

Étude de la création littéraire en langue anglaise

M. Michael EDWARDS, professeur

Le cours de la première heure : *Le Génie de la poésie anglaise (suite)*, a prolongé et accompli le cours de 2004-2005. Il avait comme objectif d'examiner de nouveau la poésie anglaise pour en dégager les autres caractères spécifiques. Il fallait mettre en évidence, par exemple — dans une poésie qui s'ouvre inlassablement à la profusion de ce qui est, selon un réalisme parfaitement éclairé et, disons, aristotélicien — l'existence d'un idéalisme platonicien qui attire certains poètes pour une recherche, non pas simplement de l'altérité, mais d'une altérité qui se trouve ailleurs et qui éloigne de l'ici. On le voit dans l'opposition entre les poétiques de Wordsworth et de Blake, poètes tous deux éminemment anglais. *Le Prélude* de Wordsworth, qui renouvelle l'épopée en fondant l'action épique sur la vie du poète, naît d'une grande et simple intuition : « *The earth is all before me* » (« La terre entière s'étend devant moi »), et ne cesse d'explorer la « présence » multiple d'un « *ever-living universe* », d'un univers « toujours vivant ». Wordsworth se réjouit d'une vie passée parmi « des choses ordinaires » et néanmoins « rares », s'enthousiasme devant « *the endless store of things* » (« la réserve inépuisable des choses »), et médite d'écrire un chant philosophique qui reconnaît « *The dignities of plain occurrence* » (« La valeur des événements simples ») et dont le sujet serait « *Truth that cherishes our daily life* » (« La Vérité qui chérit notre vie quotidienne »). Il est vrai que Wordsworth place l'imagination, comme Blake, au-dessus du monde naturel. Selon les tout derniers vers du poème, l'esprit de l'homme serait « Mille fois plus beau que la terre », étant « De qualité, d'étoffe, plus divines ». Pourtant, si les poètes montent par les sens vers « *ideal form* » (« la forme idéale ») et élèvent leurs affections « *From earth to heaven, from human to divine* » (« De la terre au Ciel, de l'humain au divin »), c'est afin de puiser, dit-il, pendant cette ascension vers l'Idée, des ressources pour l'ici-bas, « *cheerfulness for acts of daily life* » (« la bonne humeur pour les actes de la vie au jour le jour »). « *Cheerfulness* » : le passage entre le transcendant et le quotidien est vertigineux, et bien anglais.

Dans un commentaire sur son tableau, maintenant perdu, intitulé *Vision du Jugement dernier*, Blake écrit, au contraire : « Ce monde de l'imagination est le

monde de l'éternité ; c'est le sein divin où nous irons tous après la mort du corps biologique. Ce monde de l'imagination est infini et éternel, alors que le monde reproducteur ou végétatif est fini et temporel. » En annotant une édition des *Poèmes* de Wordsworth de 1815, il déclare même : « Les objets naturels [...] affaiblissent toujours, étouffent et annulent l'imagination en moi. Wordsworth doit savoir que ce qu'il écrit de valable ne peut pas se trouver dans la nature. » Se dispenser de la Nature au nom d'une imagination qui voit *autre chose*, dédaigner le temps et l'espace comme un milieu irréel dont il faut se dégager : une telle manière de vivre et de concevoir l'acte poétique s'éloigne décidément du génie accoutumé de la poésie anglaise. Dans les épopées de Blake, cependant, qui sont peuplées de héros mythologiques de sa propre invention, des visions lui arrivent dans des lieux qu'il tient à préciser. On tombe, dans *Jérusalem*, sur ceci : « À Felpham j'ai entendu et vu les visions d'Albion ; / J'écris dans la rue South Moulton ». Le visionnaire qui voyage dans les régions de son grand Songe devient tout à coup le poète assis à sa table dans une maison londonienne, cet aperçu soudain de la vie « réelle » de Blake dans le temps et dans l'espace faisant apparaître le monde quotidien et immédiatement partageable que Blake semble mépriser. Dans *Milton*, le Spectre de Milton descend du ciel sur une voie pavée de toutes sortes de pierres précieuses pour arriver dans le jardin du cottage de Blake, et si la fillette numineuse Ololon ne reconnaît ni le temps ni l'espace, « car l'espace satanique est illusoire », c'est néanmoins dans le même jardin qu'elle paraît, et sous le porche du même cottage qu'elle « tremble ». Au moment même où il présente les conditions du réel comme une illusion, une sorte de réalisme irrépressible le pousse à nommer ce qu'il trouve autour de lui.

Une différence semblable se déclare dans leur sens du *moment*. En inscrivant l'épopée dans l'ici-maintenant, Wordsworth l'inscrit aussi dans la mémoire d'un individu, en la faisant émerger de ses propres retours multiples à des « *spots of time* », ou « lieux dans le temps », où des concours de circonstances, de choses vues ou éprouvées, génèrent une série d'intuitions qui reviennent constamment pour hanter sa mémoire et créer progressivement son être. Les moments chez Blake, en revanche, suppriment le temps. Ololon descend dans son jardin « Juste à ce moment où les odeurs du matin s'élèvent et se répandent [...] Juste à l'endroit où monte l'alouette ». Tout le reste du poème demeure dans ce moment exceptionnellement dense, qui semble durer quelques minutes sur la terre mais qui est sans limites dans l'éternité. L'imagination devient la faculté de voir, à certains moments privilégiés, que tout est éternellement présent, puisque l'éternité croise continûment le temps vécu. Blake renouvelle à son tour l'épopée, par une théorie épique de l'instant. Le *moment* intemporel de Blake annonce l'approfondissement de l'instant dans la poésie romantique et moderne. La *mémoire* de Wordsworth et ses moments dans le temps annoncent, dans la même période, l'enrichissement de la vie intérieure.

Que le platonisme ne soit jamais pur dans la poésie anglaise se voit aussi chez Shelley et chez Yeats. Si Shelley, qui avait traduit l'*Ion* et le *Banquet* de Platon,

suppose, dans *Défense de la poésie*, que le poète « participe de l'éternel, de l'infini, de l'Un », en ajoutant : « en ce qui concerne ses conceptions, le temps, le lieu et le nombre n'existent pas », il estime aussi que les poètes sont « les législateurs non reconnus du monde » grâce à leur faculté de prédire l'avenir en observant attentivement « le présent tel qu'il est » — ce *maintenant* de l'être-au-monde du poète où la poésie anglaise s'enracine ordinairement, mais que le platonisme de Shelley aurait pu négliger. Même dans les vers célèbres d'« Adonaïs » : « *Life, like a dome of many-coloured glass, / Stains the white radiance of Eternity* » (« La vie, comme un dôme de verre multicolore, / Tache la splendide blancheur de l'Éternité »), il joue sur les deux sens de « *stains* », afin de dire en même temps que toute la vie de l'univers, conçue comme une sorte de vitrail ayant la forme de la voûte céleste, est une *tache* sur la pureté de l'Un et qu'elle *donne de la couleur* à ce qui ne serait, sinon, que blanc. Une grande émotion se concentre dans ce mot, qui se fissure et qui semble exprimer une lutte de Shelley entre son émerveillement devant la couleur et la variété de la vie et son aspiration vers la pureté de l'absolu.

