soleil. Pour son cadre aussi bien que pour son vocabulaire, cette strophe initiale rappelle les atmosphères d'*Os de seiche* et la communion que le poète tentait d'y instaurer avec le paysage (« Bonheur du liège à l'abandon / sur le courant / qui détrempe l'entour des ponts à la renverse / [...] barques sur la rivière, agiles dans l'été⁷⁷ »). À peine quelques vers plus tard, une telle possibilité est cependant écartée. Le « Je » et le « Tu » s'aperçoivent que l'« aube infinie et sans routes⁷⁸ » de leur jeunesse est lointaine ; tandis que les limbes du temps présent les obligent à s'attarder dans une « longue attente⁷⁹ », caractérisé par un sentiment de vide qui a depuis gagné leurs esprits.

Il sogno è questo : un vasto,
interminato giorno che rifonde
tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore
e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
il domani velato che non fa orrore.
E altro ancora era il songo, ma il suo riflesso
fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido
del pendolino, aereo e inaccessibile ;
era silenzio altissimo nel grido
concorde del meriggio ed un mattino
più lungo era la sera, il gran fermento
era grande riposo.

Qui... il colore
che resiste è del topo che ha saltato
tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo
velenoso, lo storno che sparisce
fra i fumi della riva.

Le songe, le voici : un vaste,
interminable jour qui revient fondre
presque immobile, entre berges, sa lueur
et à chaque tournant le bon labeur de l'homme
un lendemain voilé, exempt d'horreur.
Et autre encore était le songe, mais son reflet
fixe sur l'eau en fuite, sous le gîte
de la penduline, en l'air inaccessible ;
était profond silence dans le cri
unanime de midi, et un matin
plus long le soir, le grand ferment
un grand repos.

Ici... la couleur
qui résiste est d'un rat bondissant
parmi les joncs ou, métal qui jaillit
venimeux, l'étourneau qui se perd
aux fumées de la rive.

(*Barques sur la Marne*, v. 19-33)

Juste après la rupture de l'idylle et l'essor des angoisses propres à l'âge adulte, le « Je » décide de prendre une initiative inattendue pour un poème qui se distinguait jusqu'ici par le vague de ses évocations. Avec la résolution d'un homme qui raconte à son analyste ce dont il a rêvé la veille, il détaille l'image qu'il a de son enfance et les sensations que le souvenir de cette période lointaine suscite en lui. La « vaste, interminable » saison qu'il décrit est placée sous le signe de l'innocence à l'égard de l'avenir : le « lendemain » et ses tourments sont encore « voilé[s] » à son regard et le futur ne représente pas encore une source d'inquiétude.

⁷⁷ Montale, « Barques sur la Marne », *Les Occasions*, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

La présence de la litote « che non fa orrore » (malheureusement traduit en français par « exempt d'horreur ») marque toutefois un tournant dans la strophe. À la franchise des quatre vers précédents se substitue la réticence : non seulement le « Je » évite de prononcer le terme « heureux » ; mais il semble aussi interrompre son récit, en se limitant à dire qu'« autre encore était le songe » et en laissant le lecteur face à l'illusion produite par les reflets du ciel sur le fleuve. Or, comme dans le motet *Bien des ans* que nous avons analysé plus haut, cet arrêt ne constitue pas une profession d'ineffabilité à l'égard d'un passé utopique que la poésie ne serait pas à même de restituer. L'allusion à une partie du songe à laquelle la conjonction adversative « mais » et la métaphore du reflet entraveraient l'accès est en fait aussitôt contredite par le retour à l'imparfait narratif et par l'énumération de nouveaux éléments tirés du rêve du « Je ». Ces derniers sont tous construits en oxymore (« était profond *silence* dans le *cri* » ; « un *matin* / plus long [était] le *soir* » ; « le grand *ferment* [était] un grand *repos* »), comme pour insister sur le caractère utopique de la dimension évoquée. Nous comprenons alors qu'« autre encore était le songe » est plus une prétérition qu'une aposiopèse sans issue. Si elle témoigne du désistement de Montale face à la poésie comme moyen d'éterniser l'enfance, elle ne se révèle pas moins nécessaire à mettre le lecteur dans la condition d'imaginer par lui-même les parties omises du rêve et, ce faisant, d'en anticiper le récit. Comme le suggère le rapport d'anacolithe que le passage suivant entretient avec le reste de la strophe (« mais son reflet / fixe sur l'eau en fuite, sous le gîte / de la penduline, en l'air inaccessible »), il existe bien des lieux du texte où l'écriture paraît reproduire le cours exact de la pensée, avec ses soubassements et ses retours en arrière ; mais cette impression est l'effet d'une stratégie rhétorique ayant pour fonction, dans ce cas, d'encourager la participation du public.

Là où la réticence montalienne vise à rendre les marges du poème perméables à ce qui se trouve en dehors du texte (les sons, les voix, mais aussi les haltes dans la réflexion du poète), celle de Rilke relève d'un propos différent et joue un rôle d'autant plus important que le sujet des *Élégies* est le seul à y prendre directement la parole. Contrairement à ce qu'il advient dans *Les Occasions*, les nombreuses interruptions des phrases, ainsi que leur caractère souvent elliptique, ne dépendent jamais de l'intervention du « Tu » ou de la musique d'un piano qui résonne dans la pièce voisine. Même quand le « Je » se tait, il paraît demeurer au centre de l'énonciation du cycle. De ce dernier, on peut dire qu'il est le produit d'un premier et crucial acte de réticence : ce n'est en fait qu'en choisissant d'« avale[r s]es sanglots » et de renoncer au cri de l'élégie que la plainte peut démarrer. Or, au long des

chapitres précédents, nous nous sommes orientée vers une lecture non-narratologique de nos auteurs, en exprimant tout particulièrement nos réserves à l'égard des interprétations qui voient dans le « Je » un simple masque de l'auteur⁸⁰. Plutôt que de nous attarder sur le problème d'établir si les silences des *Élégies* sont aussi les silences de Rilke, nous pourrions donc nous demander si les arrêts et les omissions du texte indiquent un repli ou bien une ouverture à des formes discursives autres que le monologue dramatique. Dans cette deuxième perspective, la réticence serait expression d'un mode de penser et d'écrire fragmentaire, mais pas pour autant chaotique.

Un des éléments les plus frappants des *Élégies* est la présence massive du *Sperrschrift*, le caractère espacé qu'on utilisait autrefois à la place de l'italique. Cet outil sert à attirer l'attention du lecteur sur des termes en apparence insignifiants et en réalités fondamentaux pour la compréhension du texte. Chez Rilke, il s'agit surtout d'adverbes (« ici », « là », « assez », « ainsi », « encore », « avant », « dedans », etc.), de verbes (« être », « vouloir », « pouvoir », « dire », « tomber », etc.) ou de pronoms (« telle », « lui », « nous », « vous », etc.⁸¹). Puisqu'il explicite la portée sémantique des mots, le *Sperrschrift* s'oppose à la

⁸⁰ « Le modèle pour le poème lyrique, en bref, et en particulier dans les manuels pour l'étude de la poésie, est le monologue dramatique, dans lequel nous surprenons un locuteur mis en situation de répondre à un événement. La critique du lyrisme moderne, ou la critique moderne du lyrisme en général, a mis au défi la conception romantique du lyrisme comme l'expression directe et sincère d'une émotion, mais en le faisant, elle a mis l'accent sur l'importance de penser le je lyrique comme un masque (persona) créée par le poète plutôt que comme le poète lui-même. Mais si le je est un masque, alors l'interprétation du poème est une caractérisation du masque, comme si c'était le personnage d'un roman, et du contexte dans lequel le discours a lieu. Bien qu'il y ait une différence entre le discours du poème lyrique et la vie du poète comme figure historique biographique, l'accent est mis sur le lyrisme comme représentation de la conscience, et idéalement comme drame de la conscience [...]. Il y a de multiples raisons pour refuser ce modèle du poème lyrique en tant que monologue dramatique comme étant la norme : c'est une façon de pousser le lyrisme du côté du roman en adoptant un modèle mimétique et en mettant l'accent sur le locuteur comme personnage, qui néglige tous ces éléments du lyrisme que sont : la rime intérieure, le mètre, le refrain, et qui ne sont pas imités des actes de discours ordinaires » (Culler, « L'Adresse Lyrique », *op. cit.*, p. 133-135).

⁸¹ Parmi les exemples les plus significatifs du *Sperrschrift* dans le cycle, ceux qui se trouvent dans la troisième strophe de la *Neuvième Élégie*, que nous avons déjà citée dans le premier chapitre de cette troisième partie : « Mais parce que c'est beaucoup d'être ici, qu'apparemment / Tout l'ici a besoin de nous, ce périssant qui d'étrange / manière nous requiert. Nous, les plus périssants. Une fois / chaque chose, rien qu'une. Une seule fois. Et nous aussi / une fois. Jamais plus. Mais une fois / avoir été cela, ne fut-ce qu'une seule fois / avoir été terrestre, semble irrévocable » [« Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. E i n m a l / jedes, nur e i n m a l. E i n m a l und nicht mehr. Und wir auch / e i n m a l. Nie wieder. Aber dieses / e i n m a l gewesen zu sein, wenn auch nur e i n m a l : / irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar » (Rilke, « Neuvième Élégie », *Les Élégies de Duino, op. cit.*, p. 81)] ; ou encore ceux qui se trouvent à la fin de la *Dixième Élégie* : « Et nous qui pensons le bonheur / comme ascendant, nous sentirions en nous / ce mouvement qui presque nous confond / quand une chose heureuse tombe » [« Und wir, die an s t e i g e n d e s Glück / denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, / wenn ein Glückliches f ä l l t » (Rilke, « Dixième Élégie », *Ibid.*, p. 97)].

réticence, qui se manifeste dans le cycle à travers le recours aux points de suspension. Presque aussi fréquents que les mots espacés (trente-huit contre cinquante-deux occurrences), ces derniers sont généralement considérés comme un marqueur d'oralité et liés par là au caractère pathétique de l'énonciation du « Je ». C'est ainsi qu'ils sont par exemple interprétés dans la strophe finale de la *Troisième Élégie* :

Und du selber, was weißt du –, du locktest
Vorzeit empor in dem Liebenden. Welche
Gefühle
wühlten herauf aus entwandelten Wesen. Welche
Frauen haßten dich da. Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Jünglings ? Tote
Kinder wollten zu dir... O leise, leise,
tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, –
[führ ihn
nah an den Garten heran, gieb ihm der Nächte
Übergewicht ...

Verhalt ihn...

Toi-même, que sais-tu, ta magie suscitait
en qui t'aimait la nuit des temps. Quelles passions
se soulevaient du fond des morts changés. Quelles
femmes là, te haïssaient. Quelle espèce de
ténébreux
éveillais-tu dans les veines du jeune homme ? Des
enfants morts te cherchaient... Oh sans bruit, sans
[bruit,
devant lui, vaque à quelque bonne et sûre tâche –,
[conduis-le
sur le seuil du jardin, offre-lui la prépondérance de
[la nuit...

Modère-le...

(*Les Élégies de Duino*, III, v. 76-85)

Considérée comme la plus psychanalytique des *Élégies*, la *Troisième* porte sur le conflit entre spiritualité et corporalité⁸². Le « Je » y interroge plusieurs aspects de la figure féminine, dont ceux de l'amante et de la mère. Dans un premier temps distincts, ces rôles finissent par converger dans le nourrisson : un être vulnérable et apeuré, mais qui contient en lui

⁸² Rilke commence à rédiger la *Troisième Élégie* à Duino, en février 1912, puis interrompt l'écriture, qu'il reprend en 1913. C'est en automne de cette même année, peu après avoir participé à un congrès de psychanalyse à Munich, qu'il compose la deuxième strophe : ici on trouverait, entre autres allusions, une référence à l'inquiétante étrangeté (*Unheimlich*) de Freud. « Mère, c'est toi qui l'as fait petit, et commencé ; pour toi il était neuf, et au-dessus de ses yeux neufs tu recourbais / un monde tendre et le préservais de l'ailleurs. / Hélas ! où sont les années où ta minceur suffisait / à faire écran pour lui à la houle du chaos ? / Tu lui cachais, ainsi, beaucoup de choses ; la nuit, tu désarmais / la chambre devenue suspecte ; puisé dans l'abri de ton cœur / à l'espace de sa nuit tu en mêlais un autre, plus humain. / Ce n'est pas dans le noir, non c'est dans ton approche / que tu as posé la vieilleuse, et une espèce d'amitié la faisait luire. / Nul craquement que tu n'expliques d'un sourire, comme si / tu savais depuis toujours *quand* le parquet se manifeste ... / Alors il t'écoutait, s'apaisait. Si tendre le pouvoir / de ta présence... Derrière l'armoire, sous un grand manteau, / s'avavançait son destin ; et, décalé à peine, / dans les plis du rideau s'insinuait son instable avenir » [« Aber begann er sich je ? Mutter, du machtest ihn klein, du warst, die ihn anfang ; / dir war er neu, du beugtest über die neuen / Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden. / Wo, ach, hin sind die Jahre, da du ihm einfach / mit der schlanken Gestalt wallendes Chaos vertratst ? Vieles verbargst du ihm so; das nächtlich verdächtige Zimmer / machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht / mischtest du menschlichem Raum seinem Nacht-Raum hinzu. / Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres Dasein / hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus Freundschaft. / Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtest, / so als wüsstest du längst, wann sich die Diele benimmt... / Und er horchte und linderte sich. So vieles vermochte / zärtlich dein Aufstehn ; hinter den Schrank trat / hoch im Mantel sein Schicksal, und in die Falten des Vorhangs / passte, die leicht sich verschob, seine unruhige Zukunft. » (Rilke, « Troisième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p. 30-31)].

toutes les pulsions qui l'habiteront une fois devenu adolescent, y compris le désir sexuel. À rien ne sert que la mère le protège de cette « houle du chaos » qui est le monde extérieur, car un tel tumulte l'animait intérieurement déjà avant sa naissance, lorsque son esprit était encore confondu avec celui de ses ancêtres. Au terme d'un long discours, le « Je » rappelle justement à la femme qu'elle n'aime pas que son enfant, mais aussi « les pères, qui sont couchés au fond de nous / comme décombres de montagnes ». Elle-même étant faite du « lit de fleuve asséché / des mères d'une fois », la passion qu'elle a suscitée chez l'homme qui la courtisait autrefois n'est pas unique, mais issue d'une vague de sentiments jaillis du passé le plus lointain (« Vorzeit », que Jaccottet traduit par « nuit des temps »). À cette femme, qui ne peut pas empêcher que l'amour qu'on lui a déclaré se mêle à celui éprouvé par d'autres hommes et pour d'autres femmes, ne reste que le pouvoir d'apaiser l'angoisse produite par l'essor de ces mêmes émotions chez son « jeune homme ». Puisque celui-ci est désormais à la fois son enfant et son amant, elle se doit de « vaque[r] » devant lui « à quelque bonne et sûre tâche » (les travaux domestiques dont sont généralement chargées les femmes) ; de le condui[r] sur le seuil du jardin » (un lieu à mi-chemin entre l'espace familial, mais inquiétant, de la maison et celui, tout aussi mystérieux, de la forêt) ; et enfin de lui « offr[ir] la prépondérance de / la nuit » (autrement dit, de l'encourager à comparer l'immensité de l'univers extérieur à son existence individuelle).

Au long de ces dix vers où le « Je » semble dispenser à la mère ses conseils – ou plutôt ses ordres, car ils sont exprimés par les impératifs « tu », « führ » et « gieb » –, les points de suspension apparaissent trois fois. Leur présence s'ajoute aux trois qui reviennent dans les strophes précédentes et fait de cette *Élégie* l'une des plus « réticentes » du cycle. Mais cette réticence vient-elle vraiment du « Je » et de son soin dans la répartition entre tâches masculines (s'enflammer de passions intemporelles) et féminines (travailler diligemment et « sans bruit ») ? Certes, les points contribuent à restituer l'atmosphère de discrétion et de calme auxquelles est appelée la mère ; mais ils participent également à rendre ces qualités bien visibles au lecteur⁸³. Discrètes et calmes sont en fait aussi les « choses », les parties

⁸³ « Moins les signes de ponctuation, pris isolément, sont porteurs de signification ou d'expression, et plus ils constituent dans la langue le pôle opposé aux noms, plus alors chacun d'entre eux gagne de façon décisive son rang phonologique, son expression singulière, qui n'est certes pas à dissocier de la fonction syntaxique, mais qui ne s'épuise en aucun cas en elle [...]. Le point d'exclamation ne ressemble-t-il pas à l'index dressé d'un air menaçant ? Les points d'interrogation ne sont-ils pas semblables à des feux clignotants, ou à un œil qui s'ouvre ? Les deux-points, selon Karl Kraus, ouvrent grand la bouche : malheur à l'écrivain qui ne les nourrit pas de manière substantielle. Le point-virgule évoque visuellement une moustache tombante ; je goûte d'autant plus fortement son âpre saveur. Les points d'exclamation se lèchent les babines d'un air tout à la fois satisfait, bête et rusé. Ce sont tous des signaux de circulation ;

inexprimées du monde que le poète a pour tâche de faire parler. Comme nous l'avons vu à propos de la *Neuvième Élégie*, leur silence n'indique pas l'impossibilité de la parole lyrique, mais sa condition préalable. C'est pour cette raison qu'une lecture voyant dans les points de suspension et dans les autres stratégies de réticence des simples marqueurs d'oralité nous paraît réductrice. Situés au croisement du dire avec l'écrire et le lire, ces signes ne sont en fait pas, ou pas uniquement, la seule trace laissée par la voix dans le texte : ils sont surtout le seul élément qui ne peut pas être dit et qui ne tombe donc pas sous l'autorité énonciative du « Je ». Si le silence affairé de la mère se laissait docilement transposer en mots, quel modèle offrirait-elle à son enfant ? Et encore, si la terre – dont Rilke nous dit que sa ruse est d'être « verschwiegene » (« qui se tait », et qui est donc plutôt réticente que « muette », comme le traduit Jaccottet) – permettait à quiconque d'en chanter les louanges, quelle leçon d'humilité donnerait-elle ? Ce n'est qu'à travers le recours paradoxal aux points de suspension que Rilke parvient à la fois à traduire et à préserver ce que ces figures peuvent enseigner aux hommes.

Grâce à la réticence, le poète réussit également à freiner sa propre tentation monologique, voire sa logorrhée. Le cycle a beau être prononcé de bout en bout par le « Je », celui-ci est constamment interrompu par l'intervention (ou mieux, par l'interponction) des choses. Ainsi conçue, la strophe de la *Troisième Élégie* que nous venons de citer se révèle moins caractérisée par un discours prescriptif, visant à conseiller la femme sur le comportement à tenir devant le genre masculin, que par un discours performatif, dans lequel la distinction entre la parole et l'action (le « Je » qui sollicite la femme pour l'exécution de ses tâches quotidiennes et la femme qui les accomplit) montre son caractère illusoire. Le tout dernier vers en témoigne : il se compose du seul mot « verhalten », un terme qui signifie « modérer », « retenir » ou « contenir » et qui est récurrent dans les *Élégies*. Dans la *Première*, le « Je » l'emploie à la forme pronominale (« Und so, verhalt ich

en fin de compte ces derniers ont été créés à leur image [...] Les points de suspension, qu'on aimait utiliser à l'époque où l'impressionnisme fut commercialisé comme ambiance pour laisser les phrases ouvertes de manière suggestive, évoquent l'infinité des pensées et de leur association [...]. Mais si l'on réduit, ainsi que l'a fait l'école de George, ces points dérobés aux infinies fractions décimales de l'arithmétique au nombre de deux, on a l'illusion de pouvoir continuer à revendiquer impunément l'infinité fictive, tandis qu'on habille d'exactitude ce qui, de par son sens propre, veut être inexact » (Theodor Adorno, « Signes de ponctuation », *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, tr. de l'allemand par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2004, p. 41-43) Toujours sur le point de suspension voir Henri Meschonnic, « La Ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, 52, 2000, p. 289-29 ; et Jean-Michel Maulpoix, « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses. Revue du Centre de Création Industrielle*, 42, Centre Georges Pompidou, février 1988.

mich », « Du coup, je me contiens ») pour exprimer sa décision de ravalier ses cris et ne plus chercher à chanter les anges. Premier verbe du cycle à être véritablement “agi” – les deux qui le précèdent sont au subjonctif et expriment une possibilité –, « verhalten » est repris dans l’allocution à la mère de la *Troisième Élégie*, où il perd sa valeur négative pour se charger d’une nuance nouvelle. Comme nous venons de le voir, le fait de se retenir, d’être réticent, renvoie ici à la prudence de ceux qui, en évitant de trop dire (une erreur que nous avons vu commettre au « Je » lors de l’éloge hyperbolique fait aux anges dans la *Deuxième Élégie*) parviennent à dire autrement. En se taisant, la femme se contient et contient en même temps. Elle se contient, car elle limite sa présence dans le texte aux points de suspension ; mais elle contient aussi, car elle délimite à travers ces mêmes points la portion de monde dont elle (et, par extension, le poème) est en mesure d’assurer la protection, pareille en cela aux haies d’un jardin entretenu au bord d’une forêt sauvage.

Avec la *Troisième*, ce sont la *Cinquième* et la *Dixième* les *Élégies* où Rilke a recours de manière significative à l’aposiopèse. Dans le premier de ces deux textes, les points de suspension répondent à un propos légèrement différent par rapport à celui qui émerge des autres occurrences dans le cycle. Plutôt qu’à rendre intelligible le silence, leur emploi vise ici à donner un effet de fragmentation au poème et à la scène qui y est représentée (les cortège de saltimbanques et les sautes des acrobates sur le tapis, dont nous avons déjà analysé les implications dans la deuxième partie de cette thèse⁸⁴). Au sein de ce poème aux strophes courtes et au rythme pressant, les points des suspension assument la seule fonction de superposer l’une sur l’autre les différentes perspectives adoptées par le « Je ». Cette visée, qu’on pourrait dire expressionniste, disparaît avec la *Dixième Élégie*, où l’aposiopèse revient à servir le but que nous avons vu à l’œuvre dans le discours à la mère et qui consiste essentiellement à creuser un écart entre le niveau syntaxique et le niveau sémantique (ou mieux, sémiotique) des vers. À la différence de ce qui se passait dans la *Troisième Élégie*, où

⁸⁴ L’exemple le plus frappant de cette fonction expressionniste attribuée aux points de suspension dans la *Cinquième Élégie* se trouve entre la septième et la huitième strophes du texte : « Où, où donc est le lieu – je le porte dans mon cœur – / où ils étaient encor loin de *pouvoir*, où ils tombaient encore / l’un de l’autre, comme des bêtes / mal appariées : – / où les poids pèsent encore ; / où sous les vains tournolements de leurs baguettes / les assiettes / titubent... / Et tout à coup, dans ce laborieux Nullepart, tout à coup / cet endroit indicible où le pure manque / étrangement se change – et brusquement ; en excès vide » [« Wo, o w o ist der Ort, – ich trag ihn im Herzen –, / wo sie noch lange nicht *konnten*, noch voneinander / abfieln, wie sich bespringende, nicht recht / paarige Tiere; – / wo die Gewichte noch schwer sind ; / wo noch von ihren vergeblich / wirbelnden Stäben die Teller / torkeln... / Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt –, umspringt / in jenes leere Zuviel » (Rilke, « Cinquième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 51)].

le « Je » n'avait pas encore intériorisé la réticence des choses et tendait donc à assumer une attitude condescendante vis-à-vis de la femme, dans le dernier texte du cycle la posture paternaliste est complètement abandonnée. Le « Je » a désormais compris que donner la voix aux choses ne signifie pas les « expliquer », comme nous avons tendance à le faire avec tout autre élément du monde (en rendant ce dernier « gedeutete », donc prévisible et dévitalisé). Ce n'est que dans le glissement du « dire » (*sagen*) au « montrer » (*zeigen*) auquel nous avons assisté dans la *Neuvième Élégie*, que le poète peut parler en leur nom⁸⁵.

Une fois arrivé au terme de son parcours, le « Je » espère pousser le cri qu'il a longuement retenu, mais dont nous avons vu qu'il l'a en même temps laissé sortir, en donnant ainsi naissance au paradoxe énonciatif des *Élégies*. Ce faisant, il espère convertir ses larmes en source de joie, voire de vie (« Qu'un jour enfin [...] / ma face fluviale / me rende plus resplendissant ; que les pleurs inapparents / fleurissent⁸⁶ »). La traversée du cycle lui a appris que chagrin et bonheur, plainte et hymne, ne sont pas incompatibles, mais se nourrissent les uns les autres. Les souffrances ne sont pas ajoutées, mais constitutives de l'existence humaine : c'est pour cette raison que, d'expériences provisoires et surtout temporelles qu'elles étaient à nos yeux à l'époque où nous leur demandions « dans leur triste durée, / si d'aventure elles n'[allaient] pas cesser », elles acquièrent une dimension spatiale. Soudainement, le « Je » se retrouve en fait plongé dans une atmosphère de foire semblable à celle représentée dans la *Cinquième Élégie*. Mais contrairement au lieu sans nom décrit dans cette dernière, la fête se déroule ici dans

[...] die Gassen der Leid-Stadt,

[...] les rues de la Ville Douleur

⁸⁵ Le problème de parler au nom de ceux qui ne peuvent pas le faire est au centre des réflexions de Bertolt Brecht. Dans ses textes et drames théâtraux, ce poète par ailleurs assez différent de Rilke (qu'il considère comme l'emblème de l'arrivisme bourgeois) s'interroge sans cesse sur la possibilité de faire entendre la voix des opprimés. De même que pour les choses dans les *Élégies*, ce geste risque en fait de produire une nouvelle et plus subtile forme de démagogie, ayant pour résultat de priver ces « silencieux » du droit à la prise de parole. Ainsi dans *Éloge de la dialectique* : « L'injustice aujourd'hui s'avance d'un pas sûr. / Les oppresseurs dressent leurs plans pour dix mille ans. / La force affirme : les choses resteront ce qu'elles sont. / Pas une voix, hormis la voix de ceux qui règnent, / Et sur tous les marchés l'exploitation proclame : c'est maintenant que je commence. / Mais chez les opprimés beaucoup disent maintenant : / Ce que nous voulons ne viendra jamais. / Celui qui vit encore ne doit pas dire : jamais ! / Ce qui est assuré n'est pas sûr. / Les choses ne restent pas ce qu'elles sont. / Quand ceux qui règnent auront parlé, / Ceux sur qui ils régnaient parleront. / Qui donc ose dire : jamais ? / De qui dépend que l'oppression demeure ? De nous. / De qui dépend qu'elle soit brisée ? De nous. / Celui qui s'écroule abattu, qu'il se dresse ! / Celui qui est perdu, qu'il lutte ! / Celui qui a compris pourquoi il en est là, comment le retenir ? / Les vaincus d'aujourd'hui sont demain les vainqueurs / Et jamais devient : aujourd'hui. » (Bertolt Brecht, « Éloge de la dialectique », *Poèmes*, t. 3 (1930-1933), tr. de l'allemand par Maurice Regnaut, Paris, Éditions La Table Ronde, 2018, p. 61).

⁸⁶ [*« Dass ich dereinst, [...] / mich mein strömendes Antlitz / glänzender mache : dass das unscheinbare Weinen / blühe »* (Rilke, « Dixième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 87)].

wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
 Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der
 [Ausguß
 prahlt : der vergoldete Lärm, das platzende
 [Denkmal.
 O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den
 [Trostmarkt,
 den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte :
 reinlich und zu enttäuscht wie ein Postamt am
 [Sonntag.

où dans un faux silence fait d'excès de bruit,
 s'affiche le moulage moulé sur du vide,
 avec force : le vacarme plaqué or, le monument
 [tapageur.
 Oh, comme un ange leur foulerait aux pieds sans
 [plus de traces
 leur foire aux réconforts, devant l'église toute
 faite :
 fermée, propre, déçue comme un bureau de poste
 [le dimanche.

(*Les Élégies de Duino*, X, v. 16-23)

Le même imaginaire auquel Rilke attribuait une fonction au moins partiellement positive dans l'*Élégie* dite « du saltimbanque⁸⁷ » – le sourire insouciant de l'athlète y était figure du processus créateur, et ce malgré le caractère coercitif des acrobaties auxquelles il se livrait⁸⁸ –, lui fournit ici l'occasion pour attaquer les institutions religieuses et la promesse de consolation (la « foire aux réconforts, devant l'église toute faite ») qu'ils offrent aux individus. Voilà pourquoi les petites rues qui conduisent à la place principale et qui devraient résonner de la fête sont désertes et inquiétantes. Or, à la différence des autres silences évoqués au long du cycle, celui de la Ville Douleur est le seul à n'être pas véritablement tel. Comme le montrent les couples d'oxymores, il coïncide en fait avec un vacarme assourdissant, produit par des « excès du bruit » et « plaqué d'or » pour qu'il prenne un air grandiloquent⁸⁹. Au lieu de se laisser séduire par un tel marché de la

⁸⁷ Ainsi, en février 1922, Rilke raconte à Lou Salomé la naissance de cette *Élégie*, sur laquelle nous nous sommes déjà penchée dans le deuxième et troisième chapitres de la deuxième partie : « Je me proposais de te recopier aujourd'hui les trois autres *Élégies*, puisque nous sommes de nouveau un dimanche ! Or, figure-toi que, dans une radieuse arrière-tempête, une nouvelle *Élégie* est née, celle des "Saltimbanques". C'est un complément miraculeux ; maintenant seulement le cycle des *Élégies* me paraît vraiment clos. Elle ne s'y ajoute pas en onzième, mais s'y insère (à la cinquième place) avant l'"*Élégie* héroïque" » [« Ich hatte vor, Dir heute die anderen drei *Elegien* abzuschreiben, da es schon wieder Sonntag geworden ist ! Aber nun ist, denk Dir, in einem strahlenden Nachsturm, noch eine *Elegie* dazugekommen, die der *Saltimbanques*. Das ist aufs Wunderbarste ergänzend, nun erst scheint mir der *Elegien*-Kreis wirklich geschlossen. Sie kommt nicht als elfte hinzu, sondern wird (als Fünfte) eingefügt, vor der *Helden-Elegie* » (Rilke, « Lettre à Lou Salomé du 19 février 1922 », *Correspondance*, op. cit. p. 503)].

