

Étude de la création littéraire en langue anglaise

M. Michael EDWARDS, professeur

Le cours de la première heure : *De l'émerveillement*, chercha à montrer l'importance de l'émerveillement et à le définir, selon ses origines, sa finalité, les formes qu'il prend, les rapports qu'il entretient avec le savoir, le vivre et l'être, en analysant des exemples concrets : des œuvres — surtout littéraires, mais aussi philosophiques, picturales et musicales — qui elles-mêmes explorent l'émerveillement ou le créent. Le point de départ fut le *Théétète* de Platon, où Socrate affirme que l'émerveillement ontologique de l'adolescent, la perte « vertigineuse » des repères devant l'instabilité de l'être mouvant, est le commencement de la philosophie. Il fallait noter surtout le retour incessant de « s'émerveiller » (*thaumadzein*), avec le substantif, l'adjectif et l'adverbe qui l'accompagnent, et la centralité de l'idée dans la pensée de l'ouvrage, où la charge positive du mot fait voir que l'émerveillement est la prise de conscience de l'inattendu, d'un phénomène étranger au cours normal des choses. Si le *dialogue* concerne, du reste, l'*epistèmè* (qui seule intéresse les commentateurs mais que Platon abandonne), le *récit* concerne l'émerveillement, et commence même par un autre dialogue, où, en deux pages et avec la même économie étonnante que certaines premières scènes de Shakespeare, un personnage mineur explique la transformation de l'entretien en texte et souligne la mort prochaine de Théétète, homme mûr maintenant, et la nature « merveilleuse » de Théétète et de Socrate, mort une trentaine d'années auparavant. Le heurt entre la merveille et la mort, rappelé dans les dernières phrases lorsque Socrate donne rendez-vous à Théodore pour le lendemain matin mais annonce qu'il part se défendre dans un procès où nous savons qu'il sera condamné, répète à sa manière celui du *Phédon*, où Socrate lui-même s'émerveille juste avant de mourir. Dans cet autre dialogue où les intervenants s'émerveillent constamment, Platon fait comprendre que l'émerveillement, commencement de la philosophie, en est aussi la fin. En déclarant soudain : « Il y a beaucoup de lieux merveilleux de la terre » et en développant le mythe de « la vraie terre », Socrate suggère que l'émerveillement est le don de lever la tête au-dessus de notre manière de voir afin d'apercevoir *autre chose*.

Comme la philosophie, la poésie peut commencer dans un émerveillement malheureux, dans une impossibilité qui recouvre le possible, un arrêt qui dissimule l'œuvre à venir. Aux premiers vers de la *Commedia*, Dante connaît la « peur » dans une « sombre forêt », où la « voie droite » est perdue et où il ne peut avancer dans la direction choisie à cause de trois bêtes sauvages, dont un léopard qui « *impediva tanto il mio cammino* », « entravait tant mon chemin ». Dans sa désorientation il rencontre Virgile, qui lui montre par où il peut s'engager dans ce qui deviendra une immense traversée de la vie considérée avec clairvoyance selon sa vérité infernale, purificatrice et paradisiaque. Dante s'émerveille aussi, sans utiliser le mot, du soleil qui « mène les gens dans la bonne direction par tous les sentiers », des étoiles, et de Virgile, « honneur et lumière des autres poètes ». Il crée à la fois, dans ce premier chant, la consternation qui emprisonne et l'admiration qui libère : une grande perplexité et l'entrevision, dans le soleil et les étoiles lointaines, de la vaste connaissance à laquelle elle peut conduire. Wordsworth semble se trouver, au début du *Prélude*, dans une situation entièrement différente où, pensant au grand poème à écrire, il ressent « une joyeuse confiance en l'avenir », au point d'exprimer ainsi l'assurance à la fois de l'homme et du poète : « Je ne peux pas me tromper de chemin. » L'*hubris* de ces quelques mots se révèle lorsqu'il essaie d'entamer l'œuvre qui l'attend. L'effort et l'échec se répètent plusieurs fois, il passe son temps à se « contredire », il sombre dans une « vaine perplexité », il est envahi par une « pensée creuse ». Comme Dante, il rencontre des « *Impediments* », des « obstacles » renouvelés de jour en jour. Si Théétète découvre, dans la confusion totale, le commencement d'une vie de philosophe et Dante, malgré lui, le commencement d'une recherche poétique de Dieu et de lui-même, Wordsworth découvre son poème et l'être-mémoire qui en sera la source en prenant une tout autre direction, en commençant de raconter les influences sur son enfance qui devaient le préparer à une vie de poète. Et si Socrate est là pour guider Théétète, et Virgile pour guider Dante, Wordsworth se laisse guider par le fleuve, le Derwent, qui l'accompagnait déjà enfant et qui éveille maintenant sa mémoire.

Avant d'analyser la *vertu* de l'émerveillement, il faut tenir compte d'une certaine méfiance à son égard chez ceux qui estiment, soit que l'émerveillement doit disparaître dès que l'ignorance fait place à la connaissance, soit qu'il est dangereux en lui-même, et qu'il ne faut jamais s'émerveiller. Au début de *La Métaphysique*, Aristote dit à plusieurs reprises que la philosophie commence dans l'émerveillement, mais qu'elle cherche aussitôt à le dépasser, à trouver ce qui lui est « opposé », comme si l'on savait à l'avance que l'émerveillement est incompatible avec le savoir. Pour Descartes, dans *Les Passions de l'âme*, l'*admiration* naît de la perception d'un objet nouveau ou différent, ou rare et extraordinaire, qui nous porte à le « considérer avec attention », en nous ouvrant à l'être-là du réel et en nous poussant vers « la connaissance de la chose qu'on admire ». Si une « inclination naturelle à cette passion » nous est indispensable, cependant, nous devons tâcher « par après de nous en délivrer le plus qu'il est possible »,

et « l'usage » nous aide, car « plus on rencontre de choses rares qu'on admire, plus on s'accoutume à cesser de les admirer, et à penser que toutes celles qui se peuvent présenter après sont vulgaires ». Par ce bien triste revirement, qui *veut* qu'à l'avenir le vulgaire remplace le rare, Descartes semble acquiescer à ce désenchantement du monde qui a causé tant de malaise. De génération en génération on en accuse, par habitude, la science moderne, mais si D.H. Lawrence, pensant surtout à l'astronomie, découvrit que, pour lui, « à mesure que le savoir s'accroît, l'émerveillement décroît » (« Les Cantiques dans la vie d'un homme »), Wordsworth avait déjà affirmé, dans le commentaire d'un de ses poèmes, que les « hommes au génie véritable ressentent l'émerveillement et l'amour, vers lesquels tout savoir réellement vivant doit tendre, à proportion que leurs découvertes en sciences naturelles s'accroissent », et avait montré par ailleurs, dans poème après poème, que l'émerveillement naît aussi devant le connu qui paraît sans cesse nouveau. À l'époque même de Descartes, l'« Hymne » du poète anglais Sidney Godolphin suppose que les Mages de la Nativité, appelés dans les vieilles traductions anglaises de la Bible les « hommes sages », trouvent, au terme de leur quête savante, « l'émerveillement » des bergers incultes, en ajoutant : « Le savoir engendre l'émerveillement ; / De l'émerveillement, l'ignorance est la graine. » L'ignorance du savant serait l'origine d'un émerveillement qui ne le quitterait pas.