C'est parce que Yeats ne trouve pas de chemin qui mènerait du réel au pays rêvé, qui rassemblerait en un tout son génie pour rendre poétique la vie de tous les jours et sa recherche infatigable d'*autre chose*, que tant de ses grands poèmes sont déchirés. Au moment où il voit naître, de la mort des chefs de l'insurrection irlandaise de 1916 contre les Anglais, « une beauté terrible », épique et tragique, il évoque tout à coup, par contraste, « l'eau vive » d'une rivière, où « Un sabot glisse sur la rive / Et un cheval se met à patauger ; / Les poules d'eau aux longues pattes plongent. » Il note le détail bien anglais du *sabot* qui glisse et remarque — inutilement, en un sens — les longues pattes des poules d'eau, en supposant que le temps, qui détruit tout et que l'image des Héros transcende, est aussi source de plaisir à cause des changements mêmes qu'il provoque dans le film continu du vivre. Dans « Les Phases de la lune », où il se moque des recherches occultes qu'il entreprend, isolé dans une tour comme « le platonicien » dans « Il Penseroso » de Milton, il imagine une réconciliation des deux mondes en les personnes de deux mages irlandais, qui ont acquis la simplicité d'une sagesse ultime cachée, mais qui sont sensibles à un rat qui « barbotte », à une loutre qui « glisse » dans le ruisseau, à une chauve-souris qui tourne autour d'eux et qui termine le poème — « *with its squeaky cry* » (« avec ses cris aigus ») — en deçà de toute pensée et de toute éloquence. Par l'intérêt qu'il portait aux « Platoniciens de Cambridge » du XVII^e siècle, Yeats rappelle que le platonisme a bien existé dans l'histoire de la philosophie anglaise, orientée, dans son ensemble, tout autrement. L'influence omniprésente du Christianisme, du reste, même chez les poètes indifférents ou hostiles, a toujours gardé vivante l'image d'un Réel plus excellent, comme d'un moi nouveau capable d'évincer l'ancien. Si « Aristote », c'est l'approfondissement de l'ici-maintenant, la joie d'explorer sans cesse les données du quotidien, « Platon », c'est la recherche de ce qui manque, de tout ce que l'on peut ressentir comme terriblement absent.

Une forme de poésie anglaise bien révélatrice à cet égard, mais que l'on refuse généralement de prendre en considération, c'est le cantique. Aussi distinctif et aussi important à sa manière que l'épopée, par exemple, ou la traduction poétique, il est à la fois humble et tourné vers le transcendant. Et non seulement les livres de cantiques contiennent des poèmes de Jonson, Herbert, Milton, Blake, et ainsi de suite, mais certains auteurs spécialisés, comme Watts et Charles Wesley, se révèlent aussi être de vrais poètes. Dans toutes les églises, les Anglais ont continuellement accès, en des occasions graves et joyeuses, à la poésie anglaise, que l'on rencontre ainsi, non pas dans l'acte solitaire qu'est devenue la lecture, mais les uns avec les autres dans un acte de participation. Les cantiques sont réellement, en dehors de toute idéologie sentimentale et anti-élitiste, la poésie pour tous. On s'aventure également dans l'histoire du pays, de sa langue et de sa poésie. Un seul cantique de Bunyan, tiré du *Voyage du Pèlerin*, donne sur les luttes politiques et religieuses du XVII^e siècle qui créèrent l'Angleterre actuelle, sur l'imagination populaire encore médiévale à l'époque, sur la syntaxe d'alors et sur le théâtre shakespearien par des allusions au *Songe d'une nuit d'été* et au *Roi Lear*. Nous savons l'importance des cantiques dans la vie profonde des gens par le témoignage de ceux qui, les ayant connus enfants, ont perdu leur foi — par des romans de George Eliot, des poèmes de Hardy, un essai de D. H. Lawrence. Les cantiques sont entrés dans la mémoire involontaire des Anglais, et des écrivains anglais, au même titre que la Bible de 1611 et *Le Livre des prières en commun*.

L'aspiration la plus élevée dans la poésie anglaise est souvent accompagnée, d'ailleurs, par une sorte d'acte *prosaïque*. Engagé dans les nombreuses transformations poétiques de la Nature dans « Ode : Découragement », Coleridge mentionne soudain, en regardant fixement le ciel du soir, « *its peculiar tint of yellow green* » (« sa nuance particulière de vert jaune »). Il oblige son poème, dans son élan créateur, à tenir compte de la prose du monde et à devenir lui-même de la prose, l'espace d'un vers. Dans « L'Abbaye de Tintern », poème qui cherche à voir « au fond même de la vie des choses », Wordsworth note aussi « *These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines / Of sportive wood run wild* » (« Ces haies, à peine des haies, petites lignes / D'un bois folâtre redevenu sauvage »). En se corrigeant au milieu d'un vers, il attire l'attention, non seulement sur la nature précise de ce qu'il voit, mais aussi sur l'action progressivement plus juste du regard. Dans « Le Rossignol », John Clare transforme, dès le premier vers, l'acte poétique auquel le titre semble inviter en un acte *prosaïque* tout aussi puissant : « *This is the month, the nightingale, clod-brown [...]* » (« Voici le mois où le rossignol, brun comme la terre [...] »). Par cette *clod*, cette motte de terre, Clare suggère, de la façon la plus discrète et la moins mystérieuse, l'unité du monde naturel et situe le plus musical des oiseaux dans la réalité pré-poétique du jardinier et du laboureur. Par un vers étonnant et salutaire du sonnet « À Wordsworth » : « *Where genius is, there often die the seeds* » (« Où règne le génie, souvent les graines meurent »), il suggère que le génie poétique, en cher-

chant à recréer le réel par la vertu de l'imagination ou à explorer la dimension la plus raffinée des émotions, des idées, des actions humaines, risque d'éliminer l'ordinaire profond et permanent des hommes et de ce qui les entoure.

Deux autres centres de réflexion de la poésie anglaise sont les rapports entre l'innocence et l'expérience, et la folie, face nocturne, en quelque sorte, de l'excentricité. Si le thème de l'innocence et l'expérience n'a rien de spécifiquement anglais, un nombre surprenant de grands poèmes sont gouvernés par cette perspective double et dialectique. Il convient de se défaire de l'idée que les *Chants d'expérience* de Blake traitent de la vie réelle, adulte, alors que les *Chants d'innocence* présentent la vue candide mais erronée des enfants. L'innocence insolite de Blake est un angle de vue, une clairvoyance qui voit les choses telles qu'elles sont, qui n'ignore pas — malgré la ressemblance des *Chants d'innocence* aux cantiques et aux chansons pour enfants — la « cruauté », la « crainte », les « larmes » et maints autres malheurs, mais qui pénètre, grâce à une enfance spirituelle et non biologique, jusqu'à l'infini de la compassion et du rire. Elle rappelle l'émerveillement de Miranda à la fin de *La Tempête* de Shakespeare, et fait réfléchir sur un aphorisme célèbre de Blake : « *As a man is, So he sees* » (« Un homme voit selon ce qu'il est »). Et au cœur même de l'indignation et de la satire féroce des *Chants d'expérience* se trouve « Le Tigre », évocation d'un animal terrible mais beau, d'un feu qui brûle dans « les forêts de la nuit ». Car les *Chants* de Blake sont aussi des arts poétiques, où il trouve deux sources de la poésie, dans la joie d'une innocence reconquise et dans les flammes nocturnes d'une énergie immense et effrayante.