⁸⁸ À propos de la *Cinquième Élégie* et des figures qu'y sont mobilisés, Karine Winkelvoss a précisé que « si le langage poétique de Rilke ne relève pas d'un fonctionnement organique-symbolique, il ne relève pas non plus d'un fonctionnement mécanique-allégorique. La *Cinquième Élégie* constitue précisément une critique de l'œuvre mécanique des saltimbanques, une critique qui se manifeste par des symptômes physiques : douleurs, chutes, larmes » (Winkelvoss, *Rilke et la pensée des yeux*, op. cit., p. 257).

⁸⁹ L'imaginaire de la ville comme lieu de vacarme et de perte est déjà présent dans les *Carnets de Malte Laurids-Brigge*. Ainsi, dans les toutes premières entrées de son journal, Malte écrit : « C'est donc ici que les gens viennent pour vivre ? Je serais plutôt tenté de croire que l'on meurt ici. Je suis sorti. J'ai vu des hôpitaux. J'ai vu un homme qui chancelait et s'affaissa. Les gens s'assemblèrent autour de lui et m'épargnèrent ainsi la vue du reste. J'ai vu une femme enceinte. Elle se traînait lourdement le long d'un mur haut et chaud, et étendait de temps à autre les mains en tâtonnant, comme pour se convaincre qu'il était encore là. Oui, il y était encore. Et derrière lui ? Je cherchai sur mon plan : maison d'accouchement. Bien. On la délivrera, rien ne s'y oppose. Plus loin, rue Saint-Jacques, un grand bâtiment avec une

souffrance, où tout péché et tout chagrin peuvent être affranchis au prix d'une lettre recommandée (ce qui rend l'église pareille à un « bureau de poste » fermé le jour le plus sacré de la semaine), le « Je » se dirige vers ces lieux de la foire où les passions humaines

coupole. Le plan indique : Val de Grâce, hôpital militaire. Je n'avais d'ailleurs pas besoin de ce renseignement, mais peu importe. La rue commença à dégager de toutes parts des odeurs. Autant que je pouvais distinguer, cela sentait l'iodoforme, la graisse de pommes frites, la peur. Toutes les villes sentent en été. Puis j'ai vu une maison singulièrement aveugle. Je ne la trouvais pas sur mon plan, mais je vis au-dessus de la porte une inscription encore assez lisible : Asile de nuit. À côté de l'entrée étaient inscrits les prix. Je les ai lus. Ce n'était pas cher. Et puis ? J'ai vu un enfant dans une voiturette arrêtée : il était gros, verdâtre, et avait visiblement une éruption sur le front. Elle guérissait apparemment et ne le faisait pas souffrir. L'enfant dormait, sa bouche était ouverte et respirait l'iodoforme, l'odeur des pommes frites, de la peur. C'était ainsi, voilà tout. L'important était que l'on vécût. Oui, c'était là l'important. Dire que je ne peux pas m'empêcher de dormir la fenêtre ouverte ! Les tramways roulent en sonnant à travers ma chambre. Des automobiles passent sur moi. Une porte claque. Quelque part une vitre tombe en cliquetant. J'entends le rire des grands éclats, le gloussement léger des paillettes. Puis, soudain, un bruit sourd, étouffé, de l'autre côté, à l'intérieur de la maison. Quelqu'un monte l'escalier. Approche, approche sans arrêt. Est là, est longtemps là, passe. Et de nouveau la rue. Une femme crie : "Ah ! tais-toi, je ne veux plus". Le tramway électrique accourt, tout agité, passe par-dessus, par delà tout. Quelqu'un appelle. Des gens courent, se rattrapent. Un chien aboie. Quel soulagement ! Un chien. Vers le matin il y a même un coq qui chante, et c'est un délice infini. Puis, tout à coup, je m'endors. Cela, ce sont les bruits. Mais il y a quelque chose ici qui est plus terrible : le silence. Je crois qu'au cours de grands incendies il doit arriver, ainsi, parfois, un instant de tension extrême : les jets d'eau retombent, les pompiers ne montent plus à l'échelle, personne ne bouge. Sans bruit, une corniche noire s'avance, là-haut, et un grand mur derrière lequel le feu jaillit, s'incline sans bruit. Tout le monde est immobile et attend, les épaules levées, le visage contracté sur les yeux, le terrible coup. Tel est ici le silence » [« So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäl. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter ? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden – man kann das. Weiter, Rue Saint-Jacques, ein großes Gebäude mit einer Kuppel. Der Plan gab an Val-de-grâce, Hôpital militaire. Das brauchte ich eigentlich nicht zu wissen, aber es schadet nicht. Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von Pommes frites, nach Angst. Alle Städte riechen im Sommer. Dann habe ich ein eigentümlich starblindes Haus gesehen, es war im Plan nicht zu finden, aber über der Tür stand noch ziemlich leserlich : Asyle de nuit. Neben dem Eingang waren die Preise. Ich habe sie gelesen. Es war nicht teuer. Und sonst ? ein Kind in einem stehenden Kinderwagen : es war dick, grünlich und hatte einen deutlichen Ausschlag auf der Stirn. Er heilte offenbar ab und tat nicht weh. Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, Pommes frites, Angst. Das war nun mal so. Die Hauptsache war, dass man lebte. Das war die Hauptsache. Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt : Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung : ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein. Das sind die Geräusche. Aber es gibt hier etwas, was furchtbarer ist : die Stille. Ich glaube, bei großen Bränden tritt manchmal so ein Augenblick äußerster Spannung ein, die Wasserstrahlen fallen ab, die Feuerwehrleute klettern nicht mehr, niemand rührt sich. Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse vor oben, und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos. Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille » (Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 21-23)].

n'ont pas encore été domestiquées. Plus loin, aux marges de la Ville, les balançoires s'élancent libres vers le ciel et les funambules s'exhibent devant la foule excitée. Ces niches fourmillantes de vie ne sont pourtant qu'un rempart temporaire contre le chagrin : les balançoires ne nous donnent que l'illusion de voler et les acrobates sont dits « plongeurs et bateleurs du zèle⁹⁰ », pour indiquer le caractère obtus de leurs efforts. Le renversement de la fête en farce atteint son sommet avec l'apparition de l'argent, dont la multiplication est assimilée à l'acte sexuel le plus automatique et intéressé (« le sexe de l'argent / tout, l'ensemble, le processus – ; c'est instructif et cela / rend fécond...⁹¹ »).

Une fois atteint un tel niveau d'avilissement, le texte s'interrompt de manière brusque. Dès que le « Je » reprend son énonciation, celle-ci est entrecoupée par des points de suspension :

... Oh aber gleich darüber hinaus,
 hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten
 des [»Todlos«,
 jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß
 [scheint,
 wenn sie immer dazu frische Zerstreungen
 [kaun...,
 gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists
 [w i r k l i c h.
 Kinder spielen, und Liebende halten einander, –
 [abseits,
 ernst, im ärmlichen Gras, und Hunde haben
 Natur.
 Weiter noch zieht es den Jüngling ; vielleicht,
 [dass er eine junge
 Klage liebt... Hinter ihr her kommt er in Wiesen.
 [Sie sagt :
 – Weit. Wir wohnen dort draußen... Wo ? Und
 [der Jüngling
 folgt. Ihn rührt ihre Haltung. Die Schulter, der
 [Hals –, vielleicht
 ist sie von herrlicher Herkunft. Aber er läßt sie,
 [kehrt um,
 wendet sich, winkt... Was solls? Sie ist eine
 [Klage.

... Pourtant, guère plus loin, derrière
 la dernière palissade où la 'Sans-mort' est placardée,
 la bière amère qui semble si douce aux buveurs
 à force de mâcher dessus des jeux tout frais...
 Juste au dos de la palissade, juste après : le *réel*.
 Des enfants jouent, des amoureux sont ensemble –
 [à l'écart,
 dans l'herbe pauvre, graves – et des chiens suivent
 [leur nature.
 L'adolescent est entraîné plus loin : qui sait s'il
 [n'aime pas
 une Plainte ?... Il la suit dans des prés. Elle dit :
 – C'est loin. Nous habitons là-bas... Où ? Le jeune
 homme
 la suit. Ému par son maintien. Les épaules, le cou –
 [peut-être
 est-elle de noble ascendance. Il la laisse pourtant,
 [s'écarte,
 se détourne, fait signe... À quoi bon ? une Plainte...
 (*Les Élégies de Duino*, X, v. 34-47)

Le recours de Rilke à l'aposiopèse dans la *Dixième Élégie* se limite à ces vers, situés à la fin de la première strophe du texte. Las de l'église comme de la foire, le « Je » s'est éloigné davantage et a découvert la réalité, cachée derrière une autre astuce imaginée pour échapper

⁹⁰ Rilke, « Dixième Élégie », *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 89.

⁹¹ *Ibid.*

à la douleur (la bière « Sans mort », élixir au nom aussi prometteur qu'illusoire⁹²). Longtemps cherchée, cette réalité n'a rien que l'aspect d'un parc abandonné : des enfants jouent dans ses allées et des couples sont allongés sur la pelouse sèche, à côté de chiens délaissés. C'est ici que Rilke, selon une démarche que nous avons déjà vue à l'œuvre ailleurs dans le cycle, remplace la personne du « Je » par celle de l'adolescent. Depuis la *Cinquième Élégie*, quand la mère espérait en vain qu'il n'outrepasse pas les bords du jardin, ce « jeune homme » n'a plus arrêté de « s'écarter », en s'aventurant dans des lieux inexplorés et, qui plus est, inexplicables (*ungedeutete*, non ceinturés par le langage rassurant des adultes). Arrivé à la périphérie de la Ville Douleur, il rencontre la Plainte : allégorie du chagrin mais aussi du poème, celle-ci lui indique un pays lointain (la « noble ascendance » de la tradition élégiaque ?), où elle habitait autrefois et dont elle a dû s'exiler. Cette fille au cou fin et aux épaules bien droites est le dernier être réticent qu'on rencontre dans le cycle. Si l'adolescent décide de la suivre dans les prés, c'est qu'il est « ému de son maintien » : en elle, il reconnaît l'attitude opposée à celle qu'incarnent les visiteurs de l'église et de la foire. Désabritée, souffrante, morte peut-être, la Plainte ne cherche de réconfort ni dans les idoles ni dans le jeu, et c'est pour cette raison que le jeune homme peut la laisser derrière soi. Même si

⁹² « La bière enivrante dont on fait l'éloge ici s'appelle *Todlos*. Essayons d'abord de comprendre le sens de "sans mort" : la vie éternelle est promise ; pour les hommes, cette promesse est douce, car, comme dans la foire de leur existence, ceux-ci veulent jouir également de la vie éternelle, c'est-à-dire de divertissements toujours nouveaux. Mais, d'un autre point de vue, cette bière est amère, car celui qui jouit éternellement de la vie sans la mort n'entrera jamais dans un rapport réel, il n'aura jamais accès à la totalité de l'être (lequel ne commence que derrière le panneau d'affichage de la bière). Le sens de ce panneau d'affichage est plus profond que la Ville-Douleur, plus profond aussi que la mauvaise attitude que les hommes se permettent d'y avoir, trompés par leur propre addiction à se distraire et par l'église, qui les console de leur souffrance. L'au-delà commence par la "terre de la souffrance" (X, v. 88). La ville dans son ensemble est déjà fermée, puisque des planches la protègent de la campagne ; elle se compose de bâtiments fermés comme des bureaux de poste non ouverts et de plateaux, dans lesquels on peut toujours voir un monde interprété [*gedeutete Welt*]. La campagne, en revanche, est le terrain ouvert, sans limite a priori, sans dispersion, une topographie naturelle. Puisque, finalement, *sub specie aeternitatis* tout dépend de la topographie naturelle de l'âme, c'est seulement là que commence la réalité » [*« Das berausende Bier, das hier gepriesen wird, heißt Todlos. Wir fassen die Bedeutung in erster Linie auf als "ohne Tod" : es wird ewiges Leben verheißen ; den Menschen scheint das süß zu sein, weil sie wie im ganzen Jahrmarkt des Lebens auch im ewigen Leben andauern, d.h. immer neue Zerstreungen dazu genießen wollen. Von einer höheren Sicht her ist dieses Bier aber bitter, weil der, der ewig das Leben ohne Tod genösse, nie in den eigentlichen Bezug käme, nie ins Ganze des Seins träte (das ja erst hinter der Plakatwand des Biers beginnt) Die Bedeutung dieser Plakatwand ist das Äußerste der Leid-Stadt, das Äußerste auch, was sich die Menschen an falscher Haltung in ihr, irreführt durch die eigene Zerstreungssucht und durch die das Leid begrenzende Kirche, leisten können. Jenseits beginnt, wie wir vor- ausnehmend sagen dürfen, das "Leidland" (X, v. 88). Die Stadt ist als Ganzes schon das Abgeschlossene, da Planken sie abschirmen gegen das Land ; sie besteht aus geschlossenen Bauten wie nichtoffenen Postämtern und Buden, in denen je eine gedeutete Welt geschaut werden kann. Das Land dagegen ist das Offene, ohne apriorische Begrenzung, ohne Zerstreung, in natürlicher Topographie. Da schließlich *sub specie aeternitatis* alles auf die natürliche Topographie des Seelischen ankommt, beginnt erst hier die Wirklichkeit » (Steiner, *Rilke Duineser Elegien, op. cit.*, p. 255)].*

l'Élégie se prolonge pendant plusieurs strophes encore, ce salut rapide et hésitant (l'adolescent « s'écarte / détourne, fait signe... À quoi bon ? ») marque l'achèvement du propos que le « Je » s'était donné au début de son chemin : faire sien le mode d'être discret et retiré des choses pour parvenir à dire la douleur et à la surmonter, en transformant ainsi le cri en chant, la plainte en hymne.

Le scepticisme vécu

Ironie et réticence, les deux figures de pensée dont nous venons de relever la présence chez Valéry, Stevens, Montale et Rilke, se rejoignent dans le recours à des modes d'expression brachylogiques⁹³. Aussi conventionnelles que soient leurs manifestations dans le texte, ces derniers recouvrent une valeur nouvelle par rapport à la tradition, où leur emploi est largement attesté (il suffit de songer à la centralité du *Witz* dans la poésie romantique⁹⁴). Comme nous avons pu le voir, la brachylogie moderniste diffère du discours allusif ou ambigu propre au genre lyrique en ce que les éléments omis du texte ne le sont pas en vertu de l'ineffabilité des choses auxquelles ils se réfèrent. Lorsque nos auteurs renoncent tantôt à tout penser de ce qu'ils écrivent (ironie), tantôt à tout écrire de ce qu'ils pensent (réticence), ils ne visent pas la création d'un tissu de correspondances d'autant plus vraies que la nature de leurs rapports demeure impalpable, voire secrète. Que le langage se soit révélé défaillant et opaque est dès lors moins une excuse pour délivrer le poème de sa

⁹³ « Le silence, la réticence et l'allusion composent à l'ironie un visage bien à part. L'ironie est *laconique*. L'ironie est *discontinue*. Concise d'abord » (Jankélévitch, *L'ironie, op. cit.*, p. 98).

⁹⁴ Chez les premiers romantiques, et chez Friedrich Schlegel en particulier, le concept de *Witz* recouvre celui d'ironie. Ainsi, dans le fragment 34 de l'*Athenäum* nous lisons qu'« une trouvaille *witzig* est une désagrégation de matériaux spirituels qui doivent donc s'être mélangés intimement avant la brusque scission. Il faut que l'imagination ait été remplie à satiété de toute espèce de vie avant que puisse venir le moment de l'électriser par la friction d'une libre socialité, au point que l'excitation du moindre contact, ami ou ennemi, lui arrache de fulgurantes étincelles et de lumineux rayons, ou des coups foudroyants » (Friedrich Schlegel, « Fragments critiques », *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 84). Selon Lacoue-Labarthe et Nancy, le *Witz* participe à la fois du processus organique de séparation et de synthèse qui est au sein de l'idéalisme romantique et de sa critique : « Un pareil *Witz* ne cesse pas d'errer - sinon d'opérer - dans ce dispositif, entre système et chaos, entre les deux pôles de l'organon. Depuis le début nous avons été tenus de pointer dans le romantisme non pas le lieu, mais le jeu d'un écart à l'idéalisme (à la métaphysique qui s'y parachève) : l'écart tantôt d'une complexité supplémentaire, tantôt d'une hésitation, d'un flottement - d'un *schweben*, selon un des mots dont ces textes usent immodérément, et qui, s'il peut recouvrir un trop fameux « flou romantique », pourrait bien aussi parfois signifier que le romantisme détient par constitution une certaine impossibilité d'accommoder exactement la vision de l'Idée. Celle-ci n'en reste pas moins sa visée, sans nul doute, et l'écart est infime.. Il nous faudrait encore indéfiniment compliquer le schéma simple - idéalisme/romantisme - dont nous avons cependant cru pouvoir nous servir » (Nancy et Lacoue-Labarthe, « Clôture », *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 420).

tâche représentative qu'une raison pour en faire le corrélat de l'esprit en ce que lui-même a de chancelant et de cireux. Mais puisque ces écrivains ne peuvent plus compter sur une conception oratoire de la rhétorique, selon laquelle chaque figure traduirait un phénomène cognitif ayant eu réellement lieu dans l'esprit et étant commun à ceux qui y ont recours, l'autrement-dit de l'ironie et le non-dit de la réticence sont les seuls outils leur permettant de rendre la pensée à la fois matière et manière de l'écriture, sans prétendre pour autant qu'elle coïncide avec cette dernière. Dans un tel effort, la plupart des critiques voient l'expression d'un renoncement à la littérature comme médium apte à restituer en même temps les contenus (dimension subjective) et les lois (dimension objective) de l'expérience⁹⁵. Quant à nous, nous avons cherché avec notre travail à mettre en discussion les interprétations qui transforment cette défaite en fatalisme et sonnent avant l'heure le glas du poème. Dans *Les Élégies de Duino* comme dans *Les Occasions*, dans *Le Cimetière marin* comme dans *Esthétique du Mal*, ironie et réticence participent à la création d'un système qui a certes pour résultat d'échouer dans la transmission de la vérité au sens positif du terme, mais qui, par le biais de ce même échec, en rend intelligible une de type différent : la "vérité" du scepticisme.

L'idée que notre rapport au monde ne soit pas tant caractérisé par la fondation de nouvelles connaissances que par le rejet de celles déjà acquises traverse la réflexion sceptique depuis Montaigne⁹⁶. L'issue la plus radicale de cette conception consiste à suspendre notre consensus sur l'existence de la réalité et sur celle des autres individus. Purement théorique (comment habiter un univers dont on n'arrête jamais d'invalidier la

⁹⁵ Nous avons déjà cité l'ouvrage de Hugo Friedrich *Structure de la poésie moderne* et la conception du lyrisme post-mallarméen qui y est exprimée : « Le rapport au monde de la poésie au XX^e siècle est de nature multiple. Le résultat est cependant toujours le même, la dévalorisation du monde réel. Comme dans le roman, le monde réel dans la poésie éclate également en fragments saisis avec la plus grande précision qui prennent la place de l'ensemble. [...] Le monde y apparaît si bien neutralisé qu'il semble n'être plus humain. C'est à peine s'il existe encore des textes proposant une médiation qui, à travers les choses et les paysages, ferait parler une âme proche de l'homme. Comme Flaubert l'avait déjà fait, et à sa suite Hemingway, Sartre, Butor et d'autres, la poésie appréhende le monde extérieur sous tous ses aspects comme un donné brut opposant sa résistance à l'homme. L'objet lui-même sera recherché de préférence dans le domaine du banal et du vulgaire. C'est ainsi, en effet, que son poids est le plus grand et qu'il rend l'homme solitaire. Déchets de toute sorte de la grande ville, ivresse à bon marché, rails de tramways, bistrot, cours d'usines, journaux déchirés, tous ces éléments et bien d'autres ne cessent d'apparaître » (Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 285-286).

⁹⁶ « Le ciel et les étoiles ont branlé trois mille ans ; tout le monde l'avait ainsi cru, jusqu'à ce que Cléanthe le Samien ou, selon Théophraste, Nicetas Syracusain s'avisa de maintenir que c'était la terre qui se mouvait par le cercle oblique du Zodiaque tournant à l'entour de son essieu ; et, de notre temps, Copernic a si bien fondé cette doctrine qu'il se sert très règlement à toutes les conséquences astronomiques. Que prendrons-nous de là, sinon qu'il ne nous doit chaloir lequel ce soit des deux ? Et qui sait qu'une tierce opinion, d'ici à mille ans, ne renverse les deux précédentes ? » (Montaigne, « Apologie de Raymond Sebond », *Essais*, op. cit., p. 597).

perception ?), une telle vision est à l'origine du solipsisme, pour lequel le sujet pensant est la seule chose qu'on puisse connaître avec certitude⁹⁷. La poésie de Valéry, de Stevens et, dans une moindre mesure, celle de Rilke et de Montale, ont souvent été ramenées à ce mode de pensée : chez eux, la visée solipsiste s'exprimerait à travers la méfiance vis-à-vis du pouvoir communicatif du langage ; à travers l'intellectualisation du ressenti et un certain plaisir tiré du fait de suffire à soi-même (ce qui leur a valu aussi le diagnostic de narcissisme)⁹⁸. Nous sommes pourtant de l'avis que ce qui rend leurs œuvres à la fois

⁹⁷ Célèbres sont notamment les deux sentences du *Tractatus* de Wittgenstein dans lesquelles il est dit que « *les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde » et que, dès lors, « je suis mon monde » (Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 93).

⁹⁸ Si le motif de Narcisse est parmi les plus explorés par Valéry et Rilke, le narcissisme en tant que disposition psychologique conduisant le sujet à se situer au centre d'une mythologie de la connaissance individuelle n'est pas évoqué explicitement. Ce sont plutôt les critiques qui, dans leurs "diagnostics", interprètent certains modes ou sujets mobilisés par nos auteurs à travers le prisme du trouble narcissique. C'est le cas de nombreux passages des *Cahiers* et des lettres rilkéennes ; mais aussi d'un extrait des *Carnets de Malte Laurids-Brigge* où Malte raconte le moment où, enfant, il a pris conscience que les limites de son corps coïncident avec les limites de sa connaissance : « Je devais être encore petit, j'étais à genoux sur le fauteuil pour atteindre la table sur laquelle je dessinais. C'était le soir, en hiver, si je ne me trompe, dans l'appartement de la ville. [...] Il est de fait que, ce soir-là, je dessinais un chevalier, un seul, un chevalier très reconnaissable sur un cheval étrangement caparaçonné. Il était si bariolé que je devais souvent changer de crayons de couleur, mais c'était surtout le rouge qui était concerné et dont je n'arrêtais pas de me servir. C'était justement encore le cas, quand il roula jusqu'au bord (je le vois encore) et avant que j'eusse pu l'arrêter, il tomba à côté de moi et disparut. J'en avais vraiment besoin et j'étais ennuyé de devoir descendre à sa poursuite. Avec ma maladresse, mes jambes me paraissaient beaucoup trop longues et je ne parvenais plus à les ramener de dessous moi ; cet agenouillement prolongé avait engourdi mes membres ; je ne savais pas trop ce qui m'appartenait et ce qui était le fauteuil. Je finis cependant par débarquer en bas. Mes yeux ne parvenaient pas à discerner le moindre objet sous la table. Je m'en remis donc à mon toucher et, agenouillé, je peignai les longs poils frais du tapis. Puis mes yeux malgré moi s'étaient adaptés, l'obscurité se faisait plus transparente et d'abord je reconnaissais ma propre main étendue, les doigts écartés, qui remuait toute seule, presque comme une bête aquatique, et palpitait le fond. Je la regardais faire avec curiosité ; elle me paraissait connaître des choses que je ne lui avais jamais apprises, avec des mouvements que je ne lui avais jamais observés. Je la suivais à mesure qu'elle avançait, et me préparais à voir je ne sais quoi. Mais comment aurais-je pu m'attendre à ce que, sortant du mur, tout à coup une autre main vînt à ma rencontre, une main plus grande, extraordinairement maigre et telle que je n'en avais encore jamais vu. Elle tâtonnait, venant de l'autre côté, de la même manière, et les deux mains ouvertes se mouvaient à la rencontre l'une de l'autre, aveuglément. Ma curiosité était loin d'être satisfaite, mais brusquement elle céda et fit place à la terreur. Je sentais qu'une de ces mains m'appartenait et qu'elle s'enfonçait dans une aventure irréparable. De toute l'autorité que je gardais sur elle, je la retins et la ramenai vers, moi, étendue à plat et lentement, sans quitter des yeux l'autre main qui continuait de tâtonner. Je compris qu'elle n'allait pas s'en tenir là ; et je ne puis pas dire comment je remontai. Enfoncé profondément dans le fauteuil, mes dents claquaient et j'avais si peu de sang au visage qu'il me semblait n'avoir plus de bleu dans les yeux. "Mademoiselle" alors s'alarma, s'agenouilla à côté de mon fauteuil en criant mon nom ; je crois qu'elle me secoua. Mais j'avais toute ma conscience » [« Wie klein ich damals noch gewesen sein muß, sehe ich daran, daß ich auf dem Sessel kniete, um bequem auf den Tisch hinaufzureichen, auf dem ich zeichnete. Es war am Abend, im Winter, wenn ich nicht irre, in der Stadtwohnung. [...] Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete, einen einzelnen, sehr deutlichen Ritter auf einem merkwürdig bekleideten Pferd. Er wurde so bunt, daß ich oft die Stifte wechseln mußte, aber vor allem kam doch der rote in Betracht, nach dem ich immer wieder griff. Nun hatte ich ihn noch einmal nötig ; da rollte er (ich sehe ihn noch) quer über das beschienene Blatt an den Rand und fiel, ehe ich es verhindern konnte, an mir vorbei hinunter und war

lyriques et essayistiques c'est une attitude différente et au moins partiellement liée au processus qui, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, a conduit l'héritage rationaliste à aller, d'une part, vers un scientisme positif ; d'autre part, vers un relativisme absolu. Chez les auteurs de notre corpus, l'usage de la raison (comme méthode et comme motif) résultent de la combinaison de ces deux instances, dont la première est essentiellement constructive (on la retrouve dans le projet valérien de diviser les *Cahiers* en rubriques, ou dans la distinction nette entre prose et poésie) et l'autre essentiellement déconstructrice (on la voit à l'œuvre dans *Mélange* ou dans d'autres textes où Valéry défie les frontières qui séparent les genres et les discours)⁹⁹. Nous croyons que, dès lors cette combinaison, les poèmes de

fort. Ich brauchte ihn wirklich dringend, und es war recht ärgerlich, ihm nun nachzuklettern. Ungeschickt, wie ich war, kostete es mich allerhand Veranstaltungen, hinunterzukommen; meine Beine schienen mir viel zu lang, ich konnte sie nicht unter mir hervorziehen ; die zu lange ein gehaltene knieende Stellung hatte meine Glieder dumpf gemacht ; ich wußte nicht, was zu mir und was zum Sessel gehörte. Endlich kam ich doch, etwas konfus, unten an und befand mich auf einem Fell, das sich unter dem Tisch bis gegen die Wand hinzog. Aber da ergab sich eine neue Schwierigkeit. Eingestellt auf die Helligkeit da oben und noch ganz begeistert für die Farben auf dem weißen Papier, vermochten meine Augen nicht das geringste unter dem Tisch zu erkennen, wo mir das Schwarze so zugeschlossen schien, daß ich bange war, daran zu stoßen. Ich verließ mich also auf mein Gefühl und kämmte, knieend und auf die linke gestützt, mit der andern Hand in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum, der sich recht vertraulich anfühlte ; nur daß kein Bleistift zu spüren war. Ich bildete mir ein, eine Menge Zeit zu verlieren, und wollte eben schon Mademoiselle anrufen und sie bitten, mir die Lampe zu halten, als ich merkte, daß für meine unwillkürlich angestregten Augen das Dunkel nach und nach durchsichtiger wurde. Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß ; ich orientierte mich über die Beine des Tisches ; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu ; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig heruntastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da. Ich fühlte, daß die eine von den Händen mir gehörte und daß sie sich da in etwas einließ, was nicht wieder gutzumachen war. Mit allem Recht, das ich auf sie hatte, hielt ich sie an und zog sie flach und langsam zurück, indem ich die andere nicht aus den Augen ließ, die weitersuchte. Ich begriff, daß sie es nicht aufgeben würde, ich kann nicht sagen, wie ich wieder hinaufkam. Ich saß ganz tief im Sessel, die Zähne schlugen mir aufeinander, und ich hatte so wenig Blut im Gesicht, daß mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen. Mademoiselle –, wollte ich sagen und konnte es nicht, aber da erschrak sie von selbst, sie warf ihr Buch hin und kniete sich neben den Sessel und rief meinen Namen; ich glaube, daß sie mich rüttelte. Aber ich war ganz bei Bewußtsein » (Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids-Brigge*, op. cit., p. 101-103)]. Pour une lecture narcissique de ce passage voire Maurice Ray, « Une lecture de Rainer Maria Rilke », *Le Coq-héron*, vol. 204, no. 1, 2011, p. 33-39).

⁹⁹ Dans un article intitulé *A Collect of Philosophy*, Stevens cite et commente un extrait de lettre qu'il a reçue de Paulhan, dans laquelle le critique affirme que « depuis Planck, il est généralement admis que le déterminisme – la relation de cause à effet – existe à l'échelle humaine au prix de nombreuses compensations statistiques et d'importantes approximations macroscopiques (il y a de quoi rêver au sujet de telles approximations). En ce qui concerne la nature des phénomènes corpusculaires ou quantiques, vous n'avez qu'à essayer de les imaginer. Personne n'y a réussi encore. Mais peut-être que les poètes... ».

Valéry, Rilke, Stevens et Montale n'expriment pas le rejet du monde et des autres, mais reconnaissent qu'un tel rejet est issu d'une expérience commune à tous les individus et que la littérature, contrairement à la science ou à la philosophie, en permet le partage.