L'idée, attribuée à Pythagore et à Zénon de Citium et reprise par Cicéron et par Horace, qu'il vaut mieux « ne s'émerveiller de rien », comme ces autres formes négatives d'une sorte de sagesse ancienne que sont l'*athaumastia* et l'*athambia* de Démocrite, l'ataraxie des épicuriens et l'apathie des stoïciens, préconisent une paix intérieure qui empêche que l'on ne soit jamais déconcerté ou même pris au dépourvu. Bien que cette privation volontaire soit parfois au service d'une recherche active du bien désentravée des exigences inlassables de la personnalité, il suffit de penser que la vie a des sources plus profondes que la volonté et l'idée, et que l'être qu'elle anime déborde le moi, pour sentir ce qui manque à une telle éthique. Dickens revient à la question dans le contexte de l'utilitarisme, dans un roman, *Temps difficiles*, qu'on lit, à juste titre, comme un réquisitoire contre la sauvagerie de l'industrialisation victorienne, mais qui a aussi pour thème, du début jusqu'à la fin, la nécessité de s'émerveiller. Lorsque Gradgrind dit à sa fille : « Louisa, ne t'émerveille jamais ! », c'est pour lui interdire de songer à tout ce qui dépasse le mesurable (l'entrevu, l'imaginé, l'étrange) et d'entrer dans le pays aventureux des questions. Dickens juge tous les personnages selon leur capacité, ou non, de s'émerveiller, en affirmant, dans le cas de Gradgrind, que le refus de l'émerveillement peut ruiner la meilleure des natures. Gradgrind ne commence à se trouver que lorsqu'il « s'émerveille », bien des années plus tard, de la profondeur d'émotion de sa fille.

Ce que l'on pourrait appeler la tragédie de *l'admiration*, que Corneille permet de saisir avec clarté mais qui définit toute grande tragédie, fait penser que l'émerveillement trouve son origine à la fois dans la vision d'une certaine gloire

d'exister et dans celle du mal et du malheur qui la contredisent, et qu'il constitue, en un troisième temps, l'entrevision d'une vie plus pleine dans un monde nouveau et proche. Corneille lui-même est sans doute moins intéressant lorsqu'il cherche à faire admirer ses personnages en créant un nouveau sublime de l'acte généreux que lorsque le personnage à admirer est « très méchant ». Ce que l'on *admire* chez la Cléopâtre de *Rodogune*, c'est la façon dont elle vit devant les autres la « grandeur d'âme » corrompue et théâtrale qui l'anime, le plaisir caché et longuement mûri qu'elle se prépare : elle révèle à ses fils qu'elle considérera comme l'aîné et comme l'héritier du royaume celui qui tuera Rodogune, qu'ils aiment tous les deux, en pensant à la réaction de sa confidente, la spectatrice de son jeu qu'elle a invitée à « écouter ». En déclarant aux princes que le prix de sa main sera le meurtre de leur mère, Rodogune dépasse la fureur de Cléopâtre, tout en enrobant sa demande, de manière supérieurement vicieuse, du vocabulaire de l'épopée et de la galanterie. Il est curieux de voir Corneille savourer, dans ses commentaires, ce degré supplémentaire de perversité, avec le surcroît d'émerveillement inquiet qu'il provoque, en même temps qu'il essaie de persuader ses lecteurs que Rodogune ne parlait pas au sérieux. La transfiguration la plus réussie d'un personnage est sans doute celle de Félix au dénouement de *Polyeucte* : « Je m'y trouve forcé par un secret appas, / Je cède à des transports que je ne connais pas [...] » En cédant à l'inconnu, Félix s'émerveille du nouvel être qui se crée en lui, et qui est à la fois irrésistible et attirant.

Comme modèle accompli de la comédie de l'émerveillement, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare passe de l'allégresse de la vie à la tristesse du mal, provoqué par la folie meurtrière de Léonte, puis à l'émerveillement devant un imprévu explicable mais néanmoins mystérieux. Comme Racine donne un sens à *l'unité de lieu*, Shakespeare rend signifiante la diversité des lieux, en faisant que l'action, qui commence en Sicile, se déplace dans le monde autre de la Bohême avant de revenir dans un premier monde transformé par ce nouvel éclairage afin que la merveille soit fonction de l'ici. La pièce se dénoue en deux scènes d'émerveillement. L'idée géniale de faire raconter la première — où Léonte et Camillo apprennent que Perdita est la fille du roi que l'on supposait morte — par un témoin qui ne parvient pas à la décrypter tout à fait, permet à Shakespeare de faire dire que le roi et son conseiller « s'émerveillaient » comme si on leur annonçait que le monde était rédimé ou détruit, et que leur « émerveillement » était le comble, soit de la joie, soit de la détresse. L'émerveillement serait la réaction la plus intense au pire absolu comme au meilleur absolu, et, vu à une certaine distance comme dans une œuvre d'art, il contiendrait, à son apogée, les émotions les plus contrastées. Dans la deuxième, où la prétendue « statue » d'Hermione s'anime pour révéler qu'Hermione aussi est vivante, Shakespeare multiplie les mots qui disent l'émerveillement (« *wonder* », « *admiring* », « *marvel* ») dans une situation où il n'y a ni magie ni miracle, mais où la résurrection des morts est néanmoins en question : Paulina aurait pu rendre Hermione à Léonte sans cette mise en scène, sans laisser penser à tous, jusqu'au dernier

moment, qu'allait intervenir le surnaturel. Les personnages ont ainsi, comme les spectateurs, l'impression de voir au-delà de la vie, d'assister à la merveille, d'être dépassés par le mystère de l'être. En disant à Léonte : « Il vous faudra / Réveiller votre foi », Paulina l'invite aussi à retrouver sa foi en la vie et sa capacité de sortir de lui-même pour accueillir la réalité de l'autre.

Que serait donc une poétique de l'émerveillement ? Un début de réponse attend dans le traité *Du sublime* de « Longin » et dans *La Poétique* d'Aristote. Longin soutient que le sublime, « la cime du discours », mène l'auditeur ou le lecteur, non pas vers la conviction ni le plaisir, mais vers « l'extase » et « l'émerveillement ». Voilà encore un autre ouvrage dont l'émerveillement est le sujet. Le mot même revient constamment, puisque Longin s'intéresse, au-delà de l'œuvre merveilleuse et de son effet, à la merveille du réel que les très grands écrivains révèlent. Il suppose, dans l'envolée de la section 35, que la Nature, la *phusis*, nous a conduits « dans la vie et dans l'univers entier », en faisant naître en notre âme « une passion irrésistible pour tout ce qui est [...] plus divin que nous ». La « totalité même de l'univers » ne suffit donc pas à l'élan de notre spéculation. Nous sommes nés, selon Longin, pour l'émerveillement : nous *voulons* nous émerveiller et nous nous ouvrons naturellement au merveilleux. Le danger de cette vision exaltante est néanmoins d'associer l'émerveillement à l'extraordinaire et à l'élevé, alors que nous nous trouvons, non seulement dans un vaste Tout qui éblouit, mais aussi dans un lieu à notre mesure, où les arbres n'ont pas leur tête dans le Ciel ni leurs racines dans les enfers, où les buissons ne sont pas ardents, et où la merveille attend aussi dans le familier. Aristote maintient que pour exciter la crainte et la pitié il faut créer aussi le merveilleux, dans des faits qui « se produisent contre notre attente tout en découlant les uns des autres », qui semblent arriver à dessein et non pas par hasard. Puisque la fin même de la tragédie est de susciter de pareilles émotions et d'effectuer leur *catharsis*, le merveilleux est au cœur de son idée de la tragédie, comme il est au cœur de l'idée du sublime chez Longin. Avec la statue de Mityx aussi, qui semble conjurer hasard et dessein en s'abattant sur celui qui fut responsable de sa mort, on comprend que, si l'on s'émerveille en longinien de la vision d'une autre manière d'être, on s'émerveille en aristotélicien (d'après *La Poétique*) de l'aperçu d'un Ordre.