Comme l'« Ode : Pressentiments d'immortalité » de Wordsworth, *Les Chants d'innocence et d'expérience* sont fondés sur deux poèmes contrastés de Milton, « L'Allegro » et « Il Penseroso ». Milton aussi compose un art poétique, un art de vivre, double : la poésie allègre est celle qui naît d'un premier regard sur le monde et qui s'associe aux forces créatrices du monde naturel ; la poésie pensive vient d'une vie consacrée à une « mélancolie » profondément heureuse, ouverte aux spéculations les plus élevées mais attentive à tout ce qui se passe autour, jusqu'aux « petites gouttes tombant du toit » d'un cottage après une averse.

C'est lorsque l'Angleterre est puissante et prospère que Byron, Tennyson, Browning, inventent toute une série de personnages, dans des poèmes narratifs ou des monologues dramatiques, marginalisés par ce qu'on appelait à l'époque la folie. Le héros byronien fascine moins maintenant, les lecteurs modernes étant plus sensibles que ceux du XIX^e siècle aux efforts de Byron pour le rendre irrésistible. Byron offre à notre admiration son propre cerveau, dans *Le Pèlerinage du chevalier Harold*, comme « Un gouffre tourbillonnant de fantasmes et de flammes », et comme le milieu naturel pour les êtres monstrueux qu'il enfante. Ses héros possèdent, pourtant, des complexités que l'on ne remarque pas toujours, et qui montrent qu'il était capable de les évaluer. En parlant, par exemple, d'un feu inassouvissable qui aspire au-delà des bornes licites et qui « *Preys upon high adventure* » (« Fait sa proie de la haute aventure »), il semble reconnaître que

ses personnages s'emparent de l'aventure authentique des vrais héros de l'action et de la pensée pour en faire le théâtre de leur égoïsme. Dans une brève méditation au chant IV du *Pèlerinage*, qui commence : « De sa propre beauté l'esprit est malade » et qui évoque « De notre désespoir le fuyant Paradis, / Qui soûle de sa présence le pinceau et la plume », il transforme aussi un passage très connu de l'*Apologie de la poésie* de Sidney — qui suppose que les poètes créent une seconde nature supérieure à la nature même, un monde « doré » qui rappelle l'Éden perdu et qui incite le lecteur à vivre à la lumière de ce modèle idéal — afin de suggérer que la beauté supérieure conçue par l'esprit entraîne une littérature qui se fourvoie dans les mirages de l'inaccessible. La poétique de la Renaissance se transforme du coup, par la conviction que « le Paradis de notre désespoir » est à la fois un leurre et un objet inhérent à notre désir, dans celle d'un certain romantisme et du XIX^e siècle naissant. En dehors de l'histoire littéraire, la conviction de Sidney et le doute de Byron agissent ensemble au cœur de la réflexion sur la poésie et gardent toute leur modernité.

En examinant le génie de la poésie anglaise, il est nécessaire de noter quelques écarts par rapport à la définition que proposait le cours. Où situer, par exemple, la poésie sensuelle et extatique de la Contre-Réforme, peu représentée en Angleterre, mais présente chez un poète aussi considérable que Crashaw ? Lorsque celui-ci voit dans les blessures du Christ des bouches aux lèvres rouges comme des roses et des yeux « injectés de sang » dont les larmes sont des rubis, et surtout lorsqu'il déclare : « Ce pied a une bouche et des lèvres », on a presque l'impression de lire une parodie surréaliste d'un élément capital de la poésie anglaise : la précision détaillée dans l'évocation de ce qui tombe sous les sens. Les sensations et émotions hyperboliques de Crashaw culminent dans « Le Cœur flambant », sur Thérèse d'Avila, notamment dans ces vers : « *By thy last morning's draught of liquid fire ; / By the full kingdom of that final kiss [...]* » (« Par la gorgée de feu liquide à ton dernier matin ; / Par le royaume plein de l'ultime baiser »), où l'extase de la sainte au moment de la mort, ultime baiser de Jésus, est comparée à la sensation la plus forte que Crashaw puisse imaginer : le plaisir sexuel. Il est vrai qu'il accompagne cette surexcitation d'une grande sévérité intellectuelle, grâce au raisonnement fortement structuré du poème, à des latinismes (« *pretends* » pour dire « présente », par exemple), qui gardent l'esprit entièrement éveillé, et à la voix énergique et un peu amusée qui s'adresse au lecteur et qui rappelle la voix en poésie de Donne — comme l'ensemble de ce poème et d'autres rappellent toute la poésie *métaphysique* anglaise. Où situer également le « paganisme » de Lawrence, de Graves, ou de Ted Hughes ? Dans « Gentianes de Bavière », par exemple, Lawrence revoit la fable de la descente aux enfers de Perséphone au déclin de l'année comme le récit de la descente de l'individu dans le plus obscur de l'être. Il pénètre, curieusement, comme Crashaw, dans le monde de l'oxymore, non pas dans la mort qui donne vie mais dans les ténèbres qui illuminent. Encore plus curieusement, l'union de Perséphone et Dis figure aussi la profondeur de l'acte d'amour, qui serait la voie, selon la sexologie de

Lawrence, vers la révélation d'une sorte de nuit cosmique. Peut-être les divers paganismes du XX^e siècle sont-ils à expliquer par la disposition inlassablement religieuse de la poésie anglaise.

Il est davantage d'étudier, finalement, au moment où la mondialisation de la langue anglaise risque de la vider de sa substance, la manière dont les poètes cherchent à l'enraciner et à l'enrichir. Plusieurs poètes de la fin du XIX^e siècle s'intéressent à la prosodie anglo-saxonne et à l'anglais germanique, que l'on s'étonne de trouver présenté, souvent à partir du XVI^e siècle et même chez Keats, comme le seul vrai anglais, comme la langue « indigène » et le parler du terroir. Chez Hopkins, cependant, le choix d'un vocabulaire à tendance germanique et d'une versification entièrement renouvelée par une saisissante originalité d'écoute mais aussi par une théorie du rythme fondée sur le vers anglo-saxon, sert à la fois le désir de recréer l'expressivité de l'anglais et un nouveau sens du monde naturel autonome et du moi objectif, qui devient acte : un *aller*, un *faire*. Hopkins retrouve la précision singulièrement circonstanciée de la poésie en vieil-anglais (il « charge » sa poésie un peu comme il soutient que Dieu « charge » le monde), et par le déferlement de ses allitérations il développe la capacité consonantique de l'anglais, comme Tennyson en avait développé, une génération plus tôt, la capacité vocalique. Surtout, en exploitant la dimension germanique de la langue, il crée l'autre extrême par rapport à Milton, dont un cours de l'année 2004-2005 avait étudié le désir d'en exploiter, avec une exagération également voulue et bien jugée, la dimension latine.