Dans *Les Voix de la raison*, un ouvrage que nous avons déjà cité dans ce travail, Stanley Cavell fait la distinction entre « scepticisme intellectuel » et « scepticisme vécu¹⁰⁰ ». Le scepticisme intellectuel (ou scepticisme classique) est celui dont s'occupent les philosophes et consiste à croire que notre relation au monde dépend de la certitude que nous pouvons ou ne pouvons pas avoir vis-à-vis de son existence. Les problèmes soulevés par une telle vision, tout particulièrement ceux qui portent sur le langage – comment s'assurer que la valeur que nous attribuons à un symbole ou à un mot est la même que lui attribuent les autres ? –, sont souvent décontextualisés et débouchent pour la plupart sur la formulation d'un paradoxe ou d'un non-sens. Le scepticisme vécu concerne en revanche des situations précises, dans lesquelles nous sommes amenés à douter de pouvoir entrer en contact avec les autres¹⁰¹. Selon Cavell, l'expérience que nous faisons de ce doute et le sentiment

Des mots de Paulhan, Stevens déduit que « les philosophes (et les philosophes de la science en particulier) ne font pas de découvertes, mais des hypothèses qui pourraient être considérées comme poétiques. C'est pour cette raison que Louis de Broglie admet que les progrès de la physique sont pour l'instant suspendus : car nous ne possédons ni les mots ni les images nécessaires pour y réfléchir. Créer ces images, ces mots : voilà la vraie tâche des poètes » [« It is admitted, since Planck, that determinism – the relation of cause to effect – exists, or so it seems, on the human scale, only by means of an aggregate of statistical compensations and as the physicists say, by virtue of macroscopic approximations. (There is much to dream about in these macroscopic approximations). As to the true nature of corpuscular or quantic phenomena, well, try to imagine them. No one has yet succeeded. But the poets ? it is possible... It comes to this, that philosophers (particularly the philosophers of science) make, not discoveries, but hypotheses that may be called "poetic" Thus Louis de Broglie admits that progress in physics is, at the moment, in suspense because we do not have the words or the images that are essential to us. But to create images, words, that is the very reason for being of poets » (Stevens, « A Collect of Philosophy », *Collected Poetry and Prose, op. cit.*, p. 196)].

¹⁰⁰ « Le philosophe *commence* ses recherches avec le sentiment que, pour utiliser ma formule, il y a quelque chose qui cloche, ou qui cloche peut-être, dans la connaissance prise dans son ensemble. [...] À propos de la question originante du philosophe – par exemple : "(Comment) savons-nous (pouvons-nous savoir) quoi que ce soit du monde ?", ou bien "Qu'est-ce que la connaissance. en quoi consiste ma connaissance du monde ?" –, ce que je prétends principalement, c'est qu'elle est (dans l'une ou l'autre de ses versions) une réaction à, ou une expression d'une expérience réelle qui prend attache dans les êtres humains. Elle n'est pas "naturelle"[...]: ce n'est pas une réaction à des questions soulevées dans des contextes pratiques ordinaires, formulée dans un langage que tout être maîtrisant un langage acceptera comme ordinaire. Mais c'est une réaction qui exprime l'expérience naturelle d'une créature assez compliquée ou rongée pour simplement posséder un langage. Quelle expérience ? Et bien, évidemment, l'expérience ou le sentiment qu'il se peut que nous ne connaissions *rien* du monde réel » (Cavell, *Les Voix de la raison, op. cit.*, p. 219-220).

¹⁰¹ « « Comment puis-je ne pas croire en mes expressions de moi-même, en ma capacité de m'offrir à la reconnaissance ? J'ai telle douleur, je suis fier ou honteux de tel acte, je suis humilié par telle idée. Si je ne parviens pas à croire à la reconnaissance que l'autre m'accorde, cela signifie-t-il que je ne saurais parvenir à croire en sa capacité à admettre ces faits, à mesurer la réalité qu'ils ont pour moi, voire à les partager avec lui ? Et cela signifierait-il que je ne croie pas que l'autre sache en quoi consistent les

d'incommunicabilité qui en dérive sont à l'origine du scepticisme classique : notre tendance, et l'histoire de la philosophie en témoigne, est pourtant d'éviter de nous confronter à une telle origine en transformant une condition humaine en un dilemme intellectuel, voire en un divertissement. La « vérité du scepticisme » réside alors dans la découverte incommode que, pour protéger la possibilité d'une connaissance universelle et abstraite, les hommes renoncent à la possibilité d'une reconnaissance universelle et concrète¹⁰². D'où la nécessité d'orienter notre réflexion vers la dimension de l'ordinaire, où le questionnement sceptique peut être ancré dans un langage, un imaginaire et des pratiques partagées¹⁰³.

sentiments que j'éprouve ? L'autre peut parfaitement connaître tout cela – Mais il le connaît à son usage propre – il ne connaît le poids que de son propre sentiment. Mais peut-être ce sentiment ne diffère-t-il en rien du vôtre. – Il ne saurait avoir pour lui l'importance qu'il a pour moi – Qu'en savez-vous ? [...] Vous voulez dire, je pense, que vous ne pouvez pas produire chez les autres les réactions dont vous imaginez qu'elles vous donneraient entière satisfaction. Vous ne pouvez pas mettre en scène votre personnage, jouer votre propre vie. Ou peut-être le pouvez-vous. Mais en ce cas, les réactions que vous produisez chez l'autre risquent de prendre une mauvaise direction, elles risquent de s'adresser au rôle que vous avez joué et non pas à vous-même » (*Ibid.*, p. 550). C'est justement sur idée qu'il n'existe rien de plus constitutivement humain que le rejet de l'humain (ou mieux, que la possibilité d'accepter ou de rejeter les critères qui règlent les échanges entre les êtres humains, comme il advient lors de l'époché sceptique) que Cavell fonde sa relecture de Wittgenstein.

¹⁰² C'est la différence, formulée dans *Dire et vouloir dire*, entre le fait de « connaître » (*knowledge*) la réalité ou les autres individus et le fait de les « reconnaître » (*acknowledge*) comme partageant notre condition individuelle. Sandra Laugier explique ainsi le passage cavellien de l'une à l'autre relation au monde : « Le scepticisme philosophique ou gnoséologique (sur l'existence du monde) n'est qu'un masque du scepticisme plus fondamental sur l'existence de l'autre, sur autrui, et masque une incapacité ou un refus de connaître, et reconnaître, l'autre, qui est aussi bien une incapacité à entrer en relation avec le monde. Cavell propose ainsi une lecture nouvelle de Wittgenstein, mais aussi de la tradition sceptique moderne, comme montrant la *vérité* du scepticisme. Une obsession de Cavell est que la philosophie a toujours posé l'ordinaire (le langage ordinaire, la vie ordinaire) comme son autre, ce dont il fallait se séparer. L'ordinaire est donc régulièrement la réponse aux formes de scepticisme présentées ici : mais c'est toujours dans la différence des formulations que se situe l'innovation cavellienne et l'ordinaire n'est jamais *donné*, il est toujours au loin, à rechercher. [...] Qu'est-ce que vouloir dire ? Qu'est-ce que, et *comment*, parler ? Ici commence le scepticisme, avec la question de ce que nous disons, du *nous* et du *dire* : se demander ce que nous faisons avec notre langage, c'est-à-dire comment ce que nous faisons dans telle ou telle situation réelle fait partie de ce que nous disons. [...] La philosophie du langage ordinaire répond au scepticisme non par une nouvelle connaissance ou croyance, mais par la reconnaissance de notre condition – qui est aussi notre parler [*diction*] ensemble. Une telle reconnaissance passe par la perte, donc par le scepticisme. Selon Cavell, le scepticisme sous sa forme philosophique classique (puis-je connaître quoi que ce soit ?) représente et masque une incapacité ou un refus de connaître, et *reconnaître*, l'autre, qui est aussi bien une incapacité à entrer en relation avec le monde » (Sandra Laugier, « Présentation », *Revue internationale de philosophie*, vol. 256, 2, 2011, p. 115-117).

¹⁰³ « Comment pouvons-nous réconcilier la force de conviction que possèdent les recherches traditionnelles [...] avec le fait que, dans un contexte (pratique) ordinaire, leur questions sur des objets génériques semblerait absurdes ? [...] S'il était explicite, que je concevais les théoriciens traditionnels de la connaissance comme exigeant que leurs recherches soient d'une façon ou d'une autre "raisonnable" il demeurerait implicite que le caractère raisonnable des considérations du philosophe était fonction de ce qu'elles soient tout simplement ces considérations ordinaires, quotidiennes, que toute personne sachant parler, et susceptible de connaître quoi que ce soit, reconnaîtrait pour pertinentes à la prétention examinée » (Cavell, *Les Voix de la raison*, *op. cit.*, p. 205-208).

Dans cette ouverture à l'ordinaire souhaitée par Cavell, l'art joue un rôle fondamental. Là où la philosophie se sent menacée par le quotidien et cherche à bâtir des théories qui permettent de l'esquiver – le scepticisme et ses dérives solipsistes en sont l'exemple le plus frappant –, l'art met constamment son public devant le choix de valider ou de réfuter l'expérience qui se déroule sous ses yeux¹⁰⁴. Par là, il l'encourage également à s'interroger sur l'actualité des critères traditionnellement mobilisés pour définir cette expérience et, par extension, sur celles vécues en dehors du cinéma, du musée ou de la salle de concert. Comme nous avons pu le voir, ce sont tout particulièrement les œuvres modernistes qui appellent à une remise en cause urgente de tels critères. Leur contribution au passage du scepticisme intellectuel au scepticisme vécu réside justement en ce qu'elles rendent intelligible la perte de consensus sur les catégories qui président à l'expérience esthétique (les genres littéraires en sont une), sans y voir une excuse pour renoncer d'emblée à l'expression. Certes, Valéry, Rilke, Stevens et Montale manifestent leurs doutes à l'égard de la portée du poème ; mais la formulation de ces doutes a lieu au sein du poème lui-même et est généralement prise en charge par un « Je » souffrant en personne de sa condition. Ainsi, selon un processus inverse à celui opéré par les philosophes lorsqu'ils changent le scepticisme vécu en scepticisme intellectuel, le questionnement sur les limites de l'écriture s'élargit et devient un questionnement sur les limites de la communication. L'impossibilité de savoir si ce que le texte dit au lecteur coïncide avec ce que l'auteur voulait dire ne se traduit en fait pas dans l'élévation de cette impossibilité au rang de vérité générale, mais dans la résistance qu'elle oppose à une telle élévation. En recourant à l'ironie ou à la réticence, Valéry, Rilke, Stevens et Montale rapprochent l'énonciation lyrique du contexte dont les doutes qu'elle exprime ont émergé (et d'où le purisme symboliste l'avait déracinée), sans la faire régresser pour autant au mythe romantique du poème comme expression immédiate de la pensée.

Chacun de nos poètes résiste de manière différente à l'intellectualisation de l'expérience sceptique. Chez Valéry, cette résistance n'est pas explicite et reste parfois difficile à identifier, d'autant plus que le projet de l'auteur consiste à transformer toute donnée issue du vécu individuel en élément pour une théorie générale sur le moi¹⁰⁵. Toutefois, et

¹⁰⁴ Sur le rapport entre art et scepticisme chez Cavell voir Élise Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 et David Rudrum, *Stanley Cavell and The Claim of Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013.

¹⁰⁵ « Je ne me suis jamais référé qu'à mon Moi pur, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout, et dans ce tout, figure notre personne même, avec son histoire, ses singularités... Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égale... Cette manière de voir

nonobstant la rigueur avec laquelle procèdent les *Cahiers*, l'analyse des perceptions et des pensées ne s'achève jamais sur la formulation d'une vérité universelle. Aussi dépassionnée que soit son étude, Valéry demeure persuadé que « la tâche de l'intelligence, et de sa pureté sceptique, est de rendre *relatif* ce que le sens et le corps présentent comme *absolu*¹⁰⁶ ». Pour lui, le scepticisme ne consiste pas tant dans le retranchement de la réflexion dans le domaine exclusif de la conscience subjective que dans la découverte que le moi lui-même est un rapport : autrement dit, qu'il existe seulement en relation à quelque chose, en fonction de quoi il peut varier ou s'annuler¹⁰⁷. Loin d'être la certitude indépassable qui a survécu à toute démystification du monde, le moi est un concept qui est « appar[û] corrélativement avec les doutes sur la réalité extérieure¹⁰⁸ » et qui a remplacé la notion d'homme lorsque cette dernière a commencé à soulever des questions. Ce qui intéresse Valéry, ce n'est donc pas l'existence en soi du sujet ou du monde, mais plutôt leur interaction respective, ainsi que la possibilité pour le premier d'appréhender le deuxième sans tomber dans des leurre purement langagiers.

Le doute philosophique (sur l'existence) a pour origine l'idée fausse, ou exagérée, que l'on s'est faite de la valeur du mot *existence*. Monstre. On plaçait dans ce mot une sorte d'infini – rien n'était assez existant pour exister. Ce que l'on tirait de ce fait linguistique – le besoin du verbe être pour définir quoi que ce soit – Déification du verbe *être*, voilà la moitié de la philosophie. On a donné le summum inaccessible de l'importance à cette idole – constituée par une impossibilité de définition¹⁰⁹.

La méfiance de Valéry à l'égard des philosophes devrait l'éloigner du scepticisme intellectuel auquel se réfère Cavell. Mais sa conviction que le primat accordé au doute sur l'existence relève d'un simple « fait linguistique » ne nous empêche-t-elle pas également de

m'est, en quelque sorte, consubstantielle. Elle s'empare de ma pensée depuis un demi-siècle, et l'engage quelque fois dans des transformations intéressantes, comme elle la dégage, d'autres fois, de liaisons toute accidentelles » (Valéry, « Propos me concernant », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1505). Au sujet des *Cahiers*, Valéry précise qu'ils n'ont rien en commun avec une autobiographie, mais se rapprochent plutôt des notes de travail, écrites « presque comme on écrit un journal des jours, sans plus d'égard à ce qui est remarquable, rare, ou non, qu'un baromètre ou un thermomètre n'en donne aux valeurs du poids ou de la température de l'air » (*Ibid.*, p. 1525). Sur la conception valérienne du moi et son rapport à l'écriture, nous renvoyons une nouvelle fois à l'ouvrage de Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi*, (*op. cit.*) et à Ned Bastet, « Towards a Biography of the Mind », *Reading Paul Valéry*, *op. cit.*, p. 17-35.

¹⁰⁶ Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 585.

¹⁰⁷ « Remarque – La notion du *moi* apparaît corrélativement avec les doutes sur la réalité extérieure. Tant que ces doutes sont inexistantes ou négligeables, c'est *l'homme* tout entier qui suffit – mais plus tard, l'homme que l'on est est une réalité extérieure, et il faut isoler le *moi*. Changement de variables » (*Ibid.*).

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 620.

le rapprocher du scepticisme vécu ? Oui, si l'on considère avec Valéry que le doute vient d'un mésusage des mots. Non, si l'on considère que l'inclination à réduire tous les problèmes philosophiques à des problèmes de langage vient d'une « impossibilité de définition » dont Valéry a fait lui-même l'expérience et à laquelle il n'a pas voulu se confronter, en cherchant refuge dans les abstractions. Certaines réflexions des *Cahiers* semblent confirmer cette idée. Valéry y écrit notamment que son « scepticisme et recul ou dédain des choses réelles, de l'action etc. » ont une origine « musculaire¹¹⁰ » : quoique athlétique, il a toujours détesté les efforts physiques, qu'il a tenté à tout prix d'éviter. Le sentiment de sa propre faiblesse n'a pas seulement « joué un rôle capital¹¹¹ » dans sa décision de se tourner vers le domaine de l'esprit ; il a orienté ses choix au sein de ce même domaine, en le poussant à souffrir des limites de la connaissance humaine et à s'ingénier à les esquiver. Le résultat auquel il aboutit est provisoire et consiste dans la création d'un système entièrement fondé sur le dressage de la pensée, la circonscription de ses pouvoirs et le contrôle de son mouvement¹¹².

Le doute valérien risque moins de trahir ses origines « musculaire[s] » si son expression est attribuée à d'autres figures que l'auteur. Paradoxalement, c'est dans ces textes où Valéry ne se réfère pas au scepticisme en terme personnels que son caractère vécu peut émerger. Ses essais, dialogues et poèmes composent une sorte de prosopopée à plusieurs visages, dans laquelle le doute est déraciné de l'expérience qui l'a produit, sans pour autant être transformé en théorie générale et abstraite¹¹³. En déplaçant son « Je » dans la sphère de la littérature, le doute valérien ne nécessite plus d'être sanctionné à partir de son fondement réel (fondement que la nature du scepticisme empêcherait dans tous les

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² « Les sceptiques sont — doivent être — des politiques de la pensée. Il y a une telle politique de la pensée, mélange de n'y point se fier complètement et toutefois de la mener jusqu'au fond. Ni glisser, ni s'embourber » (Valéry, « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 789). Et c'est justement à cause d'un embourbement accidentel que Valéry considère avoir cédé à la lâcheté de l'amour, sentiment anti-sceptique par excellence. Ainsi, à propos de sa passion pour Catherine (K) Pozzi : « Je m'étais fait un minimum de vie. Pardonne-moi, ma vérité, d'avoir cru en K. J'ai péché contre le scepticisme sauveur, contre la volonté de lucidité, contre tout ce que je savais » (Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 409).

¹¹³ C'est cet emploi généralisé du Je que Valéry apprécie chez Descartes : « Descartes s'enferme avec le tout de son attention ; et il use du possible qui est en lui jusqu'à se mettre à douter de son existence au milieu même du récit de sa vie !... Le même qui courait le monde et guerroyait en amateur, tout à coup se retourne dans le cadre de sa présence et de sa chair, et il rend relatif tout le système de ses références et de nos communes certitudes ; il se fait autre, comme le dormeur de qui le brusque mouvement issu de son rêve, altère, transcende ce rêve, et le transforme en rêve qualifié comme tel. Il oppose l'être à l'homme. Mais de ressentir l'être dans l'homme, et de les distinguer si nettement, de rechercher une certitude du degré supérieur par une sorte de procédure extraordinaire, ce sont les premiers signes d'une philosophie... » (Valéry, « Fragments d'un Descartes », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 791).

cas d'accepter comme valide), mais à partir des conditions établies par ce même « Je » à travers le langage.

On voit alors se profiler, en opposition au scepticisme des philosophes, un scepticisme des écrivains. Là où les premiers cherchent à corriger les erreurs du raisonnement à travers le raisonnement – qu'ils continuent de considérer comme l'outil le plus efficace dans la quête du savoir –, les seconds combattent l'illusion par l'illusion, l'arbitraire par l'arbitraire.

Contre les écarts personnels, contre la surabondance et la confusion, et en somme, contre la fantaisie absolue, de sceptiques créateurs, créateurs à leur manière, ont institué le système des conventions. Les conventions sont arbitraires, ou du moins se donnent pour telles ; or, il n'y a pas de scepticisme possible à l'égard des règles d'un jeu¹¹⁴.

Plus l'œuvre est conventionnelle, moins l'esprit qui l'a conçue s'expose aux aléas de l'expérience dont elle est issue. Si, comme l'affirme Valéry, « le doute mène à la forme¹¹⁵ », c'est que la forme est une manière de rectifier les contradictions de la vie. Or, nous avons vu à ce propos que le recours de Valéry et des autres auteurs de notre corpus aux conventions lyriques sert à la fois à protéger et à dénoncer la fonction amendante de la forme en poésie. Chez eux, l'emploi de mètres ou de figures propres à la tradition répond certes à la volonté de contenir « les écarts personnels » et les excès de « fantaisie » qui saturaient les textes romantiques ; mais il suggère aussi, et c'est ce qui les éloigne des symbolistes, que cette tradition a perdu en autorité : ses valeurs formelles ont cessé d'être partagées et ne fonctionnent plus comme des catégories générales pour appréhender et, éventuellement, corriger la réalité. Le repli dans la forme fixe et dans une vision puriste de la littérature se révèle ainsi pour ce qu'il est vraiment : une façon de rejeter l'expérience en faveur de l'abstraction, le scepticisme vécu en faveur du scepticisme intellectuel¹¹⁶.

Comme dans la tragédie shakespearienne selon Cavell, on assiste dans le poème-essai valérien à la mise en scène du refus qui conduit l'homme à transférer ses doutes du plan de la reconnaissance du monde et d'autrui à celui de leur connaissance¹¹⁷. *La Jeune Parque* et

¹¹⁴ Valéry, « Remerciements à l'Académie Française », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 704.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 705.

¹¹⁶ « Le sentiment et le culte de la forme me semblent être des passions de l'esprit qui se rencontrent le plus souvent en liaison avec l'esprit critique et la tournure sceptique des esprits. Ils s'accompagnent, en effet, d'une particulière liberté à l'égard du contenu, et coexistent souvent avec une sorte de sens de l'ironie généralisée » (Valéry, « Images de la France », *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1002).

¹¹⁷ La réflexion de Cavell sur la tragédie shakespearienne ne porte pas sur l'exceptionnalité de ses histoires et héros, mais sur ce que ces derniers ont d'absolument ordinaire. Selon le philosophe, des œuvres comme *Othello* ou *Le Roi Lear* nous obligent à nous confronter à la tendance humaine à

Le Cimetière marin théâtralisent aussi bien le moment où l'esprit touche aux contradictions et aux limites de son existence concrète, décidant de s'enfermer sur lui-même pour s'en soustraire, que le moment où, devenu mesure de toutes les choses, il se retourne à nouveau vers la réalité pour la purger de ses erreurs.

Va ! je n'ai plus besoin de ta race naïve,
Cher Serpent... Je m'enlace, être vertigineux !
Cesse de me prêter ce mélange de nœuds
Ni ta fidélité qui me fuit et devine...
Mon âme y peut suffire, ornement de ruine !
Elle sait, sur mon ombre égarant ses tourments,
De mon sein, dans les nuits, mordre les rocs charmants [...].
(*La Jeune Parque*, v. 50-56)

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.
(*Le Cimetière marin*, v. 18-24)

Dans ces passages, que nous avons déjà analysés ailleurs, sont représentées les conséquences que l'intellectualisation de l'expérience sceptique a sur le « Je ». Dans un premier temps, et c'est ce qui se passe dans les vers de *La Jeune Parque*, la crainte du doute – incarné par le Serpent, dont on sait qu'il est un rêve produit par la Parque elle-même¹¹⁸ – entraîne avec soi l'auto-exclusion du paysage extérieur. Incapable d'accepter le monde comme altérité, le « Je » se retire dans l'espace de sa conscience, où tout lui

transformer en doute ou refus (deux opérations intellectuelles) la conscience de notre finitude (conscience qui est au contraire issue d'une expérience vécue). Comme la tragédie, le scepticisme se termine par le déni du monde et des autres, qui se réduisent respectivement à une scène de théâtre et à des masques sans consistance.

¹¹⁸ Sur la théâtralisation de l'opération sceptique dans *La Jeune Parque* et dans d'autres poèmes valériens, Bertrand Marchal affirme que « celui qui a fait de Descartes le saint patron de ses exercices spirituels d'un genre nouveau, et du *cogito* revu et corrigé la formule par excellence de la pensée, n'a cessé, dans ses poèmes les plus fameux, de retrouver à travers le mythe et la poésie le problème central de la conscience de soi. [...] Toute la logique de ce *cogito* sensible conduit ainsi de l'altérité diffuse de ce moment qui précède la conscience de soi à la découverte de la conscience de soi comme conscience d'une altérité cette fois irréductible, ou de la présence en soi d'un moi plus profond ou plus mystérieux dont la larme est l'émanation douloureuse. Et cette découverte est aussi liée pour la Jeune Parque à la conscience de la mort. Ce *cogito* sensible produit en somme une connaissance ou une conscience de soi qui ne relève pas de la pensée définie. Aussi le langage qu'il convoque n'est-il pas celui, philosophique, du *logos*, mais le langage, poétique ou littéraire, du *mythos*, celui que désignent le titre même du poème » (Marchal, « Valéry ou le cogito poétique », *op. cit.*, p. 359-361).

ressemble (les « rochers charmants » sont ceux de « [s]on sein ») et le reconforte. Dans un deuxième temps, et c'est ce qui advient dans *Le Cimetière marin*, le doute est réhabilité, mais dans une visée complètement instrumentale. Le scepticisme capable d'« égarer » la Parque est désormais domestiqué par la raison, qui s'en sert comme un architecte d'un mètre : un outil abstrait, permettant de s'assurer que la portion de réalité qu'il nous est donné de connaître (en l'occurrence, une colline à Sète et l'horizon qu'elle dévoile) demeure sous l'emprise de la pensée. Si la soumission du doute produit un sentiment de « dédain souverain » dans le « Je », c'est que les choses extérieures ne sont plus perçues comme étranges, indéfinies et potentiellement effrayantes, mais comme échelonnées, mises en perspective et donc aussi dévalorisées. Cette même raison qui se félicitait d'avoir établi les conditions de la connaissance du monde regrette maintenant que son champ d'action soit trop limité. La valeur que Valéry attribue ici au scepticisme lui épargne de reconnaître un contenu de vérité fixe dans cette méthode. Certes, exercé avec rigueur, le doute permet de sortir la pensée des impasses dans lesquelles l'embourbe un mauvais usage des mots ; sa célébration ne risque pas moins de le transformer en concept, voire en idole. Le croyant et le sceptique orthodoxes sont en fait deux figures complémentaires, dont « l'un[e] renforce le pour, l'autre le contre¹¹⁹ ». Là où l'initiative du sceptique consiste à douter de la possibilité d'une chose, celle du croyant consiste à douter de son impossibilité. Mais l'hésitation entre, d'une part, l'idéal d'écriture transparente et immédiate poursuivi tout au long des *Cahiers* et, d'autre part, le culte de la parole opaque et travaillée qui est à l'œuvre dans *Charmes*, ne reflète-elle pas la présence de ces deux attitudes chez Valéry lui-même ? Au fond, sa méfiance à l'égard du langage ne l'empêche pas de lui déléguer la formulation de ses théories. Le geste sceptique par excellence, celui que Valéry opère sur tous les autres discours et qui consiste à les dépouiller de leur part de crédulité (autrement dit, de ce qui fait que nous confondons les mots avec les choses et leur attribuons des significations durables, comme il advient avec le moi), il ne le poursuit pas jusqu'au bout sur ses propres textes¹²⁰.

¹¹⁹ Valéry, *Cahiers*, t. 2, *op. cit.*, p. 608.

¹²⁰ Notion opposée à celle d'implexe, la *fiducia* coïncide selon Valéry avec la confiance aveugle que nous faisons au langage comme véhicule d'images, sens et valeurs stables. Cette crédulité, implicite dans tout usage ordinaire des mots, est à la base du rapport d'idolâtrie que nous entamons avec un monde où les signes se sont désormais substitués aux choses réelles : « Toute *fiducia*, et en particulier, la fondamentale, c'est-à-dire le Langage dont nous disposons, colle à la perception de si près que nous croyons (c'est la *fiducia*) être en présence du fait lui-même » (Valéry, *Cahiers*, t. 1, *op. cit.*, p. 746).

Ce résidu de foi dans les pouvoirs du langage explique aussi pourquoi, parmi les auteurs de notre corpus, Valéry est le seul à avoir des ambitions cognitives suffisamment fortes pour élaborer une théorie au sens classique du terme, c'est-à-dire un ensemble de notions portant sur un domaine spécifique et organisées en système. En dépit de l'ironie qui émerge de ses notes et poèmes, l'origine vécue du scepticisme valérien tend donc plus que les autres à devenir matière à généralisation et, par là, à intellectualisation. Chez Stevens, Montale et Rilke en particulier, cette même origine n'est en revanche pas dissimulée. Le doute demeure avant tout une expérience : en tant que tel, il n'a pas besoin d'être connu, mais reconnu. Son expression est certes médiée par le recours aux stratégies de sourdine sur lesquelles nous nous sommes penchée en début de chapitre ; mais son appartenance à la sphère de l'ordinaire et du commun n'est pas répudiée. Si cela est évident pour Rilke et pour Montale – nous venons de voir dans quelle mesure le silence est ramenée par eux à la dimension de l'humain¹²¹ –, Stevens semble peu ou nullement concerné par des problèmes existentiels. À une lecture hâtive de ses recueils, on dirait que, tout comme Valéry, il préfère la connaissance à la reconnaissance. Son attitude à l'égard des choses réelles ou de l'action est néanmoins différente : peut-être en vertu d'une disposition musculaire plus favorable (assez

¹²¹ Dans son commentaire aux *Sonnets à Orphée* et au poème II, 28 en particulier, Christoph König avance que le cycle entier peut être vu comme la mise en œuvre d'une sorte d'expérience de pensée sceptique : « Un univers linguistique autonome est créé, dans lequel Orphée est possible. Créer ce monde est le but des sonnets. Seulement l'espace et le temps créés dans le cycle sont valides. Les mots, les termes et les concepts fondamentaux sont la matière de base des poèmes ; dans le travail poétique avec la matière linguistique – une matière souvent très quotidienne – sont développées les conditions préalables qui doivent être appliquées pour que le poète parle *en Orphée*. Rilke rejette toute hypothèse allant au-delà de ce qui est créé par l'homme. Comme tout scepticisme, celui qui anime le cycle appelle à une réponse, et cette réponse est recherchée à travers une analyse des conditions de possibilité de la poésie. Puisque Orphée est une condition qui ne s'applique pas, elle peut donc être analysée. Ainsi, la non-validité d'Orphée s'avère être la condition préalable au cycle en même temps qu'à la *connaissance orphique*. Elle oblige le poète, qui est le sujet lyrique, à créer Orphée lui-même et à lui donner corps dans un tel univers linguistique. Une fois établi un nouveau rapport de référence entre les mots, un rapport qui est désormais interne au cycle, le doute sur l'objet doit être suspendu » [« Eine in sich geschlossene, sprachliche Welt entsteht, in der Orpheus möglich ist. Diese Welt zu schaffen, ist der Sinn der Sonette. Es gelten nur der in ihnen erzeugte Raum und die Zeit des Zyklus. Wörter, Begriffe und zugrundeliegende Konzepte sind das Spielmaterial der Gedichte ; in der poetischen Arbeit mit dem – oft ganz alltäglichen – sprachmaterial werden die Voraussetzungen entwickelt, die gelten müssen, um als Dichter *in Orpheus* sprechen zu können. Rilke verzichtet auf jegliche Annahmen, die das von Menschen Gemachte überschreiten. Der den Zyklus durchdringende Skeptizismus drängt – wie alle Skepsis – auf eine Antwort, und sie wird auf dem Weg einer Analyse der Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung gesucht. Orpheus ist eine Bedingung, die nicht gilt und daher analysiert werden kann. So erweist sich die Nichtgeltung von Orpheus als die Prämisse des Zyklus und dessen *orphischer Erkenntnis*. Sie zwingt den Dichter, der das lyrische Subjekt ist, Orpheus selbst zu schaffen und in einer diesseitigen Sprechwelt zu beglaubigen. In einer neuen, nunmehr zyklusinternen Referenz der Wörter soll der Zweifel am Objekt aufgehoben werden » (Christoph König, *O komm und geh*, *op. cit.*, p.16)].

corpulent, il aurait osé se battre avec Ernst Hemingway¹²²), il ne réagit pas aux limites que lui impose la réalité avec le « dédain souverain » affiché par le protagoniste du *Cimetière marin*. Chez lui, l'exercice du doute n'implique ni la dévalorisation du monde, ni le rejet des croyances grâce auxquelles il est rendu habitable par les individus. Comme nous avons pu le voir dans le dernier chapitre, la partie de foi dont Valéry cherche à se débarrasser sans y réussir occupe pour Stevens une place centrale à la fois dans la création poétique et dans la manière dont nous vivons nos vies. Certes, le poète est conscient que la foi, et son équivalent sécularisé, qui est l'imagination, sont des palliatifs auxquels nous recourons pour ne pas être confrontés à notre finitude. Mais il n'en considère pas moins que sa tâche est de revendiquer la légitimité de tels besoins ; et cela au détriment de la recherche de vérité, un concept qui est d'ailleurs devenu presque obsolète.

