Parler de poésie

Autor(en): **Pellaton, Jean-Paul**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Actes de la Société jurassienne d'émulation**

Band (Jahr): **98 (1995)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-550035

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Parler de poésie

par Jean-Paul Pellaton

Quand René-Guy Cadou écrit :

Celui qui entre par hasard dans la demeure d'un poète
Ne sait pas que les meubles ont pouvoir sur lui
Que chaque nœud du bois renferme davantage
De cris d'oiseaux que tout le cœur de la forêt
...
Car tel est le bonheur de cette solitude
Qu'une caresse toute plate de la main
Redonne à ces grands meubles noirs et taciturnes
La légèreté d'un arbre dans le matin,

il montre, par l'allégorie d'une chambre et de ses meubles, quelle mission doit être celle de la poésie. Tous les meubles de n'importe quelle chambre pourraient retrouver la *légèreté d'un arbre dans le matin*. Mais ils ne le font pas. C'est seulement *dans la demeure d'un poète* qu'ils manifestent leur pouvoir et que *chaque nœud du bois renferme davantage/De cris d'oiseaux que tout le cœur de la forêt*.

La poésie ne se borne pas à rendre les choses vivantes, comme le dirait la voix populaire : elle entend rapprocher les objets et les êtres les uns des autres, nous faire prendre conscience de la solidarité universelle, de l'amitié grâce à laquelle rien de ce qui existe dans le monde ne se trouve isolé. Telle est la fonction du poète : arrêtant son regard sur les choses, il saisit dans cette chose ce qu'elle a d'unique, mais en même temps ses liens avec nous, avec le monde.

Jules Supervielle éprouve un même étonnement enchanté, lui qui, pèlerin des espaces, lance cette audacieuse affirmation :

Pour avoir mis le pied
Sur le cœur de la nuit
Je suis un homme pris
Dans les rets étoilés.

Le poète se met lui-même en scène, s'étant aventuré à contempler, plus intensément que d'autres, *le cœur de la nuit*.

Sa marche vers les choses, le poète la réalise au moyen d'un instrument privilégié entre tous, la métaphore, l'image. La métaphore est la figure littéraire immémorialement utilisée pour étendre la vision au-delà de la perception immédiate, pour comparer, pour tisser un réseau de liens neufs ou fraternels englobant tout l'existant, pour créer chez l'auditeur un paysage mental où vivent en harmonie les êtres que le poète y a convoqués. Les exemples abondent, chez les poètes de toutes les époques, de cet élargissement du thème aux dimensions de la nature entière, de la terre et du ciel :

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal (Hérédia)

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines (Apollinaire)

L'Eté plus vaste que l'Empire suspend aux tables de
l'espace plusieurs étages de climats. (Saint-John Perse)

J'ai rêvé la nuit verte... (Rimbaud)

Un long bras timbré d'or glisse du haut des arbres
Et commence à descendre et tinte dans les branches.
Les feuilles et les fleurs se pressent et s'entendent. (Fargue)

L'image se costume dans toutes les classes grammaticales, dans le susbstantif, dans le verbe autant que dans l'adjectif. Mais, quel que soit son vêtement lexical, le mot qui exprime l'image évoque toujours une réalité concrète. La poésie peut bien traiter de sentiments ou même d'idées (et elle n'a jamais cessé de le faire), elle n'existe comme poésie que dans la mesure où ces sentiments, ces idées se trouvent incarnés dans des mots suggérant un réel pour ainsi dire palpable. Tous les grands poètes l'ont su d'instinct et nous les relisons parce que chacun de leurs poèmes impose à notre esprit une image, un fragment du monde choisi dans la vie ou dans une surréalité produite par son génie (**Le bateau ivre**).

Le poète donne à voir (**Donner à voir** est le titre d'un recueil d'Eluard) pour la simple raison que nous ne pensons vraiment qu'en images, que c'est en images, que nous rêvons, que nous aimons, que nous menons notre vie intérieure, en séquences d'images que nous bâtissons nos projets et nos châteaux en Espagne.