Le désir de trouver et de maintenir la poésie anglaise suggère un autre point de vue sur l'œuvre de T. S. Eliot. *The Waste Land* (*La Terre gaste*) peut s'entendre comme l'absolu un peu fou mais néanmoins judicieux du penchant *citationnel* de la poésie anglaise. Les premiers vers sont au moins la quatrième reprise des premiers vers des *Contes de Canterbury*, qui étaient déjà revenus au début de poèmes de Spenser, Pope, Wordsworth, comme un des nombreux signes de l'étrange et réjouissante continuité de notre poésie. Mais Eliot « cite » aussi des formes prosodiques. Il recourt au pentamètre iambique, le grand vers anglais, pour des vers rimés et des vers blancs, et il recourt même, pour en proposer deux exemples, au sonnet. Il recourt surtout au vers à quatre accents que les poètes anglo-saxons nous ont légué et qui semble toujours prêt à affleurer. Il *commence* même à écrire le poème avec ce vers, et il commence ainsi le tout premier poème de ses poésies complètes, « Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock », les *Quatre Quatuors* et même *Sweeney Agonistes*, comme s'il voulait que sa poésie naisse souvent dans la version actuelle du vers anglais le plus ancien. À côté de ce travail d'enracinement, on trouve des citations en langue étrangère, qui constituent la différence d'Eliot par rapport à la façon de citer (en traduisant) de ses prédécesseurs, et qui semblent reconnaître que l'anglais le plus travaillé et le plus singulièrement renouvelé demeure inadéquat à la complexité du réel.

L'universalité dangereuse de la langue anglaise donne surtout un sens particulier à l'œuvre de certains poètes contemporains. David Jones (mort en 1974),

qui était catholique et anglo-gallois, associée à l'anglais de ses poèmes des mots gallois, le latin des légions et des colons et le latin d'église, en accueillant également l'anglais des troupiers, des chansons populaires, des comptines traditionnelles. En recréant la mémoire de la Grande Bretagne pour qu'elle inclue les habitants celtes et romains, il particularise la présence des Anglais en citant, par exemple, à quelques vers de distance dans *Le Seigneur endormi* (dont le titre vient de Milton), l'anglais jacobéen de Shakespeare dans *Le Roi Lear* (« *pelting of this pitiless storme* ») et l'anglais du XIV^e siècle de Chaucer (« *his cours yronne* ») dans encore une autre reprise des premiers vers incontournables des *Contes de Canterbury*. En associant aussi à l'histoire contemporaine des personnages mythiques et folkloriques : Arthur, « Hélène des armées », Brân, il épaissit la réalité présente de l'histoire comme il enrichit et *localise* notre langue. Charles Tomlinson (né en 1927) approfondit lui aussi les vertus les plus spécifiques de l'anglais en faveur de l'*extraspection*, du désir insatiable de voir, d'entendre, de saisir, par l'esprit, le corps du monde dans une poésie qui se réjouisse de son altérité. On redevient sensible, en le lisant, à des choses toutes simples comme, par exemple, le doublement des prépositions (« *in under* », « *out through* »), qui traduit le plaisir des Anglais à se représenter les conformations détaillées de l'espace et la complexité des mouvements du corps et de l'esprit par lesquels ils le vivent.

Il crée aussi, sur fond de mots germaniques et quotidiens, un discours élégant, empli d'intelligence et de pensée et délicatement latinisant, passant ainsi des présences du réel à la lumière qui les éclaire. Très international par ses voyages, ses sujets et les influences américaines et européennes que sa poésie accueille, il célèbre surtout la terre d'Angleterre et ses villes. Il fait penser, comme tant d'autres poètes anglais récents qui s'enracinent dans une mémoire locale au moment où l'anglais se disperse sur la planète, que le poète est le trouveur du lieu. La poésie de Geoffrey Hill (né en 1932), finalement, cherche à creuser sans cesse l'anglais, en exploitant, presque à outrance, la grande capacité polysémique de ses mots, les étymologies érudites et les calembours les plus voyants, et en utilisant, dans une recherche tout à fait sérieuse de l'être, de la justice, de la vérité politique, éthique, spirituelle, toute une gamme extraordinaire de langages, pour ainsi dire, anti-poétiques, tirés des bandes dessinées, comme du baratin des comiques du music-hall et de la radio. Lui aussi part à la recherche de l'Angleterre, en méditant sur le vieux royaume de Mercie, sur la guerre civile du XV^e siècle, sur la Deuxième Guerre mondiale, ou sur la société politique actuelle. Au moment où la langue est menacée, on comprend chez Hill que l'on doit la défendre avant tout par la poésie, voix profonde d'une langue et lieu secret d'un peuple.

Le cours de la deuxième heure : *La Poétique en questions*, a posé une série de neuf questions de poétique, en choisissant à chaque fois une perspective particulière afin de trouver des réponses nécessairement limitées mais aussi précises que possible. J'ai cherché la réponse à quatre de ces questions dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. La leçon intitulée : « Que peut la poésie contre le mal ? » prit comme

point de départ la dédicace à Gautier, « poète impeccable », de ces « fleurs malades », en supposant que des poèmes visant à être « sans péché » sur le plan formel, mais qui reconnaissent en même temps, et qui exhibent, la maladie de l'être, permettraient de la comprendre et même de chercher à la vaincre. Dès le premier vers du poème préliminaire, « Au Lecteur » : « La sottise, l'erreur, le péché, la lésine », l'association héroï-comique de mots graves et de mots triviaux interdit de s'enorgueillir du sublime du péché, et fonde la conscience de soi sur la perception de la sottise, premier mot, du reste, du recueil. Baudelaire réagit au mal par un acte poétique qui est aussi un acte de volonté, et dans les vers mêmes où il se plaint de l'œuvre destructrice de Satan, il évoque la volonté humaine et son « riche métal ». L'œuvre de résistance du poète et du poème passe par ce travail patient qui perfectionne l'écriture, non pas comme une forme vide mais comme la réponse même à la dévastation de l'esprit dont elle parle. Baudelaire souligne la présence active de la poésie, qui contredit l'ennemi le plus immonde, l'Ennui qui « rêve [...] en fumant son houka », par les quatrains et les rimes embrassées, et dès le premier vers, par l'imitation ironique de l'ennui dans les quatre substantifs et les quatre anapestes qui se suivent, comme par la musique savante qui place les deux mots moqueurs au début et à la fin, en répétant un des sons vocaliques de « sottise » dans la même deuxième syllabe de « lésine », et qui oppose, aux sons prolongés des autres mots, les deux voyelles brèves du mot le plus imposant : « péché ». Car la technique impeccable est ici au service du savoir moral et de la connaissance de soi. La courte hésitation à la césure du premier des vers que voici : « Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin », qui vient du rejet interne du mot « pauvre » — rejet que l'on remarque surtout à cause de la juxtaposition de deux syllabes accentuées — incite à réfléchir, à passer de l'ironie facile (non seulement c'est un débauché, mais en plus il est pauvre et ne peut se payer qu'une vieille prostituée) à la compassion (c'est un pauvre débauché qui ne peut même pas se donner du vrai plaisir). L'acharnement à se connaître, et à connaître surtout sa culpabilité, coûte que coûte, se voit aussi dans un poème comme « Les Petites vieilles » des *Tableaux parisiens*. Baudelaire y juxtapose émotion et ironie (sans les mélanger comme Laforgue), et, au moment d'une soudaine prise de conscience de ce dont il est capable : « Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins », se rend compte de sa double nature : en pensant à la jeunesse des petites vieilles, dit-il, « Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices ! / Mon âme respandit de toutes vos vertus ! » À nous de reconnaître que nous nous intéressons bien plus au cœur multiplié, et si moderne, de Baudelaire qu'au resplendissement de son âme, et que, si le premier vers correspond parfaitement à notre idée de Baudelaire, le poète lui-même passe du « cœur » à la plus grande profondeur de l'« âme » et par conséquent des vertus. Comme partout dans l'acte poétique de Baudelaire, c'est dans la *justesse* de telles distinctions, comme des détails les plus minimes de la versification, que l'on trouve la *justice* de la pensée qui s'y forme.