Pour résumer notre propre temps, et j'entends par là les deux ou trois dernières générations, la nôtre y compris, de manière à unifier une immense quantité de détails, on dira de lui qu'il est le temps où la quête de la vérité suprême s'est faite quête dans ou à travers la réalité, ou même quête d'une fiction suprêmement acceptable [...]. La réalité moderne est une réalité de décréation où nos révélations ne sont pas celles de la croyance, mais les précieux prodiges de nos propres pouvoirs. La plus grande vérité que nous pourrions espérer découvrir, dans quelque champ que nous la découvriions, c'est que la vérité de l'homme est la résolution finale de toutes choses. Les poètes comme les peintres l'admettent aujourd'hui, et c'est ce qui leur donne la validité et la dignité sérieuses qui leur

¹²² « L'alcool joua sans doute un rôle central dans l'événement peut-être le plus embarrassant de tous les séjours de Stevens en Floride : la bagarre avec Ernest Hemingway , en février 1936. Depuis les années 1920, Hemingway avait une maison à Key West, un endroit où il pouvait se consacrer à l'écriture de ses récits et romans dans les intervalles entre ses plus vigoureux exploits de masculinité : la pêche au marlin et au thon, la chasse à la sterne et la consommation d'alcool. Les détails de la dispute Stevens-Hemingway ne sont pas clairs, mais il semble que Stevens, ivre lors d'un cocktail, dénigra lourdement Hemingway – peut-être son œuvre, peut-être sa personne. La sœur d'Hemingway l'entendit et alla le dire à son frère. Celui-ci défia Stevens qui, à son tour, maintint sa promesse d'« assommer » le romancier « d'un seul coup ». Il n'est pas étonnant que l'athlétique Hemingway ait eu raison d'un homme en surpoids, de cinquante-six ans, cadre dans les assurances et de vingt ans son aîné. Il renversa Stevens à plusieurs reprises et lui fit un œil au beurre noir, tandis que Stevens se cassa la main avec le seul coup qu'il réussit à porter à Hemingway » [« Alcohol certainly played a central role in perhaps the most embarrassing event of Stevens's sojourns in Florida, the fistfight he got into with Ernest Hemingway in February 1936. Hemingway had maintained a house in Key West since the 1920s, a place where he could write novels and stories in the interstices between his bouts of more strenuous masculine pursuits : marlin and tuna fishing, tern shooting, and hard drinking. The details of the Stevens-Hemingway imbroglio differ with the telling, but it seems that Stevens, in his cups at a cocktail party, was casting loud aspersions on Hemingway – perhaps his book, perhaps his manhood. Hemingway's sister overheard, and promptly went and told her brother. He confronted Stevens, who in turn went to make good on his pledge to “flatten” the novelist “with a single blow”. Unsurprisingly, the athletic Hemingway had the better of the overweight, 56-years-old insurance executive, twenty years his senior. He knocked Stevens down several times and blacked his eye, while Stevens broke his hand with the one blow he managed to land on Hemingway » (Glen MacLeod, *Wallace Stevens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 148)].

conviennent en tant qu'ils sont de ceux qui cherchent la sagesse, qui cherchent l'intelligence¹²³.

De l'avis de Stevens, sa génération (qui est celle de Valéry et de Rilke également), se distingue par le fait d'avoir déplacé la quête du vrai du plan de la métaphysique au plan de la réalité. Or, cette réalité est marquée par ce qu'il appelle, en empruntant un terme à Simone Weil, la « décréation¹²⁴ ». Les expériences révélatrices de la modernité ne nous ouvrent pas les yeux sur les pouvoirs de Dieu, mais sur ceux de l'homme. Le constat que ce dernier « est la résolution finale de toutes choses » entraîne, d'une part, la perte de confiance dans une dimension outre-mondaine de l'existence¹²⁵. Mais d'autre part, elle

¹²³ [« Our own time, and by this I mean the last two or three generations, including our own, can be summed up in a way that brings into unity an immense number of details by saying of it that it is a time in which the search for the supreme truth has been a search in reality or through reality or even a search for some supremely acceptable fiction. [...] Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers. The greatest truth we could hope to discover, in whatever field we discovered it, is that man's truth is the final resolution of everything. Poets and painters alike today make that assumption and this is what gives them the validity and serious dignity that become them as among those that seek wisdom, seek understanding » (Stevens, « L'imagination comme valeur », *L'Ange Necessaire*, *op. cit.*, p. 145-146)].

¹²⁴ Dans *La pesanteur et la grâce*, Simone Weil réfléchit à la manière dont les hommes réagissent au mal et aux autres indices de l'absence de Dieu à l'aide du concept de « décréation ». Selon la philosophe, le sentiment de séparation perçu par les individus à l'égard de la dimension divine ne peut être comblé qu'en reproduisant l'acte d'abdication du divin accompli par Jésus sur la croix. C'est un geste paradoxal, qui consiste à « faire passer du créé dans l'incréé », en renonçant à Dieu pour pouvoir le retrouver dans le besoin même de sa présence. « L'extrême difficulté que j'éprouve souvent à exécuter la moindre action est une faveur qui m'est faite. Car ainsi, avec des actions ordinaires et sans attirer l'attention, je peux couper des racines de l'arbre. Si détaché qu'on soit de l'opinion, les actions extraordinaires enferment un stimulant qu'on ne peut pas en ôter. Ce stimulant est tout à fait absent des actions ordinaires. Trouver une difficulté extraordinaire à faire une action ordinaire est une faveur dont il faut être reconnaissant. Il ne faut pas demander la disparition de cette difficulté ; il faut implorer la grâce d'en faire usage. D'une manière générale, ne souhaiter la disparition d'aucune de ses misères, mais la grâce qui les transfigure » (Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 2019, p. 110).

¹²⁵ Ainsi, âgé de vingt-sept ans, Stevens note dans son journal : « La vie n'a ni queue ni tête. L'Amour est une bonne chose, l'Art est une bonne chose, la Nature est une bonne chose, mais l'esprit et l'âme de l'homme moyen sont déconcertants outre mesure. Parfois je me dis que tout ce que nous apprenons se réduit à des maximes. Rire d'un Romain frappé d'admiration dans un bosquet sacré, c'est rire de quelque chose d'actuel. J'aimerais que les bosquets soient encore sacrés ou, du moins, que quelque chose le soit : qu'il y ait encore quelque chose qui soit libéré du doute, que jour après jour, on puisse encore parler, et que nuit après nuit, on puisse encore faire preuve de sagesse. Je suis fatigué de l'absence de foi, de l'instinct de la foi. Ma conscience de moi-même me convainc de quelque chose, mais qu'il s'agisse du passé, du présent ou de l'avenir, je ne saurais pas le dire. Quel ennui de devoir réfléchir à toutes ces choses, comme un étudiant allemand, ou un poète français, ou un socialiste anglais ! Il serait bien plus amusant d'avoir l'humain et le divin bien définis. On ne désire que d'être une personne décente et de savoir pourquoi. J'aimerais mieux, je crois, être un bourreau, ou un policier russe » [« I can't make head or tail of Life. Love is a fine thing, Art is a fine thing, Nature is a fine thing; but the average human mind and spirit are confusing beyond measure. Sometimes I think that all our learning is the little learning of the maxim. To laugh at a Roman awe-stricken in a sacred grove is to laugh at something to-day. I wish that groves still were sacred or, at least, that something was: that there was still something free from doubt, that day unto day still uttered speech, and night unto night still showed wisdom. I grow tired of

encourage les individus à se tourner vers le domaine de la « fiction », une alternative à la religion à la fois « acceptable » et « suprême », qui leur permet de dissiper leurs craintes sans pour autant s'imposer comme un dogme indépassable. Ce n'est toutefois qu'en attribuant à l'imagination la même dignité qui est reconnue à des valeurs collectives comme la « sagesse » ou l'« intelligence » qu'elle pourra offrir une réponse aux dérives les plus extrêmes du doute. Stevens, nous l'avons remarqué, est loin de croire qu'un tel processus de réhabilitation soit achevé. Nombreux sont les poèmes où il s'en prend au relativisme, qu'il considère coupable du discrédit dans lequel est tombée la poésie à son époque. Si les textes les plus irrévérents d'*Harmonium* se rapprochaient de ce mode de pensée, les recueils des années 1940 lui opposent une vision presque contraire¹²⁶. Ainsi, dans *Sur le chemin du retour* :

It was when I said,
 "There is no such thing as the truth,"
 That the grapes seemed fatter.
 The fox ran out of his hole.

You ... You said,
 "There are many truths,
 But they are not parts of a truth."
 Then the tree, at night, began to change,

Smoking through green and smoking blue.
 We were two figures in a wood.
 We said we stood alone.

It was when I said,
 "Words are not forms of a single word.
 In the sum of the parts, there are only the
 [parts.

C'était quand je disais :
 "Il n'y a rien de tel que la vérité",
 Que les raisins semblaient plus gros.
 Le renard dévalait de son terrier.

Toi... Tu disais :
 "Il y a plusieurs vérités,
 Mais elles ne sont pas les parties d'une vérité".
 Alors l'arbre, la nuit, commençait de changer,

Exhalant dans l'azur vert et enfumé.
 Nous étions deux silhouettes dans un bois.
 Nous disions que nous étions seuls.

C'était quand je disais :
 "Les mots ne sont pas les formes d'un seul mot.
 Dans la somme des parties, il n'y a que les parties.
 Le monde peut être mesuré par l'œil" ;

the want of faith-the instinct of faith. Self-consciousness convinces me of something, but whether it be something Past, Present or Future I do not know. What a bore to have to think all these things over, like a German student, or a French poet, or an English socialist ! It would be much nicer to have things definite-both human and divine. One wants to be decent and to know the reason why. I think I'd enjoy being an executioner, or a Russian policeman » (Stevens, « From his Journal, June 1906 », *Letters of Wallace Stevens, op. cit.*, p. 86-97)].

¹²⁶ « Il y a dans *Harmonium* un refus insistant pour les modes traditionnels de représenter la conscience des individus, car les poèmes refusent d'en célébrer la sensibilité ou le discernement moral. L'imagination doit apprendre à nouveau à donner forme à son besoin d'entamer une relation satisfaisante avec la réalité, et cela même si ce besoin est irréalisable d'un point de vue pratique. [...] Les sens sont prisonniers de l'erreur et l'esprit est paralysé par la crainte que, en corrigeant cette erreur, d'autres et de plus graves se produiraient » [« There is in *Harmonium* an insistent refusal of traditional modes of attaching persons to their reflective lives because the poems refuse to celebrate their own sensitivity or moral intelligence. The imagination has to learn again to inhabit its own demands for what a satisfying relation to the real might be even if these stances put in tension with what might be practically feasible.[...] The senses seem trapped in error and the mind trapped in fear that correcting the error might produce even more debilitating conditions. But S pushes irony to one of its limits by stressing movement in just the opposite direction » (Altieri, *Wallace Stevens and the Demand of Modernity, op. cit.*, p. 93)].

The world must be measured by eye” ;

It was when you said,
“The idols have seen lots of poverty,
Snakes and gold and lice,
But not the truth” ;

It was at that time, that the silence was largest
And longest, the night was roundest,
The fragrance of the autumn warmest,
Closest and strongest.

C'est quand tu disais :

“Les idoles ont vu force détresse,
Les serpents, l'or et les poux,
Mais pas la vérité”;

C'était à cette époque que le silence était plus grand
Et plus long, que la nuit était plus ronde,
Le parfum de l'automne plus chaud,
Plus proche et plus fort.

(*Sur le chemin du retour*)

Dans ce poème, publié dans *Parties d'un monde* et situé immédiatement après *L'homme sur la décharge*, nous retrouvons à la fois la figure de l'ironie et celle de la réticence. Les six strophes qui composent le texte (cinq quatrains et un tercet, tous en vers libres) sont occupées par les répliques d'un dialogue qui a eu lieu entre deux personnages anonymes et qui est maintenant rapporté par le seul « Je » (« C'était quand je disais [...] / C'était quand tu disais »). Le titre nous indique que ces personnages étaient en train de rentrer d'un voyage, dont nous ne savons pourtant ni s'il a été long ni s'il les a menés loin de chez eux. La sensualité de la nature qu'ils ont traversée contraste avec la froideur de leur discours, marqué par une certaine hostilité : non seulement chaque affirmation de l'un est contredite par celle de l'autre (« “Il n'y a rien de tel que la vérité” [...] », dit le « Je », « “Il y a plusieurs vérités” », répond le « Tu ») ; mais la seule chose sur laquelle ils se rejoignent est leur isolement (« Nous disions que nous étions seuls »). À une première lecture du poème, ce désaccord paraît d'ordre intellectuel. Le débat entamé par le « Je » au long du chemin porte sur la possibilité d'unifier les différentes visions que les hommes ont du monde en un seul regard (un seul « œil ») qui les comprenne toutes sans les priver de leur spécificité. Des réponses données à une telle question, celles du « Je » pourraient être définies comme relativistes (il n'existe pas de « vérité ») ; celles du « Tu » comme perspectivistes (il existe plusieurs « vérités » qui ne se composent pas pour autant en une seule). La transition de la première approche à la deuxième est assurée par le changement dans les modes verbaux : si la première strophe place l'expérience du paysage sous le signe de l'apparence (« les raisins *semblaient* plus gros »), la dernière l'inscrit dans un régime de réalité (« le silence *était* plus grand, / le parfum de l'automne plus chaud / plus proche et plus fort »). On comprend dès lors que la spéculation menée par les personnages n'est au fond pas si abstraite, car elle infléchit leur perception. Le caractère très sentencieux de leurs échanges est en fait atténué par la présence d'énoncés descriptifs : le paysage réagit à leurs mots et se transforme au fur et à mesure qu'ils avancent sur la route (« C'était quand je disais [...] /

que les raisins semblaient plus gros » ; « Tu disais [...] / alors l'arbre, la nuit, commençait de changer » ; « C'était à cette époque que [...] / la nuit était plus ronde », etc.).

Que s'est-il passé pour que le monde extérieur cesse de simplement sembler augmenté et qu'il augmente tout à fait ? Les quatrième et cinquième strophes nous suggèrent que ce glissement de l'apparence vers la réalité a à voir à la fois avec la vue et avec le langage. La « vérité » et ses « parties » y sont en fait remplacées par les « mots » et leurs « formes ». Des plus éclatantes (« les serpents », « l'or ») aux plus infimes (« la détresse », « les poux »), ces simulacres sont confondus avec la vérité et deviennent objet d'une idolâtrie. En consacrant leurs efforts à l'adoration de telles images, les hommes oublient que « le monde peut être mesuré par l'œil » et que la vision de ses « parties » leur est tout à fait accessible. Cette réflexion sur le rapport que le langage entretient avec la sensation, ne conduit pourtant aucunement les deux personnages à une polémique contre les idoles. Paradoxalement, ce qu'ils revendiquaient par leur discours affecté est le contraire d'une vision de la vérité comme unique, supramondaine et irréprésentable. Tout en intellectualisant au maximum l'égarement et la solitude qu'ils étaient en train de vivre, ni l'un ni l'autre n'ont fait de leur scepticisme une iconoclastie. Au contraire, ils ont constaté que la distinction entre l'être (la vérité, le monde, ses parties) et le paraître (les mots, les idoles, les formes) est caduque : la rencontre avec la réalité et les doutes qu'elle soulève ne peuvent pas être liquidés à l'aide d'une critique du langage et de ses faux-semblants. En cela, le « Je » et le « Tu » de Stevens diffèrent des protagonistes des poèmes de Valéry. Le dualisme vérité-apparence (ou savoir-illusion) qui pousse la Parque à chasser le serpent et le promeneur du *Cimetière marin* à afficher son « dédain souverain » à l'égard des choses externes entrave tout contact avec le monde. Ces derniers ont beau constater qu'il n'y a rien de tel que la vérité ou affirmer qu'elle existe mais n'est pas appréhendable avec les sens, leurs réflexions les amènent quand même à dévaloriser l'expérience au profit de la connaissance, la singularité au profit de l'universalité.

L'accord atteint par le « Je » et le « Tu » à la fin de *Sur le chemin de retour* n'est pas exactement le fruit du long syllogisme que les deux ont développé au long du chemin. Certes, en transformant leur vécu individuel en théorie générale, ils sont parvenus à s'abstraire momentanément de l'inquiétude qui les a saisis lorsqu'ils ont commencé de traverser le bois à la nuit tombante. Mais leur spéculation, et c'est en cela que réside l'ironie du texte, n'est pas le véritable moyen par lequel ils sont arrivés à un accord. S'ils n'ont pas bouclé leur raisonnement par l'énonciation d'une sentence commune, c'est en fait que leur

visions doivent rester distinctes : comme le titre du recueil *Parties d'un monde* l'indique, la réalité se compose d'une multitude de visions différentes, que les absolus des philosophes ne sont pas à même de restituer. Nous avons remarqué que le « Tu » du poème fait sienne une telle conception perspectiviste, mais l'élève aussitôt au statut vérité unique et, ce faisant, il tombe dans le même scepticisme intellectuel qui enferme le « Je ». C'est pour cette raison que Stevens confie au paysage et aux sensations qu'il suscite la tâche d'exprimer une possible rencontre entre les deux¹²⁷. Les perspectives du « Je » et du « Tu » ne peuvent en fait s'intégrer l'une à l'autre que lors de situations concrètes – en l'occurrence, pendant le voyage et non pas à son terme, ce qui explique pourquoi la maison évoquée dans le titre n'apparaît pas à la fin du texte – et non pas dans le seul cadre d'un échange intellectuel. Seulement ainsi le monde sur lequel est porté leur regard peut augmenter (les quatre vers de la dernière strophe se terminent tous par des comparatifs de majorité) au lieu de s'annuler, en se réduisant à une simple apparence.

De même que, dans *Les Élégiés de Duino*, le « Je » n'arrivait pas à entrer en contact avec les figures qu'il évoquait en raison des doutes à l'égard de leur existence – nous l'avons vu demander : « amants, vous l'êtes vraiment¹²⁸ ? » –, de même les protagonistes de *Sur le chemin de retour* se parlent avec la méfiance de quelqu'un qui ignore s'il a devant lui une personne réelle ou une « silhouette » illusoire. Ce n'est qu'après avoir accepté l'origine vécue de leur scepticisme qu'ils arrivent à se reconnaître mutuellement et à donner un horizon commun à leur expérience. Un tel passage est rendu possible à la fois par le

¹²⁷ « On n'y croirait presque pas, mais la poésie est le produit des figures de style ou, ce qui est la même chose, l'effet de l'opération accomplie par une imagination sur une autre à travers les figures. Identifier la poésie avec la métaphore ou la métamorphose, c'est simplement abrégé la dernière remarque. Il y a toujours une analogie entre la nature et l'imagination, et peut-être que la poésie n'est que la rhétorique étrange de ce parallèle ; une rhétorique dans laquelle le sentiment d'un homme est communiqué à un autre dans des mots d'une exquise convenance qui leur enlève toute verbosité » [« Poetry [...] is almost incredibly the outcome of figures of speech or, what is the same thing, the outcome of the operation of one imagination on another through the instrumentality of the figures. To identify poetry and metaphor or metamorphosis is merely to abbreviate the last remark. There is always an analogy between nature and the imagination, and possibly poetry is merely the strange rhetoric of that parallel, a rhetoric in which the feeling of one man is communicated to another in words of the exquisite appositeness that takes away all their verbliness » (Stevens, « Effets de l'analogie », *L'Ange nécessaire*, *op. cit.*, p. 104)].

¹²⁸ Ce doute est surmonté une fois que le « Je » des *Élégiés* accepte l'idée que le *Bezug*, la « relation » en vertu de laquelle les hommes existent et se définissent (n'ayant pas, contrairement aux autres êtres, une essence propre) est une condition essentiellement humaine. Aussi effrayante qu'elle soit, elle ne doit pas faire l'objet d'un refus, mais être célébrée par le poète. Dans une lettre à Ilse Jahr, Rilke exprime de manière saisissante ce changement, qui recoupe celui décrit par Cavell et qui permet de transformer la connaissance en reconnaissance : « Le tangible se dérobe, se transforme, au lieu de la possession on apprend la relation » [« Das Faßliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug » (Rilke, « Lettre à Ilse Jahr du 23 février 1923 », *Correspondance*, *op. cit.*, p. 541)].

renoncement à ce que Stevens appelle ailleurs « le Bien pur de la Théorie¹²⁹ » (toute relativiste, idéaliste et même perspectiviste qu'elle soit) et par l'acceptation du fait que les erreurs de la raison contiennent une « partie » de vérité. Si, comme il advient dans *Les citronniers* de Montale, le « défaut de la Nature » s'est révélé être un défaut humain, les « nœuds » que nous nous obstinons à « débrouiller » restent un encouragement à repousser tout critère de vérité devenu obsolète pour en chercher de nouveaux et utiles à surmonter les difficultés¹³⁰. De plus, là où le scepticisme de philosophes reconduit ces erreurs en une

¹²⁹ Nous avons déjà dit à propos d'*Esthétique du Mal* que les parties les plus philosophiques des œuvres de Stevens et Valéry pourraient se lire comme des parodies du discours savant. Un autre texte de *Transport vers l'été* où cette visée est particulièrement présente est *Le Bien pur de la Théorie*, un long poème en quatre sections qui porte sur le rapport entre la vie et les formes : « [...] Si l'on admet / Une personne platonique, taillée en grand, intemporelle, / Et si l'on imagine la parole qu'elle ne peut parler, / Alors, une forme, à l'abri de la charge, peut / Mûrir [...] / Cette personne platonique découvrit une âme / Dans le monde et l'étudia dans son hôtel. / C'était un Juif d'Europe ou bien ça aurait ou l'être. / L'Homme, fils non d'une femme mais de l'air, / Ici venu dans son solaire carrosse, / Comme la rhétorique dans un récit de l'œil [...] Affirmer que la carrosse est de la camelote / N'est pas une variation mais une fin. / Traiter par contre le monde entier en métaphore / C'est rester attaché aux contenus de l'esprit, / Et au désir de croire dans une métaphore. / C'est accéder à cette conscience exquise / De la croyance, que ce en quoi elle croit n'est pas vrai » [« [...] If we propose / A large-sculptured, platonic person, free from time, / And imagine for him the speech he cannot speak, / A form, then, protected from the battering, may / Mature : [...] This platonic person discovered a soul in the world / And studied it in his holiday hotel. / He was a Jew from Europe or might have been. / Man, that is not born of woman but of air, / That comes here in the solar chariot, / Like rhetoric in a narration of the eye / To say the solar chariot is junk / Is not a variation but an end. / Yet to speak of the whole world as metaphor / Is still to stick to the contents of the mind / And the desire to believe in a metaphor. / It is to stick to the nicer knowledge of / Belief, that what it believes in is not true » (Stevens, « Le Bien pur de la Théorie », *Transport vers l'été*, *op. cit.*, p. 91-92)].

¹³⁰ Celle-ci c'est aussi l'interprétation du scepticisme que donne une autre philosophe d'héritage wittgensteinien : Cora Diamond. En 1990, dans un essai sur l'imagination et la vie morale, elle évoque l'ouverture du récit de London *Faire un feu* : « Mais rien de tout cela – la piste mystérieuse et déliée qui s'en allait au loin, l'absence de soleil dans le ciel, le froid terrible, cet univers étrange et bizarre – n'affectait l'homme. Non qu'il y fût depuis longtemps habitué. Il était un nouveau venu dans ce pays, un *chechaquo*, et c'était son premier. Ce qui clochait, chez lui, c'était son manque d'imagination. Il se montrait vif et alerte s'agissant des choses courantes, mais des choses seulement, et non de leur signification. -50° F, cela représentait quatre-vingts et quelques degrés de gel. Un tel fait, à ses yeux, signifiait froid et inconfort, rien de plus. Rien qui le conduisit à méditer sa fragilité en tant que créature soumise à pareils aléas, ni la fragilité de l'homme en général, capable seulement de survivre dans d'étroites limites de chaleur et de froid, ni, de là, à se perdre en conjectures sur l'immortalité et la place de l'homme dans l'univers. [...] Pour lui, – 50°F, c'était très exactement cinquante degrés sous zéro. L'idée que cela pût avoir d'autres implications ne lui venait jamais à l'esprit » (Jack London, *Faire un feu*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Marc Chénétier, Paris, Gallimard, 2017, p. 5). Cet extrait sert à Diamond de métaphore pour réfléchir aux problèmes posés par la modernité aux individus qui ne se contentent pas d'appuyer leurs certitudes sur des acquis partagés, mais fondent leur connaissance du monde à partir de la seule expérience individuelle. La philosophe considère qu'il y existe, dans la vie de chacun, des moments particuliers (dramatiques pour la plupart) dans lesquelles toute catégorie de compréhension devient douteuse et perd de sa validité. Il s'agit parfois de courts instants, pendant lesquels ni concepts, ni critères, ni images préétablis ne sont plus opérationnels et l'on est contraints de se confronter à la situation sans aucun équipement préalable. C'est dans de telles circonstances qu'émerge selon Diamond « le contraste entre le fait d'être quelqu'un pour qui cinquante degrés au-dessous de zéro sont précisément cinquante degrés au-dessous de zéro, et quelqu'un qui ne s'arrête pas là, mais se laisse guider

sorte de maladie de l'entendement et se propose de les soigner à l'aide des mêmes remèdes qui l'ont empoisonné, le scepticisme des poètes n'évacue pas les circonstances réelles (une disposition musculaire peu encline aux efforts par exemple, comme c'est le cas pour Valéry) à partir desquelles le doute s'est produit. Le recours à des figures de pensée telle l'ironie ou la réticence devient dès lors crucial, car il permet à la fois de réveiller ce doute chez le lecteur (lequel ne pourra plus regarder le poème comme l'émanation immédiate de l'esprit du poète et devra se mesurer avec une écriture conçue essentiellement comme écart) ; et de l'ancrer dans une dimension ordinaire, au sens de commune à tous les individus¹³¹. En mettant en question la validité des catégories dans lesquelles nous rangeons habituellement notre quotidien – l'accidentel et le nécessaire chez Montale ; l'apparence et la vérité chez Stevens ; l'arbitraire et le spontané chez Valéry ; le dicible et l'indicible chez Rilke –, les « Je » et les « Tu » du poème-essai ne posent pas l'impossibilité que ce quotidien nous conduise à une quelconque connaissance du monde. S'il en était ainsi, l'entreprise lyrique elle-même se réduirait à un divertissement autoréférentiel. Ce qu'ils nous restituent avec leur doutes, c'est plutôt l'idée que la tentative de contrôler – Rilke dirait d'« expliquer » – notre rapport au monde et aux autres à l'aide de la seule raison nous éloigne de l'expérience et la vide de toute portée cognitive.

La résistance à l'intellectualisation du doute et le retour à l'ordinaire auxquels encouragent les œuvres de Valéry, Rilke, Stevens et Montale ne doit pas être confondu avec un éloge de la simplicité au détriment de la complexité, ou du partage au détriment de la solitude. Nous avons eu suffisamment d'occasions de nous pencher sur la méfiance de nos auteurs vis-à-vis de tout ce qui se présente comme naturel ou immédiat, ainsi que sur la relation à tout le moins ambivalente qu'ils entretiennent avec le commun des lecteurs. Mais leur manière d'interroger la tradition lyrique et ses fondements (le processus créateur, la fonction du langage, la figure du poète, sa tâche sociale) depuis l'intérieur du texte nous paraît témoigner d'une volonté précise : retracer les conditions qui lient ce genre littéraire

par l'expérience de ce froid » (Cora Diamond, « How Many Legs ? », *Value and Understanding: Essays for Peter Winch*, New York, Routledge, 1990, p. 173).

¹³¹ « L'ironiste, c'est celui qui discute sur les principes ; il est à la recherche d'un premier principe, encore plus premier que celui que l'on croyait premier ; il trouve une cause encore plus première que les autres. Il ne cesse de monter, de remonter. C'est pourquoi il procède par questions, c'est un homme d'entretien, de dialogue, il a un certain ton, toujours du signifiant [...]. Tout le destin de l'ironie est lié à la représentation, l'ironie assure l'individuation du représenté ou la subjectivation du représentant. En effet, l'ironie classique consiste à montrer que le plus universel dans la représentation se confond avec l'extrême individualité du représenté qui lui sert de principe » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008., p. 82-83).