Un attachement si fort soude la poésie aux choses que Gaston Bachelard a pu écrire quelques très beaux livres sur ce thème, (**L'eau et les rêves**, **La flamme d'une chandelle**, **La Terre et les rêveries de la**

volonté, etc.) montrant à quel point les poètes ont eu recours à ces archétypes, la maison, la terre, l'eau, le feu, comme à un héritage inépuisable et commun à l'esprit humain.

Si un poème manque à me parler ce langage concret, s'il se révèle incapable de lever en moi une image ou un train d'images, j'estime qu'il n'a pas qualité pour figurer dans mon panthéon, fût-il brillant, habile, savant. Et c'est pourquoi j'aime et je relis avec plaisir, outre les classiques, ceux des poètes modernes qui se sont tenus proches des choses, Supervielle, Milosz, Follain, de Dadelsen…

Le goût du mot concret (et mieux : des choses mêmes) a été poussé particulièrement loin dans la poésie contemporaine. Qu'il suffise de citer un Ponge, un Guillevic, un Cendrars, un Michaux (qui, au cœur des choses, découvre le fantastique).

Et l'on ne se tromperait pas trop en remarquant qu'au cours des siècles, toutes les révolutions poétiques se sont faites au nom d'un retour au monde plus concret par le canal des mots qui l'évoquent, contre une poésie où les mots, privés de sève, fonctionnaient dans un verbiage convenu comme une mécanique usée : les poètes de la Renaissance contre les grands rhétoriqueurs, un Chénier contre les poètes académiques du XVIIIe siècle, Hugo contre les mêmes (*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire… J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire !*), les symbolistes contre les post-romantiques et leur ronron, Cendrars et Apollinaire contre les néo-symbolistes mièvres, de nombreux contemporains contre les héritiers du surréalisme. Chaque fois, on a renouvelé le vocabulaire en puisant dans un nouveau domaine du réel.

Chez les surréalistes, l'image a été reine (*le stupéfiant image*), capable à elle seule de générer le poème. La théorie dans sa pureté n'a pas toujours été honorée par les poètes de l'école. Eluard a bien pu écrire :

C'est en tirant sur la corde des villes en fanant
Les provinces que le délié des sexes
Accroît les sentiments rugueux du père
En quête d'une végétation nouvelle
Dont les nuits boule de neige
Interdisent à l'adresse de montrer le bout mobile de son nez. (…)
(Salvador Dali, 1930)

Il a aussi écrit :

Nous deux nous tenant par la main
Nous nous croyons partout chez nous
Sous l'arbre doux sous le ciel noir
Sous tous les toits au coin du feu (…)
(Nous deux)

Le surréalisme a engendré chez ses disciples un nombre incalculable de poèmes faits d'images en liberté où le lecteur, même de bonne volonté, s'épuise à trouver à quoi s'accrocher, l'abondance et/ou l'incohérence des images brouillant la vision : on aboutit à un hermétisme prétentieux.

*

Pour me plaire, pour me séduire, un poème doit posséder une musique. Je me résigne mal à rencontrer des poèmes étrangers à toute sensibilité aux rythmes, à une organisation harmonieuse. Un poème est une forme, un morceau de langage ayant ses dimensions propres, un objet achevé et, par là-même, architecturé. Comme toute forme artistique, il se soumet à des lois, à des mesures, à un ordre. Ce n'est pas un hasard si l'on a inventé les mètres classiques, alexandrins, octosyllabes ou autres, et les strophes et les formes dites fixes, le sonnet, la ballade, le rondeau. Pendant des siècles la poésie a pu se développer à l'aise en se servant de ces matériaux dont on avait éprouvé l'efficacité. Leur difficulté favorisait la recherche et les réussites, donnait une meilleure chance d'échapper à la prose en imposant des cadences propres à élever le message au niveau du genre « poésie ».