À la lumière de ce travail profond accompli par la poésie, il peut sembler frivole de demander : « Pourquoi la poésie doit-elle plaire ? » À étudier « Les Aveugles », cependant, poème qui promet du déplaisir dès le titre, on comprend la nécessité non seulement esthétique mais existentielle du plaisir. Le plaisir du poème vient d'abord du changement continu de point de vue. Dans le premier vers déjà : « Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux ! », les deux hémistiches ne semblent pas correspondre, car l'on s'attendrait plutôt à quelque chose comme : « Contemple-les, mon âme, et apprends la pitié. » Baudelaire a même augmenté le sérieux presque religieux du début en substituant « Contemple » à « Observe ». S'il contrevient, cependant, à la correction politique afin de dire ce qu'il pense vraiment, la compassion n'est pas forcément absente de son attitude, surtout si on lit ce vers en se rappelant la fin du poème précédent, « Les Petites vieilles », qui suppose que pèse sur ces « ruines », qui sont aussi « ma famille », « la griffe effroyable de Dieu ». Et la perspective s'élargit aussitôt, quand les aveugles paraissent « vaguement ridicules » — le lecteur se souvient du cygne, « ridicule *et sublime* » — puis « Terribles », au point de donner accès à la terreur de la condition humaine, et « singuliers », comme s'ils vivaient dans le vaste étrange au-delà de l'habituel et du normal. Le lieu commun du voyant aveugle, devin ou poète, prend ici une tournure toute baudelairienne. Et Baudelaire jalouse ces êtres privés du visible, parce qu'ils n'existent pas simplement dans la nuit : ils « traversent [...] le noir illimité », ils voyagent à travers le ciel nocturne, et l'univers sans fin s'ouvre tout à coup dans une rue de Paris. Ils connaissent l'infiniment grand de Pascal, étant en accord avec le même « silence éternel ». Le plaisir du lecteur dépasse celui qu'Aristote identifia : le plaisir de l'imitation qui est tel que même la représentation exacte de choses désagréables nous agréer, puisque c'est grâce à l'« affreux » que Baudelaire et son lecteur s'imprègnent d'un monde incommensurable, d'autant plus immense pour être comprimé dans un sonnet. Le plaisir vient aussi de l'*aveu* du poème, d'une autre prise de conscience ravageuse où le poète découvre ce qu'il est : « Ô cité ! / Pendant qu' autour de nous tu chantes, ris et beugles, / Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité, / Vois ! je me traîne aussi ! » Baudelaire se voit soudain « se traîner » comme les aveugles mais surtout comme tous ceux qui cherchent, dans la ville moderne, le plaisir atroce, en créant en même temps, pour lui-même et pour le lecteur, le plaisir ontologique de la connaissance de soi et le plaisir poétique qui consiste ici à trouver la formule, à former l'hémistiche qui portera le cri du poème et à reprendre constamment la même voyelle jusque dans le mot culminant : « cité... ris... Éprise... plaisir... atrocité... aussi ». Il faut imaginer, en effet, le plaisir du poète, pour lequel l'acte poétique, le long travail opiniâtre du poème, devient le moyen de contrôler un excès d'émotion dans la discipline du sonnet (dont les rimes irrégulières des quatrains sont plus que compensées par la structure exceptionnellement contraignante des rimes dans les tercets), et de transformer l'émotion, à l'aide de la parole poétique, en une émotion impersonnelle, et, grâce à la beauté d'une langue renouvelée, en une émotion agréable.

Pour réfléchir sur l'*œuvre* de la poésie, on peut se demander aussi : « Quels sont les rapports de la poésie avec la mémoire ? » Dans le poème sans titre qui commence : « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, / Notre blanche maison », Baudelaire mime la façon progressive dont lui revient le souvenir de la maison de Neuilly — où, à l'âge de 6 ans, il habitait seul avec sa mère pendant la courte période entre la mort de son père et l'intervention dans leur vie du futur général Aupick — en différant la venue du mot « maison », en notant d'abord la proximité de Paris et même en antéposant l'adjectif « blanche ». Il cherche ainsi le soleil de la petite enfance, qui envahit peu à peu, grâce à une autre syntaxe que retarde l'émerveillement de sa venue, à la fois la maison, la mémoire et le poème. Le soleil est une des grandes figures de l'enfance encore innocente — la maison est « blanche » et, surtout, la Vénus du jardin est « vieille » — qui apporte, avec ses « beaux reflets de cierge », en même temps la beauté et une sorte de bénédiction. « Grand œil ouvert dans le ciel curieux », il semble connaître le petit garçon, et, puisque ses actions sont nommées par des formes verbales non conjuguées : « Contempler... Répandant », poète et lecteur entrent, non pas dans l'intemporel, mais dans un temps autre, l'été dont Baudelaire se souvient devenant ainsi le pays de la mémoire. Et tout cela prend un sens plus profond quand on vient de lire « L'Amour du mensonge », qui fut placé avant « Je n'ai pas oublié... » dans la deuxième édition des *Fleurs du mal* de 1861. La « chère indolente » de cet autre poème n'est que « l'apparence » pour un cœur qui, de toute manière, « fuit la vérité ». « Je n'ai pas oublié... » devient la recherche inquiète de la vérité dans une couche de la mémoire qui ne soit pas simple apparence. Les « yeux [...] mélancoliques » qui paraissent, dans « L'Amour du mensonge », « Plus vides [...] que vous-mêmes, ô Cieux ! » donnent un sens autrement plus urgent au souvenir de l'« œil ouvert » du ciel et d'un soleil qui constitue une grande présence bienfaisante. Il est à remarquer avec quelle finesse Baudelaire relie les poèmes du recueil les uns aux autres et quelles profondeurs de pensée on néglige si on ne le reconnaît pas. Même le fait d'avoir écrit : « Je n'ai pas oublié » plutôt que : « Je me souviens » prend un autre sens dès que « L'Amour du mensonge » précède ces mots. À la fin du poème, quand on passe d'une « petite » maison et d'un bosquet « chétif » au « grand » œil du soleil qui répand « largement » ses reflets, Baudelaire se concentre, néanmoins, dans un acte d'attention soutenue, sur l'ordinaire et le quotidien, sur la « nappe frugale et les rideaux de serge ». « Serge » rime toutefois avec « cierge », les objets sont irradiés par une belle lumière religieuse d'autrefois et, tout en restant ce qu'ils sont, ils trouvent leur place dans un Tout. Par le travail de la poésie, qui produit le poème comme une seule phrase, le passé change — c'est *maintenant* que Baudelaire contemple, et en partie compose, ce moment de candeur et de lumière autre — et devient plus essentiellement lui-même, pour signifier que, même dans une vie où « L'Amour du mensonge » dit vrai, Baudelaire n'a pas oublié tout un monde (qui rappelle Blake et Wordsworth) où le salut est possible.