On découvre une poétique, et une poésie, de l'émerveillement devant le familier chez Thomas Traherne (1637-1674), qui ne cesse de s'émerveiller et qui déclare au début de ses *Méditations* qu'il a l'intention de les remplir de « merveilles profitables ». S'il rappelle Longin dans le poème « Insatiabilité », où il « brûle » de franchir toutes les limites, et s'il est convaincu du rôle salutaire du grand (le reconnaître triomphe du cynisme et du dénigrement), les vraies joies pour lui sont « grandes, communes et simples », puisque nous sommes placés dans la « variété infinie » d'un monde vibrant d'une « multitude de merveilles ». S'émerveiller, c'est voir avec un regard qui n'est plus tout à fait le nôtre (d'où l'importance de la surprise, qui empêche le moi habituel d'agir) ; c'est apercevoir

un réel plus que réel, une beauté qui survient du fond des choses ; c'est discerner le nouveau dans l'habituel, dans le mille fois ressassé. L'émerveillement seul permet à la lumière de revenir neuve chaque matin. Avec Traherne, l'on ne se trouve pas, comme à une époque déjà ancienne mais non pas révolue, étranger dans un monde nauséeux, car l'émerveillement permet d'habiter le monde, nous *donne* le monde, pourvu que, par une sorte de don de soi à la totalité du réel, nous reconnaissons toute chose à sa place, dans son être propre et selon sa valeur intrinsèque. Il est vrai que l'émerveillement de Traherne, afin de s'épanouir, exclut les malheurs de l'histoire et des individus et indique la limitation d'un émerveillement candide. Les sonnets de Shakespeare, qui mesurent constamment nos malheurs, ouvrent également d'autres perspectives sur les problèmes que l'émerveillement pose. En avouant, par exemple, dans le sonnet 98, qu'il ne s'est pas « émerveillé » du printemps, il fait comprendre qu'en l'absence de ce « vous » mystérieux qui hante le recueil et qui est l'image, en principe, de la perfection de l'être, il regrettait, même devant la joie de la nouvelle saison, l'éloignement d'une plus grande merveille. Dans le poème même, cependant, dans l'acte d'écrire, il s'émerveille sans cesse, en faisant d'Avril un jeune homme qui s'habille beau, en donnant aux oiseaux des poèmes à chanter, en disant du vermillon de la rose qu'il était « profond » et qu'il se situait « au-dedans » de la fleur — en trouvant, au cœur de l'être, une couleur rare.

Cette recherche d'un quotidien merveilleux échoue souvent, en réalité, par manque de confiance, paradoxalement, en ce qui est. Il est difficile de ne pas trouver louches les objets qui donnent à Chandos, dans la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal, un « sentiment de merveilleux », et qui incluent un estropié et l'agonie stridente de rats empoisonnés. Dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton, dont l'enjeu est (encore une fois) la découverte du « merveilleux », le merveilleux participe d'une « révélation générale » où se peint « l'irrémissible inquiétude humaine » ; il exige, selon le *Second manifeste*, que l'on ne distingue plus « un animal d'une flamme ou d'une pierre ». Si Benjamin Péret s'engage, selon *La parole est à Péret*, dans « la poursuite exaltée du merveilleux », qui devrait être « la vie même », il le cherche dans cette voyance qui n'est qu'un surréel voulu et dévoyé, de même qu'Aragon, qui parle néanmoins du « merveilleux quotidien » dans *Le Paysan de Paris*, fait de certaines choses seulement des fétiches, des objets décidés extraordinaires et qui dévalorisent tous les autres. Chez Philippe Jaccottet, au contraire, l'émerveillement, fondamental, fondateur et qui commence par des questions : « Au sortir d'un bois de chênes [...] paraît [...] un champ d'avoine : alors, de nouveau, un saisissement, un émerveillement, une joie, pourquoi ? » (*La Seconde semaison*), vient d'une considération incomparablement attentive du monde ambiant et aboutit à des images surprenantes et justes. C'est parce qu'il approfondit poétiquement ce qui paraît jour après jour qu'il pressent, ici, un ailleurs, la présence de l'illimité.

Et il existe un récit qui rassemble les éléments essentiels de l'émerveillement dans une grande pensée : *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, dont les

deux héros approfondissent la merveille en partageant la tâche. Une jeune fille anonyme de la cour du roi Arthur annonce, par le rire de l'émerveillement, le rôle salutaire de Perceval. Celui-ci s'émerveille d'abord de toute la réalité du monde telle qu'elle se manifeste en Blanche fleur, qui « passe toute merveille » et qui, grâce aux images par lesquelles la poésie de Chrétien la perçoit, concentre en sa personne notre expérience de tout : des pierres et des étoiles, du jour et de la nuit, de la nature et de l'art. Cette blanche fleur est la présente de tous bouquets. Perceval s'émerveille aussi d'un autre monde intermittent et mystérieux, celui du château du graal, et si ce monde demeure d'autant plus mystérieux que le poème est inachevé, on peut remarquer que Chrétien refuse de le séparer de la réalité habituelle, en suggérant à la fois que le château se matérialise de manière surnaturelle et que Perceval ne l'aperçoit pas d'abord à cause des dénivellations du terrain. Gauvain affronte, de son côté, l'enchantement, qui serait la parodie du merveilleux, le désir de substituer, au vrai possible du réel, une volonté de pouvoir s'exprimant par la magie et une complicité avec la mort, et il met fin, selon un nocher charonesque, à toutes les « merveilles » nocives.

Puisque toutes les formes d'art, qui *émerveillent* le réel, sont aussi sources d'émerveillement, l'artiste même s'émerveillant à la fois du monde dont il s'approche et de l'art qu'il lui a été donné d'approfondir, il convient de réfléchir brièvement sur la peinture et sur la musique. Vermeer s'émerveille, par exemple, de la profondeur illimitée du moment, de la plénitude et de la suffisance d'un Maintenant qu'il découvre au moyen de la peinture. Il *voit* le monde ainsi grâce à la chute ininterrompue du lait dans *La Laitière* ou au sommeil de *La Jeune fille endormie*. Ce tableau ne trouve son sens qu'après la suppression de deux autres êtres vivants, un homme et un chien, ce qui permet de tout concentrer sur le temps autre où s'était aventurée la jeune fille, mélange de désordre (les objets sur la table) et d'ordre (la pièce bien nette que l'on observe à travers deux portes ouvertes dans l'espace également nouveau). Le « réalisme » dans la représentation du visible et du tactile suggère la durée autre de la matière, comme le regard émerveillé de Vermeer discerne, dans la simple apparence, une altérité de vie, le signe physique et métaphysique de l'être-là bienfaisant des choses. Des tableaux que les critiques persistent à vouloir décoder, afin de déceler, dans les cartes, les fenêtres blasonnées, les instruments de musique et surtout les œuvres d'autres peintres reproduites sur les murs, des leçons de morale aussi convenues qu'ennuyeuses, attirent dans le monde de la peinture — par des profils exacts, le profil marquant la transition entre la nature et l'art, ou par des dos qui interdisent au moi chaotique et banal d'entrer dans l'œuvre — et dans le domaine privilégié de l'émerveillement sans merveille, dans l'ordre bienheureux de l'ordinaire.

Que l'on suppose que la musique pénètre au tréfonds de l'âme et attire dans son élan toute notre expérience du monde, du temps, du lieu, ou qu'elle constitue au contraire une réalité à part, un ensemble de lois, on trouve que cet art est « merveilleux » (*wunderbaren* — Schopenhauer), que la cithare exerce un charme

« merveilleux » (*thaumaston* — Longin), que le tambour captive l'oreille avec un effet « merveilleux » (*wonderful* — Susanne Langer), l'adjectif revenant, non pas comme un tic, mais parce que l'on sent que la musique est *différente* et que, sans être nécessairement l'art le plus élevé, elle est l'art le plus apte à émerveiller. *Spem in alium*, motet à 40 voix réelles de Tallis et œuvre joyeusement impure, travaille un répons de la liturgie catholique, met la musique en rapport avec la religion et avec des émotions profondes, et fait même revivre toute une époque de l'histoire et en particulier les conflits religieux de l'Angleterre du XVI^e siècle. Tallis s'attend à ce que l'auditeur écoute avec tout son être et qu'il apporte à son écoute tout ce qui lui semble approprié. On pourrait même penser qu'en choisissant une forme difficile, non pas pour faire preuve de virtuosité mais afin de créer une musique en quelque sorte totale, il voulait changer la stupéfaction de l'auditeur en émerveillement. Lorsque Bach choisit, dans *L'Art de la fugue*, de développer les possibilités d'une forme où le presque rien contient virtuellement un tout illimité, il nous demande au contraire de nous dépouiller de notre être empirique, avec tous ses intérêts et toutes ses relations au monde, pour devenir une pensée en acte, une impersonnalité fabuleusement vivante. Il faudrait pouvoir dire, en effet, « il m'émerveille que... » comme on dit « il me souvient que... », en reconnaissant que, comme le souvenir, l'émerveillement arrive d'ailleurs, nous surprend et nous change. Et comme dans toute musique qui se passe de référence, n'avons-nous pas l'impression aussi d'acquérir un savoir, mais sans pouvoir déterminer exactement ce que nous savons ?