Une part importante de la poésie contemporaine a rompu avec ces formes classiques. Depuis Rimbaud, la poésie s'exprime fréquemment en vers libres, ce qui signifie qu'elle refuse une certaine musicalité. Est-ce à dire que les mètres traditionnels ont disparu ? Certainement pas. Yves Bonnefoy emploie très souvent un alexandrin régulier, comme Henri Pichette et bien d'autres. Tel morceau de Francis Ponge, qui se présente sous la forme d'un poème en prose, recèle de parfaits alexandrins (par exemple **Le Gymnaste** : *Moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine*). Guillevic écrit ses courtes strophes en vers de cinq, de six ou de sept syllabes :

Cette pomme sur la table
Laisse-la jusqu'à ce soir

Va ! les morts n'y mordront pas
Qui ne mangent pas le pain,
Qui ne lèchent pas le lait.

On sent moins de fidélité aux modèles parmi les poètes plus jeunes qui organisent leurs poèmes davantage selon le thème, d'une manière que l'on pourrait appeler expressionniste, destinée à frapper l'auditeur, sans porter trop d'attention à la musicalité.

Et pourtant, même quand les poèmes, faits de vers de longueur très inégale, semblent n'obéir dans leur découpage qu'à la libre décision du

poète, on perçoit des sous-ensembles, des rythmes, des échos. Dans plusieurs anthologies, j'ai choisi des poèmes de quelques poètes dont le nom revient le plus souvent. Aucun de ces poèmes qui ne possède une structure d'ensemble, ses rythmes propres, des vers souvent mesurés à l'aune de l'alexandrin, de l'octosyllabe, du vers de six syllabes, ou frôlant ces mètres-là dans un jeu subtil de va-et-vient où la norme est tantôt fuie et tantôt approchée :

Passage du froid sur une pampa éphémère
et sédiments de longs cheveux jaunis
– les banlieues sont toujours vulgaires – (…)
(Jean Orizet)

Attendre attendre quoi c'est comme on met encore
Une pièce de vingt francs et que les lumières
Crépitent
La bille saute flippers inutiles Taire
Tout Un café un autre une partie gratuite (…)
Et fort
(Bernard Vargaftig)

Le dos
appuyé au silence
inabordé, mais retombant
au clapotis du vide (…)
sur le vide
(Jean-Claude Schneider)

Tels sont les mots qui nous empoignent
Que nous ne pouvons leur parler
Le langage du temps arraché à la nuit
Car ils cherchent un lieu pas encore né
D'entre les signes (…)
(Jean-Claude Walter)

Le cas extrême est un poème de William Cliff sous la forme d'un sonnet « régulier », non rimé bien sûr, deux quatrains et deux tercets, quatorze vers scrupuleusement mesurés de 14 syllabes coupés en séquences paires et souvent identiques, 6 + 8 ou 4 + 4 + 6, etc., le dernier vers de trois strophes sur quatre présentant le même découpage, 6 + 4 + 4 :

je n'attends plus qu'un bus pour me renfuir avec ma peine.
(2e quatrain).

Un poème n'est poème que s'il prend ses distances avec la prose. Œuvre d'art, il rompt aussi avec le temps existentiel de l'auditeur pour lui offrir, comme un présent venu des dieux, un ensemble de vers organisé. Pour marquer cette coupure il ménage, avant de commencer, un silence, ménage entre les vers des silences (*silence alentour,* dit Mallarmé à propos des blancs du **Coup de dés**). Chaque vers forme une unité, une mesure qui entre en jeu avec les autres, le vers lui-même divisé par des accents intérieurs distribués plus librement, mais importants comme l'accent qui frappe habituellement la dernière syllabe. Et ce sont ces accents, ce sont ces coupes, ce sont ces silences qui ordonnent le poème, tandis que les mots eux-mêmes, par leurs sonorités, lui donneront le moelleux ou la vigueur que le thème exige. Ces éléments-là ne sont jamais absents des poèmes qui ont traversé le temps et qui hantent nos mémoires, ceux de Villon, de Ronsard, de Hugo, de Mallarmé, d'Apollinaire :