Si la mémoire poétique modifie le passé, on peut poser une question plus générale : « La poésie est-elle imitation ou recreation ? » A-t-elle pour tâche la

mimesis ou l'*anaktisis* ? Le premier des *Tableaux parisiens*, « Paysage », est moins un art poétique au sens large qu'un art de vivre en vue de la poésie et un art de l'acte poétique. Il suppose une vie et un genre de poésie étonnamment étrangers à ce que nous connaissons de la vie et des poèmes de Baudelaire, ce qui donne une résonance émouvante aux premiers mots : « Je veux ». Pour composer « chastement » des « églogues », il couchera « auprès du ciel » en devenant « voisin des clochers ». Une telle préparation religieuse (où une comparaison légèrement comique et *autodérisoire* avec « les astrologues » montre qu'il n'en est pas dupe) fera croître le monde autour de lui (à la ville s'ajoutent la campagne : « églogues », et la mer : « ces mâts de la cité ») et le rassemblera dans l'unité (le poète verra naître « L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre »). Avec ses clochers recréés en mâts, toute la ville devient aussi une flotte qui bouge, ou qui attend au port. Il verra surtout « Les fleuves de charbon monter au firmament ». Comme la fumée est transformée en fleuve, le ciel est approfondi en firmament, afin de devenir la première voûte céleste de la *Genèse*. (Lorsque Baudelaire pense plus tard à des oiseaux chantant « soir et matin », il rappelle de nouveau la *Genèse* et sa façon de délimiter les jours.) Le détail bien ordinaire du charbon associe cette aspiration poétique, religieuse et encore une fois, candide, à la réalité quotidienne, comme l'allusion à « l'atelier qui chante et qui bavarde » rappelle, dans un poème qui cherche à créer un *verbe*, une parole éminente, le bavardage habituel et sympathique. Quand les derniers vers décrivent l'acte poétique, on pourrait croire que Baudelaire s'est préparé à une poésie irréaliste. Il a parlé trois fois de *rêver*, a évoqué l'« enchantement » de la lune, « l'Idylle » et les palais « féériques » qu'il compte bâtir, et il s'apprête à fermer « partout portières et volets ». Mais il a parlé aussi, trois fois, de *voir*, et également d'*écouter*. C'est parce qu'il se sera mis en relation avec le monde extérieur qu'il pourra sortir le poème de la profondeur de son être, parce qu'il se sera familiarisé avec le réel qu'il pourra le recréer. L'acte poétique consistera à « évoquer le Printemps », une saison en dehors des saisons ordinaires qui sera, poétiquement, la naissance d'une nouvelle année et d'un nouveau monde ; à « tirer un soleil », non pas de son imagination mais de son « cœur » ; à faire de ses pensées une « tiède atmosphère », où je comprends, outre le sens premier, déjà symboliste et fin de siècle, la création, après celle d'un soleil, d'une atmosphère terrestre également poétique. Baudelaire compléterait ainsi le travail de l'*anaktisis*, la recréation du monde à la fois selon ses lois propres et selon la vertu de la poésie.

L'idée d'une poésie créatrice remet à jour une distinction célèbre dans la *Biographia Literaria* de Coleridge, et incite à demander : « Peut-on distinguer l'imagination de la fantaisie ? » En répondant, comme Coleridge, par l'affirmative, mais en pensant la distinction à nouveau, on peut juger que la fantaisie s'éloigne du réel afin de projeter des mondes qu'elle invente, alors que l'imagination (qui ne serait pas une faculté mais une approche) est une façon particulière, nécessaire et efficace de chercher le réel. La longue tirade de Mercutio à la scène 4 de *Roméo et Juliette*, qui décrit pendant quarante-deux vers la reine Mab, une fée

inspiratrice des rêves dont le chariot est une coque de noisette, le cocher un moustique au manteau gris, et ainsi de suite, est délicate et inventive, mais ne découvre rien, ne dit rien de vrai sur notre idée d'une surnature. La tirade existe, semble-t-il, afin de mettre en évidence la vraie poésie de Roméo et de Juliette et pour en renforcer la vérité. Lorsque Roméo voit, par exemple, dans l'exaltation de son émotion, que la lune « argente la cime de tous les arbres du verger », il perçoit la poésie mystérieuse du réel, où le clair de lune ne touche, au-dessus des ombres, que le haut des arbres. Puis, si la fantaisie de la reine Mab se déroule pour que l'on apprécie à la fois son attraction et sa gratuité, les fées et les elfes du *Songe d'une nuit d'été* relèvent de l'imagination et représentent une dimension du réel, le mystère du « bois près d'Athènes » et de l'amour qui s'y découvre. Les fées et les elfes terminent même la pièce, sans doute parce que la poésie qu'ils représentent aussi est plus au cœur du réel que les personnages humains émerveillés mais perplexes. Shakespeare attire l'attention, du reste, sur la différence entre la féerie de Mercutio et celle du *Songe* en tissant ensemble le passage qui suit la tirade de Mercutio et la discussion entre Thésée et Hippolyta. Mercutio répond ainsi à la critique de Roméo (« Tu ne parles de rien ») : « *True, I talk of dreams, / Which are the children of an idle brain, / Begot of nothing but vain fantasy, / Which is as thin of substance as the air / And more inconstant than the wind* » (« Vrai, je parle des songes, / Qui sont les enfants d'un cerveau désœuvré, / Engendrés de rien que de vaine fantaisie, / Qui est de substance aussi ténue que l'air, / Et plus inconsistante que le vent »). Pensant aux récits, pour lui incompréhensibles, des quatre amoureux à propos de leur nuit passée dans le bois magique, Thésée réfléchit ainsi : « *Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantasies [...] / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name* » (« Les amoureux et les fous ont le cerveau si bouillant, / La fantaisie si inventive [...] / Et quand la fantaisie revient de l'inconnu / Pour l'incarner dans des formes, la plume du poète / Donne à ces riens dans l'air un nom et une demeure »). Lorsque Hippolyta répond à Thésée, en alléguant qu'une même histoire racontée par quatre personnes ne peut être une simple rêverie, mais « *grows to something of great constancy* » (« devient quelque chose de consistant »), Shakespeare continue de puiser, pour le mot *constancy*, dans la tirade de Mercutio. Écrivant les deux pièces, apparemment, l'une après l'autre, il distingue entre le pouvoir de la poésie de produire des mondes inattendus et autonomes et son pouvoir bien plus précieux d'approfondir le réel et notre manière de l'apercevoir.

Évoquer le travail de Shakespeare dans des ouvrages où il ne parle jamais directement oblige à demander aussi : « Quel est le rapport entre poésie et théâtre ? », et plus précisément entre les personnages et la poésie qu'ils parlent. Deux erreurs consistent à dire, soit que les personnages de Shakespeare sont des poètes, alors qu'ils parlent comme ils le font du fait de se trouver dans une pièce de Shakespeare, soit que Shakespeare s'ajoute au personnage, ou le remplace