Et c'est précisément le savoir — ou plutôt, une connaissance transitive passant de la vie d'un individu à la vie de ce qu'il cherche — que l'émerveillement favorise. Milton réfléchit sans cesse sur la question, curieusement, dans *Le Paradis perdu*. Lorsque Satan voit Adam et Ève pour la première fois, il les comprend avec exactitude et profondeur jusque dans leur être, leur ressemblance à Dieu, parce que ses « pensées » les explorent « avec émerveillement ». Il reconnaît même qu'il pourrait les aimer, mais par manque d'amour il ne réussit finalement qu'à les interpréter à distance. Les premiers mots qu'il adresse à Ève, au moment de la tentation, ne sont autres que : « Ne t'émerveille pas... », mais c'est pour l'inciter à s'émerveiller d'un serpent qui parle et des fruits défendus, qu'elle trouve en effet « dignes d'être admirés ». Le coup de génie de Milton fut d'associer à la chute allégorique de la connaissance (Adam et Ève connaîtront le « bien perdu » et le « mal gagné ») la chute de l'émerveillement, qui commence à s'exercer en faveur de choses précieuses. Comme nous parlons de la beauté du diable, nous pourrions parler d'un émerveillement diabolique. Puisque l'émerveillement est une façon de vivre, il intervient aussi dans l'éthique, en supposant, me semble-t-il, une morale d'abondance et de générosité de vie. Milton étudie aussi Satan dans cette perspective. Il « admire » Ève dans le sens du mot au XVII^e siècle, l'innocence de la femme le dépossède, « par une douce rapine », de sa férocité et, « détaché de son propre mal », il demeure un moment « stupidement bon », l'adverbe suggérant, par son étymologie, qu'il est en même temps

frappé de stupeur et en extase. On dirait que Milton s'intéresse à la force extraordinaire de l'émerveillement et à sa fragilité, non seulement chez Satan, dont le ravissement ne dure pas, mais aussi et surtout chez n'importe qui. L'émerveillement qui compte est celui qui s'installe, qui nous sonde et nous change, qui rend sensible à ce que William James appelle « le mystère des faits » et qui constitue le pressentiment d'un possible à réaliser.

Le cours de la deuxième heure, *La poésie française et la recherche de l'être*, posa deux questions : Quels sont les rapports de la poésie avec l'être ? Quelle est l'aptitude particulière, sous cet angle, de la poésie française ? Puisque l'on ne peut pas déterminer à l'avance quel genre de poésie est le plus propre à découvrir ou à inventer l'être (une poésie qui se veut explicitement *ontologique* ne réussit pas nécessairement mieux qu'une autre), le cours étudia des poètes aussi divers que La Fontaine, Hugo et Claudel. Puisque la poésie ne paraît que dans des poèmes, il prit la forme d'une série de commentaires de textes, suivant l'ordre chronologique afin d'éloigner la tentation de conclure et afin que le cours lui-même soit une recherche.

Dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, l'être du graal, de Perceval et même de Dieu est ouvertement en question. Les premiers mots qui évoquent le graal : « Un graal entre ses .II. mains / Une demoisele tenoit » — où apparaissent successivement un graal, deux mains et une demoiselle et qui peuvent nous rappeler le remaniement du réel dans une image computerisée ou *L'Objet invisible* de Giacometti — présentent comme simplement énigmatique et attirant ce plat ou cette coupe qui ressemblera par la suite, pourtant, à un fétiche, et qui semblera témoigner, comme la lance qui saigne, d'une perversion occulte du christianisme. La clarté apparemment miraculeuse qui en émane est même explicable par les pierres précieuses qui le couvrent, comme si Chrétien hésitait à admettre un surnaturel ésotérique. Le silence de Perceval, qui commet un « péché » en restant muet mais qui craint de « pécher » en parlant, révèle surtout le mal de la condition humaine, et le graal, dont la quête est celle de l'être et du salut, devient le signe du réel mystérieux qui nous environne et devant lequel il faut trouver la question à poser. Perceval reste très longtemps anonyme, et lorsqu'on lui demande enfin son nom, il devine par une sorte de divination qu'il s'appelle Perceval le Gallois. Il lui est donné de découvrir qui il est au moment même où une jeune fille lui explique qu'il a mal agi en restant silencieux devant le cortège du graal : il apprend en même temps son identité et sa faute. On pense à Œdipe, et à la possibilité que, pour Sophocle aussi, la simultanéité de la connaissance de soi et de la culpabilité importât autant que le complexe qu'il aurait pressenti. La recherche de l'être culmine lorsque l'ermite murmure à l'oreille de Perceval les noms les plus saints de Dieu. Ces noms, qu'il ne faut prononcer qu'en péril de mort, supposent-ils de nouveau une interprétation initiatique du christianisme, où l'être secret de Dieu ne serait révélé qu'aux élus ? Ou est-ce une façon de reconnaître que l'Être même est insaisissable, et que, sur

ces hauteurs-là, la poésie, qui nomme le réel, n'a plus de noms à offrir et doit se taire ?

Que se passe-t-il donc quand l'être du poète est en question ? Devant l'inconnaissance de soi reflétée par la page blanche, un poète peut vouloir se rencontrer et se renouveler dans l'acte poétique, sachant que la poésie encourage à dire, non pas « Je pense, donc je suis », mais « J'écris, donc je ne suis pas encore. » Peut-être le *je* est-il toujours en jeu, même si, pour Chrétien, Virgile, Homère et bien d'autres, l'exploration de qui écrit est leur affaire et non pas celle de leurs poèmes. Dans la « Ballade des menus propos » de Villon, au refrain célèbre et apparemment simple : « Je connois tout, fors que moi-mêmes », *connaître* prend une diversité de sens — reconnaître, identifier, distinguer — pour dire qu'il ne s'agit jamais de connaître, transitivement, quoi que ce soit, malgré la pléthore de choses qui passent dans le poème (pour la plupart, ce que l'on pouvait voir dans les rues de Paris), et pour que la difficulté de connaître culmine de façon angoissante lorsque Villon se considère lui-même. Chaque répétition des mots « Je connois » en début de vers constitue un nouveau tour d'écrou : plus il « connaît » par une opération de l'esprit, moins il connaît vraiment, et le moi qu'il ne connaît pas paraît de plus en plus étranger. L'enjeu devient aussi plus grave : s'il connaît d'abord le beau et le mauvais temps, il connaît à la fin l'hérésie des Bohémiens, l'autorité de Rome, les vivants et les morts, et finalement la mort même, « qui tout consomme » et qui semble consommer, dans l'avant-dernier vers, le poème entier. Il cherche son être au bord du non-être, manifeste la difficulté de la tâche en plaçant, entre « Je » (le premier mot) et « moi-mêmes » (le dernier), la totalité du poème, et apprend seulement la nécessité de chercher le moi en présence de la vérité religieuse, contestée, et de la mort. Sa recherche est bien française dans le sens qu'il n'imagine pas une situation empirique et détaillée — au contraire, les êtres présents dans le poème sont, par exemple, *le moine* et *le cheval* — et qu'il inspecte les différentes logiques du verbe *connaître*. Mais, comme pour troubler les distinctions trop absolues, il commence un poème sur l'être obscur du moi et sur la mort avec des mouches dans du lait. Si le lecteur s'aperçoit à la fin que ce premier vers parle déjà de la mort, il sent surtout l'autodérision de Villon, et peut se rappeler le trivial dans la poésie anglaise. Il peut noter aussi l'hétérogénéité d'un poème qui, en allant d'une mouche à la mort, s'approche de nouveau de la poésie anglaise, qui va souvent, comme on dit, d'une puce à Aristote.