à l'expérience pour établir s'il vaut encore comme « forme de vie¹³² » ou si la perte de foi dans ses pouvoirs communicatifs l'a définitivement transformé en pièce de musée. Au vieux problème de savoir si ce que le poème dit coïncide avec ce que le poète pense – autrement dit, si ses valeurs formelles, tout en ne fonctionnant plus comme réservoirs pour des valeurs culturelles, sont encore à même de représenter le mouvement de l'esprit au plus près de son essor¹³³ – s'ajoute ainsi le problème de savoir si cette coïncidence (ou mieux, cette non-coïncidence) sera reconnue comme telle par le public. Pour que les stratégies mises en place dans le poème-essai afin de séparer la pensée et l'écriture ne soient pas réduites au statut de simples maniérismes, il est en fait nécessaire qu'on puisse se reconnaître dans l'expérience dont elles sont porteuses. Seulement à partir de cette reconnaissance les conventions génériques auxquelles nos auteurs continuent bon gré mal gré de se tenir perdront leur caractère institutionnel et anhistorique et commenceront à se fonder sur un accord à tout moment renouvelable (ou bien réfutable) par le lecteur. D'une idée de rhétorique subjective mais privée, l'on passera alors à une idée de rhétorique subjective et partagée, car issue d'une rencontre concrète :

Nous ne connaissons pas à l'avance le contenu de ce que nous accepterons naturellement, ni jusqu'à quel point nous tomberons d'accord ; et je ne sais pas non plus à l'avance à quelle profondeur je suis en accord avec moi-même, ni jusqu'où peut aller ma responsabilité envers le langage. Mais si je veux faire entendre à l'intérieur de celui-ci ma voix propre, il me faudra parler au nom des autres et autoriser les autres à parler en mon nom¹³⁴.

Pour les poétiques post-romantiques de l'incommunicabilité, la dimension publique et la dimension privée du langage s'excluent mutuellement. Les mots s'étant révélés être des idoles trompeuses, les écrivains se voient contraints soit d'en reconstruire la transparence à l'aide de l'artifice, soit de leur attribuer des référents secrets, en créant par là un tissu de

¹³² Chez Wittgenstein, l'expression « formes de vie » (*Lebensformen*) désigne un ensemble de pratiques partagées qui trouvent leur fondement dans le langage et qui nous permettent d'apprendre à structurer notre rapport à la réalité et aux autres. Toujours dans *Les voix de la raison*, Cavell explique dans quelle mesure ces formes de vie façonnent notre manière d'être au monde et nous aident à articuler notre identité : « L'enfant apprend la signification du mot "amour" et ce qu'est l'amour. C'est cela (ce que vous faites) qui sera l'amour dans le monde de l'enfant ; et s'il est mêlé de ressentiment et de menaces, alors l'amour est un mélange de ressentiment et de menaces, et dans la recherche de l'amour c'est cela que l'on recherchera. Si vous dites : "Je sortirai avec toi demain, promis", l'enfant commence à apprendre ce qu'est la durée temporelle, et ce qu'est la confiance. Lorsque vous dites : "Mets ton manteau", l'enfant apprend ce que sont les ordres, ce qu'est l'autorité ; et si donner des ordres est quelque chose qui vous angoisse, alors l'autorité elle-même est incertaine » (Cavell, *Les voix de la raison*, *op. cit.*, p. 271).

¹³³ Un problème qui revient à être essentiellement mimétique et que nous avons évoqué à la fin du premier chapitre de la première partie.

¹³⁴ Cavell, *Les Voix de la raison*, *op. cit.*, p. 63.

correspondances dont l'accès demeure réservé aux seuls initiés. Valéry, Rilke, Stevens et Montale ne conçoivent pas le rapport entre expression et introspection en terme d'exclusion réciproque. Chez eux, le choix de dire (éloquence), de dire-autrement (ironie) ou de non-dire (réticence) ne relève pas d'une impossibilité constitutive à restituer en même temps la singularité et l'exemplarité de l'expérience. Comme nous l'avons remarqué dans le précédent chapitre à propos de l'apostrophe, le discours lyrique est à la fois adressé à quelqu'un et tourné vers soi-même, en quête d'un dialogue et éloigné de celui-ci¹³⁵. En s'arrogeant le droit de « parler au nom des autres » (chez Montale, des « Tu » que la tradition stilnoviste veut silencieux et lointains ; chez Rilke, des choses et de leur existence muette ; chez tous les quatre, du lecteur et de son vécu), il accepte aussi que ces autres s'approprient sa parole et qu'ils la mécomprennent. Dans cette perspective, la voix du poème dont Valéry cherche tantôt à retrouver tantôt à occulter la source ne coïncide ni avec les élucubrations solitaires du poète ni avec le chant à l'unisson de l'univers :

Nous suffoquons étouffés par la pomme à demi avalée de la connaissance. Être humain, serait-ce très exactement être incapable d'avalier la pomme comme de la recracher ? Les hoquets de la voix humaine, disons le sanglot et le rire, seraient-ils la meilleure preuve de l'humain ? Ou sa meilleure image, et donc son meilleur masque ? avaler la pomme une fois pour toutes, ce serait vivre pour toujours à l'intérieur des jeux de langage ordinaires, à l'intérieur du quotidien ; la recracher une fois pour toutes, ce serait exister à l'écart de cette vie, vivre sans, en particulier vivre sans la voix humaine (par exemple, sans appel et sans cris)¹³⁶.

¹³⁵ « Un lecteur à faire parler, un nouveau soi-même éventuellement : voici donc le point de convergence de l'essai et de la poésie [...]. L'adresse d'un individu à un autre, l'essai et la poésie la trouvent dans leur désir d'une réponse, l'interrogation sur la possibilité d'une compréhension. Ce qui veut dire dans une insatisfaction et une intentionnalité » (Zubiate, « Essai et poésie au XX^e siècle », *L'essai. Métamorphose d'un genre, op. cit.*, p. 381-416).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 682. À propos de la notion de « voix » chez Cavell, Sandra Laugier précise que le fait d'accepter de pouvoir être dépossédé de sa propre parole (ou bien d'y être subjugué) « c'est bien le contraire de ce que semble en apparence impliquer le concept de parole (active, vivante, etc.). C'est pourtant ce qui est profondément impliqué, pour Cavell, dans le concept de voix. Je suis aussi actif (et aussi passif) dans ma voix que, disons, dans ma respiration ou mon souffle, et la question désormais n'est plus celle de pouvoir accéder au langage, à la communauté des locuteurs, de trouver sa voix : c'est celle de supporter précisément, dit-il, l'inévitable extension de ma voix, qui toujours m'échappera et pour toujours retrouvera son chemin vers moi. Et donc, ce qui est insupportable, ce n'est pas l'inexprimable, ou l'impossibilité d'être expressif (une forme de ce qu'on appelle le mythe de l'intériorité), c'est l'expression même. Le fantasme du privé transforme ou déguise en peur de l'inexpressivité (l'idée du "langage privé") notre peur symétrique d'être publics, la terreur d'être expressifs au-delà de nos moyens. C'est bien la question qui se pose à la littérature, dans son rapport problématique à l'autobiographie et à la confession. La question de la subjectivité s'avère, bien au-delà du misérable petit secret personnel, celle du poids de l'expression, expression singulière et naturelle (mais aussi respiration individuelle, suffocation) du langage commun [...]. Un discours revendique sa voix. Le sujet n'est pas un fondement, il est pour toujours revendiqué, absent, réclamé. Il me semble que cette approche du sujet échappe aux critiques de la subjectivité moderne, rénovée, que nous a fournies par exemple Vincent Descombes dans son dernier

Écho du doute qui nous tient tiraillés entre un emploi ordinaire du langage (avec ses règles et ses interdits partagés) et son dépassement (avec les risques que cela implique en terme de communicabilité), la voix du poème ne se manifeste qu'en différée. La laisser entendre à travers l'écriture n'implique alors aucunement lui confier l'énonciation des seules certitudes – le moi, le souffle et tout ce qui au besoin peut faire office d'essence –, qui resteraient à nos auteurs s'ils décidaient de pousser à l'extrême leur scepticisme. Ce sont à la limite ses altérations (le rire ironique) ou ses manquements (le silence réticent) que l'écriture se doit de restituer.

La poésie comme méthode de pensée

Au tournant du XX^e siècle, au moment même où les philosophes de la vie s'efforcent de concilier les sciences de la nature et les sciences de l'esprit à l'aide d'une démarche spéculative et d'un vocabulaire communs, la génération de Valéry, Rilke et Stevens (mais aussi, en raison du retard de la littérature italienne dans la réception et surtout dans la réélaboration du symbolisme, celle de Montale) est en train de faire son apprentissage poétique. Comme nous avons pu le voir, l'atmosphère dans laquelle ces auteurs se forment à l'écriture est caractérisée par l'oscillation entre une idée de poésie qui reconnaît dans les lois de l'esprit à la fois son objet et son fondement théorique ; et une idée de poésie qui cherche à se doter de critères de validation empiriques externes à la conscience. La première de ces idées prévoit que l'on accorde à la représentation de la pensée le primat sur la représentation de la réalité (que le langage ne saurait pas refléter de manière objective et de laquelle le poète doit donc se passer) ; tandis que la deuxième accepte que l'on renonce à représenter la pensée en faveur de la réalité (que la dimension sensible du langage permet de restituer au moins en partie).

livre, *Le Complément de sujet*. En redéfinissant le sujet par la subjectivité du langage définie par la voix, on le place à la fois dans la naturalité (la voix comme souffle) et dans l'absence : c'est une subjectivité sans sujet, une subjectivité dans le langage. Dans une entente du langage où on s'intéresse à ce qui est dit ("ce que les hommes disent") je suis en effet autant dans toute chose que je dirais que dans mes énoncés en "je". C'est dans cette naturalité, et pas en effet dans la tradition classique ou moderne de réflexion sur le sujet, qu'il faut chercher la subjectivité » (Sandra Laugier, « Voix reconnue, voix revendiquée. Cavell et la politique de la voix », *Cahiers philosophiques*, 109, 4, 2007. Url : <http://www.educ-revues.fr/CPHILO/AffichageDocument.aspx?iddoc=34161>).

Or, ainsi formulées, ces deux orientations sont purement abstraites. Bien que l'articulation des problèmes esthétiques procède souvent par fourches, les expériences littéraires de cette époque ne se laissent pas ranger dans des couples opposés. Rationalisme et spiritualisme, art pour l'art et art engagé, avant et arrière-garde : des telles étiquettes nous renvoient une image simplifiée de l'espace littéraire où sont posées les prémisses du poème-essai. Ce dernier n'émerge en fait pas tant de l'un de ces courants que du fond de scepticisme qui leur est commun : scepticisme à l'égard de la correspondance entre les valeurs formelles dont la tradition lyrique est porteuse et les valeurs culturelles que celle-ci est censée véhiculer ; scepticisme à l'égard de la possibilité que les mots traduisent de manière transparente et immédiate le mouvement de l'esprit ; mais scepticisme surtout à l'égard du poète en tant que sujet extraordinaire, capable de transformer son vécu individuel pour qu'il tienne lieu d'universalité.

Remis à l'honneur par Woolf, Proust, Musil et les autres écrivains des années 1910, l'essai absorbe ces doutes et devient à la fois la béquille du poème – un objet à part entière, séparé du genre lyrique mais chargé d'en soutenir le poids, accueillant les instances (expression subjective, ambition descriptive, participation du lecteur) que ce dernier n'est plus à même de revendiquer par lui-même – et son spectre. S'il est vrai que nos auteurs, et Valéry en particulier, s'adonnent tous à la prose d'idées (les *Lettres à un jeune poète* de Rilke ne sont-elles pas un essai sur le « vouloir écrire¹³⁷ » ?), c'est dans leurs vers, là où l'on nous avait avertie qu'on aurait trouvé seulement du mépris pour l'effusivité et du formalisme intellectuel, que nous sommes allée chercher les éléments relevant de cette attitude essayistique. Ceux-ci se résument à l'idée que l'alternative au repli symboliste dans l'incommunicabilité consiste en une réflexion sur l'actualité, la validité et surtout sur la légitimité du poème à parler du monde et du poète à parler (au nom) des autres. C'est en menant une telle réflexion depuis l'intérieur du genre lyrique que Valéry, Rilke, Stevens et Montale lui restituent la faculté de s'autocritiquer et, ce faisant, de s'historiciser. L'essai leur permet de transformer le doute qui hante le poème en outil d'analyse, en le soustrayant

¹³⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II : cours et séminaire au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 36. Barthes cite les *Lettres à un jeune poète* en rapport à la notion de « scripturire », le désir qui préside à l'écriture du roman (notamment de la *Recherche*) et qui finit par en devenir le sujet. Cette même idée se retrouve également dans l'article *Longtemps je me suis couché de bonne heure...* que nous avons déjà cité à propos de la conception barthésienne de l'essai : « La *Recherche* est le récit d'un désir d'écrire : je ne m'identifie pas avec à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu » (Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le bruissement de la langue, op. cit.*, p. 26).

toutefois au processus d'intellectualisation dont il fait objet chez les philosophes. Contrairement au scepticisme classique, le scepticisme qui en dérive n'érigera pas la pensée individuelle (le *cogito* de Descartes) en socle d'une vérité irréfutable et prétendument naturelle, mais fera de l'écriture l'instrument pour montrer ce que cette même vérité a d'arbitraire et d'artificiel.

L'importance que nous avons accordé à la dimension "vécue" du poème-essai ne nous amène pas moins à nous interroger sur le rapport que cette forme entretient avec la réalité. Au long de notre travail, nous nous sommes écartée à la fois des interprétations qui considèrent la poésie comme une sorte de fiction camouflée (cette idée, nous avons pu le voir, est défendue par une grande partie de la critique du modernisme); et des interprétations qui en revendiquent la spécificité à partir de ses seules éléments constitutifs (le vers, la rime, les figures, etc.), en absence desquels il serait inapproprié de parler de poésie. Il nous semble que ces deux conceptions se fondent sur un partage trop net entre forme et fond, fait et fiction, visée pragmatique et esthétique. L'analyse des textes de Valéry, Rilke, Stevens et Montale nous a obligée de nous confronter à une complexité bien majeure que celle qui émerge de telles dichotomies. Au lieu de poser que les œuvres de ces poètes sont modernes en ce qu'elles procèdent à la destruction systématique des frontières qui séparent le poème du monde sensible, ou bien d'avancer qu'elles sont antimodernes en ce qu'elles cherchent à les renforcer, nous avons choisi d'y regarder comme à des lieux où l'existence même de ces frontières est problématisée.

Cette approche nous a permis de saisir une interférence entre un genre perçu comme séparé des autres discours mais aussi de la réalité (le poème) et un genre perçu comme indistinguable de ces derniers mais aussi comme actuel (l'essai). Ce qui résulte de cette interférence ressemble à l'image évoquée par René Char lorsque, dans les *Feuillets d'Hypnos*, il écrit que « nous errons auprès de margelles dont on a soustrait les puits¹³⁸ ». De même qu'on ne peut pas dire si le mot « puits » désigne un tas de margelles ou le cercle noir autour duquel elles se disposent, de même le poème-essai ne se laisse pas sectionner en parties transitives et parties autoréférentielles, éléments relevant de son autonomie à l'égard de la réalité et indices témoignant de son hétéronomie vis-à-vis de celle-ci. Nous croyons avoir montré que, s'il existe une telle chose que l'intelligence lyrique, elle coïncide avec le refus que ce puits sans margelles qui est le poème-essai oppose à de telles distinctions. Pour que

¹³⁸ René Char, « Feuillets d'Hypnos », *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 197.

cette forme ne se réduise pas à citerne d'un savoir inerte et ses auteurs à gardiens d'une doctrine, nous avons évité de nous servir de termes abstraits ou généraux, souvent empruntés à d'autres discours et qui feraient de la pensée une sorte de condition préalable à l'écriture. Dans les œuvres de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, moment cognitif et moment expressif ne peuvent pas être hiérarchisés : mode de penser et mode d'écrire y sont dans une relation de réciprocité et non de consécution. Dès lors, le poème-essai est à considérer moins un fait qu'un effet, moins un art intemporel qu'une pratique individuée : ce n'est qu'ainsi qu'il peut demeurer irréductible sans pour autant être anhistorique¹³⁹.

¹³⁹ Comme le rappelle Barthes dans sa leçon inaugurale de 1978 au Collège de France, cet écart est moins souvent une conséquence involontaire que le fruit d'un entêtement : « *s'entêter* veut dire affirmer l'irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l'entourent [...]. Un écrivain – j'entends par là, non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une pratique – doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines (*trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies). S'entêter veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente » (Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 25).

Conclusion

Je suis un expérimentateur et non pas un théoricien. J'appelle théoricien celui qui bâtit un système général soit de déduction, soit d'analyse, et l'applique de façon uniforme à des champs différents. Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant.

(Michel Foucault, *Dits et Écrits*)

Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce...
(Eugenio Montale, *I limoni*)

« Qu'un jour enfin, trouvée l'issue de l'étude acharnée... » : ainsi s'ouvre la dixième et dernière élégie du cycle rilkéen. Si, dans le vers suivant, le « Je » complète cette phrase par le souhait de pouvoir « chante[r] gloire et joie à des anges approbateurs », notre espoir a été ici bien plus modeste. Arrivée à la fin de ce travail, nous voulons plutôt résumer les enjeux que nous avons posés en introduction pour vérifier leur tenue. En premier lieu, l'idée que nos auteurs partagent un même doute et une même foi vis-à-vis d'une conception de la poésie en tant que discours séparé, porteur d'un savoir propre et inexprimable par d'autres moyens que celui-ci. En deuxième lieu, la reconnaissance d'une posture commune à tous les quatre, les faisant osciller entre dilettantisme et érudition, mise en valeur de l'expérience individuelle et désillusion à l'égard de son universalité. En troisième lieu, un rapport ambivalent avec le lecteur et sa capacité à accéder au sens du texte, duquel résulte un idéal de poésie *für Alle und Keinen*, pour tous et pour personne. Ces trois enjeux convergeaient dans la formulation de notre hypothèse : la réponse de Valéry, Rilke, Stevens et Montale à la perte de confiance en la portée cognitive du lyrisme consisterait dans l'assimilation d'une attitude intellectuelle propre à l'essai, un genre à la fois plus solide (en ce qu'il revendique la partialité de son regard comme une marque d'intelligence et non comme un défaut) et

plus fragile (en ce qu'il manque d'un sujet, d'un vocabulaire ou d'une forme propres et paraît dès lors contraint de parasiter les autres discours).

Étouffée par un excès de conscience vis-à-vis de ses propres limites, la poésie moderniste emprunte à l'essai ce que Montaigne tenait déjà pour l'une de ses qualités majeures : un mode de penser qui, tout en avançant « à sauts et à gambades¹ », ne se veut pas moins rigoureux pour autant. Sa discontinuité, ainsi que son caractère expérimental – au sens où il est issu d'une expérience concrète pouvant servir de base pour une généralisation – font de l'essai un modèle de raisonnement idéal, capable de rejeter les schémas préétablis de la connaissance sans tomber dans la suspension totale du jugement sur le monde². Dans les rêveries interrompues de *La Jeune Parque* ou du *Cimetière marin*, dans les sanglots ravalés des *Élégies de Duino*, dans les remises à zéro que subit l'imagination dans *Idées de l'ordre* ou *Transport vers l'été* et dans les dialogues intermittents des *Occasions*, nous ne verrons plus seulement la métaphore d'un monde fragmenté et réfractaire à toute reconstitution, fût-elle idéale. Nous y reconnaitrons aussi la mise en œuvre de ce que le protagoniste de *L'Homme sans qualités*, en dépit de son horreur du raisonnement systématique, appelle une « méthode ouverte³ » : une manière de penser, qui est aussi une manière de vivre et que Ulrich lui-même rapporte à l'essai.

Il n'était pas philosophe. Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système. [...] C'est pourquoi la philosophie au détail est pratiquée aujourd'hui en si terrifiante abondance qu'il n'est plus guère que les magasins où l'on puisse recevoir quelque chose sans conception du monde par-dessus le marché, alors qu'il règne à l'égard de la philosophie en gros une méfiance marquée. On la tient même carrément pour impossible. Ulrich lui-même n'était nullement exempt de ce préjugé, et ses

¹ Montaigne, « De la vanité », *Essais, op. cit.*, p. 991.

² « Le comment de l'expression doit sauver la part de précision qu'on sacrifie en renonçant à une stricte délimitation, sans toutefois livrer ce qu'on veut dire à l'arbitraire des significations de concepts décrétées une fois pour toute » (Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 37).

³ « “Nous nous voyons placés aujourd'hui devant un trop grand nombre de possibilités de sentiment et de vie. Mais cette difficulté ne ressemble-t-elle pas à celle que l'intelligence domine lorsqu'elle se trouve devant une grande masse de faits ou une histoire des théories ? Or, nous avons trouvé là une *méthode ouverte et pourtant rigoureuse* que je n'ai pas besoin de vous décrire. Je vous demande si on ne pourrait pas faire quelque chose d'analogue pour le sentiment ? Il ne fait pas de doute que nous voudrions découvrir pourquoi nous sommes ici, c'est la source principale de toutes les violences du monde. D'autres époques s'y sont essayées, avec des moyens insuffisants, mais la grande époque de l'expérience ne dépasse pas encore, pour ce qui est de l'esprit...” [...] Ulrich savait que, réellement, c'était encore peu clair. Il ne concevait ni une “vie de chercheur”, ni une vie “à la lumière de la science”, mais une “quête du sentiment”, analogue à la quête de la vérité, sauf qu'il ne s'agissait pas de vérité. [...] “L'homme scientifique est borné dans ses sentiments, l'homme pratique plus encore”. C'est aussi nécessaire que d'avoir les jambes bien plantées quand on veut prendre un objet avec les bras. Lui-même, dans les circonstances ordinaires, était comme ça. Dès qu'il pensait, fût-ce sur le sentiment en personne, il ne laissait passer le sentiment que prudemment. Agathe appelait ça de la froideur » (Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 2, *op. cit.*, p. 441).

expériences scientifiques le rendaient un peu moqueur à l'égard des métaphysiques. C'était cela qui commandait son attitude, de sorte que, perpétuellement requis de réfléchir par ce qu'il voyait, il était toujours retenu par une certaine crainte de penser trop. Mais un autre élément déterminait son attitude : il y avait quelque chose, dans la nature d'Ulrich, qui agissait d'une manière distraite, paralysante, désarmante, contre la systématisation logique, contre la volonté univoque, contre les poussées trop nettement orientées de l'ambition, et ce quelque chose se rattachait aussi à ce mot d'essayisme choisi naguère, bien que cela contînt précisément les éléments qu'il avait exclus peu à peu, avec un soin inconscient, de cette notion⁴.

Dans son éloge de l'essayisme (qui est également une critique de la philosophie), Ulrich déplore le fait que le mot allemand *Versuch* ne restitue pas la nuance littéraire implicite présente dans le terme « essai ». Si le protagoniste du roman s'en réclame, c'est qu'il considère ce genre comme « la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme⁵ ». Non l'ébauche d'une réflexion qui doit être complétée pour acquérir une quelconque dignité scientifique, donc, mais un objet achevé, dans lequel se reflète une attitude précise vis-à-vis de l'existence. Or, nous avons déjà souligné la dette qu'une telle conception des rapports entre modes d'écrire (la « forme ») et modes d'être (la « vie ») a envers la théorie romantique des genres littéraires. Mais comme Musil le fait dire à son personnage, « rien n'est plus étrange à l'essai que l'irresponsabilité et l'inachèvement des inspirations qui relèvent de la subjectivité⁶ ». Aussi empreint d'idéalisme que soit son héritage, son sens de la limite le rend hostile à la fois au culte de l'expression individuelle et au mythe de l'authenticité. C'est pour cette raison qu'il oscille « entre la religion et le savoir, entre l'exemple et la doctrine, entre l'*amor intellectualis* et le poème⁷ ». En faisant une brèche dans la frontière que la tradition a bâtie autour de ce dernier, l'essai apporte le maximum de précision possible à un domaine que les discours argumentatifs ont déserté au moins depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Chacun à sa manière, Valéry, Rilke, Stevens et Montale souffrent de cette perte de reconnaissance et regrettent que le genre lyrique se soit réduit à un ensemble de

descriptions évoqu[ant] un mystère, ou ne fût-ce qu'une musique où dominent les notes de la harpe et le soupir des *glissandi*. C'est le contraire qui est vrai, et la question fondamentale, Ulrich ne se la posait pas seulement sous la forme de pressentiments, mais aussi, tout à fait prosaïquement, sous la forme suivante : un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa

⁴ Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 2, *op. cit.*, p. 320.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux⁸ ?

Érudit et dilettante à la fois, le poème-essai est issu du même climat où l'on a vu s'opposer courants rationaliste et spiritualiste pour découvrir enfin qu'ils se recoupaient en plusieurs points. Parmi ceux-ci, nous avons évoqué la volonté de donner un fondement plus stable et des outils appropriés à la connaissance subjective, conçue non plus en terme de partialité, mais de possibilité, voire de perspective⁹. Mais nous nous sommes également penchée sur l'alternance entre un mode de penser qui avance par purification, en dépouillant un objet de tous les éléments qui ne sont pas essentiels à sa définition (dans le cas du genre lyrique, nous avons parlé de poétisation), et un mode de penser qui avance par hybridation, en articulant la réflexion sur ce même objet autour des différences et des interférences réciproques entre ses éléments, sans pour autant le réduire à un ensemble décomposable de parties (dans le cas du genre lyrique, nous avons parlé de dépoétisation).

À ces deux types de raisonnement, présents en proportion variable dans toute démarche discursive, nous avons associé les figures de Julien Benda et de Musil. Le mépris affiché par Benda à l'égard des ambitions à la fois intellectuelles et mondaines des écrivains qui lui sont contemporains, ainsi que le divorce entre littérature et philosophie qu'il postule nous ont conduite à l'identifier au purisme ; alors que l'intérêt de Musil pour les pratiques relevant de la médiation, avec le rejet des catégories disciplinaires étanches et préétablies que cela implique, nous ont amenée à en faire la personnification de l'hybridation. Leur tendance à procéder respectivement par séparation et par mélange leur avait du reste déjà été reconnue par Montale. En 1956, dans un article commémoratif écrit après la mort de Benda, il le proclame maître d'un art éminemment français :

de son avis, les écrivains de l'entre-deux guerres, les Mallarmé, les Proust, et Gide, Valéry, Alain, etc., avaient conduit l'intelligence française hors de son chemin. Ils célébraient l'intelligence en soi et non pas ses résultats [...]. Benda prêchait au contraire pour une intelligence capable de mettre de l'ordre dans le monde, et cela sans exclure que le monde soit essentiellement irrationnel. Voilà la seule nuance de mysticisme laïque que j'ai pu saisir dans le ton de ce défenseur acharné de la raison pure [...]. Pianiste dilettante mais doué, il paraît que Benda

⁸ Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 1, *op. cit.*, p. 320.

⁹ « [L'essai] commence, de manière anticartésienne, par les choses les plus complexes et pas par les plus simples. Il y a dans la naïveté de l'étudiant qui trouve que les choses difficiles, impressionnantes, sont juste assez bonne pour lui plus de sagesse que dans la pédanterie mesquine de l'adulte, qui lève un doigt menaçant pour enjoindre à la pensée de commencer par bien maîtriser les choses simples avant de s'aventurer dans cette complexité qui pourtant est la seule chose qui l'attire » (Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 41).

composait de la musique que son ennemi Léautaud jugeait “aussi mauvaise que les vers de Valéry”. Nous qui apprécions les vers de Valéry, savons pourtant apprécier (là où il en vaut la peine) même Benda et Léautaud. Peut-être que l’art du ‘distinguo’, si cher aux français, est bien présent chez lui aussi¹⁰.

La qualité principale de Benda réside selon Montale dans son recours systématique au *distinguo*, une structure argumentative fondée sur l’identification d’un amalgame trompeur au sein d’un raisonnement, sa division en parties constituantes et la rectification (ou élimination) de ses erreurs. C’est une façon d’articuler le discours que Montale lui-même fait sienne dans certains textes d’*Os de seiche* à la visée principalement programmatique (*Ne nous demande pas la parole ; Souvent, j’ai rencontré le mal de vivre ; Flot méditerranéen*), mais dont il nous laisse entendre qu’elle doit s’accompagner du processus inverse. Dans *Les citronniers*, le moment où « l’esprit enquête, accorde, sépare¹¹ » est en fait inévitablement suivi du moment où le rêve d’exactitude cède, écrasé par une réalité qui se soustrait à de telles mises en ordre. La pensée qui s’efforçait de distinguer le vrai du faux est ainsi ramenée « dans les cités bruyantes / où l’azur » du raisonnement épuré de ses erreurs se montre « par morceaux seulement¹² », confondu avec le brouillard de l’expérience. Or, cette deuxième étape dans l’articulation des rapports entre le sujet et le monde, Montale la connaît comme étant typique de Musil : en 1956, la même année où paraît la commémoration de Benda, il consacre un court article à la traduction des *Exaltés*, drame théâtral publié en 1921.

Je n’ai consulté aucun dictionnaire pour voir comment on pourrait traduire ce titre, *die Schwärmer*. Les personnages du drame ne sont pas des fanatiques, comme le dit la traductrice. Ils sont plutôt des mollusques. Incohérents, excitables, hystériques, ils changent de goûts et de nature comme on change d’habit ; mais aucun habit ne leur convient [...]. Ils n’ont pas de personnalité et,

¹⁰ [« Gli scrittori d’*entre les deux siècles*, a suo avviso, i Mallarmé, i Proust, e Gide, Valéry, Alain etc. avevano spinto l’intelligenza francese in una via ad essa incongeniale. Celebravano l’intelligenza in sé, e non in vista dei suoi risultati. [...] Benda parlava invece in favore di un’intelligenza che dà un ordine al mondo, pur senza escludere che il mondo fosse irrazionale nella sua essenza. È forse l’unica nota di quasi misticismo laico che ho potuto sorprendere nell’accento di questo accanito difensore della ragione pura[...]. Buon dilettante di pianoforte, pare che componesse musica che il suo nemico Léautaud giudicava “brutta come i versi di Valéry”. Ma noi che apprezziamo Valéry sappiamo persino gustare (dove ne vale la pena) pure Benda e Léautaud. Forse l’arte del ‘distinguo’, un tempo cara ai francesi, è ben viva anche in lui » (Montale, « Si è spento Julien Benda, il filosofo che si oppone a Bergson », *Il secondo mestiere. Arte, musica e società, op. cit.*, p. 1959)].