Il faut laisser maisons, et vergers et jardins,
Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine,
Et chanter son obsèque en la façon du Cygne,
Qui chante son trépas sur les bords méandrins.
(Ronsard)

Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir
(Apollinaire)

*

En disant que *la poésie est un langage dans le langage*, Valéry la définit bien comme exerçant un choix dans le vocabulaire. Mais une telle définition risque d'entraîner des conséquences insoutenables. Cela signifierait-il, par exemple, que le langage poétique doit s'écarter du langage de tous les jours et choisir des mots à lui seul réservés ? Il est arrivé qu'on ait estimé juste que la poésie parle d'*onde*, d'*empyrée*, etc., qu'elle se veuille noble, délicate, qu'elle se distingue.

Une autre espèce de poésie a défendu son territoire au moyen d'un vocabulaire rare, donc ésotérique, donc hermétique. Les poètes montrent ainsi qu'ils situent leur art dans un domaine clos, exigeant du lecteur un effort de déchiffrage. Mallarmé a tout particulièrement cultivé cette préciosité-là, Saint-John Perse multiplie à plaisir les vocables savants et somptueux. On ne saurait reprocher à ces poètes ni leur goût de l'exquis

ni leur volonté d'assurer à la poésie une austère solitude et l'indispensable éloignement du *profanum vulgus*. Ce n'est pas à cette poésie que je vais le plus volontiers mais je comprends les satisfactions que certains peuvent y trouver.

La formule de Valéry impliquerait-elle que le poème pourrait être composé de syllabes harmonieusement orchestrées ? On a assisté dans ce siècle à une dislocation des éléments constitutifs du poème, de même qu'en musique, le rythme s'est séparé de la mélodie et s'est créé une autonomie, voire un empire et que la forme, en peinture, s'est rendue indépendante de la couleur. Le langage dans le langage serait alors un langage seulement agréable à l'oreille, étranger à toute référence sémantique, et le poème ainsi conçu prendrait, par exemple, la forme suivante :

Dolce, dolce,
Yaâse folce,
Dolce, dolce,
Yoli, doline

On aura reconnu un produit du « lettrisme » d'Isidore Isou.

Michaux, grand inventeur, ne s'est pas privé de telles ressources sonores. On lit, dans le ***Grand combat***, bien connu :

Il l'emparouille et l'endosque contre terre, (...)

Entre le poème d'Isou et ceux de Michaux, il y a cette différence considérable que, chez Michaux, derrière les mots inventés ou distordus, les mots parents s'entendent (*endosque* : estocade...) et qu'un sens se dégage, d'ailleurs clairement désigné par le titre.

Ayant ainsi balayé le champ des interprétations extrêmes et un peu paradoxales de la formule valéryenne, je recours aux poèmes les plus couramment acceptés comme des chefs-d'œuvre pour en saisir le niveau de langage. Ni Villon, ni Du Bellay, ni Chénier, ni Vigny, ni Hugo, ni Baudelaire, ni Verlaine ne parlent une langue recherchée. Leurs œuvres sont écrites dans un vocabulaire commun, sans être une parole commune. Tout en étant de la vraie poésie, ils restent compréhensibles. Ils nous touchent par ce qu'ils ont à dire et qui devient nôtre, ils ont trouvé les voies de notre sensibilité. Cette relative simplicité des mots, capables de créer des œuvres d'art donnant le sentiment de la perfection, voilà bien le miracle et aussi le mystère des plus émouvants poèmes.