La recherche de l'être du monde ambiant prend sans doute autant de formes qu'il y a de grands poètes à s'y engager. Dans « L'Hirondelle et les petits oiseaux », La Fontaine nomme les éléments familiers de la vie quotidienne : oiseaux, pièges, culture des champs, en les situant dans un réel qui ne cesse de grandir. L'hirondelle paraît sur un arrière-fond de voyages, d'orages et de mers. Les oiseaux sont menacés de prison et de mort. Ils refusent les avertissements de l'hirondelle comme les Troyens ceux de Cassandre, non pas pour que leurs aventures insignifiantes soient comiquement humiliées par l'épopée, mais pour

montrer les analogies qui rassemblent le monde : maint oiseau devient, comme les vaincus d'Homère, un « esclave ». Même un conseil, disons, prosaïque de l'hirondelle : « changez de climat », s'élargit en poésie lorsqu'elle s'avise qu'ils ne sont pas en état « d'aller chercher d'autres mondes ». La morale surtout, prononcée d'une voix grave : « Nous n'écoutons d'instincts que ceux qui sont les nôtres, / Et ne croyons le mal que quand il est venu », introduit une perspective nouvelle et montre que le sujet du poème n'est pas le danger, mais le mal. Le dernier vers continue de résonner. La Fontaine nomme aussi les choses de deux manières différentes. En indiquant ainsi le geste du semeur : « Voyez-vous cette main qui par les airs chemine ? », il transfigure le réel, en isolant une main mi-corporelle, mi-idéale, en ennoblissant le mouvement par le verbe *cheminer*, en quittant l'air ordinaire pour les « airs » supérieurs où se déplacerait la main du Destin, en accueillant tout dans une parole qui indique sa présence par un rythme qui anime le monde et par une inversion qui transforme notre perception du visible. La Fontaine ne manifeste pas ainsi, cependant, le désir, qui revient souvent dans la poésie française, de purifier le langage poétique et de considérer que seuls certains éléments du réel et de l'expérience des hommes se prêtent à la poésie et participent de l'être. Il parle aussi d'une terre qui sera « couverte », en utilisant, pour dire *ensemencée*, un mot de la campagne, et au lieu de rester dans le général il spécifie, parmi les pièges, les « réseaux » ou filets et les « reginglettes », mot joli et peu classique, que Furetière ne connaissait pas et que Richelet n'avait rencontré que dans cette fable. (D'origine probablement berrichonne, le mot est encore employé dans le Berry.) Par « couverte » on s'approche de l'être d'un champ tel qu'un paysan le voit, et par « reginglettes », de l'être même de ces objets tels qu'ils sont connus au fond de la campagne. Par ces deux façons contrastées de nommer les choses, il semblerait que La Fontaine essaie d'atteindre la complexité du réel, et que le sujet secret du poème est le bien dire.

Lorsque Hugo développe, au contraire, dans « À Albert Dürer », une vision nordique de la mythologie gréco-latine où le faune, le sylvain et la dryade sont aussi dangereux que les gnomes ou les trolls, il est conscient surtout de la « broussaille horrible », du « monde hideux » de la forêt. L'« horreur » qui le pénètre vient, non pas des monstres engendrés par la peur, mais, curieusement, des présences naturelles. D'où, au dernier vers, les « chênes monstrueux qui remplissent les bois » — qui les remplissent apparemment par un acte de volonté et à tel point que les bois fourmillent déjà d'êtres menaçants. En appelant Dieu « ce grand témoin des faits mystérieux », il suppose que l'être de la nature se perd dans l'être encore plus étranger de Dieu, et que le mystère ne réside pas dans les fictions, mais dans les faits. L'acte poétique sert donc à apprendre et à contrôler le monstrueux. Si les rameaux des ormes font « cent coudes difformes », Hugo rassemble tout dans une forme très étudiée et vibrant d'exactitudes musicales. Les noirs et les blancs nombreux évoquent une gravure comme celle de Dürer, avec une pointe verte (les yeux du sylvain) comme la touche de rouge

dans certains tableaux de Corot. L'expression « Mainte chimère étrange » — où *chimère* vient du grec, *étrange*, du latin et où *mainte* serait d'origine celtique ou germanique — est elle-même chimérique et monstrueuse, une mise en abyme parfaite du poème. En substituant, au dernier vers, les « bois » germaniques aux « forêts » latines du premier et en choisissant comme arbres les chênes, dont le nom, repris du latin, vient néanmoins du fonds celtique, Hugo retrouve, au moment où il s'enfonce dans le sinistre, le sol des Francs et des Gaulois. Et son être est également en question. Dans un passage ajouté après coup qui lui révéla la couche la plus profonde du poème, il écrit ce vers presque monosyllabique et d'une simplicité trompeuse : « Rien n'est tout à fait mort ni tout à fait vivant », qui suggère que l'altérité rencontrée dans les forêts échappe entièrement à nos catégories et que le monstrueux est une forme d'existence inconnaissable. Puis, pensant à l'« œil visionnaire » de Dürer qui voit des êtres fabuleux, selon le début du poème, dans « l'ombre » des « noirs taillis », il imagine que la chimère, du fond de son « antre obscur », fixe « un œil lumineux » sur un « vous » impersonnel qui n'est autre que Hugo lui-même. Le monstre de la forêt renvoie le regard du poète, qui découvre sa propre nature monstrueuse, le fait que les chênes palpitent « comme » lui et qu'il est échauffé par « une secrète flamme », par une altérité qui l'habite. Il s'imprègne de son être dans toute son inquiétante étrangeté.

On sait que le moi recherché et plus qu'à moitié créé dans « El Desdichado » de Nerval est un être éclaté et, vu d'ici, moderne. Malgré les premiers mots : « Je suis », qui deviennent, cependant, au début des tercets : « Suis-je ? », le *je* qui parle est même déguisé, comme le chevalier Ivanhoé auquel le titre fait allusion, et masqué par un mot espagnol tiré d'un roman anglais. Et Nerval ne présente-t-il pas cet être fictif, qui joue une série de rôles en principe illimitée (prince, ménestrel, etc.), en partie sous le signe de l'autodérision ? Sachant qu'il ressort ce qu'il avait fait dire à Brisacier dans *Le Roman tragique* : « moi, le brillant comédien naguère, le prince ignoré [...] le déshérité [...] le beau ténébreux », et qu'il y avait évoqué aussi le passage de la *Défense et illustration de la langue française* où Du Bellay se moque des « devises » ou surnoms que prenaient les poètes de son temps, il suffit de lire le poème avec emphase pour entendre, derrière l'angoisse réelle de Nerval, la prestation d'un histrion déchu et d'un poète ridicule, et pour sentir la force d'une conscience de soi à la fois désemparée et comique. Le réel qui entre dans cette conscience est également éclaté, en une multiplicité de formes d'art, une diversité de personnages féminins, une pléthore de lieux géographiques et une confusion entre le réel et le rêve, mais l'œuvre du poème consiste à proposer la renaissance du moi et à « moduler » le réel. En même temps qu'un monde a été perdu (« veuf »), qu'un être humain rayonnant se trouve déshérité (« Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ») et descend peu à peu vers la mort, le poème organise le chaos de la conscience avec une intelligence prodigieuse — forme stricte et brève du sonnet, remontée vers l'antiquité, passage du ciel aux enfers, rapprochement continu entre deux

choses distinctes, retour du veuf dans Orphée — et permet au poète de se rappeler, ou d'imaginer comme une possibilité qui le secourt, que la poésie l'a deux fois aidé à surmonter sa folie en articulant sur la « lyre » les voix qui le sollicitaient. Le poème transforme le réel, par des vers infinis : « J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène... » (quelques mots pour créer un monde inépuisable), et par des accouplements étranges de mots, comme dans « tour abolie » où l'adjectif, selon un certain génie de la langue et de l'imagination françaises, semble anéantir encore plus absolument la tour en en faisant une abstraction à la manière d'une loi ou d'une distance.