¹¹ Montale, « Les citronniers », *Os de seiche, op. cit.*, p. 29.

¹² *Ibid.*

au fond, ils ne veulent pas en avoir une ; et pourtant ils affirment souvent être mus par des idéaux irréalisables [...]»¹³.

À la date de publication de ce compte rendu, *L'Homme sans qualités* n'a pas encore été traduit en italien. Dans les personnages de la pièce, Montale n'identifie pas moins des traits de caractères qui sont également propres à Ulrich et que nous avons déjà soulignés : le rejet de toute forme de « personnalité » (au sens de disposition psychologique préétablie) et la tendance à nourrir des « idéaux irréalisables ». Ce sont deux aspects que le protagoniste du roman de Musil explique par son attitude essayistique à l'égard de la réalité. Or, comme il advient avec Benda, il est habituel pour Montale de mettre en avant les éléments qui lui permettent d'esquisser son propre portrait en creux dans celui des auteurs dont il fait la critique ou l'éloge. S'il accorde à Benda l'excellence dans la pratique puriste du *distinguo* et à Musil la maîtrise dans la construction d'identités narratives hybrides, non-stéréotypées et surtout hésitantes entre l'idéal et sa déchéance – une hésitation qui recoupe celle du « Je » d'*Os de seiche*, tiraillé entre fossilisation et dispersion de soi –, c'est qu'il les considère tous deux comme étant proches de sa manière de concevoir l'expérience et de la réélaborer à travers l'écriture.

Entre le pôle du purisme, occupé par Benda, et celui de l'hybridation, occupé par Musil, se situent Valéry, Rilke, Stevens et Montale. Tout au long de notre thèse, nous avons cherché à établir dans quelle mesure et à travers quelles stratégies chacun de ces auteurs tendait tantôt vers la purification du poème, tantôt vers son hybridation. L'étude de trois aspects communs à la fois à leurs recueils et aux œuvres lyriques en général – le rôle du « Je », le rapport à la forme fixe, la relation avec le lecteur – nous a permis de comparer ces tendances entre elles en même temps qu'avec la tradition du genre dont elles sont, au moins partiellement, issues. Lorsque, dans le premier chapitre de la dernière partie, nous avons réfléchi à la portée cognitive d'une telle oscillation, nous nous sommes confrontée à la résistance que Valéry, Rilke, Stevens et Montale opposaient à la tentative d'assimiler leur savoir-faire de poètes (leurs connaissances) au pouvoir-faire du texte (son intelligence). Si nous avons hésité à clore notre travail par le baptême d'un nouveau sous-genre, c'est justement que l'oscillation entre le pôle de la forme et celui de l'informe – lequel, comme le

¹³ « Non ho consultato alcun lessico per chiarire come si potrebbe tradurre questo titolo *die Schwärmer*. I personaggi del dramma non sono fanatici come dice la traduttrice attuale, ma sono piuttosto dei molluschi. Incoerenti, eccitabili, isterici, mutano gusti e natura così come si cambia l'abito; ma nessun abito va bene [...]. Non hanno alcuna personalità e in fondo non ne desiderano nessuna ; ma spesso pretendono di nutrire ideali irrealizzabili » (Montale, « Die Schwärmer di Robert Musil », *op. cit.*, p. 160)].

rappelle Valéry à propos du morceau de *coke* dessiné par Degas, n'est pas ce qui n'a pas de forme, mais ce qui ne se laisse pas identifier avec des formes préexistantes – ou encore entre le poème en tant que genre « pur-sang » et l'essai en tant que genre « bâtard », n'aboutit pas à la création d'un objet aux contours nets et aux marqueurs typologiques précis¹⁴.

Le rapport critique que le lyrisme moderniste instaure avec la pensée ne suffit pas à le sortir de la contradiction implicite à toute démarche positive : recourir à l'expérience sensible pour valider une vision de la réalité construite a priori. Prise dans cette impasse, serions-nous dès lors obligée de conclure à une erreur dans notre hypothèse de départ ? À une telle question, nous croyons pouvoir répondre négativement. En nous interrogeant sur l'existence d'une forme hybride qui serait qualifiée de « poème-essai », nous avons en fait réussi à identifier des instances qui traversent le genre lyrique dans la période de l'entre-deux-guerres et que nous n'aurions probablement pas pu saisir en le croisant avec des

¹⁴ Si, en littérature, la réflexion sur les formes pures et hybrides a été pendant longtemps abordée dans une perspective axiologique (on pense notamment aux études d'héritage bakhtinien, qui ont certes contribué à mettre en avant la dimension polyphonique des œuvres littéraires, mais qui ne tendent pas moins à classer les différentes voix du texte en une hiérarchie étanche, ce qui engendre une sorte de *Stilltrennung* renversée), dans d'autres domaines que celui de la littéraire, le sujet est depuis longtemps creusé. C'est notamment le cas de l'anthropologie, qui depuis les années 1960 au moins interroge le rapport entre purisme et hybridation. Ainsi, dans *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, l'ethnologue Mary Douglas se propose d'étudier l'imaginaire de l'hygiène et de la souillure dans les religions primitives sans prétendre que ces idées « sont rigides ou stagnantes. On ignore quand sont apparues les notions de pureté et d'impureté dans les sociétés sans écriture ; Sans doute paraissent-elles, à leurs membres, éternelles et immuables. Mais nous avons toute raison de croire qu'elles sont sujettes au changement. On peut supposer que la même impulsion qui les fait naître – et qui vise à imposer l'ordre – les modifie et les enrichit sans cesse » (Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, tr. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2005, p. 26). De l'avis de Douglas, notre hostilité à la souillure ne dépend pas seulement de notre attention à l'hygiène et à la santé, mais se trouve irrévocablement lié au respect des conventions. Bien que les règles de l'hygiène évoluent au fil des siècles et diffèrent selon les cultures, leur fonction demeure la même : « lorsqu'il s'agit d'imposer un ordre quelconque, soit à l'esprit, soit au monde extérieur, l'attitude envers les fragments et parcelles rejetés passe par deux phases. On les considère tout d'abord comme n'étant pas à leur place ; ils menacent le bon ordre des choses, aussi sont-ils tenus pour répréhensibles et vigoureusement écartés. À ce stade, ils ont un reste d'identité: on les considère comme des fragments indésirables de la chose dont ils sont issus; cheveux, aliments, enveloppes. C'est à ce stade qu'ils sont dangereux; leur semi-identité s'accroche à eux, et leur présence compromet la netteté des lieux où ils passent pour intrus. Mais un long processus de pulvérisation, de dissolution et de pourrissement attend toutes les choses physiques reconnues comme saleté. À la fin, toute identité a disparu. Leurs origines oubliées, elles rejoignent la masse des déchets ordinaires. Personne n'a envie de fouiner dans ces ordures afin de récupérer quelque chose, ce qui reviendrait à ressusciter l'identité. Tant qu'ils sont dépourvus d'identité, les rebuts ne sont pas dangereux. Ils ne font même pas l'objet de perceptions ambiguës, puisqu'ils occupent une place bien définie, dans un tas d'ordure quelconque. Même les dépouilles des rois défunts n'inspirent pas beaucoup de crainte ni de respect, et l'idée que l'air est imprégné de la poussière des cadavres des races défuntes n'émeut personne. Sans différenciation, il n'y a pas de souillure » (*Ibid.*, p. 172). Le travail de Douglas nous met en garde contre toute tentative visant à identifier les objets ou les éléments hybrides en littérature pour ensuite les ranger en une catégorie séparée de celle où seraient rangés les objets ou les éléments purs.

discours institutionnalisés comme la philosophie, la psychologie ou la science. Par là, nous sommes parvenue à restituer l'idée, commune à nos auteurs, que le discours dont le poème est porteur ne relève ni de l'universel ni du privé, ni du sacré ni du profane. Sa spécificité ne réside que dans l'écart, différent selon les époques, qui le sépare des langages officiels¹⁵.

Est-ce que, dans cette forme hybride que serait le poème-essai, nos auteurs ont trouvé une manière à la fois de rendre intelligible un tel écart et de réfléchir à sa valeur ? Dans les années qui suivent la publication de *La Tourmente*, Montale change drastiquement d'opinion vis-à-vis de la portée cognitive de la poésie, en assumant à l'égard de son œuvre et de ses lecteurs une posture détachée, voire dédaigneuse ; tandis que Valéry, après la parution de *Charmes*, abandonne l'écriture en vers pour se consacrer (au moins dans la partie publique de son travail) uniquement à la prose. Quant à Rilke, il ne nous est pas donné de savoir si, vivant plus longtemps, il n'aurait pas renié ses *Élégies*, auxquelles il attachait autant d'importance et qu'il considérait aussi abouties qu'il se disait prêt à mourir une fois le travail achevé. Le seul parmi nos poètes à ne pas tourner le dos au poème-essai est Stevens. Tout en évoluant par rapport à ses premiers textes, ses recueils d'après la Deuxième Guerre mondiale demeurent fondés sur la même conviction que, pour que la pensée soit à la fois manière et matière du poème, ce dernier doit « résiste[r] à l'intelligence / presque avec succès¹⁶ ». Même si, au cours de leurs vies respectives, nos auteurs s'éloigneront des expériences menées entre les années 1910 et 1940, nous pouvons toujours réfléchir à ce que leurs textes de cette période ont laissé en legs à la poésie à venir.

Existe-t-il, nous demanderions-nous alors, un héritage du poème-essai ? Ou bien l'oscillation entre purisme et hybridation que nous avons vu émerger chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale atteint-elle sa limite avec eux et oblige-t-elle les poètes des générations suivantes à se tourner vers de modèles différents et parfois plus anciens ? La place centrale qu'occupe l'œuvre de Paul Celan dans l'espace littéraire de l'après-guerre, ainsi que le phénomène, diversement significatif, de la *Confessional Poetry* des années 1950 et 1960 semblent suggérer que ces générations récupèrent, d'une part, les poétiques symbolistes de

¹⁵ Montale lui-même affirme que « le langage du poète est un langage historicisé, un rapport. Il existe dans la mesure où il se distingue ou s'oppose aux autres langages » [« Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi » (Montale, « Intervista immaginaria », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società, op. cit.*, p. 574)].

¹⁶ Stevens, « Homme portant chose », *Transport vers l'été, op. cit.*, p. 43.

l'incommunicabilité¹⁷ ; et d'autre part, les poétiques romantiques de la communicabilité absolue¹⁸. C'est toujours Montale qui rappelle que

la poésie n'a pas pour demeure uniquement les vers, et encore moins les vers lyriques. [...] Dans la poésie, au sens strict du terme, chaque génération épuise un certain nombre de situations et je dirais même un certain nombre de mots. Et de fait, avant que de nouvelles possibilités puissent s'ouvrir, il faut que le temps passe¹⁹.

¹⁷ « Celan, à l'aide de ses mots, prend possession d'une chose, l'efface pour mieux la désigner et la reconnaître ainsi en tant que réalité de la vie dans un sens second, qui est pour lui le sens propre. Les poèmes qu'il écrit recréent la "vie" de leur côté [...]. Les poèmes de Celan veulent – avant leur genèse même, en tant que poèmes vécus antérieurement – détruire et reconstruire le "quotidien" d'une langue et d'une tradition littéraire devenues fatales pour les juifs en Allemagne. En ce sens, les poèmes sont concrets, ils se saisissent d'un élément du patrimoine (qu'il s'agisse de Hölderlin ou de Ingeborg Bachmann) et le mènent à travers un abîme : à travers la mémoire de l'événement de l'extermination des juifs européen. [...] Celan soustrait ainsi ses poèmes à toute spéculation théologique et linguistique. Au lieu de s'exposer à la langue hétéronome qu'évoquent Martin Heidegger et ses disciples, à une puissance qui agit à travers chacun et le fait assister impuissant au processus linguistique et poétique, Celan, par son travail sur la langue, fait exister dans ses poèmes une pensée (conçue dans l'espace externe de l'histoire) et maintient l'écart entre réflexion et langue : l'extériorité est développée en un système de références qui rend possible cette réflexion » (König, *L'intelligence du texte*, op. cit., p. 197-198).

¹⁸ Le terme « confession » renvoie à la sphère du privé, voire du secret : pêché, culpabilité, repent, intimité et aveu sont seulement certains des mots qu'il évoque. L'essor du courant confessionnaliste aux États-Unis date des années 1960 et est fait généralement coïncider avec la parution de *Life Studies* de Robert Lowell (1959). Comme le rappelle Miranda Sherwin, le livre de Lowell témoigne d'un « plus vaste phénomène culturel d'une époque dans laquelle rien n'était trop personnel ni trop privé pour être délibérément exhibé en tant qu'élément issu de la vie personnelle de l'auteur » [« Robert Lowell's *Life Studies* marked the début of a new highly influential school of poetry and the émergence of a broader cultural moment, one in which nothing was too personal or too private to represent explicitly or to foreground self-consciously as a potential context of the author's own life » (Miranda Sherwin, *"Confessional" Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 1)]. Toujours selon Sherwin, les décennies suivantes la publication de *Life Studies* seraient caractérisées par un nombre de plus en plus important de textes qui explorent les possibilités offertes par la confession littéraire « chacune augmentant l'exposition, potentiellement néfaste, de ses auteurs et chacune suscitant la réaction violente de la critique, et ce en dépit d'un accueil très favorable auprès du public » (*Ibid.*). Cette tendance à la confession culminerait dans les années 1990 avec la publication d'ouvrages tels que *Secret Life* de Michael Ryan (1995) « dans lequel l'auteur documente sa sexomanie et admet avoir eu des relations sexuelles avec le chien de famille » (*Ibid.*, p. 2). En vertu de cet autobiographisme poussé à son extrême, la poésie confessionnelle réussit dans une opération paradoxale : dénoncer, par un surcroît de transparence et de franc-parler à l'égard de la vie privée, l'opacité et le silence qui dominent dans certaines zones du discours public (notamment en ce qui concerne la violence, la sexualité, la maladie mentale). On voit bien qu'il s'agit d'un processus inverse à celui mené par Celan, mais qui ne se fonde pas moins sur la volonté de communiquer ce qui est supposé être incommunicable et, par là, de montrer qu'il est tel en raison d'une censure, d'une interdiction ou d'un contrôle qui s'opèrent au sein du langage et de ses structures.

¹⁹ [« La poesia non sta di casa unicamente nei versi, e tanto meno nei versi lirici. [...] Nella lirica, in senso stretto, ogni generazione esaurisce un certo numero di situazioni e quasi direi di parole. E a cose fatte, prima che nuove possibilità si aprano, occorre che passi il tempo, che nuove possibilità si aprano » (Montale, « Parliamo di poesia », *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 221)].

Peut-être Valéry, Rilke, Stevens et Montale ont-ils saturé le champ de possibilité du poème-essai peu après son essor, en empêchant les générations suivantes de l'explorer davantage. Peut-être faut-il attendre que la double réflexion, à la fois sur le rapport entre poésie et pensée et sur les hybridations littéraires, puisse s'appuyer sur d'autres « situations » et d'autres « mots » avant que cette forme n'émerge à nouveau. Il serait à ce moment-là intéressant de sortir du vers – et plus encore, comme le précise Montale, du « vers lyrique » – pour aller chercher de telles réémergences là où nous ne nous attendrions pas nécessairement à les voir. Et si, chez les auteurs ultra-contemporains, la relation entre essai et poème s'était entre-temps renversée ? Si, au lieu de produire des poèmes essayistiques comme c'est le cas pour les auteurs de notre corpus, elle donnait naissance à des essais lyriques, c'est-à-dire à des textes dans lesquels le recours à des marqueurs comme le vers, la rime ou un vocabulaire raréfié est de moins en moins systématique et ne relève plus tant du désir de s'inscrire dans une tradition que de la volonté de se l'approprier, voire de la détourner²⁰ ? Cela pourrait signifier que l'intelligence du poème a réussi à s'émanciper de l'institution générique sans pour autant perdre sa spécificité. Au cours de notre travail, nous avons vu que c'était en remettant en cause ses propres limites que cette intelligence parvenait à se tenir en équilibre entre les excès de purisme et les excès d'hybridation. Parvenue au XXI^e siècle, cette capacité devrait lui permettre de questionner, en même temps que les frontières entre les genres littéraires, celles qui existent entre d'autres catégories censées régler notre manière d'organiser et de partager l'expérience : parmi lesquelles, et non des moindres, la classe, la race, l'âge ou le sexe.

Les représentants les plus significatifs de ce frère cadet du poème-essai que serait l'« essai lyrique » – nous songeons aux œuvres d'autrices anglophones comme Anne Carson (*The Glass Essay*, 1995), Maggie Nelson (*Bluets*, 2009) et Claudia Rankine (*Citizen*, 2014) – auraient justement pour but de questionner la légitimité de telles catégories à travers le questionnement de celles qui sont en vigueur dans le texte. Depuis les années 1990, on désigne par essai lyrique un type de prose (ou prosimètre) essayistique au style et aux sujets personnels, dans lequel la dimension expressive prévaut sur la dimension explicative. En 1997, dans la préface à un numéro de la *Seneca Review* entièrement consacré

²⁰ Ainsi Pier Paolo Pasolini dira à propos de Pétrarque qu'il est à l'origine de l'« institutionnalisation de l'hétérosexualité en littérature » (Pier Paolo Pasolini, « Pétrarque », in *Descriptions de descriptions*, tr. de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages, 1995, p. 212). Entre 1971 et 1973, Pasolini composera des sonnets d'amour pour Ninetto Davoli qui s'inscrivent à la fois dans le sillage du *Chansonnier* et dans celui de ses retournements : un sur tous, les sonnets shakespeariens au *Fair Youth* (Pier Paolo Pasolini, *Sonnets*, tr. de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2012).

à son étude, cet objet est dit partager avec le poème la « densité et la mise en forme, la concentration d'idées et la musicalité de son langage » et avec l'essai « l'épaisseur et le désir de se confronter aux événements, en combinant l'intérêt pour tout ce qui est actuel avec la passion pour l'œuvre d'imagination²¹ ». Selon les directeurs du numéro, l'oscillation de l'essai lyrique entre ces deux genres relèverait d'une volonté précise : montrer la porosité des confins qui séparent les discours et procéder par là à les reconfigurer²². Le fait que ni Valéry, ni Rilke, ni Stevens ni Montale ne se soient livrés à un tel travail de reconfiguration de leur vivant – et même qu'ils aient regardé avec méfiance ceux de leurs contemporains qui s'y adonnaient – n'exclut pas qu'ils aient contribué à le rendre possible. Avec notre thèse, nous souhaitons montrer que, chacun à sa manière et peut-être malgré eux, tous les quatre ont participé de cette opération qui, selon les mots de Christophe Tarkos,

²¹ [« The lyric essay partakes of them poem in its density and shapeliness, its distillation of ideas and musicality of language [...]. It partakes in the essay in its overt desire to engage with facts, melding its allegiance to the actual with its passion for imaginative form » (Deborah Tall et John D'Agatha, « The Lyric Essay », *Seneca Review*, 27, 2, 1997. URL : <https://www.hws.edu/senecareview/lyricessay.aspx>.)].

²² C'est probablement en vertu de cette indétermination que cette forme a, au moins dans un premier temps, suscité la méfiance de certains critiques. Ainsi, dans *To Show and to Tell*, Phillip Lopate affirme : « Je me méfie de l'essai lyrique ; je l'accueille, je ne sais pas ce que c'est. D'abord, la méfiance. Puisque l'essai non lyrique, ou disons l'essai classique, auquel l'essai lyrique serait opposé, est une forme étonnamment fluide, changeante, qui mobilise la langue, qu'est-ce qu'il y a de si manifestement nouveau dans l'essai lyrique en soi ? S'agit-il seulement d'une ignorance historique des ressources de l'essai classique qui fait qu'on le considère tel ? Qu'apporte l'essai lyrique au débat ? Le cynique en nous grommelle : opacité, incohérence, préciosité. Ou, plus heureusement, une attention aux mouvements et aux ondulations du langage conçu comme un sujet en soi, un remplacement du moi monophonique, impérialement sûr de lui, la voix du personnage "Je" par un système de collage multivalent, réaliste, instable ; un mariage de la poésie contemporaine et de la non-fiction. [...]. Il y a une tendance à s'appuyer sur des dispositifs structurels et conceptuels, telles les listes ou les mots-phrases répétitifs, un accord avec le flux de conscience, des sauts disjonctifs et surréalistes d'une ligne à l'autre, et une suppression du climax, remplacé par une circularité ou par une sorte de transe, tous des éléments qui le relient à la poésie d'avant-garde. En somme, l'essai lyrique ferait partie d'un plus vaste mouvement de rébellion contre la raison occidentale, les Lumières et le mode de pensée linéaire propre à l'hémisphère gauche du cerveau » [« I mistrust the lyric essay ; I welcome it, I don't know what it is. First, mistrust. Since the nonlyric or shall we say the classical essay, against which the lyric essay is being posited by way of contrast, is an amazing fluid, shape-shifting, language-engorging form, what is ostensibly so new about the lyric essay per se. Is it only historical ignorance of the classical essay's resourceful as something novel ? What does the lyric essay bring to the table ? The cynic in me grumbles, Opacity, incoherence, preciosity. Or, more hopefully, an attention to the movements and undulations of language as a subject in itself, a replacement of the monaural, imperially ego-confident self, the I-character voice, with a more multivalent, realistically unstable, collaging system ; a wedding of contemporary poetry and nonfiction [...]. There tends to be a reliance on structural , conceptual devices, such as lists or repeating word-phrases, a welcoming of stream-of-conscious, surrealist disjunctive leaps from line to line, and a suppression of mounting argument, replace by a circularity or trance, all of which link it to the [...] avant-garde poetics. In short, it is a part of the larger rebellion against Western Enlightenment reason and linear, left-brain thinking » (Phillip Lopate, « The Lyric Essay », *To Show and to Tell. The Craft of Literary Nonfiction*, New York, Free Press, 2013, p. 122-123)].

consisterait d'une part à « prépare[r] la pensée²³ » pour le poème et, de l'autre, à préparer le poème pour la pensée.

²³ Christophe Tarkos, « La poésie est une intelligence », *op. cit.*, p.57.

Bibliographie

I. Corpus d'étude

1. Eugenio Montale

- *Tutte le poesie*, éd. Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1984.
- *Prose e racconti*, éd. Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995.
- *Il secondo mestiere. Prose*, t. 1 et 2, éd. Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1996.
- *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, éd. Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1996.
- *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Milan, Adelphi, 1997.
- *Os de seiche. Edition bilingue. Poésies I. 1920-1927*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini avec le concours de Louise Herlin et Georges Brazzola, Paris, Gallimard, 1966.
- *Les Occasions. Edition bilingue. Poésies II. 1928-1939*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini avec le concours de Louise Herlin, Georges Brazzola et Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1966.
- *La Tourmente et autres poèmes. Edition bilingue. Poésies III. 1940-1957*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini avec le concours de Louise Herlin, Gennie Luccioli et Armand Robin, Paris, Gallimard, 1966.
- *Satura. Edition bilingue. Poésies IV. 1962-1970*, tr. de l'italien par Patrice Dyerval Angelini avec le concours de Louise Herlin, Gennie Luccioli et Armand Robin, Paris, Gallimard, 1976.

2. Rainer Maria Rilke

- *Werke. Kommentierte Ausgabe, in vier Bänden mit einem Supplementband*, éd. par Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski et August Stahl, Francfort, Insel Verlag, 1996 (I : *Gedichte 1895 bis 1910* ; II : *Gedichte 1910 bis 1926* ; III : *Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge* ; IV : *Schriften zu Literatur und Kunst*. Supplementband : *Gedichte in französischer Sprache*).
- *Briefe in drei Bänden*, éd. Ernst Zinn et Ruth Sieber-Rilke, Francfort, Insel Verlag, 1987.
- *Les Élégies de Duino*, tr. et postface de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, coll. « Poésie », 2008.
- *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

- *Œuvres en prose*, tr. de l'allemand par Rémy Colombat, Claude David, Bernard Lortholary et Claude Porcell. Édition publiée sous la direction de Claude David avec la collaboration de Rémy Colombat, Bernard Lortholary et Claude Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

- *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, tr. de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 1991.

- *Œuvres*, Paris, Seuil, 1966-1976 (I : *Prose*, éd. par Paul de Man, tr. de l'allemand par Maurice Betz, Louis Desportes, Bernard Grasset, Jacques Legrand, Hélène Zylberberg, 1966, rééd. 1972 ; II : *Poésie*, éd. par Paul de Man, tr. par Maurice Betz, Armel Guerne, Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet et Jacques Legrand, 1972 ; III : *Correspondance*, éd. par Philippe Jaccottet, tr. par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, 1976).

- *Lettres milanaises 1921-1926*, éd. Renée Lang, Paris, Plon, 1956.

3. Wallace Stevens

- *Collected Poetry and Prose*, éd. Frank Kermode et Joan Richardson, New York, Library of America, 1997.

- *Letters of Wallace Stevens*, éd. Holly Stevens, Berkeley, University of California Press, 1966.

- *Harmonium*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Claire Malroux, Paris, Seuil, 2015.

- *Parties d'un monde*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Thierry Gillyboeuf, Paris, éditions de la Nerthe, 2011.

- *Idées de l'ordre*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Claire Malroux, Paris, Atelier la Feugraie, 2000.

- *Transport vers l'été*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Prieux, Paris, Nous, 2020.

- *A l'instant de quitter la pièce. Le Rocher et derniers poèmes*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2005.

- *L'ange nécessaire*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Sonia Bechka-Zouechtiag et Claude Mouchard, Strasbourg, Circé, 1997.

4. Paul Valéry

- *Œuvres*, t. 1 et 2, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.

- *Cahiers*, t. 1 et 2, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974.

- *Œuvres*, t. 1, 2 et 3, éd. Michel Jarrety Paris, Le livre de Poche, 2016.

- *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, éd. Michel Jarrety, Paris, Gallimard, 2000.

- *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997.
- *Correspondance* avec André Gide, éd. Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 1955.

II. Bibliographie secondaire sur les auteurs du corpus

1. Eugenio Montale

- ANTONELLO, Massimo, *La metrica del primo Montale*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991.
- ARVIGO, Tiziana et BONORA, Ettore, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Rome, Carocci, 2003.
- BLASUCCI, Luigi, *Gli oggetti di Montale*, Bologne, Il Mulino, 2002.
- CAMPEGGIANI, Ida, « “Costa San Giorgio”: ipotesi di lettura », *Italianistica*, 2009/1, p. 119-140.
- CASADEI, Alberto *Montale*, Bologne, Il Mulino, 2018.
- COLELLA, Massimo, « Con righe a puntini... quasi per suggerire “continua”. Aposiopesi e retorica del silenzio nella poesia montaliana », *Rhetorica*, 35, 4, 2017, p. 425-444.
- D'ARCO AVALLE, Silvio, *Tre saggi su Montale*, Turin, Adelphi, 1972.
- DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.
- *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- FICARA, Giuseppe, *Montale sentimentale*, Venise, Marsilio, 2012.
- FORTINI, Franco « Di Montale », *Saggi ed epigrammi*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003, p. 612-618.
- GRECO, Lorenzo, *Montale commenta Montale*, Parme, Pratiche, 1980.
- GRIGNANI, Maria Antonietta et LUPERINI, Romano, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari-Rome, Laterza, 1998.
- LUPERINI, Romano, *Montale o l'identità negata*, Naples, Liguori, 1984.
- MARCHESE, Valentina, *Eugenio Montale critico letterario*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2013.
- MAZZONI, Guido, « Il posto di Montale nella poesia moderna », in Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Milan, Mondadori, 2011, p. V-XXXIX.
- NASCIMBENI, Giulio, *Montale. Biografia di un poeta*, Milan, Longanesi, 1986.
- ORLANDO, Roberto, « Il razionalismo di Montale tra Bergson e Sestov », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1994, III, 24, n. 4, 1994, p. 973-1012.

OTT, Christine, *Montale e la parole riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milan, Franco Angeli, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo, « Satura », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. 2, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p. 2560-2566.

RAMAT, Silvio, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venise, Marsilio, 1986.

SCAFFAI, Niccolò, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

SIMONETTI, Gianluigi, *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

2. Rainer Maria Rilke

ALLEMANN, Beda, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen, Neske Verlag, 1961.

ARENDT, Hannah et STERN, Gunther, « Rilkes Duineser Elegien », *Neuer Schweizer Rundschau*, 1930, 38-39, p. 855-871.

BAUSCHINGER, Sigrid et COCALIS, Susan L. (dir.), *Rilke – Rezeptionen. Rilke Reconsidered*, Bâle, Francke Verlag, 1995.

BLANCHOT, Maurice, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 151-211.

BRITTNACHER, Hans Richard (dir.), *Poetik der Krise : Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum“*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000.

ENGEL, Manfred, *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2013.

HAMBURGER, Käte, « La structure phénoménologique de la poésie de Rilke », tr. de l'allemand par Christophe Martin, *Poésie*, vol. 127, no. 1, 2009, p. 67-92.

HARDÖRFER, Ludwig, *Formanalytische Studien zu Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien*, Essen, Insel Verlag, 1954.

JACCOTTET, Philippe, *Rilke*, Paris, Seuil, 1970.

KRUMME, Peter, *Augenblicks Zeichnung. Zur Temporalität des Bewusstsein in Rilkes Duineser Elegien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1988.

KÖNIG, Christoph, « O Komm und geh ». *Skeptische Lektüre der « Sonnette an Orpheus » von Rilke*, Göttingen, Wallstein, 2014.

— *L'intelligence du texte. Rilke – Celan – Wittgenstein*, tr. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

LOUTH, Charlie, *Rilke : The Life of the Work*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

PAULIN, Roger, HUTCHINSON, Paul (dir), *Rilke's Duino Elegies. Cambridge Readings*. Riverside, Duckworth & Ariadne Press, 1996.

POR, Peter, *Als wärst du ein Zeichen. Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*, t. 2, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016.

SCHRÖDER, Werner, *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992.

SCHNACK, Ingeborg, *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875-1926*, Francfort, Insel Verlag, 2016.

STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969.

SZONDI, Peter, « Rilkes Duineser Elegien », *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 4, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1975.

WEISENBERG, Klaus, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bâle, Francke, 1969.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke. La pensée des yeux*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2004.

3. Wallace Stevens

ALTIERI, Charles, *Wallace Stevens and the Demands of Modernity. Toward a Phenomenology of Value*, Ithaca, Cornell University Press, 2013.

AUSTENFELD, Thomas, « Rituals of Reading in the Poetry of Wallace Stevens », *South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 1, Janvier 1993, p. 67-83.

BLOOM, Harold, *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

BATES, Milton, *A Mythology of Self*, Berkeley, University of California Press, 1985.

CLEGHORN, Augustus, *Wallace Stevens' Poetic: The Neglected Rhetoric*, Londres, Palgrave MacMillan, 2001.

ECKOUT, Bart, *Wallace Stevens and the Limits of Reading and Writing*, Columbia, University of Missouri Press, 2003.

FRYE, Northrop, « The Realistic Oriole: A Study of Wallace Stevens », *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt, Brace and World, 1963, p. 238-255.

HOLLANDER, Stefan, *Wallace Stevens and the Reality of Poetic Language*, Londres, Routledge, 2008.

MACLEOD, Glen, *Wallace Stevens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

MADDEN, Benjamin, « What's So Ordinary about Stevens' "The Ordinary Women" ? », *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 36, No. 1, Special Issue : Stevens and the Everyday, 2012, p. 9-22.

PERLOFF, Marjorie, « Pound/Stevens : Whose Era ? », *New Literary History*, 13, n. 3, 1982, p. 485-514.

—— « Irony in Wallace Stevens's The Rock », *American Literature*, 36, 3, 1964, p. 327-342.

RICHARDSON, Joan, *How to Live. What to Do. Thirteen Ways of Looking at Wallace Stevens*, Iowa, University of Iowa Press, 2018.

SCHAUM, Melita, *Wallace Stevens and the Critical School*, Alabama, University of Alabama Press, 2003.

SERIO, John N. (dir.), *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

VAUGHT BORGAN, Jacqueline, *Stevens and Simile. A Theory of Language*, Princeton, Princeton Legacy Library, 2016.

VENDLER, Helen, *On Extended Wings : Wallace Stevens's Longer Poems*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1969.

—— *Wallace Stevens : Words Chosen Out of Desire*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1986.

WHITING, Anthony, *The Never-Resting Mind. Wallace Stevens and Romantic Irony*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

4. Paul Valéry

ADORNO, Theodor, « Les écarts de Valéry », *Notes sur la littérature*, tr. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 101-140.

ALAIN, Valéry. – *Charmes. Poèmes commentés par Alain*, Paris, Gallimard, 1929.

AUSTIN, John Langshaw, « La genèse du "Cimetière marin" », *Cahiers de l'AIEF*, 1953, 3-5 p. 253-269.

BASTET, Ned, *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BENJAMIN, Walter, « Paul Valéry. Pour son soixantième anniversaire », *Œuvres, Œuvres*, t. 1, tr. de l'allemand par Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 332-330.

BOURJEA, Serge « Ne rien en dire : les silences de Valéry », *Ne pas dire – pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, études réunies par Peter SCHNYDER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2013, p. 31-51.

CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *Valéry et le Moi. Des « Cahiers » à l'œuvre*, Paris, Klincksieck 1979.

COMBE, Dominique, « Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry : une phénoménologie de la lecture », *Littérature*, 1985, 59, p. 57-70.

COHEN, Gustave, *Essai d'explication du Cimetière marin*, Paris, Gallimard, 1946.

DAHAN-GAIDA, Laurence, « La science, sport de combat : figures du savant chez Paul Valéry et Robert Musil », Pascale Alexandre BERGUES et Jeanyves GUÉRIN (dir.), *Savoirs et savants dans la littérature. (Moyen Âge – 20^e siècle)*, Paris, Garnier, 2010, p. 325-352.

GIFFORD, Paul, « Dimension humoristique de Paul Valéry », *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, 4, 1975, p. 588-607.

GIFFORD, Paul et STIMPSON, Brian (dir.), *Reading Paul Valéry. Universe in Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.

—— « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 107, 2007/2, p. 359-369.

LÖWITT, Karl, *Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.

MAGRELLI, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Milan, Einaudi, 2002.

MAIRESSE, Anne, *Figures de Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MARCHAL, Bertrand, « Valéry ou le *cogito* poétique : l'exemple de *La Jeune Parque* », *Le Genre humain*, 2008/1 (N° 47), p. 359-369.

MARCHAL, Hugues, « Physiologie et théorie littéraire », *Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>.

MARX, William, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent. Généalogie d'une image », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 (Vol. 103), p. 919-931.

—— « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique* ? », *Fabula-LhT*, 10, « L'Aventure poétique », décembre 2012, URL : <https://www.fabula.org/lht/10/marx.html>.

PICKERING, Robert, *Paul Valéry poète en prose. La Prose lyrique abstraite des Cahiers*, Les Lettres Modernes, 1991.

—— *Valéry, la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand, Publications Faculté Lettres Clermont-Ferrand, 1996.

ROBINSON, Judith, *L'analyse de l'Esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, Corti, 1963.

SARRAUTE, Nathalie, *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*, Paris, Denoël, 1939.

THIBAUDET, Albert, *Paul Valéry*, Paris, Bernard Grasset, 1923.

5. Études comparées sur les auteurs

BUCK, Gunther, « Über einige Schwierigkeiten beim Versuch, den Cimetière marin zu interpretieren », FUHRMANN, Manfred et JAUSS, Hans Robert, *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, Munich, Fink, 1981, p. 273-310 et 361-364.

FEIJTER, Marianne, « Montale e Valéry. Un caso di intertestualità », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 23, n.1, 1994, p. 91-102.

GOLDFARB, Lisa, *The Figure Concealed. Wallace Stevens, Music and Valérian Echoes*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2010.

— *Wallace Stevens, Poetry and France. "Au Pays de la Métaphore"*, Paris, Presses de l'ENS, 2018, p. 41-54.

GOSETTI-FERENCZI, Jennifer Anna, « Immanent Transcendence in Rilke and Stevens », *The German Quarterly*, 83, 3, 2010, p. 275-296.

LANG, Renée, *Rilke, Gide e Valéry*, Boulogne-sur-Seine, Pretexte, 1953.

— « The Valéry-Rilke Friendship Revisited », *Books Abroad*, 45, n. 4, 1971, p. 602-612.

RYAN, Judith, « Creative Subjectivity in Rilke and Valéry », *Comparative Literature*, 25, n. 1, 1973, p. 1-16.

III. Bibliographie sur le genre lyrique

ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978.

BINNI, Walter, *La poetica del decadentismo*, Florence, Sansoni, 1949.

COMBE, Dominique, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, 41, 3, *Poésie, enseignement, société*, 2005, p. 63-79.

CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2015.

— « L'Adresse Lyrique », tr. de l'anglais par Tiphaine Samoyault, *Poésie*, vol. 126, no. 4, 2008, p. 130-143.

DÉCAUDIN, Maurice, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013.

DE VISAN, Tancredè, *Attitude du lyrisme*, Paris, Mercure de France, 1911.

ELIOT, Thomas Stearns, *Essais choisis*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950.

— *On Poetry and Poets*, Londres, Faber, 1957.

— *To Criticize The Critic and Other Essays*, Londres, Faber and Faber, 1965.

— *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1967.

JAKOBSON, Roman, « La dominante », *Questions de poétique*, éd. et traduction de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1973.

GENETTE, Gérard, « Genres, "types", modes », dossier « Genres » de *Poétique*, n°32 (novembre 1977), p. 389-421.

- GREEN, Roland et CUSHMAN, Stephen (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique. Étude de la genèse d'un genre*, tr. de l'espagnol par Anne-Joëlle Stéphane et l'auteur, Paris, Seuil, 2000.
- HAMBURGER, Käte, *La logique des genres littéraires*, tr. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.
- LUCINI, Gian Pietro, *Per una poetica del simbolismo*, Naples, Il Saggiario, 1971.
- MARCHAL, Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
- MAULPOIX, Michel, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989
— *Du lyrisme. Essai*, Paris, José Corti, 2000.
- MAZZONI, Guido, *Sur la poésie moderne*, tr. de l'italien par Céline Frigau Manning, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014.
- MÜLLER-ZETTLEMANN, Eva et RÜBIK, Margarete (dir.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- MURAT, Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- MUKAROVSKY, Jean, « Standard Language and Poetic Language », *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Correa, 1933.
- RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, 2003.
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978.
- RUEFF, Martin, « La voix pronominale », *Critique*, vol. 841-842, no. 6-7, 2017, p. 530-550.
- SHAW, Robert Burn, *Blank Verse : A Guide to Its History and Use*, Athens, Ohio University Press, 2007.
- SPITZER, Léo, « La enumeración caótica en la poesía moderna » dans *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 295-355.
— « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » dans *Études de style*, tr. de l'allemand et de l'anglais par Éliane Kaufholz et Alain Coulon, Paris, Gallimard, 1996, p. 208-335.
- SYMONS, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, William Heinemann, 1899.
- THOUARD, Denis, *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Paris, Seuil, 2016.
- VENDLER, Helen, *The Music of what Happens: Poems, Poets, Critics*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1988.
- VÖLKER, Ludwig, *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zum Gegenwart*, Leipzig, Reclam Universal Verlag, 1990.

WELLEK, René, *De la critique – Quatorze essais sur la crise des idées littéraires*, Paris, Klincksieck, 2007.

ZANUCCHI, Mario, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*, Berlin, De Gruyter, 2016.

IV. Bibliographie sur l'essai

ADORNO, Theodor, « L'Essai comme Forme », *Notes sur la littérature*, tr. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

ATKINS, Douglas, *Tracing The Essay*, Athens, University of Georgia Press, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Rome, Marsilio, 2002.

BERGER, Bruno, *Der Essay. Form und Geschichte*, Bâle, Francke, 1964.

ERCOLINO, Stefano, *The Novel-Essay, 1884-1947*, Basingstoke, Palgrave, 2015.

FERRÉ, Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.

GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François (dir.) *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, Paris, Hachette, 1999.

HAAS, Gerard, *Der Essay*, Stuttgart, Metzler, 1969.

LANGLET, Irène, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2016.

LOPATE, Phillip, « The Lyric Essay », *To Show and to Tell. The Craft of Literary Nonfiction*, New York, Free Press, 2013, p. 121-126.

LUKÁCS, Georg, *L'âme et les formes*, tr. de l'allemand (Hongrie) par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974.

MACÉ, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

PAQUETTE, Jean-Marcel, « Formes et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études Littéraires*, 1, 52, 1972, p. 75-88.

RIENDAU, Pascal, *Méditation et vision de l'essai : Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Québec, Nota Bene, 2012.

STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

STANITZEK, Georg, *Essay – BRD*, Berlin, Vorwerk, 2011.

TALL, Deborah et D'AGATHA, John, « The Lyric Essay », *Seneca Review*, 27, 2, 1997. URL : <https://www.hws.edu/senecareview/lyricessay.aspx>.

TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977.

ZIMA, Pierre, *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016.

ZUBIATE, Jean-Pierre, « Essai et poésie au XX^e siècle », Pierre Glaudes (dir.), *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2002, p. 381-416.

V. Bibliographie sur le modernisme

BEASLEY, Rebecca, *Theorists of Modernist Poetry. T.S. Eliot, T.E. Hulme and Ezra Pound*, Londres, Routledge, 2007.

BROOKER, Peter, GASIOREK Andrzej, LONGWORTH, Deborah, THACKER Andrew (dir.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

CANGIANO, Mimmo, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018.

CAREY, John, *The Intellectuals and The Masses. Pride and Critique Among The Literary Intelligentsia 1880-1939*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

CAVELL, Stanley, *Conditions nobles et ignobles : la constitution du perfectionnisme moral émersonien*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, L'éclat, 1993.
— *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Nicole Balso et Sandra Laugier, Paris, Seuil, 1996.
— *Dire et vouloir dire*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions du Cerf, 2009.

DIEPEVEEN, Leonard, *The Difficulties of Modernism*, Londres, Routledge, 2003.

FAUCHEREAU, Serge, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2016.

GOLDSTEIN, Andrew, *Fictions of Autonomy: Modernism from Wilde to de Man*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

GIKANDI, Simon, *Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

HAMMER, Espen, *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

LEVENSON, Michael (dir.), *The Cambridge Companion To Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

LUPERINI, Romano, TORTORA Massimiliano et DONNARUMMA Raffaele (dir.), *Sul modernismo italiano*, Naples, Liguori, 2012.

- MARX, William, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII-XX siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- *La Haine de la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- RAINEY, Lawrence, *Institutions of Modernism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.
- SCOTT, Bonnie Kime, *The Gender of Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan, *Planetary Modernism. Provocations on Modernity Across Times*, New York, Columbia University Press, 2015.

VI. Autres textes critiques et philosophiques cités

- ACQUIER, Marie-Laure, « Avant-propos. Prose d'idées, prose de pensée, un bilan », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 20 juillet 2010, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/644>.
- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, tr. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.
- *Prismes. Critique de la culture et de la société*, tr. de l'allemand par Rainer Rochilz, Paris, Payot, 1986.
- *Notes sur la littérature*, tr. de l'allemand par Sibylle Muller Paris, Flammarion, 1984.
- *Jargon de l'authenticité*, tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989.
- *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, tr. de l'allemand par E. Kaufholz et J- R- Ladmiral, Paris, Payot, 2003.
- *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, tr. de l'allemand par Lambert Berthélémy et Gilles Moutot, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *La fin du poème*, tr. de l'italien par Caroline Walter, Strasbourg, Éditions Circé, 1999.
- ARENDT, Hannah, *La vie de l'esprit*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Lucienne Lotringer, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, tr. de l'anglais (États-Unis) sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989.
- *Considérations morales*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Marc Ducassou, Paris, Payot & Rivages, 1996.
- *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, tr. de l'anglais par Myriam Revault D'Allonnes, Paris, Seuil, 2017.
- ARISTOTE, *Poétique*, tr. du grec ancien par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- *Leçon. Leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, 1978.
- *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- *La Préparation du roman I et II : cours et séminaire au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.
- *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015.
- BENDA, Julien, *Belphégor*, Paris, Emile Paul, 1918.
- *Le Bergsonisme ou Une philosophie de la mobilité*, Paris, Mercure de France, 1926.
- *Sur le succès du Bergsonisme. Précédée d'une réponse aux défenseurs de la doctrine*, Paris, Mercure de France, 1929.
- *La France Byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. 1, tr. de l'allemand par Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.
- *Sur le concept d'histoire*, tr. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, 2000.
- BENICHOU, Paul, *Romantismes français*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, 2004.
- BERGSON, Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959
- *Mélanges*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOUVERESSE, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Éditions Raison d'agir, 1999.
- *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Paris, Seuil, 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Seuil, 1993.
- *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- CORTELLESSA, Andrea, *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Milan, Le lettere, 2008.
- COSSUTTA, Frédéric (dir.), *Lire Bergson. Le possible et le réel*, Paris, Collège International, Presses Universitaires de France, 1998.
- CROCE, Benedetto, *Histoire de l'Italie contemporaine (1871-1915)*, tr. de l'italien par M. Bédarida, Paris, Payot, 1929.
- DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
- DELEUZE, Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- DE MAN, Paul, *Blindness and Insight Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

— *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Thomas Trezise, Paris, Éditions Galilée, 1989.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

— *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

— *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

— *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.

DESCARTES, René, « Méditations métaphysiques », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 1967.

DIAMOND, Cora, « How Many Legs ? », *Value and Understanding : Essays for Peter Winch*, New York, Routledge, 1990.

DILTHEY, Wilhelm *Écrits d'Esthétique*, tr. de l'allemand par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995.

DOLFI, Anna (dir.), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Florence, Firenze University Press, 2015.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, tr. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2005.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, tr. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1990.

EMERSON, Ralph Waldo, *De l'utilité des grands hommes*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Catherine Pierre, Paris, Mille et Une Nuits, 2003.

— *Essais*, tr. de l'anglais par Anne Wicke, Paris, Houdiard, 2010.

ENGEL, Pascal, *Les lois de l'esprit. Julien Benda et la raison*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2012.

ENGELL, James, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1981.

FORTINI, Franco, *Nuovi saggi italiani*, Milan, Garzanti, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

— *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

— *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Œuvres complètes, 1916-1920*, t. XV, tr. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre, Joël Doron, Roland Doron, Judith Dupont, Daniel Hartmann, René Lainé, Jean Laplanche, Christa von Petersdorff, Alain Rauzy, François Robert, Johanna Stute-Cadiot, Claude Vincent, Andrea Zäh-Gratiaux, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

FRIEDRICH, Hugo, *La pensée antiromantique moderne en France*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2015.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

- GILLES, Philippe et PIAT, Julien (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- GOULD, Thomas, *Silence in Modern Literature and Philosophy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.
- HABERMAS, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, tr. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- HEIDEGGER, *Approche de Hölderlin*, tr. de l'allemand par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2001.
 ——— *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tr. de l'allemand par Charles Bernard, Paris, Le livre de Poche, 1997.
- HOBBSAWM, Eric, *L'ère des empires 1871-1914*, tr. de l'allemand par Jacqueline Carnaud et Jacqueline Lahana, Paris, Fayard, 2000.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, tr. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- JAMES, William, *Essais d'empirisme radical*, tr. de l'anglais par Guillaume Garreta et Mathias Girel, Paris, Agone, 2005.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
 ——— *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, tr. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- KIERKEGAARD, Sören, *La reprise*, tr. du danois par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 2008.
 ——— *Kierkegaard. L'existence. Textes choisis*, tr. du danois par P.H. Tisseau, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- KRIPKE, Saul, *La logique des noms propres*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- LÖWY, Micheal et SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 2005.
- MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.
 ——— *Lire le symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
 ——— « La Ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, 52, 2000, p. 289-29.
- MILL, John Stuart, *The Collected Works of John Stuart Mill. Autobiography and Literary Essays*, t. 1, Toronto, Toronto University Press, 1963.

- MUSIL, Robert, *Essais. Conférences, critique, aphorismes, réflexions*, tr. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984.
- NANCY, Jean-Luc et LACOUE-LABARTHE, Philippe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, tr. de l'allemand par Pierre Rusch, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1971-1989.
 — « Rhétorique et langage », tr. par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Éducation et philosophie. Écrits en l'honneur d'Olivier Reboul*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1985.
 — *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, tr. de l'italien par Aurélie Gendrat-Claudé, Paris, Garnier, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
 — *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. 3, Paris, Seuil, 1985.
 — « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.
 — *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.
- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SHERWIN, Miranda, *"Confessional" Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.
- SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture et autres essais*, tr. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1993.
- TAYLOR, Charles, *Les sources du Moi. La formation de l'identité moderne*, tr. de l'anglais (Canada) par Charlotte Melancon, Paris, Seuil, 2018.
 — *The Ethics of Authenticity*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992.
- TANDELLO, Emanuela, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Rome, Donzelli, 2017.
- WEBER, Max, *Le savant et la politique*, tr. de l'allemand par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, 2003.
- WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 2019.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, tr. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996.
 — *Tractatus logico-philosophicus*, tr. de l'allemand par Gaston Granger, Paris, Gallimard, 2001.
 — *Investigations philosophiques*, tr. de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005.

WOOLF, Virginia, *L'écrivain et la vie*, tr. de l'anglais par Elise Argaud, Paris, Editions Payot & Rivages, 2008.
— *Le commun des lecteurs*, tr. de l'anglais par Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004.

VII. Autres œuvres littéraires citées

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éd. Paris, Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964.

BRECHT, Bertolt, *Poèmes*, t. 3 (1930-1933), tr. de l'allemand par Maurice Regnaud, Paris, Éditions La Table Ronde, 2018.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, 1988.

CHAR, René, *Œuvres complètes*, éd. Jean Rodaut, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria. Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Stock, 1993.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *De l'Alcyone et d'autres poèmes*, tr. de l'italien par Muriel Gallot, Paris, La Différence, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns, *La Terre Vaine*, tr. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1976.

FOSTER WALLACE, David, « Ici et là-bas », *La fille avec les cheveux étranges*, tr. de l'anglais (États-Unis), par Charles Recoursé, Vauvert, Éditions Au diable Vauvert, 2010.

HORACE, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

LAMARTINE, Alphonse, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

LEOPARDI, Giacomo, *Chansons*, tr. de l'italien par le collectif C.I.R.C.E sous la direction de Jean Charles Vegliante, Paris, Le Lavoisier Saint-Martin, 2014.

— *Zibaldone*, tr. de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Scheffer, Paris, Allia, 2004.

LONDON, Jack, *Faire un feu*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Marc Chénétier, Paris, Gallimard, 2017.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t.1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.

MANN, Thomas, *La montagne magique*, tr. de l'allemand par Claire de Olivera, Paris, Fayard, 2016.

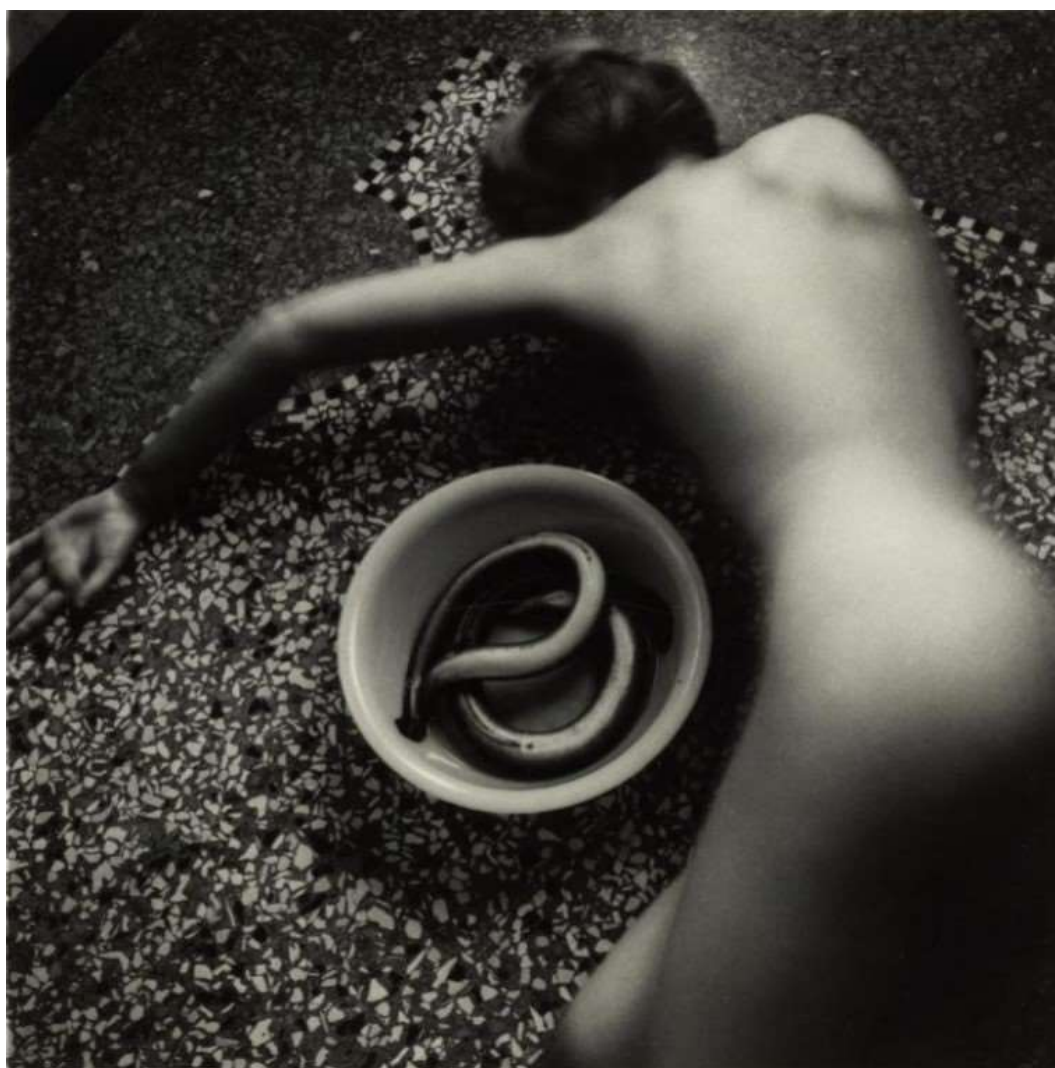
- MANZONI, Alessandro, *Les Fiancés*, tr. de l'italien Yves Branca, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques ».
- MONTAIGNE, Michel, *Œuvres complètes*, éd. Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- MUSIL, Robert, *Essais. Conférences, critiques, aphorismes, réflexions*, tr. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, tr. de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages, 1995.
 ——— *Sonnets*, tr. de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2012.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, tr. du portugais par Françoise Laye, Paris, Bourgois, 1999.
- PÉTRARQUE, *Chansonnier*, tr. de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2018.
- POE, Edgar Allan, *Histoires, essais, poèmes*, Edition de Jean-Pierre Naugrette, avec la collaboration de Michael Edwards, François Gallix, France Jaigu et James Lawler, Paris, Le Livre de Poche, 2006.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- ROSSELLI, Amelia, *La libellule. Panégyrique sur la liberté*, tr. de l'italien par Marie Fabre, Paris, Ypsilon, 2014.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rêveries d'un promeneur solitaire, Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- TARKOS, Christophe, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008.
- TZARA, Tristan, *Poésies complètes*, Paris, Flammarion, 2011.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, tr. de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1973.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- WOOLF, Virginia, *Le commun des lecteurs*, tr. de l'anglais par Céline Candiard, Paris, l'Arche, 2004.
- WORDSWORTH, William, *Le prélude ou la croissance de l'esprit d'un poète*. tr. de l'anglais par Denis Bonnecase, Paris, Éditions du Sandre, 2013.
 ——— *The Prose Works of William Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Taylor, *Ballades Lyriques*, tr. de l'anglais par Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, José Corti, 1997.

YEATS, William Butler, *The Collected Works of W. B. Yeats. Early Essays*, New York, Scribner, 2007.

ZANZOTTO, Andrea, *Fantasia di avvicinamento*, Milan, Mondadori, 1991.

——— *Les Pâques*, tr. de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq, Caen, Nous, 1999.

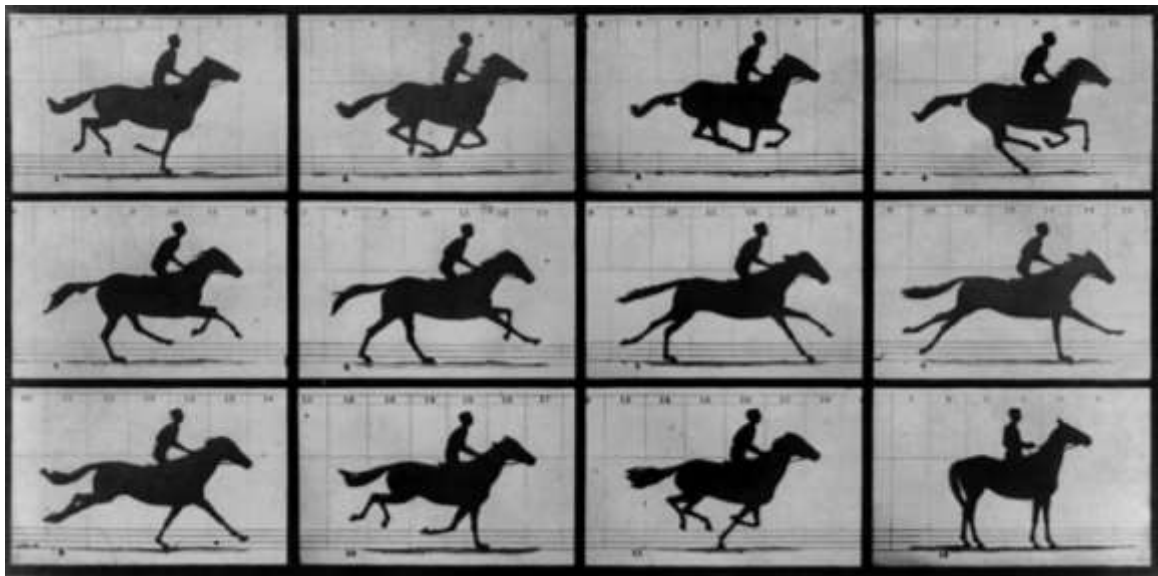
Annexes



Francesca Woodman (1958-1981), *Untitled*, de la série *Eel* (1978), Edimbourg, Scottish National Gallery



Pierre Tal Coat (1905-1985), *Still life "Angel surrounded by Peasants"*, huile sur toile, collection particulière



Eadweard Muybridge (1830-1904), *Sallie Gardner at Gallop*, de la série *Animal Locomotion*.
Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements (1887), New
York, MET Museum.