même à l'occasion, afin d'écrire une poésie dont le personnage est incapable mais dont la pièce a besoin. Lorsque Macbeth contemple, à la scène 7, son projet de tuer Duncan, il commence par examiner des arguments (« D'abord... puis... En outre... »), jusqu'à ce que Shakespeare lui donne les signes d'une certaine poésie : la comparaison (les vertus du roi plaideront « comme des anges »), la métaphore (des anges « à la voix de trompette »), la personnification (la Pitié), et des images naissant les unes des autres (les anges conduisent à des chérubins, un nouveau-né chevauchant l'ouragan à des chérubins montés sur les vents rapides). Shakespeare invite Macbeth dans son acte poétique, afin de lui offrir une vision du réel profond. Ayant déjà parlé de « la vie à venir », Macbeth voit maintenant, par l'imagination, l'au-delà invisible, les anges de l'*Apocalypse*, les chérubins, les « coursiers de l'air ». Il saisit le Réel, du reste, sous le signe, non pas de la *mimesis* mais de l'*anaktisis* ; il le saisit au moment même où il s'apprête à tout nier en tuant Duncan. Afin de lui donner, cependant, cette grande poésie visionnaire, Shakespeare se sert exclusivement de l'expérience de Macbeth. En se disant : « Si c'était fait quand c'était fait, il serait bon / Que ce fût vite fait », Macbeth pense à ce que dit Jésus à Judas : « Ce que tu fais, fais-le vite », son angoisse s'exprimant dans le langage torturé par lequel il transforme la simplicité de l'original. S'il compare la Pitié à un « nouveau-né tout nu », on entend sans doute son subconscient, qui parle non seulement de sa réelle compassion pour Duncan mais de son désir de retrouver l'innocente nudité qui précède le mauvais choix. S'il se représente les chérubins du Ciel « *Upon the sightless couriers of the air* » (« Montés sur les coursiers invisibles de l'air »), on peut penser qu'il donne au mot *sightless* son autre sens d'*aveugle* : il préférerait, dans cette soudaine et accablante vision de ce qui est pour lui la vérité indéniable, que le Ciel ne le regarde pas. Après cette vision Macbeth sombre, au début du deuxième acte et juste avant le meurtre, dans l'hallucination d'un poignard qui flotte dans l'air, selon une sorte de justice poétique (nier ce qui est mène à l'illusion) et peut-être aussi pour que Shakespeare, ayant donné à Macbeth de participer à son travail de récréation poétique, l'engage maintenant dans son inquiétude devant la poésie, devant sa propension à créer de simples images, à produire une « *false creation* », une création à la fois fausse et, par l'étymologie, trompeuse. Dans la célèbre tirade du dernier acte, finalement, qui commence : « *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow* », Macbeth, qui a nié la réalité pour tomber à un moment dans l'inexistant, perd entièrement le sens du réel, dans une poésie où Shakespeare dessine à la perfection une idée nihiliste de la vie dont tous les détails viennent, comme toujours, de l'expérience de Macbeth. La vie devient une « ombre qui marche », par exemple, parce que Macbeth se reconnaît comme un roi sans substance. Chacune de ses pièces est un poème de Shakespeare où il écoute, cependant, avec une attention inlassable, la voix de l'autre.

Une question semblable : « Quel est le rapport entre poésie et récit ? » a une autre urgence depuis que J. S. Mill et puis Mallarmé écartèrent de ce qui est spécifiquement poétique « narrer, enseigner, décrire », en restreignant considérablement le champ de la poésie afin de lui assigner une fonction très spéciale et

un statut unique. Pour penser à nouveau la collaboration entre la poésie et le récit dans la perspective de notre modernité, on peut remonter à cette série de fables dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui sont aussi des arts poétiques variés et rigoureux, et considérer celle de Pygmalion, au livre X. En disant que la statue modelée par le sculpteur avait une beauté « *qua femina nasci / Nulla potest* » (« avec laquelle aucune femme ne peut naître »), Ovide célèbre le pouvoir de l'art tout en suggérant la tristesse que l'on peut ressentir aussi devant le fait qu'aucune vraie femme, dans le monde réel de la naissance et donc de la mort, ne possède la beauté que nous sommes pourtant capables d'imaginer, les deux émotions se rencontrant dans le mot « *Nulla* », savamment rejeté au début d'un deuxième vers. La contribution du récit est de faire comprendre que Pygmalion choisit l'art par dégoût de la vie, et sculpte une femme d'ivoire parce qu'il a décidé, à cause de la prostitution des Propétides, que toutes les femmes sont vicieuses. Lorsqu'il conçoit de l'« amour » pour son œuvre, c'est le récit qui révèle, sous l'idée qu'il idolâtre un produit de son art, le vrai amour qu'il commence à apprendre par contraste avec les Propétides dans le récit précédent, qui, en contestant la divinité de Vénus, avaient nié la valeur éminente de l'amour. Vénus transforme la statue en femme vivante, dont les veines « tressaillent » sous le pouce de Pygmalion comme signe de ce quelque chose dans l'œuvre d'art, dans le poème, qui devient vivant indépendamment des actes volontaires de l'artiste, et en opposition au sang des Propétides qui « durcit » lorsque Vénus les transforme en « roche dure ». Une fable qui raconte la métamorphose d'une statue en femme décrit aussi la métamorphose de Pygmalion, sauvé du mépris de la vie par l'amour et par l'intervention d'une puissance numineuse. Elle raconte surtout le rêve intime de l'art : la jeune femme épouse Pygmalion et lui donne un enfant ; une œuvre d'art qui semblait s'élever au-dessus de la réalité où l'on est soumis au temps et où les générations se suivent, entre littéralement dans le temps qui passe et dans le monde de l'enfantement. On voit que la méfiance post-romantique à l'égard du récit est ici hors de propos : la fable ne narre pas une suite de faits, mais touche tout ce qui advient de la lumière d'un sens ; Ovide n'écrit pas pour « échanger la pensée humaine » (Mallarmé), puisque tout ce qui nourrit la réflexion du lecteur naît, moment par moment, du vécu des personnages.

Pygmalion commence par concevoir l'œuvre d'art comme une perfection inhumaine qui éloigne de la vie. Afin d'approfondir la menace de la poésie, en posant la question : « En quoi la poésie est-elle dangereuse ? », on peut examiner au livre VIII des *Métamorphoses* les récits concernant Dédale. En construisant la génisse de bois par laquelle Pasiphaé attire le taureau, Dédale se sert de son art pour fausser la nature, et le résultat est la naissance d'un monstre. L'adultère de Pasiphaé est révélé « *monstri novitate biformis* » (« par la nouveauté d'un monstre à double forme »), et il est à supposer qu'Ovide réfléchit ici sur la poésie, et que, s'il tait le nom de Dédale dans ce premier récit, ce n'est pas simplement parce que ses lecteurs connaissaient déjà l'histoire : Dédale s'insinue dans la suite des récits comme un être mystérieux à l'inventivité inquiétante. Il élabore

ensuite le labyrinthe, une œuvre destinée — comme la tragédie, par exemple — à recevoir le monstrueux, et Ovide souligne le danger que peut représenter n'importe quelle forme d'art en disant que Dédale « brouille les signes » et « induit le regard en erreur » ; en mimant la complexité périlleuse de l'artifice dans les sons de sa poésie : « *variarum ambage viarum* » (« par la sinuosité des diverses voies ») ; en ajoutant que même Dédale trouva à peine la sortie et que, s'il « enferma » (« *Clausit* », premier mot du vers) le Minotaure, il était lui-même enfermé par la mer (« *Clausus erat* », au début d'un autre vers) lorsqu'il voulait partir de Crète. Ovide semble méditer sur le pouvoir de la poésie de leurrer poète et lecteur par l'attraction difficilement résistible de sa différence. Si Pygmalion crée une œuvre d'art qui mène au réel et finit par y vivre, Dédale crée une œuvre qui parle de la difficulté d'en sortir. Le labyrinthe est l'art qui *envoûte*, qui attire vers lui-même et qui emprisonne. La statue de Pygmalion est l'art qui *enchante* : nous n'avons pas envie de nous perdre dans son monde à elle, mais plutôt qu'elle rayonne dans le nôtre. Dédale invente, finalement, le vol humain, et si Ovide hésite, en disant que Dédale « *Naturam [...] novat* » (« change la nature »), pour savoir s'il innove ou s'il dénature, il semble suggérer, en parlant des « *gemina[e] ala[e]* » (« deux ailes ») de Dédale comme il avait parlé de la « *gemina [...] figura [...]* » (« la forme double ») du Minotaure, qu'un être moitié homme, moitié oiseau, est lui aussi un monstre. Dédale est responsable, du reste, de la mort de son fils Icare, et n'a surtout pas réussi une vraie métamorphose. Puisque la pensée d'Ovide se dévoile dans des sous-entendus, on ne comprend cet échec qu'en notant que plusieurs personnes sont transformées réellement en oiseaux au cours du livre VIII, par l'action présumée des dieux ou par l'intervention explicite de Diane ou de Pallas. Par son intervention, la poésie change toujours ce qu'elle touche, pour le bien ou pour le mal. Elle peut le changer en autre chose, ou, selon la loi profonde de la *recréation*, en trouver la réalité cachée et le changer « en lui-même » (Mallarmé). Serait-ce trop schématique de dire que la fantaisie change un être, un objet, en autre chose, alors que l'imagination le change en lui-même, et que, si la fantaisie envoûte, l'imagination enchante ?

Pour aller au-delà de la poétique de tel ou tel récit, et pour réfléchir en général sur la nature et la finalité de la littérature et des autres formes de l'art, on peut poser une dernière question : « Existe-t-il une poétique de la narration ? » Pourquoi sommes-nous environnés, en effet, de tant de mythes, de légendes, de contes, de nouvelles, de romans — de poèmes narratifs, de pièces de théâtre qui racontent des histoires ? Pourquoi en avons-nous besoin, et que pensons-nous accomplir en les écrivant et en les lisant ? Peut-être créons-nous des fictions parce que les faits ne suffisent pas. Des événements inventés peuvent être gouvernés par une téléologie, qui les distribue en commencement, milieu et fin et qui fait que tout signifie, même les aventures les plus malheureuses, voire une catastrophe. Des personnages inventés ont l'avantage, par contraste avec les personnes réelles et avec notre propre personne, de participer à un destin. La narration semble répondre — comme la poésie, la peinture, la musique — à une sourde insatisfac-

tion et à une aspiration indéniable, et dépendre du sentiment à la fois du malheur de vivre et du possible de la vie. D'où le soin apparemment superflu avec lequel Marguerite de Navarre dans *L'Heptaméron* et, avant elle, Boccace dans *Le Décaméron* situent, au cours de leurs prologues, les nouvelles qu'ils s'approprient à raconter. Le début de *L'Heptaméron* : « Le premier jour [...] », s'ajoute au *locus amoenus* où sont narrées les histoires — un jardin de l'origine, un pré tel que « jamais n'en fut vu un plus beau » — et aux allusions à un second Déluge, pour suggérer que la narration représente un nouveau commencement. Même suggestion dans *Le Décaméron*, où l'on change après deux jours le site de la narration pour arriver enfin au lieu parfait, universel et originaire, que tous les animaux apprivoisés et tous les arbres du monde qui peuvent s'acclimater font ressembler, autant qu'il est possible, au Paradis. Si Boccace décrit longtemps la peste à Florence qui motive la fuite vers les environs des futurs narrateurs, Marguerite de Navarre s'attarde également à retracer les nombreuses morts qui interviennent, en allant jusqu'à introduire à cette fin des bandits et un ours, avant que ses dix conteurs s'assemblent « miraculeusement ». Puisque ni la peste, ni les morts ne sont nécessaires à l'organisation des recueils, on comprend que la narration qui se déroule dans une sorte d'Éden à quelques lieues d'une ville ravagée ou dans une arche de Noé flottant sur les misères du monde, représente une réponse au Mal. Si les conteurs de Boccace cherchent, du reste, dans les collines voisines de Florence, leur santé, ceux de Marguerite de Navarre se sont déjà rendus aux bains de Cauterets à la recherche d'une guérison « merveilleuse ». La narration serait la fiction d'un monde renouvelé, et les débats qui suivent chacune des nouvelles dans *L'Heptaméron* ont surtout pour rôle de replonger le lecteur dans un monde non moins inventé mais qui ressemble, en comparaison du monde explicitement fictif des nouvelles, au réel quotidien, où Hircan se dispute continuellement avec sa femme Parlamente et où les « serviteurs » ne cessent de lorgner les dames. Le lecteur comprend que la narration doit se répandre dans la réalité, et que le lieu de la narration (le séjour de l'art) est un paradis provisoire, environné de maladie et de mort et habité par le conflit et le désir.

Le deuxième cours du 23 mars 2005 fut transformé en séminaire. Le professeur Gérard Gasarian de l'université Tufts à Boston a parlé de la poétique d'André Breton, en offrant une interprétation particulièrement poussée du poème « Tournesol ».

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

PUBLICATIONS

Shakespeare et l'œuvre de la tragédie, Paris, Belin, 2005, 204 p.

Préface, Pascale Hémary, *Œuvre gravé et lithographié 1988-2005 : catalogue raisonné*, Maubeuge, Roland Plumart, 2006, pp. 5-8.

« Villon » (poème en versions française et anglaise) et « Villon et Baudelaire », *Villon et ses lecteurs*, éd. Dufournet, Freeman, Dérens, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 7, 9, 105-116.

« English and French » et « Anglais et français », *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1516-1519.

« Alchimie » (poème), in Christian Gardair, *Sublimations*, Libourne, Arts Graphiques, 2005, p. 18.

« Choses vues rue de Rivoli » (poème), *Fables pour le cœur*, Fata Morgana, p. 100.

« Le corps infini », *Garache face au modèle*, Genève, La Dogana, 2006 (article repris de *Conférence*), pp. 115-124.

« Paris la vie » (quatre poèmes), *Pleine marge*, n° 43, juin 2006, pp. 125-129.

COLLOQUES ET CONFÉRENCES

Lecture de poèmes, Mairie du 6^e arrondissement, le 15 octobre 2005.

Lecture de poèmes, Théâtre de la Vignette, université Paul Valéry, Montpellier, le 1^{er} décembre 2005.

« *Unpropitious* : Christian poetry “and now” », *Conscience religieuse et expression littéraire en poésie anglaise, 1875-2005*, université de Paris IV-Sorbonne, le 3 décembre 2005.

Lecture de poèmes et Table ronde, *Journées des Poétiques de Strasbourg*, Bibliothèque Municipale de Strasbourg, le 21 janvier 2006.

« Ovide et le poème-récit », *Poésie et récit : du Moyen-Âge à la modernité, une confrontation*, Collège de France, le 3 février 2006.

« Shakespeare : le poète au théâtre », *Shakespeare poète*, Congrès de la Société Française Shakespeare, Institut d'anglais Charles V, le 17 mars 2006.

« L'Europe et l'art de la fugue », *Identité(s) européenne(s)*, École Normale Supérieure, le 12 mai 2006.

Lecture de poèmes, Hôtel de Ville de Paris, le 7 juin 2006.

DISTINCTIONS

Nommé par la Reine Élisabeth II Officier de l'Ordre de l'Empire Britannique.