Le « Spleen » de Baudelaire qui commence : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » analyse l'influence de l'ennui sur l'être du moi et du réel. Le « gros meuble » de la mémoire, qui n'est plus vivante et créatrice comme dans d'autres poèmes de Baudelaire mais morte, le cerveau s'étant transformé en un « immense caveau », est encombré d'objets disparates, qui sont presque tous des écrits, comme pour exprimer sourdement l'angoisse spécifique d'un poète, et qui sont grotesquement juxtaposés, comme les « billets doux » et les « procès », ou même réunis, comme les « lourds cheveux » roulés dans des « quittances ». « Morne incuriosité » qui, en prenant « les proportions de l'immortalité », en constitue une triste parodie, l'ennui déréalise le monde en le réduisant à un décor. Dans un poème qui semble grouiller d'objets, il n'y a ni meuble, ni caveau, ni cimetière, ni boudoir, ni « pastels plaintifs », ni « pâles Boucher », car rien n'intervient que sous forme de métaphore ou de comparaison. Même ces allusions au monde de l'ici disparaissent à la fin, pour que le moi et son univers se perdent dans un lieu irrémédiablement étranger, comme un sphinx « Oublié sur la carte » au fond d'un « Sahara brumeux ». Et c'est le poème qui entreprend cette analyse, qui permet cette pensée et qui la forme. Par sa mise en œuvre de toutes les variantes de la comparaison (« comme », « moins de... », « plus de... », « Rien n'égale... ») et par une structure signifiante qui passe de « J'ai » et de deux « Je suis » à « tu n'es plus », il rappelle à un lecteur anglais qu'un poète français organise habituellement son poème avec la rigueur de la syntaxe française lorsqu'elle organise une phrase. Les nombreux adjectifs antéposés suggèrent que l'*ennuyé* éprouve d'abord l'effet d'un phénomène, son état d'esprit intervenant entre le réel et lui. On retrouve aussi une certaine autodérision, dans l'image « gothique » et volontairement démodée des vers qui s'acharnent sur ses morts, et dans les projections presque comiques du moi : « Je suis un cimetière abhorré de la lune » (seul Baudelaire pouvait trouver « abhorré »), « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées. » On sent, du reste, une émotion qui ne s'exprime pas tout à fait. Le *je* qui parle est engourdi par des « remords », et, comme la culpabilité incite à oublier le moi en reconnaissant une faute commise à l'égard d'autrui, alors que la honte rend prisonnier de l'amour-propre, le repentir permet de sortir du moi avec la résolution de changer, alors que le remords l'accable. Une explication, non pas de texte, mais de l'acte poétique, laisse voir une crainte chez Baudelaire, qui affleure aussi au cours de l'essai sur Wagner,

quand il parle du « chant religieux » et du « chant voluptueux » dans l'ouverture de *Tannhäuser* : « Enfin le thème religieux reprend peu à peu son empire [...] et absorbe l'autre dans une victoire paisible, glorieuse comme celle de l'être irrésistible sur l'être maladif et désordonné, de saint Michel sur Lucifer. »

Le sonnet sans titre de Mallarmé qui commence : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » va encore plus loin, on le sait, en explorant le *non-être* du moi et du monde. Le soleil a brûlé les rêves transcendants des poètes et de toutes les religions en vue de l'apparition d'un Néant, non pas libérateur, mais, selon la lettre à Cazalis du 28 avril 1866, désolant, désespérant et source d'une « pensée écrasante ». D'où cette descente aux enfers, intouchée par le mal, auquel Mallarmé ne semble pas avoir été sensible, mais pleine d'« Angoisse », de « pleurs » et d'un or qui « Agonise ». D'où aussi un réel entièrement déréalisé, par une multiplicité de mots négatifs et par le « peut-être » du vers 10, qui hésite sur ce que représente le cadre d'un miroir et qui, en retrouvant son sens originel, laisse planer sur l'être un doute aussi efficace que le « ptyx », cet anti-graal. Et tout cela dans un lieu quotidien, un salon en Avignon puis à Paris qui commence à ressembler à la chambre de l'étudiant dans « Le Corbeau » de Poe et où le familier est doucement dévasté : les crédences sont ornées d'amphores inexistantes, la croisée est vacante et le miroir, plein d'oubli. Le poète lui-même est parti, afin de s'exposer à une mort plus radicale que la cessation de la vie, à une absence d'être imposée moins par la nécessaire « disparition élocutoire » qui permet, selon « Crise de vers », au poème et non pas au poète de parler, que par la mort de Dieu. Le travail du poème consiste d'abord à associer la provisoire mais indéniable conscience humaine au monde provisoirement présent. L'intelligible et le sensible s'unissent dans l'« inanité sonore » d'un bibelot, dans maint « rêve [...] brûlé » et dans « l'oubli fermé » par le cadre d'une glace. Comme le « blanc vol fermé » du poème « Autre Éventail » ou l'« idée même et suave » que devient une fleur dite à haute voix selon « Crise de vers », ces transfigurations du réel représentent la version mallarméenne de l'*anaktisis* poétique, suivant une tendance de la poésie française, où les mondes cérébraux et matériels sont assez perméables, me semble-t-il, l'un à l'autre. Le travail essentiel du poème consiste à créer la Beauté au-delà du Néant, comme la forme du sonnet le montre : une phrase pour les quatrains, qui aboutit au « Néant », une phrase pour les tercets, qui conduit au « septuor » d'une constellation, les deux séparées par un « Mais » auquel le lecteur doit donner tout son poids. La beauté se cherche dans les détails minutieusement étudiés de l'écriture : les timbres clair ou obscur des *i* et des *or* qui ne cessent de se répondre ; le septuor de syllabes dans les mots « scintillations sitôt » ; l'étrangeté des étymologies ; la mise en valeur des consonnes, dans « septuor » et « ptyx », mais aussi dans « L'Angoisse ce... », et « rêve vespéral » ; les mots qui se reflètent comme dans un miroir, dont l'exemple parfait, presque matérialisé par la ponctuation, se trouve au vers 5 : « vide : nul ». La quête de la beauté explique, finalement, les allusions à la sculpture, à la céramique, à la poésie, et la vision ultime — dans ce salon élégant envahi par le crépuscule des

dieux et par la détresse d'Orphée — d'une musique lointaine, de la seule harmonie des sphères qui soit concevable dans un univers que l'on suppose dépourvu d'être.