Index des noms propres

À l'exception de Valéry, Rilke, Stevens et Montale, se trouvent ici indexés par ordre alphabétique les noms des auteurs et des traducteurs cités dans la thèse :

A

ABRAMS, Meyer Howard : 55; 56; 568
ACQUIER, Marie-Laure : 29; 572
ADORNO, Theodor : 33; 46; 89; 123; 129;
132; 133; 135; 137; 224; 225; 226; 284;
344; 444; 470; 478; 479; 511; 548; 550;
566; 570; 571; 572
AGAMBEN, Giorgio : 272; 572
ALAIN : 46; 279; 282; 322; 384; 390; 452;
481; 550; 551; 566; 569; 574
ALIGHIERI, Dante : 85; 146; 236; 414;
498
ALTIERI, Charles : 346; 533; 565
ALTOUNIAN, Janine : 384; 574
ANACRÉON : 44
ANDREAS-SALOMÉ, Lou : 171; 259
ANTONELLO, Massimo : 244; 563
ARENDR, Hannah : 19; 111; 229; 230;
232; 235; 297; 432; 564; 572

ARGAUD, Élise : 577
ARISTOTE : 48; 49; 50; 51; 56; 65; 477
ARTAUD, Antonin : 133; 394
ARVIGO, Tiziana : 206; 563
ATKINS, Douglas : 132; 570
AUSTENFELD, Thomas : 359; 565
AUSTIN, John Langshaw : 168; 566; 572

B

BACON, Francis : 121; 130
BALSO, Nicole : 571
BARTHES, Roland : 17; 61; 124; 130; 133;
134; 135; 139; 140; 143; 190; 237; 309;
330; 339; 419; 482; 542; 544; 570; 572;
573
BASTET, Ned : 525; 566
BATES, Milton : 209; 565
BATTEUX, Charles : 50; 51; 65
BAUDELAIRE, Charles : 16; 18; 67; 68; 69;
71; 80; 81; 83; 87; 88; 89; 93; 155; 156;
158; 200; 237; 239; 240; 242; 244; 264;

327; 406; 481; 484; 488; 495; 568; 569;
 576; 577
 BAUSCHINGER, Hannah : 89; 564
 BEARDSLEY, Audrey : 80
 BEASLEY, Rebecca : 81; 571
 BECKETT, Samuel : 375
 BENDA, Julien : 17; 99; 118; 120; 121;
 122; 123; 124; 125; 126; 128; 138; 239;
 382; 550; 551; 552; 573; 574
 BENICHO, Paul : 58; 573
 BENJAMIN, Walter : 147; 254; 339; 344;
 468; 565; 566; 573
 BERARDINELLI, Alfonso : 133; 570
 BERGER, Bruno : 132; 570
 BERGSON, Henri : 17; 107; 108; 109; 110;
 111; 112; 113; 115; 118; 119; 120; 121;
 124; 125; 131; 135; 381; 384; 551; 563;
 573
 BERNARD, Suzanne : 67; 72; 85; 357; 562;
 567; 568; 575
 BERTHÉLÉMY, Lambert : 572
 BERTRAND, Aloysius : 67; 347; 382; 528;
 567; 575
 BEVILACQUA, Giuseppe : 28
 BINNI, Walter : 568
 BLANCHOT, Maurice : 375; 437; 564; 573
 BLASUCCI, Luigi : 331; 415; 563
 BLOOM, Harold : 46; 55; 85; 86; 447; 565
 BOILEAU, Nicolas : 49
 BOINE, Giovanni : 94
 BONNECASE, Denis : 170; 578
 BONORA, Ettore : 206; 563
 BORGESE, Giuseppe Antonio : 92
 BOUCHINDHOMME, Christian : 467; 575
 BOURDIEU, Pierre : 78; 287; 304; 573
 BOURGUIGNON, André; 384; 574
 BOURJEA, Serge : 302; 566
 BOUVERESSE, Jacques : 127; 141; 405;
 573
 BOUZAHER, Myriem : 320; 574
 BRANDEIS, Irma : 206; 414; 418; 419
 BRECHT, Bertolt : 284; 513; 577
 BROCKMEIER, Wolfgang; 375; 575
 BROOKER, Peter : 33; 571
 BROWNING, Robert : 164; 406
 BRUNETIÈRE, Ferdinand : 97; 99
 BUCK, Gunther : 567

C

CADIOT, Pierre : 46; 384; 569; 574
 CAMPEGGIANI, Ida : 418; 419; 563
 CANDIARD, Céline : 305; 577; 578
 CANGIANO, Mimmo : 34; 571
 CARDUCCI, Giuseppe : 90
 CAREY, John : 304; 571
 CARLYLE, Thomas : 80
 CARNAUD, Jacqueline : 79; 575
 Carson, Anne : 556
 CASADEI, Alberto : 563
 CASTELVETRO, Lodovico : 49
 CAVELL, Stanley : 34; 145; 297; 306; 338;
 374; 479; 522; 523; 524; 525; 527; 536;
 539; 540; 571
 CECCARDI, Ceccardo : 94
 CECCATTY, René de : 408; 556; 578

CELAN, Paul : 27; 257; 367; 376; 554;
555; 564; 565; 569
CELEYRETTE-PIETRI, Nicole : 525; 566
CÉZANNE, Paul : 439
CHAR, René; 543; 577
CHURCH, Henri : 348; 353; 445; 446; 447;
454; 463
CLEGHORN, Augustus : 209; 294; 565
CLOUARD, Henri : 77
COCALIS, Susan : 89; 564
COCTEAU, Jean : 302; 577
COHEN, Gustave : 319; 323; 566
COHN, Danièle : 106; 574
COLELLA, Massimo : 503; 563
COLERIDGE, Samuel Taylor : 54; 55; 57;
58; 59; 60; 61; 68; 85; 111; 178; 236;
241; 577; 578
COLLI, Giorgio : 131; 576
COLOMBAT, Rémy : 562
COMBE, Dominique : 146; 317; 469; 566;
568
COMPAGNON, Antoine : 137; 299; 573
COMTE, Auguste : 99; 104
CONTINI, Gianfranco : 561
CORBIN, Henri : 356; 441; 575
CORNILLE, Sabine : 106; 576
CORRADINI, Enrico : 92
CORTELLESSA, Andrea : 29; 573
COSSUTTA, Frédéric : 108; 109; 573
COTET, Pierre : 384; 574
COULON, Alain : 481; 569
CROCE, Benedetto : 90; 99; 100; 101; 107;
115; 119; 383; 573

CULLER, Jonathan : 45; 409; 420; 425;
441; 508; 568
CURTIUS, Ernst Robert : 119
CUSHMAN, Stephen : 46; 569

D

DAHAN-GAIDA, Laurence : 567
DAVID, Claude : 115; 524; 562
DE MAN, Paul : 363; 573
DE ROGATIS, Tiziana : 26; 236; 253; 410;
415; 505; 563
DEBORD, Guy : 94; 573
DÉCAUDIN, Maurice : 75; 568
DEGAS, Edgar : 302; 389; 475; 476; 477;
480; 553
DEGUY, Michel : 441; 575
DELEUZE, Gilles : 109; 461; 538; 573
DEMARCO, Jacques : 38; 579
DERRIDA, Jacques : 46; 169; 240; 310;
351; 376; 386; 394; 486; 574
DESCARTES, René; 23; 119; 131; 144;
157; 180; 181; 386; 526; 528; 543; 574
DIAGHILEV, Serge : 301; 303
DIAMOND, Cora : 537; 574
DICKINSON, Emily : 61; 85; 471
DIEPEVEEN, Leonard : 305; 571
DILTHEY, Wilhelm : 104; 105; 106; 107;
574
DOLFI, Anna : 503; 574
DONNARUMMA, Raffaele : 34; 571
DONNE, John : 236
DOS PASSOS, John : 139; 570
DOUGLAS, Mary : 553; 570; 574
DU BOS, Charles : 119; 282; 452

DYERVAL ANGELINI, Patrice : 187; 189;
190; 561

E

ECO, Umberto : 320; 574

ECKOUT, Bart : 458; 565

ELIOT, Thomas Stearns : 19; 25; 28; 35;
43; 61; 68; 69; 81; 82; 83; 84; 110; 120;
146; 164; 176; 177; 229; 234; 235; 236;
237; 238; 239; 241; 243; 254; 261; 265;
268; 272; 275; 280; 303; 305; 339; 341;
342; 358; 361; 406; 446; 457; 563; 568;
571; 572; 577

EMERSON, Ralph Waldo : 85; 86; 132;
145; 156; 157; 165; 266; 343; 359; 574

EMPSON, William : 21; 237; 303; 330

ENGEL, Manfred : 561; 564

ENGEL, Pascal : 124; 574

ENGELL, James : 60; 574

ERCOLINO, Stefano : 139; 570

ESCOUBAS, Éliane : 444; 572

F

FABRE, Marie : 36; 578

FAUCHEREAU, Serge : 82

FÉDIER, François : 441; 575

FELJTER, Marianne : 25; 568

FERRÉ, Vincent : 139; 570

FICARA, Giuseppe : 415; 563

FLAUBERT, Gustave : 105; 113; 320; 395;
519; 567; 575

FLINT, Frank Stewart : 81; 82

FLUCHERE, Henri : 234; 568

FORTINI, Franco : 19; 28; 338; 415; 563;
574

FOSTER WALLACE, David : 381; 471; 472

FOUCAULT, Michel : 13; 130; 375; 547;
573; 574

FOURNIER, Christian : 34; 145; 339; 571

FREUD, Sigmund : 310; 311; 383; 384;
440; 509; 574

FRIEDRICH, Hugo : 76; 131; 144; 148;
482; 498; 519; 574; 575; 576

FRIGAU MANNING, Céline : 46; 569

FRYE, Northrop : 209; 448; 484; 496;
565; 574

FUHRMANN, Manfred : 567

FÜLLEBORN, Ulrich : 561

G

GASIOREK, Andrzej : 571

GAUTERO, Jean-Luc : 353; 576

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie : 452; 576

GENETTE, Gérard : 48; 51; 134; 237; 324;
482; 568

GEORGE, Stefan : 87; 88; 89; 133; 137;
458; 511

GHIL, René; 82

GIDE, André; 27; 122; 254; 289; 550; 551;
563; 568

GIFFORD, Paul : 114; 483; 567

GILLES, Philippe : 109; 113; 139; 462;
511; 572; 573; 575

GLAUDES, Pierre : 23; 133; 570; 571

GODCHOT, Simone-Maurice : 322; 323;
324

GOETHE, Johann Wolfgang : 58; 118;
164; 255; 257; 481; 565
GOLDFARB, Louise : 26; 568
GOLDSTEIN, Andrew : 571
GÓNGORA, Luis de : 236
GOSETTI-FERENCZI, Jennifer Anna : 568
GOULD, Thomas : 305; 498; 575
GOZZANO, Guido : 94; 95; 406; 450
GRANGER, Gaston : 498; 576
GRECO, Lorenzo : 201; 563
GREEN, Roland : 46; 569
GRIGNANI, Maria Antonietta : 206; 253;
563
GUARNIERI, Silvio : 201; 330; 410; 416
GUATTARI, Felix : 461; 573
GUERRERO, Gustavo : 46; 49; 50; 569

H

HAAS, Gerard : 132; 139; 570
HABERMAS, Jürgen : 467; 575
HAMBURGER, Käte : 46; 153; 169; 409;
564; 569
HARDÖRFER, Ludwig; 257; 564
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : 53;
63; 101; 240; 575
HEIDEGGER, Martin : 375; 441; 444; 470;
555; 575
HEINE, Heinrich : 164
HEMINGWAY, Ernest : 519; 531
HERLIN, Louise : 561
HOBSBAWM, Eric : 79; 575
HOFMANNSTHAL, Hugo von : 88; 89

HÖLDERLIN, Friedrich : 61; 240; 255;
441; 444; 555; 575
HOLLANDER, Stefan : 294; 450; 451; 456;
565
HOMÈRE : 44; 54; 432
HORACE : 19; 44; 48; 49; 62; 458; 577
HUGO, Victor : 53; 58; 62; 65; 67; 70; 75;
79; 88; 89; 148; 238; 243; 264; 302;
318; 519; 574; 577
HULEWICZ, Witold von : 427
HULME, Thomas Ernest : 81; 82; 120;
571
HUTCHINSON, Paul : 565
HUYSMANS, Joris-Karl : 90; 139
HYTIER, Jean : 32; 562

I

ISER, Wolfgang; 306; 348; 575

J

JACCOTTET, Philippe : 14; 27; 125; 126;
173; 368; 369; 407; 432; 435; 436; 440;
510; 511; 561; 562; 564; 576; 578
JAKOBSON, Roman : 64; 568
JAMES, Henry : 83; 301
JAMES, William : 104; 107; 108; 109; 575
JANKÉLÉVITCH, Vladimir : 296; 492; 498;
518; 575
JARRETY, Michel : 241; 289; 302; 317;
320; 387; 562; 567
JAUSS, Hans Robert : 79; 306; 567; 575
JENNY, Laurent : 72; 73; 267; 575

K

KALINOWSKI, Elisabeth : 27; 564
KANT, Immanuel : 51; 54; 58; 111; 240;
304; 385; 572
KEATS, John : 62; 242; 368
KERMODE, Frank : 261; 562
KHAN, Gustave : 67; 82
KIERKEGAARD, Søren : 230; 233; 295;
374; 575
KLOSSOWSKI, Pierre : 27; 562
KÖNIG, Christoph : 27; 375; 376; 385;
530; 555; 564
KRIPKE, Saul : 15; 575
KRUMME, Peter : 564

L

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe : 52; 482;
518; 576
LAFORGUE, Jules : 67; 83; 85; 236
LAMARTINE, Alphonse de : 67; 264; 577
LANG, Renée : 27; 88; 167; 562; 568
LANGLET, Irène : 132; 570
LAUGIER, Sandra : 34; 145; 343; 523; 540;
571
LAUTRÉAMONT : 67
LEGRAND, Jacques : 562
LEOPARDI, Giacomo : 90; 100; 153; 184;
244; 252; 382; 577
LÉVY, Patrick : 229; 572
LONDON, Jack : 81; 537; 577
LORTHOLARY, Bernard : 562
LOUETTE, Jean-François : 133; 570
LOUTH, Charlie : 564
LÖWITT, Karl : 567
LÖWY, Michael : 104; 119; 575

LUCCIOLI, Gennie : 561
LUCINI, Gian Pietro : 92; 569
LUKÁCS, Georg : 62; 63; 103; 129; 137;
478; 570
LUPERINI, Romano : 34; 203; 206; 253;
331; 563; 571

M

MACÉ, Marielle : 17; 108; 112; 130; 570
MACH, Ernst : 17; 88; 104; 105; 107; 124
MACLEOD, Glen : 565
MADDEN, Benjamin : 343; 565
MADDOX FORD, Ford : 81
MAETERLINCK, Maurice : 83
MAGRELLI, Valerio : 567
MAIRESSE, Anne : 567
MALLARMÉ, Stéphane : 16; 18; 27; 68; 69;
70; 71; 72; 73; 76; 83; 85; 88; 90; 93;
123; 148; 185; 187; 237; 279; 280; 282;
285; 307; 318; 324; 347; 386; 387; 389;
390; 392; 402; 550; 551; 575; 576; 577
MALROUX, Claire : 196; 214; 562
MANN, Thomas : 101; 102; 104; 139; 577
MANZONI, Alessandro : 204; 578
MARCHAL, Bertrand : 347; 381; 390; 528;
567; 569; 575
MARCHAL, Hugues : 24; 347; 381; 390;
528; 567; 569; 575
MARCHESI, Valentina : 563
MARINETTI, Filippo Tommaso : 73; 117;
239; 304
MARX, Karl : 230; 240; 467
MARX, William : 110; 237; 285; 303; 320;
467; 567; 572

MAULPOIX, Michel : 46; 62; 511; 569
MAURRAS, Charles : 76; 77; 78; 122; 147;
238
MAZZONI, Guido : 46; 47; 49; 253; 478;
563; 569
MENGALDO, Pier Vincenzo : 29; 36; 244;
253; 575
MERRILL, Stuart : 83; 92
MESCHONNIC, Henri : 123; 261; 511; 575
MILL, John Stuart : 58; 59; 69; 75; 241;
575
MONTAIGNE, Michel de : 22; 130; 132;
133; 139; 142; 143; 144; 145; 146; 156;
298; 299; 383; 475; 479; 519; 548; 570;
571; 573; 578
MONTINARI, Mazzino : 131; 576
MOREAS, Jean : 70; 71; 72; 73; 81
MOUCHARD, Claude : 163; 216; 562
MUKAROVSKY, Jan : 569
MÜLLER-ZETTLEMANN, Eva : 569
MURAT, Michel : 66; 67; 569
MUSIL, Robert : 17; 118; 124; 125; 126;
127; 128; 137; 139; 141; 470; 542; 548;
549; 550; 551; 552; 567; 573; 576; 578
MUYBRIDGE, Eadweard : 475; 476; 583

N

NANCY, Jean-Luc : 52; 482; 518; 576
NASCIMBENI, Giulio : 502; 563
NAUGRETTE, Jean Pierre : 578
Nelson, Maggie : 556
NERVAL, Gérard de : 67
NIETZSCHE, Friedrich : 17; 32; 109; 131;
133; 135; 136; 144; 145; 156; 157; 230;

361; 381; 384; 385; 462; 467; 482; 498;
574; 576

NIJINSKY, Valslav : 301

NOVALIS : 51; 104

O

ORLANDO, Francesco : 452; 576

ORLANDO, Roberto : 115; 563

OTT, Christine : 501; 564

P

PAPINI, Giovanni : 92; 113; 119

PAQUETTE, Jean-Marcel : 131; 141; 570

PARNET, Claire : 538; 573

PASCOLI, Giovanni : 90; 91; 95; 244

PASOLINI, Pier Paolo : 28; 338; 556; 564;
578

PATER, Walter : 80

PAULIN, Roger : 565

PÉGUY, Charles : 118; 119

PENNA, Sandro : 334

PERLOFF, Marjorie : 488; 566

PESSOA, Fernando : 160; 161; 578

PÉTRARQUE, Francesco : 49; 61; 62; 121;
327; 408; 414; 481; 556; 578

PICASSO, Pablo : 273

PICKERING, Robert : 290; 310; 393; 395;
567

PINTHUS, Kurt : 117

PIRANDELLO, Luigi : 95

PLATON : 48; 49; 142; 274; 361; 429; 479

POE, Edgar Allan : 16; 18; 49; 63; 64; 68;
69; 70; 83; 84; 154; 236; 237; 238; 280;
306; 308; 390; 578

POINCARÉ, Henri : 105; 317; 387; 388;
389; 392; 396
POR, Peter : 565
PORCELL, Claude : 562
POUND, Ezra : 80; 81; 82; 83; 84; 176;
177; 236; 265; 268; 304; 566; 571
PREZZOLINI, Giuseppe : 92; 119
PRIEUX, Alexandre : 223; 562
PROUST, Marcel : 17; 62; 66; 109; 113;
122; 124; 135; 137; 139; 141; 160; 176;
177; 190; 233; 242; 254; 305; 361; 375;
491; 542; 550; 551; 570; 574; 578
PSEUDO-LONGIN : 49; 490

R

RACINE, Jean : 238; 480; 481; 569
RAINEY, Lawrence : 304; 572
RAMAT, Silvio : 331; 415; 564
RANCIÈRE, Jacques : 44; 71
RANKINE, Claudia : 556
RANSOM, John Crowe : 489; 490
RAYMOND, Marcel : 69; 71; 519; 569
RICHARDSON, Joan : 562; 566
RICCEUR, Paul : 16; 134; 157; 428; 460;
576
RIENDAU, Pascal : 140; 570
RIGAL, Elisabeth : 353; 576
RIMBAUD, Arthur : 24; 32; 67; 69; 90; 93;
569
RIVIÈRE, Jacques : 119
ROBIN, Armand : 561
ROBINSON, Judith : 425; 426; 562; 567
ROCHLITZ, Rainer : 467; 566; 573; 575
RODIN, Auguste : 89

RODRIGUEZ, Antonio : 46; 51; 278; 569
ROLI, Maria Luisa : 28
ROSSELLI, Amelia : 36; 37; 203; 576; 578
ROUBAUD, Jacques : 66; 569
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 43; 155; 177;
361; 363; 574; 578
RUEFF, Martin : 161; 195; 569
RUSKIN, John : 80
RYAN, Judith : 555; 568

S

SAMOYVAULT, Tiphaine : 37; 367; 576
SAPPHO : 36; 61
SARRAUTE, Nathalie : 314; 567
SARTRE, Jean-Paul : 121; 130; 139; 155;
519; 576
SBARBARO, Camillo : 94
SCAFFAI, Niccolò; 564
SCHAEFFER, Jean-Marie : 50; 52; 576
SCHAUM, Melita : 209; 294; 566
SCHELLING, Friedrich : 51; 104
SCHLEGEL, Dorothea : 51; 52; 54
SCHLEGEL, Friedrich : 51; 52; 54; 518
SCHLEGEL, Joahnn Adolf : 50; 51; 52
SCHLEGEL, Wilhelm August : 51; 52; 54
SCHNACK, Ingeborg; 565
SCHOPENHAUER, Arthur : 91; 144; 501
SCHRÖDER, Werner : 257; 565
SCOTT, Bonnie Kime : 46; 303; 572
SERIO, John : 195; 566
SHAW, Robert Burn : 260; 569
SHERWIN, Miranda : 555; 576
SIMMEL, Georg; 104; 106; 107; 110; 119;
125; 576

SOFFICI, Ardengo : 92; 93
SOUZA, Robert de : 74
SPENGLER, Oswald : 118
SPITZER, Léo : 397; 480; 481; 569
STANFORD FRIEDMAN, Susan : 303; 572
STANITZEK, Georg; 570
STAROBINSKI, Jean : 133; 292; 383; 479;
570
STEINER, Jacob : 162; 263; 369; 429; 435;
517; 565
STENDHAL : 338
STERN, Gunther : 564
SVEVO, Italo : 95; 207
SWINBURNE, Algernon : 80
SYMONS, Arthur : 81; 87; 569
SZNYCER, Éveline : 306; 575
SZONDI, Peter : 173; 565

T

TAINE, Hippolyte : 99
TAL COAT, Pierre : 465; 582
TALL, Deborah : 557; 570
TANDELLO, Emanuela : 36; 576
TARKOS, Christophe : 13; 14; 381; 558;
578
TAYLOR, Charles : 56; 57; 60; 176; 177;
241; 576; 577; 578
TERRASSE, Jean : 571
THACKER, Andrew : 33; 571
THIBAUDET, Albert : 97; 107; 119; 567
THOREAU, Henry David : 132; 153; 266
THOUARD, Denis : 376; 569
TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric : 302;
566

TOUR ET TAXIS, Marie de la : 185; 430;
490
TZARA, Tristan : 158; 159; 161; 578

U

UNGARETTI, Giuseppe : 28; 35; 94; 95;
244; 407; 578

V

VERLAINE, Paul : 43; 67; 70; 81; 83; 85;
387; 388; 389; 392; 396; 488; 578
VIELÉ-GRIFFIN, Francis : 83; 266; 267
VIRGILE : 44; 54; 146; 318

W

WALTER, Caroline : 147; 272; 572
WEBER, Max : 106; 136; 382; 576
WEIL, Simone : 532; 576
WEISENBERG, Klaus : 257; 565
WELLEK, René; 46; 79; 87; 96; 570
WHITING, Anthony : 488; 489; 496; 566
WHITMAN, Walt : 83; 84; 85; 86; 240;
266
WICKE, Anne : 266; 574
WILDE, Oscar : 80; 445; 571
WILLIAMS, William Carlos : 449; 450;
453; 454; 455
WINKELVOSS, Karine : 430; 514; 565
WITTGENSTEIN, Ludwig; 27; 352; 374;
442; 498; 520; 523; 539; 564; 571; 576
WOODMAN, Francesca : 403; 581
WOOLF, Virginia : 17; 105; 137; 138; 139;
141; 143; 254; 301; 304; 377; 542; 577;
578

WORDSWORTH, William : 54; 55; 57; 58;
59; 68; 85; 86; 111; 170; 178; 181; 199;
234; 578

Y

YEATS, William Butler : 81; 280; 361;
579

Z

ZAMPA, Giorgio : 561

ZANUCCHI, Mario : 87; 570

ZANZOTTO, Andrea : 37; 412; 579

ZIMA, Pierre : 133; 571

ZUBIATE, Jean Pierre : 23; 24; 25; 147;
540; 571

ZYLBERBERG, H el ene : 562

Table des matières

Remerciements	9
Note sur les traductions	11
Introduction	13
PREMIÈRE PARTIE.....	41
1 Poésie de l'action, des émotions, des idées	43
Le borbier moderne.....	43
Les effets du recentrage	51
Réactions (anti)lyriques.....	61
Le coucher de soleil romantique	65
La réception du symbolisme : littérature anglo-américaine, allemande, italienne.....	78
Le genre lyrique entre « mythes » et « termites »	96
2 Le lyrisme de la pensée.....	99
La vie et ses formes	99
Une koinè entre science, littérature et philosophie ?	107
Julien Benda et Robert Musil : purisme <i>vs</i> hybridation.....	118
La <i>mêtis</i> d'un genre métis.....	128
Essai moderniste entre dilettantisme et érudition.....	136
« À sauts et à gambades » : Montaigne théoricien du poème-essai.....	142
DEUXIÈME PARTIE.....	151
1 « Ma présence est poreuse »	153
Centralisation et vaporisation du sujet lyrique	153
Valéry et Rilke entre élégie et drame mental	162
« Auto-connaissance » ou « auto-questionnement » ?	175
Montale, Stevens et l'occasion poétique.....	185
« To be one singular self » : énoncés impersonnels et collectifs.....	191
Les interlocuteurs du « Je » lyrique.....	201
Retrait énonciatif et résistances du sujet	219
2 Le parti pris de la forme.....	229
Crise de la tradition, conquête de l'autorité : Eliot et Valéry pères du lyrisme moderniste.....	229
Montale entre incommunicabilité de l'expérience et intelligibilité de la forme	242
« Formes de bêtes en traque » : Rilke et l'élégie.....	254
De la musique à l'oratoire : Stevens et les valeurs formelles du poème	264
« La vraie pensée n'est pas adaptable au vers » : artifices et artefacts de Valéry.....	277
Le sérieux et le théâtre du vers moderniste	292
3 « Chacun reconnaît les siens ».....	301
Modernisme et difficulté.....	301
Valéry lecteur idéal de lui-même	307
Montale et ses <i>Happy Few</i>	324
Lecteurs et lectrices ordinaires de Stevens.....	339

Dire le lire : l'audience de Rilke entre participation et éloignement.....	361
Des poètes-philosophes ou des poètes pour les philosophes ?.....	372
TROISIÈME PARTIE	379
1 La poésie est-elle une intelligence ?.....	381
La connaissance du poète.....	381
De la tête au texte : corps et écriture chez Valéry.....	386
Celles qui se retournent : Montale et l'apostrophe.....	406
« Ni enfance ni avenir » : un <i>puzzling case</i> rilkéen.....	425
Stevens et l'ange de la poésie.....	444
L'intelligence du poème.....	467
2 Le poème-essai.....	475
Le cheval, le charbon, le mouchoir : poésie et figures de pensée.....	475
« Il faut tenter de vivre ! » : Valéry, Stevens et l'ironie.....	483
« Du coup, je me contiens » : Montale, Rilke et la réticence.....	496
Le scepticisme vécu.....	518
La poésie comme méthode de pensée.....	541
Conclusion.....	547
Bibliographie.....	561
I. Corpus d'étude.....	561
1. Eugenio Montale.....	561
2. Rainer Maria Rilke.....	561
3. Wallace Stevens.....	562
4. Paul Valéry.....	562
II. Bibliographie secondaire sur les auteurs du corpus.....	563
1. Eugenio Montale.....	563
2. Rainer Maria Rilke.....	564
3. Wallace Stevens.....	565
4. Paul Valéry.....	566
5. Études comparées sur les auteurs.....	567
III. Bibliographie sur le genre lyrique.....	568
IV. Bibliographie sur l'essai.....	570
V. Bibliographie sur le modernisme.....	571
VI. Autres textes critiques et philosophiques cités.....	572
VII. Autres œuvres littéraires citées.....	577
Annexes.....	581
Index des noms propres.....	585

L'intelligence du poème Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale

Cette thèse aborde la question de l'interférence entre poésie et essai dans la littérature moderniste. Le corpus se compose de quatre auteurs et de quatre langues différentes : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) et Eugenio Montale (1896-1981). L'hypothèse de départ consiste à interpréter les textes et les recueils écrits par ces auteurs dans les années 1910-1940 comme relevant de la tentative de compenser la perte de foi dans la portée cognitive du poème par l'intégration de modalités expressives venant d'un genre plus explicitement savant : l'essai. Un tel phénomène irait de pair avec l'essor du « roman-essai », une forme hybride déjà reconnue par les critiques du modernisme.

La lecture et la comparaison de *La Jeune Parque* (1917) et du *Cimetière marin* (1920) de Valéry ; des *Duineser Elegien* (1923) de Rilke ; de *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) et *Transport to Summer* (1947) de Stevens et d'*Ossi di seppia* (1925-1928) et *Le Occasioni* (1939) de Montale permet de mettre en lumière les tensions existant entre ces deux genres littéraires et les modes de penser dont ils sont issus, ainsi que de réfléchir au rapport que le « poème-essai » entretient avec la tradition lyrique et certains de ses marqueurs (centralité du « Je », rapport à la forme, relation avec le lecteur).

Tout au long du travail, une attention particulière est accordée à la dimension historique du « poème-essai ». Cette perspective ne vise pas seulement à le soustraire à un classement typologique abstrait et prétendument intemporel, mais aussi à ramener ses traits principaux à une plus vaste tendance qui se répand dans le champ des savoirs au tournant du XX^e siècle et qui consiste dans l'oscillation entre instances hybrides et puristes, séparation des discours et mélange de ceux-ci.

The Intelligence of the Poem Poetry and Essay in Valéry, Rilke, Stevens and Montale

This dissertation explores and illustrates the interference between poetry and essay in modernist literature through a corpus of four authors and four different languages : Paul Valéry (1871-1945), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) and Eugenio Montale (1896-1981). The starting hypothesis is that these authors' 1910-1940 books and texts attempt to overcome a loss of faith in the capacity of poetry by integrating features coming from a more explicitly knowledgeable genre : the essay. Such a phenomenon appears to go along with the rise of the 'Novel-Essay', a hybrid form already acknowledged by critics focused on modernism.

The reading and comparison of Valéry's *La Jeune Parque* (1917) and *Le Cimetière marin* (1920) ; Rilke's *Duineser Elegien* (1923) ; Stevens' *Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *Parts of a World* (1942) and *Transport to Summer* (1947) and Montale's *Ossi di seppia* (1925-1928) and *Le Occasioni* (1939) allow us to shed light on the tensions that exist between these two literary genres as well as between the modes of thought from which they originate. It also leads us to consider the relationship that the 'Poem-Essay' holds with the lyric tradition and some of its features (the importance of the lyrical 'I', the relation to form and the role of the reader).

Throughout the study, a special attention is paid to the historical dimension of the 'Poem-Essay'. This perspective not only aims to exempt it from an abstract and supposedly timeless typological classification, but also to place its main characteristics within a broader trend that spread in the field of knowledge at the turn of the 20th century and that consists in the alternation between hybrid and purist procedures, between the will to separate form of discourse and the attempt to merge them.