Il arrive aussi que les mots, isolés, ou posés avec une délicate parcimonie dans des vers courts, retrouvent leur pleine signification et tout leur poids, élargissant autour d'eux une aura de rêverie et déployant d'infinies résonances. On ne saurait donner meilleur exemple que les

deux vers d'un poème d'Ungaretti, assez proches du français pour se passer de traduction :

M'illumino
d'immenso

Le haïkaï japonais, les poèmes d'Anne Perrier sont de cette précieuse qualité-là.

L'aile d'un ange
A une fenêtre obscure
Neige
(Anne Perrier, **Feu les oiseaux**)

Feu sous la cendre,
et sur le mur
l'ombre de mon ami.
(Bashô 1644-1694)

Qu'il faille parfois un plus patient effort pour pénétrer tel poète contemporain, on peut s'y attendre : les diverses expériences menées depuis Rimbaud ont posé au langage poétique des exigences inconnues de ses devanciers, en même temps qu'elles ont aiguisé la perspicacité du lecteur. L'œuvre d'un Bonnefoy ne s'offre pas toute transparente à la première lecture, pas plus que celle de Jouve. Cela tient moins au vocabulaire qu'au thème du poème, pas toujours proche de nos préoccupations, à la densité d'un verbe exprimant une pensée d'ordre métaphysique, ou psychanalytique, ou religieux. Malgré cela, ces poètes ont assuré à leur œuvre une forme accessible et artistique. Mais le risque est grand que, lors de telles avancées dans des domaines que la poésie française a rarement explorés avec bonheur, ou use d'un langage abstrait, discursif, précisément le contraire du langage poétique parlant à notre sensibilité.

Une poésie hermétique qui s'écarte trop de la grande tradition, une poésie essentiellement langagière proposant ses logogryphes à décrypter ne saurait me retenir. Elle manque d'âme, elle n'a de signification que pour celui qui l'a écrite, voire pour quelques privilégiés. A quoi bon ces exercices ? Laissons répondre Jean Cohen, un critique averti de la poésie, qui, par ailleurs, est loin de prôner la facilité : « La poésie est, comme la prose, un discours que l'auteur tient à son lecteur. Il n'y a pas discours s'il n'y a pas communication. Pour que le poème s'accomplisse comme poème, il faut qu'il soit compris de celui auquel il s'adresse. » (**Structure du langage poétique**). Comment ne pas souscrire à un rap-

pel aussi raisonnable, en un temps où les valeurs artistiques fondamentales sont remises en question ?

Dieu merci, assez nombreux sont les poètes d'aujourd'hui qui savent trouver un écho dans notre cœur et dans notre intelligence, sans rien sacrifier de leur originalité, et aussi parce qu'ils possèdent une originalité. Ils proclament le besoin d'exprimer la pensée la plus individuelle sous une forme librement choisie, leur parole reste pour nous un précieux refuge contre l'uniformisation, la banalité, le matérialisme, la vulgarité.

Dans son ensemble (cela d'une manière très sommaire), la jeune poésie va vers une sorte de « prosaïsation », disant simplement la vie, loin de toute éloquence et de tout pathos, parlant plutôt que chantant. Elle suivrait donc l'injonction lancée autrefois par Verlaine : *Prends l'éloquence et tords-lui son cou.* Comme si, après avoir hanté les espaces et les continents (avec un Claudel, un Saint-John Perse, un Emmanuel), elle se mettait à marcher de plain-pied avec nous.

Cette poésie en train de s'élaborer, nous la lisons avec curiosité et amitié. Quelques vers se détachent parfois, une voix sonne plus pure et mieux ajustée. Mais comme toujours, le temps fera son œuvre. Sans que personne y puisse rien, un petit nombre de poèmes s'imposeront peu à peu à la mémoire collective pour venir s'ajouter au florilège enfermé dans les anthologies, parce qu'ils possèdent la tranquille évidence à quoi l'on reconnaît les chefs-d'œuvre.

Jean-Paul Pellaton (Delémont) est lecteur honoraire de l'Université de Berne. Auteur d'une œuvre littéraire abondante, il s'est illustré dans la poésie, le récit, la nouvelle et le roman.