La recherche de l'être suppose, en effet, qu'au mieux l'être n'est pas donné, que nous-mêmes et le monde qui nous soutient ne *sommes* pas, ou ne sommes pas pleinement, et que quelque chose, dans l'économie des existants, ne va pas. Si, pour La Fontaine, par exemple, le problème était réel mais non pas (semble-t-il) alarmant, il était pour Rimbaud, en tant que poète, absolu et insoluble. Vivant l'adolescence plus profondément que quiconque, il trouva les trois formules vraies de la première prise de conscience de la condition humaine : « JE est un autre », « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde », d'où la géniale démesure des grandes œuvres. Un poème moins ambitieux d'avant la crise, cependant, « Au Cabaret-Vert », l'aide à établir un rapport simple et sympathique avec lui-même et avec le monde ambiant. Le *je* du poème est décontracté : il allonge les jambes sous la table et transforme en hyperboles réjouies des adjectifs pris dans le christianisme, pour se déclarer « Bienheureux » dans un café et pour trouver « adorable » l'approche d'une fille aux formes généreuses. Le poème aussi est décontracté, comme de juste, un poème n'étant pas une série de phrases où l'on dit quelque chose, mais une mise en forme du langage où il se passe quelque chose, où passe, par exemple, le décontracté du poète. Le sujet est quotidien et même, par sa trivialité, un peu anglais. Dès le premier vers : « Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines », l'alexandrin se relaxe, sans se relâcher. La poésie du passé revient de manière amusante, lorsque la fille est présentée comme une nymphe ou déesse rieuse et que le dernier rayon du soleil vient dorer, non pas la proue d'un navire ou un champ de blé, mais la mousse d'une bière. Le poème peut se détendre ainsi par ce que son corps est fort bien discipliné. Rimbaud donne un sens à la technique tout à fait moderne qu'il déploie — aux rejets, par exemple, où dans : « Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table / Verte », il allonge aussi le vers, et aux contre-rejets internes, où dans : « — *Au Cabaret-Vert* : je demandai des tartines », le « je » disparaît avant la césure en signe de confiance en soi. L'œuvre du poème est de mettre le « je » qui le dit, et qui vit par son esprit et par chacun de ses sens, en rapport avec tout ce qu'il rencontre : avec le lieu, par le mot régional « épeurer » ; avec le temps, par les temps différents et soigneusement ordonnés des verbes, qui montrent (autre touche « anglaise ») que le monde *est* grâce à son passage par le temps ; avec les objets, comme dans le cas de ses bottines qu'il a déchirées « Aux cailloux des chemins », où la préposition, qui parle d'un contact mais aussi d'une sorte de corrélation formelle, peut enchanter le lecteur anglais (qui s'attendrait à « sur ») en faisant affleurer le génie de la langue française ; avec le soleil, finalement, afin que tous les détails accumulés, jusqu'au « plat coloré » sur lequel est servi un jambon « rose et blanc » comme les visages de femme dans la poésie de la Renaissance, prennent place dans un grand Tout. Et Rimbaud *change* à force de se mettre ainsi au diapason du réel. Pendant longtemps le « je »

de plusieurs verbes, il devient, après l'intervention d'un verbe impersonnel : « ce fut adorable », un simple « me » (« m'apporta », « m'emplit la chope »), avant de disparaître, heureux, dans son rapport avec « la chope immense » et avec un soleil qui, « arriéré », semble avoir attendu afin d'illuminer de gloire la mousse de sa bière. Un poème apparemment mineur est plein de leçons sur la manière dont la poésie peut s'engager dans l'être du moment et du lieu.

Dans les premiers versets des « Muses » de Claudel, le moi est en jeu, comme on s'y attendrait, bien autrement. Si beaucoup de grands poèmes contiennent un art poétique plus riche et plus trempé dans le vécu que les arts poétiques proprement dits (les sonnets du « songe amoureux » de Ronsard, par exemple, explorent l'être de la poésie de plus près que son *Abrégé de l'art poétique français*), et si ces arts poétiques voilés sont parfois, plus précisément, des arts de l'acte poétique, le commencement des « Muses » est un art de l'acte pré-poétique. Devant une image de Terpsichore et des beaux plis de sa robe que rien ne dérange, Claudel remarque néanmoins un bras qui « se crispe », et il s'écrie : « je sais assez ce que veulent dire [...] cette mine enivrée et close, et ce visage qui écoute [...] ». Tout le passage décrit très exactement l'écoute totale du poète, la tension de l'esprit et du corps par lesquels vont passer les paroles. Claudel attend d'abord — en amont même des mots — des rythmes et des sons, « la première mesure » et la « Secrète voyelle », et notons que la voyelle qui va tout ébranler sera, par un trait d'humour également secret qui contribue à la joie du passage, la première : « animation de la parole qui naît ! » Notons aussi que c'est une parole qui naît, plutôt que des mots sur la page, et qui déclarera ce que le poète *veut dire*, ou ce qu'il signifie. L'attente de Claudel est fiévreuse, puisqu'il vise, quelque part en lui, la « fureur » de la poésie pindarique et une « colère » propre à détruire la partie « grossière et basse » de sa raison, un élan qui le rende capable de la « sainte réalité » chargée de présence et d'énergie. D'où cette écriture véhémement convulsive, tourbillonnaire, qui trépigne sur des consonnes et qui frappe l'oreille par des accents d'intensité particulièrement forts. Il cherche son être face au sarcophage où se trouve le bas-relief qui représente les Muses, et qui associe ainsi toutes les formes d'art et la mort. Il demandera plus tard dans le poème comment les sœurs de Terpsichore ont pensé pouvoir la captiver, « O Muses patiemment sculptées sur le dur sépulcre, la vivante, la palpitante ! » Terpsichore est « vivante » sur un sarcophage, *sculpté* est presque un anagramme de *sépulcre*, et si la poésie ne peut sauver de la mort physique, elle peut raviver la lourdeur du poète et du lecteur, comme le dit Claudel à propos des athlètes de Pindare, avec un jeu de mots sur *pieds* : « par la force du moins de leurs pieds [ils] ont fui le poids du corps inerte ». Il cherche aussi son être face aux Muses mêmes. La *Muse* est l'inconnu du poète d'où va sortir, ou non, un poème, une présence féminine et autre, le « tu » à qui Claudel s'adresse et qu'il appelle. Le poème ne vient pas uniquement de la pensée et de la volonté du poète, et quand il parle plus tard de « L'activité de l'âme composée sur le son de sa propre parole ! », il exprime admirablement le fait que lorsque le poète compose, il est en même

temps composé par son poème. Dans ce sens-là, et dans ce sens-là seulement, tout poème est autobiographique ; tout poème est la biographie du poète en train de se faire.

Pour sa recherche de l'être du réel au début du « Cimetière marin », Valéry privilégie, et souligne, la fonction heuristique de la métaphore. Dès la première strophe, quelques appellations simples : « pins », « tombes », « mer », gardent dans le familier un monde entièrement métaphorisé, où des bateaux de pêche deviennent des « colombes » et où le lieu entier se présente, à une certaine heure, comme « le calme des dieux ». Les métaphores, au lieu de jaillir avec une apparence de spontanéité, prennent place dans une pensée qui se construit : la surface de la mer est un « toit » au premier vers parce que le poète voit déjà dans le visible un « temple », un « Édifice ». Elles sont surtout véridiques : la mer est très exactement « Tant de sommeil sous un voile de flamme », et « Midi le juste » fait *voir* le rapport essentiel entre justesse et justice. On va au-delà des apparences, non pas en les dépréciant, ni en les ignorant comme dans la liberté illusoire des images surréalistes, mais en observant inlassablement les métaphores vraies qui affleurent. Cette vérité est aussi un point de vue. En détournant les images de la *Genèse* : « Quand sur l'abîme un soleil se repose », Valéry fait du monde, à l'exclusion de l'homme, une immense paix intellectuelle fondée sur les ouvrages d'une « éternelle cause », et une œuvre d'art où midi « compose » la mer par le « pur travail » de ses lumières. Le poème devient lui-même ce « toit » où « marchent » des mots, et, en effectuant « Le changement des rives en rumeur », en transformant le visible en métaphore et en son, Valéry reconnaît que son travail ressemble à celui de la mort (ce sont les habitants du cimetière qui entendent ces rumeurs), et que, pour connaître le réel tel qu'il le conçoit, il faudrait mourir. Et si le poète sort d'une « pensée » pour jeter sur le réel un « long regard », qui rencontre d'abord « Ce toit » et le « Toi » que le mot dissimule à peine, il ne sort pas vraiment, étant tout « entouré », après un moment, de son « regard marin ». La pensée et le pensé se mêlent comme dans ce vers bien français : « Le Temps scintille et le Songe est savoir », où un Temps qui scintille associe à merveille (et visiblement) un concept et une sensation, où savoir le réel, c'est l'attirer dans l'action poétique et créatrice du Songe humain, et où le verbe *être*, qui paraît pour la première fois (et qui ne reparaitra que presque cinquante vers plus tard) prend toute sa force ontologique. Le passage vers la mort bénéficie encore davantage des ressources de la langue et de l'imagination françaises : « Comme le fruit se fond en jouissance, / Comme en délice il change son absence / Dans une bouche où sa forme se meurt [...] ». Je note : la magie des verbes pronominaux, qui permettent à quelque chose de disparaître en lui-même, la valeur de l'article dans « le fruit », et surtout le jeu savant entre les objets, les sensations et les abstractions. Renoncer finalement à cette perfection immobile commence dans le travail de la prosodie. Dans le vers : « Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change ! », la vision platonicienne, répétitive et iam-bique des quatre premières syllabes cède, après la coupe classique, au mouvement

en avant des six autres. Le changement s'incarne aussitôt dans le vers suivant : « Après tant d'orgueil, après tant d'étrange / Oisiveté [...] », seul vers (dans un poème qui en compte cent quarante-quatre) coupé en 5/5 et se prolongeant par un rejet. « Le Cimetière marin » est un poème philosophique dans le sens qu'il recherche l'être dans le vécu, en situation, en acte, en s'efforçant de le *réaliser* dans la sensualité mentale et la mentalité sensuelle d'une langue.

Dans « Zone », finalement, Apollinaire marque la difficile cohérence du moi par les pronoms changeants qui le nomment : « je », « tu », « vous », et celle du monde alentour par de semblables sauts de montage. Il passe aussi, continuellement, entre l'ancien et le moderne, afin de reconnaître le présent et de contenir le désordre. On le voit d'abord dans le sujet, dont on remarque surtout, il est vrai, la modernité. Il écrira plus tard, dans « L'Esprit nouveau et les poètes » : « Quand un poète moderne note à plusieurs voix le vrombissement d'un avion, il faut y voir avant tout le désir du poète d'habituer son esprit à la réalité. » Il suppose que le poète accepte la réalité qui se présente, sans décider ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas, sans essayer d'habituer la réalité à son esprit. Il associe toujours, cependant, le nouveau et le vieux. Quand il regarde dans la rue, par exemple, « les yeux pleins de larmes », de pauvres émigrants qui se déplacent rarement, « comme les pièces aux échecs », la comparaison neuve (et juste) sert une compassion immémoriale. S'il lit « les prospectus les catalogues les affiches », c'est pour oublier la honte qui le retient d'entrer dans une église et de se confesser. Le heurt produit à chaque fois la surprise, et la recrée à chaque nouvelle lecture, la poésie étant la surprise qui ne cesse de surprendre. On le voit aussi dans la structure à la fois cohérente et incohérente du poème, qui raconte une promenade dans Paris, commençant un matin et se terminant le lendemain matin par le retour à la maison, mais dont les moments successifs sont envahis par des fantaisies et des bribes de mémoire. Par ce versant moderne et par sa vie même, le poème invente un nouveau *maintenant*. Les rimes créatrices de sens (la jeune fille « laide » doit se marier avec un étudiant — qui l'eût cru ? — de « Leyde ») engendrent le plaisir de l'arbitraire, comme les mots : « une jolie rue dont j'ai oublié le nom » évoquent, dans un poème méticuleusement révisé, l'acte d'écrire et une pensée qui passe par l'esprit. On le voit également dans la prosodie. Le premier vers : « À la fin tu es las de ce monde ancien », est un alexandrin qui affiche son ancienneté par la diérèse au dernier mot. Le deuxième : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin », est un autre alexandrin auquel Apollinaire a ajouté « ce matin » — comme le vers 10, le moment présent étant ce qui modernise le vers. Le troisième, qui répète le premier en le développant : « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine », atteint enfin un rythme moderne tiré de la prose. Le reste du poème oscillera entre deux extrêmes, représentés par les alexandrins classiques à rimes plates des vers 60 à 71 et par le vers 24 : « Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes », irrévocablement et narquoisement prosaïque. On le voit enfin dans une sorte de dialogue continu avec Baudelaire,

le grand maître du rapport, dans ce qu'il appelait déjà la modernité, entre « le transitoire » et « l'éternel ». Je pense à la chaste églogue du deuxième vers, qui revient dans les « troupeaux d'autobus mugissants », ou à ce passage : « le fond de ta vie / C'est un tableau perdu dans un sombre musée / Et quelquefois tu vas le regarder de près », où un alexandrin qui aurait pu être de Baudelaire est suivi d'un autre ayant un rythme moderne (un alexandrin bien charpenté serait : Et tu vas quelquefois le regarder de près) et une pensée également moderne et légèrement comique. Partout dans « Zone », l'être insaisissable du moi et du monde invite à l'Aventure, tout en rappelant et en cherchant sans cesse ce que l'un des derniers vers appelle les vieilles et « obscures espérances ».

Deux des cours de la deuxième heure furent transformés en séminaires, pour permettre à deux poètes français de venir parler de leur propre recherche de l'être. Le 15 février 2007, M. François Cheng dialogua avec moi sur la question de l'être dans les poésies française, chinoise et anglaise. Le 29 mars, M. Yves Bonnefoy proposa une autre idée de l'être, en partie par une analyse neuve des sonnets de Shakespeare et du problème de leur traduction en français.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

PUBLICATIONS

Le Génie de la poésie anglaise, Paris, Le Livre de Poche, 2006, 444 p.

Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, édition de J.P. Naugrette, avec la collaboration de M. Edwards, F. Gallix, F. Jaigu, J. Lawler, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2006, 1 860 p.

Geoffrey Hill, *Le Triomphe de l'amour*, traduit par R. Gallet, en collaboration avec M. Edwards, préface de M. Edwards, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2007, 176 p.

« Pétrarque, Sidney, Shakespeare : le "je" poète », *Pétrarque et l'Europe*, éd. C. Ossola, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2006, pp. 93-110.

« Le Pont des Arts » (poème), Christian Gardair, *Résonance / Horizon*, Arts Graphiques d'Aquitaine, 2006, p. 12.

« Dans les châteaux » (poème), traduction tchèque de Petr Král : « Při prohlídce zámku », *Listy*, 1, 2007, p. 74.

« Entretien » (avec Anne Mounic), *Temporel*, n° 3, avril 2007.

« *Peu propice* : la poésie chrétienne aujourd'hui », *Conférence*, n° 24, printemps 2007, pp. 543-555.

COLLOQUES, CONFÉRENCES ET LECTURES

« Le génie de la poésie anglaise », University of London Institute in Paris, le 26 octobre 2006.

« Villon et la cloche de Sorbonne », colloque *Villon, entre mythe et poésie*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, le 15 décembre 2006.

Lecture de poèmes, Bibliothèque historique de la ville de Paris, le 16 décembre 2006.

« William Blake », France Culture, le 31 décembre 2006.

« Rimbaud avant Rimbaud », Les amis de Rimbaud, Le Procope, le 24 mars 2007.

« Racine et Shakespeare : la mésentente cordiale », Association des amis de la bibliothèque du Saulchoir, couvent Saint-Jacques, le 29 mars 2007.

« Hommage d'un poète anglais », journée d'étude *1857 : Baudelaire et « Les Fleurs du Mal »*, Maison de la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), le 31 mars 2007.

« *King Lear* : Changes for the Better », Perry Conference Center, Giverny, le 29 mai 2007.

« Gravité de la gravure », Galerie Lambert Rouland, le 23 juin 2007.

Membre du comité d'honneur, Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée.