

Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

5 | 2022

La poésie dans et contre l'histoire

De la Révolution à nos jours

🔗 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=404>

Référence électronique

« La poésie dans et contre l'histoire », *Nouveaux cahiers de Marge* [En ligne], mis en ligne le 18 juillet 2022, consulté le 29 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=404>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.404



Ce numéro est dirigé par Benoît Auclerc, Pierre Dupuy et Jérôme Thélot

La poésie le temps

Judith Lyon-Caen

Captures, traces, empreintes poétiques de l'expérience historique : Paris, XIX^e siècle ; ghetto de Varsovie, 1941-1943

Pierre-Henri Kleiber

Le surréalisme d'André Breton : du mythe à l'histoire et de l'histoire au mythe

Dans et contre l'histoire

Esther Pinon

De marbre et de perle : l'histoire et l'éphémère dans la poésie de Musset

Laurence Campa

Au contre-jour de l'histoire : Joë Bousquet

François Lallier

Les Rois russes

Évelyne Lloze

Poésie et histoire, entre œuvre de mémoire et œuvre de communauté : l'exemple de Glissant

Madeleine Brossier

Écrire dans les décombres : Philippe Jaccottet, des cendres à la semaison

Benoît Auclerc

(In)achèvement de la poésie – Sur Ivar Ch'Vavar

Usages et circulation des textes

Sophie Wahnich

Poétique de l'ardeur et de l'espoir

Pierre Dupuy

Poésie et imprimerie : les notes d'Alfred de Vigny

Camille Page

Illustrer *L'Année terrible*

Magali Nachtergaele

Poésie, photographie et contre-histoires : identités en tension

La poésie le temps

Captures, traces, empreintes poétiques de l'expérience historique : Paris, XIX^e siècle ; ghetto de Varsovie, 1941-1943

Judith Lyon-Caen

DOI : 10.35562/marge.449

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Cet article propose un parcours entre deux massifs poétiques éloignés : la poésie baudelairienne et des poèmes écrits dans le ghetto de Varsovie entre 1941 et 1943. En réfléchissant sur la question des « circonstances » en poésie et en utilisant les réflexions d'Yves Bonnefoy sur l'« événement poétique », on se demande ici ce que documentent ces poèmes en tant que poèmes, en les observant comme autant d'actes d'écriture effectués dans des formes conçues, identifiées et transmises comme relevant de « la poésie » en leur temps comme dans le nôtre. Il s'agit ainsi de dessiner quelques pistes pour une lecture « historique » de la poésie, une lecture sans réduction documentaire, attentive à la création poétique comme pratique sociale et au geste poétique comme geste dans l'histoire.

INDEX

Mots-clés

poésie, écriture, histoire, Baudelaire (Charles), Bonnefoy (Yves), Shoah, ghetto de Varsovie

PLAN

- I. Un cygne dans Paris
- II. Une rivière et du pain à Varsovie

TEXTE

- 1 Les réflexions qui suivent proposent un parcours entre deux massifs poétiques disjoints, éloignés dans le temps et dans l'espace, dissemblables en tous points : la poésie baudelairienne et des poèmes écrits dans le ghetto de Varsovie entre 1941 et 1943. La disjonction est au principe du parcours : nullement d'affirmer une continuité au sein d'une quelconque « histoire de la poésie » (européenne, par exemple), mais au contraire d'assumer l'hétérogène, pour réfléchir aux enjeux du rapprochement effectué. On présente d'un côté, donc, la poésie la plus célébrée et la plus transmise qui soit ; de l'autre, des poèmes de Władysław Szlengel, peu connus en France malgré une traduction récente¹ : lus comme les témoignages ou les traces de l'activité littéraire dans le ghetto de Varsovie, ces poèmes ne sont jamais détachés des circonstances de leur production, à la différence du poème baudelairien, qui fonctionne comme un classique, toujours disponible à l'actualisation.

- 2 Le rapprochement est malaisé, entre une œuvre-monument et des poèmes qui se sont donnés à lire, on va le voir, comme des « poèmes-documents ». Si, le monument Baudelaire peut entrer dans des mises en série (anthologies de grands auteurs, réflexions transversales sur la poésie de Paris ou les figures littéraires du Mal), mais sans jamais cesser de valoir pour lui-même, sans perdre de sa monumentalité. Baudelaire apparaît comme le poète superlatif. Szlengel, lui, n'apparaît le plus souvent que comme un poète qu'on pourrait dire « partitif », un poète parmi d'autres, un poète dont la production est référée à des séries : il est « un des poètes » du ghetto de Varsovie, ses œuvres sont « des » poèmes du ghetto de Varsovie. On pourrait donc envisager ses poèmes comme des cas et poser avec eux des questions plus générales : comment l'ensemble des situations et des événements que l'on regroupe sous le nom de Shoah a-t-il trouvé des représentations littéraires ? qu'en est-il de la production poétique à l'intérieur de la production scripturaire abondante du ghetto de Varsovie ? qu'en est-il de la poésie de Szlengel, en polonais, à l'intérieur de la production poétique du ghetto (en polonais et en yiddish) ? qu'en est-il de la poésie produite par les juifs enfermés dans le ghetto

de Varsovie à l'intérieur de la production poétique, ou plus largement littéraire, dans la Pologne occupée par les nazis ? etc. En arrière-plan, se posent des questions d'histoire et d'histoire littéraire polonaises qui sont hors du champ de cet article : la poésie produite par des juifs polonais dans les ghettos et dans les camps, en polonais et *a fortiori* en yiddish, appartient-elle, et comment, au canon de la littérature polonaise² ? le sort des Juifs dans la Pologne occupée par les nazis est-il considéré comme un élément de l'histoire nationale polonaise ? Depuis le début des années 2000, le travail d'un historien comme Jan T. Gross vise précisément à faire reconnaître l'extermination des juifs polonais – l'assassinat de trois millions d'habitants de la Pologne – comme une dimension majeure de l'histoire sociale, politique et culturelle polonaise, et on sait à quel point ce travail et les recherches qu'il a inspirées suscitent l'hostilité des milieux nationalistes en Pologne³. Il faut toutefois souligner que la prestigieuse collection polonaise « Biblioteka Narodowa » (Bibliothèque nationale) a publié en 2019 une anthologie de textes composés dans le ghetto de Varsovie sous le titre « Archives Ringelblum⁴ » : trois poèmes de Szlengel figurent dans la rubrique « Textes littéraires/poésie ».

- 3 Une telle publication dans la collection qui accueille les grands noms de la littérature polonaise, mais aussi Franz Kafka, Marcel Proust ou Thomas Mann, constitue un événement littéraire et culturel important⁵. Il entre dans le projet infiniment plus restreint de cet article une intention voisine : regarder Szlengel et Baudelaire dans le même mouvement, c'est aussi militer pour une plus grande visibilité, une meilleure connaissance des poèmes du ghetto de Varsovie. L'enjeu, toutefois, ne se situe pas ici au niveau d'une reconnaissance de la valeur de la poésie de Szlengel (valeur sur laquelle, au demeurant, des discussions existent depuis le temps même de leur production, nous y reviendrons). Il s'agit de soumettre des poèmes écrits par des poètes en des lieux et des temps très différents à un questionnement historique commun : que documentent ces poèmes *en tant que poèmes* ? Si la distance de la valeur et de la reconnaissance littéraires est grande, infranchissable, peut-être, entre Charles Baudelaire et Władysław Szlengel, un mince lien unit leurs expériences : l'expérience d'avoir été des poètes dans un environnement urbain marqué par la violence et la destruction. Ces violences sont toutefois sans commune mesure : la répression politique des

années 1848-1851 et l'haussmannisation d'une part ; la destruction programmée, l'enfermement, l'humiliation, la peur, la faim et l'assassinat de masse de l'autre. Pour le dire autrement, les circonstances de la production poétique apparaissent fort éloignées, à ceci près que Szlengel comme Baudelaire ont capturé, dans leurs poèmes, quelque chose d'une expérience urbaine bouleversée. Ils l'ont capturé et l'ont transmis.

- 4 La mise en regard de leurs actes poétiques pourrait donc passer par une réflexion sur le statut de la ou des « circonstances » en poésie, au sens où l'on parle de « poésie de circonstance » pour désigner l'arrimage d'une production poétique à un contexte qui la déterminerait (ou qu'elle transcenderait). Encore faut-il déployer le terme et les échelles que vise son emploi. Rien de plus flou, de plus impondérable, que les circonstances, y compris dans leur usage juridique : les circonstances sont ce que l'on invoque pour « atténuer », ou « aggraver », le crime ou le délit. C'est l'environnement, le contexte, le milieu. On se souvient de la critique adressée par François Furet aux « adeptes de la théorie des “circonstances”⁶ » pour justifier la Terreur révolutionnaire. Les circonstances ont souvent un parfum d'excuse. Cependant, vues par des études littéraires, elles apparaissent aussi comme le territoire des biographes et des historiens, et fonctionnent parfois comme un redoutable instrument de dévalorisation des textes. Quand ils regardent en direction de la littérature en général, les historiens travaillent en effet le plus souvent sur ce que Gérard Genette appelait « les circonstances, les conditions, les répercussions sociales du fait littéraire⁷ ». Le monde historique, dans lequel la littérature est produite, concerne un ensemble d'acteurs sociaux, d'institutions et d'activités sociales. Le fait social et historique de la littérature dessine donc les « circonstances » générales de l'œuvre littéraire singulière. Or, il y a d'autres circonstances, celles dans lesquelles apparaissent les œuvres, celles qui les nourrissent ou les marquent : circonstances minuscules, biographiques, anecdotiques, dont l'élucidation nourrit parfois le commentaire ou l'explication de texte ; circonstances majuscules, historiques, déterminantes. Ainsi en est-il lorsque l'on parle de « poésie de cour », de « poésie du front » pour la première guerre mondiale, de « poésie de la résistance » ou encore de « poèmes des camps et des ghettos » pour la seconde. Le complément du nom indique à la fois une relation

d'appartenance à la situation historique qu'il désigne (la poésie des combattants, des résistants, des prisonniers), mais *caractérise* aussi la production poétique à partir de la circonstance historique. Cette caractérisation dit déjà quelque chose des poèmes, avant même de les avoir lus : elle dit quelque chose des contenus, peut-être des thèmes, des tropes récurrents. Elle ordonne un horizon d'attente, dessine des corpus⁸ et a de possibles implications axiologiques : si le poème semble absorbé par sa circonstance, alors sa valeur sera souvent tenue comme moins grande que celle du poème qui saura transfigurer et transmettre la circonstance⁹. Le poète traversant le « nouveau Carrousel » et pensant à Andromaque (c'est le début du poème *Le Cygne*, dont il sera bientôt question) n'écrit pas une pièce réductible à la circonstance : au contraire, c'est l'acte poétique qui donne à la circonstance la dimension d'une expérience universelle et transmissible (« la forme d'une ville / Change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel »). La valeur littéraire du poème serait donc inversement proportionnelle à sa « circonstancialité », si l'on peut dire, mais ce que la littérature perdrait serait un gain pour l'histoire : habité par la circonstance qui le caractérise, le poème gagnerait alors une valeur documentaire qui intéresserait l'historien. C'est d'ailleurs ce que l'on peut lire dans la préface de l'anthologie polonaise *Pieśń ujdzie cało...* [Le chant s'échappera], consacrée aux « poèmes sur les Juifs pendant l'occupation allemande » et où sont publiés en 1947, pour la première fois, des poèmes de Szlengel. Le préfacier, Michał Borwicz, qui a lui-même été un prisonnier poète, souligne la valeur quasi documentaire des poèmes les plus humbles : « les “papillons d'un jour” étaient liés le plus étroitement, le plus directement possible avec l'air cauchemardesque de ces années-là. Ce n'est pas des grandes œuvres qu'il s'agit ici, il s'agit de cet “air”¹⁰ ».

- 5 L'opposition entre le poème qui transcende la circonstance et celui que la circonstance épuise presque laisserait donc à l'histoire des corpus de faible intensité poétique, pendant que les « monuments » lui échapperaient. Le parcours proposé ici voudrait justement contrevenir à cette répartition des rôles, ce qui ne peut se faire qu'en se tenant à distance du couple circonstance-valeur ; en évitant toute définition ontologique de la poésie et en observant précisément des actes poétiques pris dans l'histoire. Soit donc deux poètes à plus de 1 500 km et d'un siècle de distance, dans deux métropoles boulever-

sées : un flâneur mélancolique et un satiriste juif affamé et condamné à une mort certaine (Szlengel est assassiné le 8 mai 1943). Quel parcours peut-on tracer de l'un à l'autre, lorsque l'on se demande ce que leurs poèmes documentent *en tant que poèmes*, attachés à des circonstances historiques par ailleurs connues et documentées ? Quel regard peut-on porter sur l'un à partir de l'autre ? Je voudrais ici formuler quelques propositions pour une lecture historique d'écrits poétiques, d'actes d'écriture effectués dans des formes conçues, identifiées et transmises comme relevant de « la poésie » en leurs temps comme dans le nôtre, et dessiner quelques pistes pour une lecture « historique » de la poésie, une lecture sans réduction documentaire, attentive à la création poétique comme pratique sociale et au geste poétique comme geste dans l'histoire. Comme l'hétérogène est au principe de cette expérimentation, on se gardera de trop généraliser au moment de conclure.

I. Un cygne dans Paris

- 6 Dans un dialogue radiophonique avec l'historien Georges Duby en 1974, le spécialiste d'Honoré de Balzac, Pierre Barbéris, a introduit une réflexion intéressante sur le partage entre lecture historique (ou documentaire) et lecture littéraire :

Le document littéraire est bien sûr un document historique, et peut être lu en tant que tel. Ceci dit, il a son langage propre, et il dit des choses que ne dit pas le document historique. Que le document littéraire ait valeur historique, c'est incontestable, et on pourrait en donner de nombreux exemples. Il n'en demeure pas moins qu'à partir du moment où on fait la lecture historique du document littéraire, le document littéraire ne cesse pas pour autant d'être intéressant en tant que littéraire, c'est-à-dire que la lecture de sa signification historique fait qu'il y a, malgré tout, un reste¹¹.

Le « reste » échappe donc à la « lecture historique » (de l'historien) : il peut être compris comme ce noyau du texte, de l'œuvre, qui échappe à l'histoire et se prête aux réactualisations constantes qu'opèrent nos diverses lectures. Pour Barbéris, ce reste laissé par la lecture « documentaire » a pourtant une signification historique, qu'il se donne

précisément pour tâche d'élucider en tant que spécialiste de littérature¹².

- 7 Soit le célèbre poème de Baudelaire, inlassablement commenté, *Le Cygne*, poème du cycle « Tableaux parisiens » inséré dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* en 1861. La mélancolie urbaine jaillit de l'évocation d'une expérience particulière, la traversée du « nouveau Carrousel », et datable – les travaux du Louvre sont lancés dès 1849 par le préfet Berger et préludent aux grands travaux haussmanniens de la décennie 1850. De cette expérience, le poème de Baudelaire désigne le contexte historique (« le vieux Paris n'est plus ») et l'assortit d'un commentaire prêt à traverser le temps (« la forme d'une ville / change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel »), dans une parenthèse que le critique Dolf Oehler qualifie comme la « plus pathétique que l'on trouve dans la poésie sur Paris¹³ ». « Le vieux Paris n'est plus » est à la fois un contexte et une déploration d'époque : la phrase renvoie à quantité d'œuvres contemporaines, d'Alfred Delvau aux frères Goncourt, en passant par Victor Fournel et Édouard Fournier, ou encore les eaux-fortes de Charles Meryon que Baudelaire admirait tant. Le poème présente donc à son lecteur un contenu référentiel, historique : destruction du « vieux Paris », édification du nouveau, « palais neufs, échafaudages, blocs / Vieux faubourgs ». La destruction du vieux Louvre, c'est à la fois la disparition du quartier du Doyenné et son impasse nervalienne chère à la bohème romantique – un lieu déjà mis en littérature par Gérard de Nerval, dont les textes sur la « Bohême galante » ont été publiés dans le journal *L'Artiste* en 1852 –, et l'effacement d'un haut lieu de la répression de juin 1848, dont l'issue fut l'assassinat de prisonniers qui avaient été enfermés dans les souterrains des Tuileries le 25 juin¹⁴. Dolf Oehler, dans son long commentaire sur *Le Cygne*, revient sur cette « affaire du Carrousel », évoquée aussi dans *L'Éducation sentimentale*, et juge que « le poète aborde l'histoire vraie par en dessous, vue des millions de pauvres qui gisent dans la poussière¹⁵ ». La traversée du nouveau Carrousel féconde en tout cas la « mémoire fertile » du promeneur et surgissent des souvenirs : un « champ de baraques », une « ménagerie ». Arrive alors le cygne en manque d'eau, qui se mêle à d'autres images de la perte et de l'exil – Andromaque, une « négresse » sur le trottoir –, jusqu'à l'évocation finale des « captifs » et des « vaincus ». Le cygne assoiffé piétinant dans la

poussière – en ce lieu du vieux Paris voué à la disparition – devient l'image même de la perte et de la défaite.

- 8 Il faut souligner que lecture allégorique comme lecture documentaire sont programmées par le poème lui-même, « puisque “tout pour [le poète] devient allégorie” » alors même qu'il exhibe des indications référentielles, situées dans le temps (« jadis ») et l'espace (« là »). Ce geste de programmation de la lecture peut échapper à l'historien, qui ne lirait *Le Cygne* que comme un témoignage sur la destruction du vieux Paris, mais il peut être contextualisé comme « reste » doté d'une « signification historique » : en proposant à son lecteur ce parcours référentiel et allégorique, Baudelaire contribue à la mise en littérature, à la littérarisation¹⁶ de la disparition du vieux Paris. Plus intemporelle, plus résistante à la contextualisation (sauf à travailler dans la perspective d'une histoire culturelle de la référence à l'Antiquité au XIX^e siècle) est Andromaque, figure noble dont la confrontation avec la prostituée tristement exotique, cette « négresse, amaigrie et phtisique, / Piétinant dans la boue », produit un choc, ce que Walter Benjamin appelle le « mouvement de berceau » entre l'Antiquité et la modernité¹⁷. La « négresse phtisique », elle, appartient bien à l'univers historique et situé de la prostitution parisienne. Au-delà de la lecture documentaire et allégorique proposée par Baudelaire, Oehler propose d'analyser tout le poème comme un poème « crypté » et de ramener l'ensemble de ses éléments à l'histoire politique de 1848 : le cygne assoiffé évadé de sa cage, frottant le pavé et baignant ses ailes dans la « poudre », est une image du peuple révolutionnaire, qui se souvient d'avoir regardé le ciel de juin depuis les souterrains des Tuileries. Viennent dans la deuxième strophe de la deuxième partie les « exilés », ceux de 1848, frères du grand exilé Victor Hugo, auquel le poème est dédié. Quant à Andromaque, la veuve d'Hector, tombée sous la main de Pyrrhus puis léguée à Hélénus, son beau-frère, c'est la République tombée dans la main du général Cavaignac après juin 1848 – « vil bétail » / « vile canaille » –, avant d'aller à Louis Napoléon Bonaparte – lors des élections du 10 décembre. Oehler souligne d'ailleurs la similitude de cadence et de sonorité entre la « République » et « Andromaque », et approfondit le commentaire en évoquant les représentations féminines de la République chez les dessinateurs du temps. L'Africaine, enfin, rappellerait l'abolition de l'esclavage de 1848 : c'est une orpheline de la République

(« À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve »), etc. Oehler densifie donc encore la « signification historique » du reste du *Cygne*, dans une lecture de décryptage qui tourne volontairement le dos à une analyse esthétique de la modernité du lyrisme baudelairien¹⁸.

- 9 On peut confronter cette lecture « historique » à une autre, celle d'Yves Bonnefoy, qui dégage un autre mode d'historicité du *Cygne* : dans un article de 1992 consacré à « L'événement poétique », Bonnefoy fait du poème *le lieu même de l'événement*¹⁹. Le poème n'enferme pas, par un savant réseau de mises en images que le commentaire doit s'évertuer à déchiffrer, une expérience historique qui lui serait extérieure (répression de juin 1848, travaux du Second Empire) : il est en tant que tel une expérience historique. Bonnefoy désigne comme événement poétique le moment où la rhétorique habituelle, la rhétorique facile et pernicieuse, est déstabilisée et où, dans le combat avec la langue, dans le secouement du « joug » de l'écriture et de ses « catégories irrépressiblement esthétiques », quelque chose s'ajoute au monde²⁰. Le poème débute dans le registre noble, le racinien, le virgilien : « je » pense à Andromaque. « Mais tout s'éclaircit, [écrit Yves Bonnefoy] quand a lieu ce que j'appelle un événement : en l'occurrence l'apparition devant Baudelaire d'un cygne évadé de sa cage, c'est-à-dire perdu, et ravagé d'inquiétude. » Ce cygne qui baigne ses ailes dans la poudre n'est pas du tout un cygne de la « tradition littéraire », de la grande poésie classique, mais un « cygne de ce matin de Paris » (je souligne), un « cygne de la finitude, impensable au sein d'aucun monde-image » : un cygne situé. Le cygne, c'est la discontinuité rhétorique qui désorganise – Bonnefoy écrit « désaccorde » – le réseau classique des tropes et des images : d'autres images, d'autres métaphores, neuves et « qui auront la chance de pouvoir s'infléchir vers une problématique du temps vécu », vont devoir l'investir. *Le Cygne* apparaît ainsi comme le « grand poème de la finitude comprise » : il s'agit bien de la « réalité d'un moment de saisissement, de vrai bouleversement, au seuil d'une réflexion indéniablement tournée vers la finitude²¹ ». L'événement d'écriture est donc défini par Bonnefoy comme

un moment, enfin, où le poète, observant ce travail qui se fait en lui, peut s'engager dans une méditation qui le guidera peut-être, l'ouvrira davantage à l'expérience qu'il entrevoit. J'oppose cet événement – qui est une réaction de l'écriture à quelque chose d'en dehors d'elle – à

ces situations où la réalité extérieure semble se prêter à un poète mais sans rien faire que lui abandonner des aspects – son apparence, et non sa qualité de présence – pour ce qui demeure une construction du désir²².

L'auteur désigne bien l'existence d'une expérience historique extérieure au poème (« la réalité extérieure »), mais ce qu'il saisit, dans le poème de Baudelaire, c'est l'événementialité – également historique – de l'écriture, c'est un événement dans la langue, dans le travail des mots et des images. Christian Jouhaud et Dinah Ribard reformulent l'analyse de Bonnefoy en ces termes :

[L]e poète part d'un projet, d'une vision et d'un rapport à la langue, d'un répertoire d'images qu'il commence par mobiliser et agencer ; puis son travail bouleverse et périme tout ce qui a permis son avancée ; c'est cela l'événement : la langue travaillée dément le projet de travail, elle recompose le monde qui lui donnait vie, le « réseau entier » des tropes et des images qui lançaient le poème se trouve subverti par l'événement d'écriture du surgissement d'une image qui brise les autres, « réaction de l'écriture à quelque chose d'en dehors d'elle »²³.

- 10 En quoi cet « événement poétique » pourrait-il concerner le savoir historique, et comment ? Les analyses de Bonnefoy sur Baudelaire reposent sur des contextualisations historiques larges : il a souligné dans de nombreux textes l'importance centrale des expériences de la ville moderne comme celles d'une quête de l'invisible, du flot des choses réelles et périssables et de la finitude pour saisir le projet poétique de Nerval ou de Baudelaire²⁴. À l'inverse les événements poétiques intéressent aussi l'histoire, souligne Bonnefoy (qui s'adresse dans cet article à des historiens²⁵) :

[Les] événements du [poète] ont donc toujours du sens dans le devenir historique, d'où suit que l'historien des idées et même celui des faits devraient grandement en tenir compte. Peut-être même devrait-il reconnaître en eux, sinon ce qui mène l'histoire, du moins ce qui en éclaire les motivations aujourd'hui encore incomprises²⁶.

Un événement d'écriture pourrait donc se prêter à une élucidation proprement historique. Dans *Le Cygne* lu par Yves Bonnefoy, ce n'est

d'ailleurs pas l'expérience historique collective, celle de 1848 ou de la destruction du vieux Paris, qui fait événement, mais le souvenir d'un animal de ménagerie : c'est un souvenir personnel, une anecdote²⁷ de l'année 1846, un choc, peut-être, que Bonnefoy n'analyse pas sous l'angle de l'allégorie²⁸, mais pour lui-même, pour ce qui en est dit, et dont le poème est la trace, trace de mots et d'images, trace dans la matière poétique elle-même. C'est la trace poétique qui est l'événement.

- 11 Bien qu'elle sépare l'expérience historique (« la réalité extérieure ») des « événements du poète », la lecture d'Yves Bonnefoy invite à déplacer le partage établi par Pierre Barbéris entre ce qui relève d'une lecture documentaire de premier niveau (historique) et ce reste disponible pour une mise en perspective également historique, mais attentive aux moyens littéraires considérés eux-mêmes dans l'histoire. En effet les deux gestes supposent souvent que puisse être désigné un contexte historique stable, connaissable et extérieur au texte, à partir duquel la qualité documentaire de l'œuvre serait évaluée (premier niveau), ou qui permettrait de comprendre l'historicité des opérations textuelles et littéraires effectuées (deuxième niveau). Or, le « contexte » n'est que ce que produisent les opérations de contextualisation : il n'existe pas comme une entité stable, un morceau de passé qui serait connaissable pour nous de la même façon que la réalité présente. Ce que nous connaissons du passé nous vient au travers des traces multiples, fixées, et parfois transmises, sur des supports variés ; parmi elles, des œuvres littéraires qui ont traversé le temps et qui, ce faisant, contribuent à nous faire connaître le passé dont elles proviennent²⁹.
- 12 On a d'ailleurs déjà remarqué que, dans *Le Cygne*, c'est le poème lui-même qui réalise la première opération de contextualisation (« le vieux Paris n'est plus »). Cette dernière est, dans le cadre du poème, une opération d'écriture qui exhibe les circonstances et programme une lecture, d'ailleurs promise à un succès durable, du *Cygne* comme poème de la mélancolie urbaine : c'est donc une action d'écriture, effectuée quelques années après la destruction du vieux Louvre, et dont l'efficace a traversé le temps³⁰. Pour le dire autrement, la contextualisation proposée par Baudelaire appartient, en tant qu'action d'écriture produite dans un poème et au moyen d'un poème, au même monde historique que celui de la destruction de

Paris, qui a suscité de très nombreux écrits, administratifs aussi bien que poétiques. De cette efficace de la contextualisation non pour nous, qui recevons *Le Cygne* comme un poème de la mélancolie urbaine à travers le temps, mais pour les contemporains de Baudelaire, on peut prendre à témoin l'un des grands défenseurs du vieux Paris, Édouard Fournier, en 1864 :

Vous vous souvenez du temps où, tout près de l'endroit où l'on voyait l'hôtel de Nantes, les pieds dans la boue, la tête dans les nues, se dresser comme un îlot à six étages, la place du Carrousel était encombrée d'échoppes d'oiseliers et de marchands de bric-à-brac. Certes, auprès du palais si copieusement sculpté qui en a pris la place, ces misérables mesures de bois ne sont guère regrettables. Il faut être poète pour les regretter, et poète encore pour jeter en nous la contagion de ce regret, et nous faire soupirer sur ce passé d'oiseaux criards, de planches pourries, en présence des fastueuses façades que le présent a vu s'élever à cette même place. M. Charles Baudelaire a réussi, par l'énergique magie de ses vers, à produire en nous ce miracle³¹.

Le Cygne appartient bien au monde historique du début des années 1860, il s'ajoute à ce monde, il en est une réalité – en tant qu'écrit littéraire produit et lu par des lecteurs réels –, au même titre que les magasins de bric-à-brac, les oiseliers de « jadis » et les palais « d'aujourd'hui » : il agit, en tant que poème, dans ce monde bouleversé par la reconfiguration impériale de Paris, en rappelant ce qui fut et en montrant ce que font à un poète ces « chers souvenirs ». Le poème s'insère ainsi dans l'ensemble des pratiques scripturaires qui retiennent par et dans l'imprimé le Paris qui s'en va et qui énumèrent les lieux, les noms de rues, les souvenirs anecdotiques ou littéraires attachés aux espaces effacés par l'haussmannisation. Il agit dans ce monde de pierres et de mots en tant que poème, c'est-à-dire en tant que texte attentivement composé, où le choix des mots est exhibé, donné à lire. En vers et en prose, la littérature mélancolique peut alors devenir, à l'inverse, le *contexte possible*, ou l'environnement textuel, de promenades effectives dans le nouveau Paris. C'est une expérience supplémentaire évoquée par *Le Cygne*, qui commence par montrer un poète saisi d'un souvenir littéraire (et antique) en traversant le « nouveau Carrousel » : penser à Andromaque éplorée dans ses douleurs de veuve face au tombeau vide d'Hector au bord d'un

« petit fleuve » qui en rappelle un autre (plus large et tout proche du Louvre), c'est bien faire de la littérature le contexte de l'expérience vécue. La traversée du nouveau Carrousel capturée en poésie est une expérience inextricablement littéraire et historique : une expérience historique (marcher dans un lieu du nouveau Paris) révélée à sa vérité par le souvenir littéraire (Virgile) d'un flâneur (poète, lecteur, promeneur). L'expérience littéraire est aussi historique, car le fait de savoir convoquer des souvenirs de *L'Énéide* au milieu d'une simple promenade est lui-même un savoir littéraire situé dans une histoire de la transmission des classiques latins. L'expérience historique révélée à sa vérité devient ainsi à son tour une expérience littéraire infiniment réitérable par la lecture de celui ou de celle qui apprend que « la forme d'une ville change plus vite », etc. Le début du *Cygne* produit alors une vérité qui n'est pas une vérité seulement historique et référentielle (la mélancolie urbaine des années 1860), mais une vérité expérientielle, capturée et transmise par un savoir littéraire³² (un savoir lire, un savoir écrire).

II. Une rivière et du pain à Varsovie

- 13 Dans la préface déjà citée du volume « Le Chant s'échappera... », l'anthologie de 1947 qui publia certains des poèmes de Władysław Szlengel, on peut lire le poème suivant :

Quelque part dans le monde, quelque part, au loin,
Il y a du vert, des herbes, des brouillards sur la rivière,
Et la forêt et au-dessus de la tête jour et nuit.
Pas seulement le ciel, l'immensité du ciel.

Se promener de nouveau ne serait-ce qu'une fois parmi les arbres –
Entendre encore le vent chanter dans les feuillages –
S'étendre sur la mousse et rester couchée ainsi,
Longtemps, longtemps.

Je sais, c'est une pensée ridicule,
Mais aujourd'hui une nostalgie bête et folle
S'est emparée de moi !

Oh ! je sais, ça prendra quelques jours
Ça passera tout seul
Et je retrouverai mon équilibre, ma raison³³.

Il s'agit là d'un poème anonyme et sans qualité, d'un lyrisme moins vibrant que celui du « vert paradis des amours enfantines, / l'innocent paradis plein de plaisirs furtifs », avec ses « brocs de vin, le soir, dans les bosquets », dans le poème de Baudelaire *Moesta et errabunda*. Le préfacier de 1947 qui cite ces strophes nous apprend qu'elles étaient des paroles de chanson : un rêve de promenade et de sieste au bord de la rivière, qui donne apparemment une faible prise à la lecture documentaire ou historique. Pourtant, ce poème figure bien dans une anthologie des « poèmes sur les Juifs pendant l'occupation allemande ». La préface nous apprend qu'il était chanté dans un cabaret du ghetto de Varsovie, le cabaret *Femina*, rue Leszno, qui ouvrit en juin 1941 et produisit jusqu'en juillet 1942 – au moment de la première grande déportation des juifs de Varsovie vers Treblinka – des pièces de théâtre, des revues et des opérettes. Sur la scène du cabaret *Femina*, l'humour offrait une parade à des conditions de vie de plus en plus difficiles. La chanson fut écrite par le directeur de ce théâtre, Jerzy Jurandot, pour la chanteuse vedette Wiera Gran³⁴, qui interprétait un spectacle ironiquement intitulé « Szafa gra », une expression polonaise imaginée pour dire « tout va bien ». Rien de plus circonstanciel, donc, que cette chanson, rien de plus essentiel que ces circonstances pour comprendre l'action du lyrisme de ce poème. Comme dans *Le Cygne*, il faut considérer comme référentiels les marqueurs de temps et d'espace : « au loin » (en polonais : « daleko »), ce n'est pas le « au loin » de toute nostalgie pour une nature inaccessible, mais le « au loin » concret et réellement inaccessible qui commençait au-delà du mur infranchissable du ghetto à Varsovie en 1941. « Au loin », « quelque part dans le monde », de l'autre côté de la muraille, s'étend une autre ville, des faubourgs, des banlieues mêmes, trouées de verdure, traversées de rivières, cernées de forêts. « Quelque part », donc, il y a du vert et de l'eau. « Se promener de nouveau ne serait-ce qu'une fois parmi les arbres » prend dès lors une signification historique : c'est sortir du ghetto de Varsovie pour vivre « de nouveau » normalement.

- 14 Michał Borwicz, le préfacier du volume, propose le commentaire suivant :

Selon les conventions traditionnelles, cette chanson-là pourrait tout aussi bien évoquer une ouvrière qui travaille dur à la ville et qui se languit de la nature, qu'une dame ou encore une danseuse de cabaret, fatiguée des cafés, des bals et des hommages. ... C'est ce que dit le texte si on l'analyse sans prendre en compte les circonstances, qui ne sont pas explicitées. Et pourtant, le fait est que cette chanson a été composée et produite dans le ghetto. Ce « menu » détail change le message de cette chanson toute simple. Les banals accessoires de la poésie de cabaret, comme ces termes très généraux vert, herbes, brouillards sur la rivière, forêt, arbres, vent (que tout cela – n'est-ce pas ? – est usé !), dans l'atmosphère saturée de crime du ghetto, prenaient un sens concret et exceptionnellement plein. Tout ce qui ailleurs n'aurait exprimé qu'un « caprice », là exprimait le cri muet et désespéré de centaines de milliers de prisonniers³⁵.

Chaque mot devient dès lors la trace d'un manque : manque d'arbres, de forêts, de rivières, d'insouciance et de liberté. Une lecture documentaire serait donc possible, elle s'effectuerait en creux, en négatif en quelque sorte, puisque chaque mot documente l'absence réelle de son référent. Cependant, c'est surtout « le reste » – la forme du poème – qui fait trace. Ce sonnet d'un romantisme ordinaire est bien le genre d'écrit que l'on compose et que l'on écoute en temps de paix. De ce fait, produite sur la scène d'un cabaret du ghetto, la forme elle-même raconte un passé qui n'est plus, un passé où l'on pouvait écrire des poèmes, chanter des chansons, en rêvant au bord des rivières (sans toujours y aller, mais en y pensant comme à un horizon possible). Le lyrisme banal de cette chanson est une des expressions culturelles de la vie ordinaire, de la vie normale : la chanteuse qui fredonne ces vers sur la scène du cabaret *Femina* rappelle aussi aux spectateurs comme on chantait *avant*. Le poème chanté fait alors trace de l'abolition d'un rapport au temps ordinaire qui est celui de la projection de soi dans la rêverie lyrique, abolition qui suscite une bouffée douloureuse – mais « ça passera ».

- 15 Le « reste » ainsi dégagé possède une signification historique tragique et effrayante. Il y a bien là, je crois, un événement poétique, qui a lieu dans la performance des mots dits et chantés sur une scène

en une date et un lieu déterminés (*Femina*, juillet 1941), dans une situation qui contredit l'usage habituel de la poésie lyrique. Cette performance à contre-emploi pourrait encore avoir du sens dans n'importe quel spectacle comique : on pense au moment où le doux songe du rêveur est brutalement secoué par l'irruption d'un grossier personnage ou d'un geste trivial. Dans une telle situation, néanmoins, le sens des mots n'est pas affecté. Pour le rêveur qui pense à une sieste au bord de la rivière, mais se fait secouer, par exemple, par la chute d'un objet ou le coup de bâton du gendarme, la sieste dans les hautes herbes n'est qu'une aspiration inappropriée dans l'instant. L'aspiration demeure toutefois. Dans notre cas, l'environnement modifie le *sens des mots* « au loin », « au bord de la rivière » et « là-bas » : ils cessent d'être les marqueurs d'un rêve de nature, pour signifier des lieux concrets, réels, mais inaccessibles.

- 16 Le texte n'a aucune intériorité qui se suffirait à elle-même, mais le recours aux circonstances serait, on le voit, particulièrement trompeur pour décrire ce qui a lieu : cette chanson est en effet tout entière une chanson de circonstances, mais rien ne l'indique, dans son texte, quand elle en est détachée. Il n'y a pas d'extériorité des circonstances à disposer autour du texte : c'est par la performance que la chanson agit dans le monde avec ses mots (et sans doute sa mélodie), et c'est bien dans ce monde, sur la scène où ces mots sont prononcés, chantés, qu'« au loin » perd son sens vague et conventionnellement poétique pour *trouver* sa valeur référentielle, située, historique et terrifiante. Autrement dit, il y a bien un événement poétique, au sens de Bonnefoy, dans la mesure où le « réseau des tropes et des images » est bouleversé et que les mots les plus banals sont rendus à leur présence historique. L'événement n'a pourtant pas lieu *dans* la langue poétique, mais dans le choc de son usage sur une scène en un lieu et un temps donnés, choc qui affecte ce qu'« au loin » veut dire, choc qui ébranle la banalité lyrique des hautes herbes et du ciel étoilé. Voici ce que le ghetto fait à la poésie : il en défait le système d'images.
- 17 On peut avancer, à partir de ce premier exemple, vers d'autres usages de la poésie dans le ghetto – usages que cet article ne fera qu'effleurer. Władysław Szlengel était l'un des poètes de cabaret actifs dans le ghetto jusqu'à l'été 1942, quand la « grande déportation » envoie à Treblinka plus de 300 000 de ses habitants en

quelques semaines. C'est dans un cabaret voisin du *Femina*, le *Stzuka* (« L'Art »), qu'il présentait son « Journal vivant » (« Żywy Dzienny »), une sorte de chronique poétique, « un commentaire drolatique de l'actualité » selon l'historien Samuel Kassow³⁶. Après la grande déportation de juillet 1942, il continua de lire son « Journal » en se déplaçant dans les appartements du ghetto. Certains de ses poèmes furent tapés à la machine et reproduits en quelques exemplaires. Quand la résistance juive prit les armes, au début de l'année 1943, il écrivit son poème le plus fameux, « Contre attaque », qui circula plus largement et que Borwicz baptisa, bien plus tard et pour le public français, « la Marseillaise du ghetto³⁷ ». Szlengel fut assassiné par les nazis le 8 mai 1943 : une partie de ses poèmes avait été recueillie par le groupe responsable des archives clandestines sous la houlette d'Emanuel Ringelblum, une autre confiée à un ami non juif, qui les transmit après la guerre à Michał Borwicz, alors directeur de la Commission historique juive de Cracovie et engagé dans la préparation de l'anthologie des « poèmes sur les juifs sous l'occupation allemande ». En 1960, un dernier paquet fut retrouvé dans une vieille table qu'un habitant de Varsovie s'appêtait à découper en morceau pour se chauffer³⁸.

- 18 Dans un texte testamentaire en prose du début de l'année 1943, « Ce que je lisais aux morts », Szlengel a désigné ses derniers poèmes comme des « poèmes-documents » : « wiersze-dokumenty ». Comment comprendre cette expression ? Documents de quoi et surtout, documents, comment ? « Poèmes-documents » implique que le poème en tant que tel est document et non pas, ou pas seulement, que son contenu est documentaire. Cette lecture documentaire, au sens de Pierre Barbéris, est pourtant possible. C'est celle qu'effectue en particulier Emanuel Ringelblum quand, après la mort du poète du ghetto (et avant son propre assassinat, en mars 1944), il rédige un portrait de Szlengel :

Les poèmes exprimaient les humeurs du ghetto. Ils étaient déclamés et récités. Ils se transmettaient de la main à la main sous forme de copies dactylographiées ou d'hectographies. Bien que médiocres d'un point de vue artistique, les poèmes devinrent très populaires et ceux qui les entendaient en étaient émus aux larmes parce qu'ils étaient d'actualité, qu'ils portaient sur les problèmes de la vie des Juifs, leurs émotions³⁹.

L'historien qu'était Ringelblum nous tend les clés d'une lecture historique et documentaire des poèmes, une lecture dans laquelle la médiocrité artistique est associée à la densité informative, donc à la valeur documentaire, de ces écrits, qui expriment les « humeurs du ghetto ». Certes, ces poèmes sont aussi devenus des documents, de par le geste même qui a consisté à les recueillir et à les sauver de la destruction en les cachant avec les autres archives du ghetto : comme toutes les pièces des archives Ringelblum, les tapuscrits des poèmes de Szlengel, aujourd'hui conservés dans les fonds de l'Institut historique juif de Varsovie, sont des restes matériels de la vie du ghetto⁴⁰. Néanmoins, si Szlengel envisageait ses poèmes comme des documents, c'était bien au moment de leur composition et, on le suppose, sans considérer leur valeur documentaire comme la contrepartie de leur faible valeur artistique. « Poèmes-documents » désigne un geste poétique que l'ensemble du parcours effectué ici, depuis l'expérience baudelairienne et sa lecture par Yves Bonnefoy, peut nous permettre d'éclairer un peu.

- 19 *Chleb* (Le pain) a été écrit par W. Szlengel en juillet 1941 : il fait partie du lot des poèmes « satiriques » de la période du cabaret *Stzuka* conservés dans les archives Ringelblum et on peut en consulter les photographies numériques sur le site de l'Institut historique juif de Varsovie⁴¹. Sur l'écran, on voit le poème en double, à l'encre noire et à l'encre bleue, car le poème avait été tapé sur un papier pelure doublé d'une feuille carbone : c'est la trace d'un souci de conservation, mais aussi du mode rudimentaire de publication mentionné par Ringelblum. On voit aussi sur le papier des taches sombres, des marques d'humidité et une large déchirure, qui nous prive d'une partie du poème. Le document porte les stigmates de l'histoire de son sauvetage dans les caisses de métal et les bidons enterrés sous le ghetto avant la destruction de ce dernier, puis exhumés en 1946, gorgés d'eau. Tout ne put être récupéré, dont la partie centrale de ce poème. De même que les autres pièces des archives Ringelblum, le poème de Szlengel nous vient *comme un document* : il a été conservé comme archive et son état matériel témoigne de l'histoire de son sauvetage. L'histoire matérielle de cet écrit en fait un document, au même titre que tous les objets survivants du ghetto. Seulement, c'est un écrit, une série de mots, de phrases, d'énoncés : il peut être recopié, publié et traduit, reproduit et partagé, et l'on peut alors

s'interroger sur la nature documentaire du geste poétique envisagé par son auteur.

- 20 Avant même de lire, on s'arrête au titre, *Chleb* – le pain –, et à la mention d'une date à la fin du poème : Varsovie, juillet 1941. Les mentions liminaire et finale du poème désignent un contenu documentaire, historique. Il va bien s'agir, comme l'écrit Ringelblum, des « problèmes de la vie des Juifs ». Szlengel avait fui Varsovie en 1939 après l'invasion de la Pologne et s'était réfugié dans la zone occupée par les Soviétiques, à Białystok, puis à Lwów, avec sa femme, où ils restèrent jusqu'au mois de juin 1941. L'invasion de l'Est de la Pologne par les troupes allemandes, en juin, les contraint à retourner à Varsovie. Szlengel découvre le ghetto : c'est le moment où les morts, de faim, de maladie et d'épuisement, commencent à s'entasser. Qu'en est-il du pain et de la faim à Varsovie en juillet 1941 ?

Le pain⁴²

Sur la table il y a un pain entamé au quart,
C'est le pain du rationnement,
Celui qu'ils donnent avec une carte.
Des yeux je le dévore ce pain à la mie grise
Et ces images se forment dans mon esprit :

La rue... dans le bruit et dans les cris
Dans le caniveau, sur la chaussée, sur le trottoir
Se tiennent les vendeurs de pain
Madame, vous permettez ? – Pas la peine.
Et ils vantent leur pain blanc, leur pain de seigle,
Pain de luxe, pain noir de deux kilos⁴³,
Contre sa chemise noire et sale,
Le vendeur, un gamin, serre le pain.
Il le tient bien fort, comme un précieux trésor,
Ce grand pain de froment, blanc, odorant.
Panier contre panier, comme une armée en ordre de bataille,
Il y a tant de pain aujourd'hui au marché !
Cris, marchandages, jurons, serments,
Cercles des clients,
Autour des vendeurs,
Mains tendues,
Visages fiévreux,

Ce pain, elle le vend, elle l'achète – la rue...
[fragment déchiré]

Dans la rue, sur la chaussée, comme un lapin en fuite,
Se faulant entre les charrettes, les triporteurs, les tramways,
Un homme court, poursuivi par les coups de bâtons policiers.
Il ne s'en soucie guère. Le morceau de pain
Il le dévore avidement : cette fois il veut manger à sa faim.
La rue indifférente s'arrête net
Les coups pleuvent sur les membres de l'homme
Tant pis s'il a faim, battez-le !
Tant pis s'il est battu par le policier,
C'est ça qu'il faut, dit la rue.

La rue... au pied du mur de séparation,
Au pied du barrage contre le typhus,
Un chuchotement, un signe de reconnaissance, et malgré ce barrage
Ils font passer un grand sac de pain.
Vite, ils s'en emparent, l'enveloppent de haillons,
Vite, vite, ils échappent à la surveillance.
Mais il est cher le pain de contrebande,
Celui qu'on a sans carte de rationnement,
L'homme pauvre, il ne peut qu'en rêver.
Pour certains seulement, pour ceux qui ont de la chance,
La Communauté ou le ZYTOS distribuent du pain.
Alors, pour changer, une autre image : un bureau,
Derrière une table, un fonctionnaire armé d'un stylo,
Un cri, du bruit, une bousculade, des voix qui s'élèvent,
Il fait chaud, on étouffe, on est serré, fumée, cigarettes,
Devant la porte, une queue – démesurément longue – s'étire.
Ils se poussent, la faim n'attend pas, elle n'est pas patiente la faim,
Un policier ou un gardien, sourd aux suppliques,
Laisse entrer lentement, au compte-gouttes,
Ceux qui crient, il les chasse.
Un deux trois dix : ils sont debout, ils attendent
Le pain, le pain de leurs rêves, compté au décagramme près.
Au décagramme, presque au gramme,
Un pain que bien souvent, malheureusement, nous n'avons pas.
Ce pain qui est devenu un rêve, ce pain qui est devenu un poème,
Aujourd'hui, on ne parle que de son prix.
Moi... je n'écoute pas ces conversations, elles ne rassasient pas,
Pourquoi parler, la faim, mieux vaut la cacher,

Pourquoi causer du souci aux autres, pourquoi s'affliger ?
Aujourd'hui mieux vaut se taire, ce que je fais justement,
Tant pis si tu as un poids sur ton estomac,
La douleur pour toi, un visage souriant pour les autres,
Et même si parfois, c'est difficile, à travers un voile de larmes,
Souris, mon frère, souris, car comme toi les autres
Vous devez survivre, il ne faut pas pleurer.
Le jour viendra, où à nouveau il y aura plein de pain,
Pour tout le monde, pour tout le monde ! Vous entendez ?
Un jour où la vie recommencera.

Varsovie, juillet 1941

- 21 Satirique, ce poème ? On pourrait dire aussi : cruel, ironique et désespéré. Le poème est narratif : il évoque des choses vues (« obrazy », des images, des vignettes) : la fièvre du marché, la bataille pour le pain, les coups, la rue indifférente, la contrebande autour du mur de séparation, les bureaux des institutions du ghetto (la « Communauté » et l'entraide juive ou « ZYTOS »), les distributions de pain détaillé en « décagrammes » ; le poème rapporte des propos entendus, des « conversations ». Un « je » s'adresse à un « tu » – « bracie », frère –, un « je » affamé raconté par le « je » qui écrit le poème. Cette série de choses vues et entendues, attestées par l'utilisation de la première personne, associées à l'évocation de la faim (la pression dans l'estomac), jusqu'à l'adresse finale, suspendue entre le sarcasme et l'espoir (« Le jour viendra, où à nouveau il y aura plein de pain »), cet ensemble constitue bien une capture en poésie de l'état de la question du pain à Varsovie en juillet 1941.
- 22 La première partie du poème documente la faim : elle la montre et la représente. Elle montre la faim du « je », le poète, assis devant une table, puis parmi les autres dans la rue ou dans un bureau, et qui rapporte les conflits, l'attente, l'impatience, les cris et l'espoir absurde. Le poème montre les lieux et les mots de la faim, il matérialise en mots le pain absent, car celui-ci est devenu aussi immatériel qu'un poème. *Chleb* documente la faim avec les ressources mêmes de la poésie : l'expérience de la faim est montrée, déposée dans le poème comme cet espace où l'écrit peut capturer des images et faire entendre des voix, montrer des voix, installer du silence dans les mots, et, surtout, montrer ce que devient la langue quand la vie ordi-

naire est poussée jusqu'au plus extrême dénuement, quand le pain est si rare qu'il en devient immatériel. De ce point de vue, il n'y a en effet pas d'opposition entre poème et document.

- 23 « Ce pain qui est devenu un rêve, ce pain qui est devenu un poème », continue Szlengel : là se situe l'événement poétique au sens de Bonnefoy, cet événement dans la langue, cet événement du poète en réponse à une réalité extérieure qui affecte non le sens des mots, mais leur capacité à faire image. La réalité extérieure redistribue les possibilités métaphoriques. On ne peut plus parler du « pain des rêves », de ces rêves qui nourrissent comme le pain quand il n'y a pas de pain, quand le pain est absent à en devenir aussi immatériel qu'un poème, quand seul le poème peut faire exister matériellement – dans la matière des mots – le pain absent : pain de seigle, pain noir, pain de froment. Le « pain de leurs rêves » cesse d'être une métaphore quand, au ghetto, on rêve de manger : il se matérialise, se découpe au déca-gramme près. Le glissement des mots du pain vers ce très littéral pain des rêves détaillé en menus morceaux de dix grammes montre bien la subversion du « réseau des tropes et des images », une subversion qui ramène le mot pain à l'absence de la chose pain. Ce poème est *littéralement* un document, dans la mesure où il se montre comme le seul lieu où il y a du pain. Quand le pain est rare et se découpe en unités si petites qu'il en devient évanescent, seul existe le pain *écrit*. Les métaphores ordinaires ne sont pas bouleversées par le surgissement d'une image, comme celle du « cygne de la finitude », mais bien anéanties et montrées comme telles par le poème, qui documente ainsi, également, l'effet de la faim sur les pratiques métaphoriques ordinaires.

*

- 24 Dans un récit écrit au retour de sa captivité comme prisonnier de guerre dans un camp réservé par les Allemands aux évadés récidivistes et situé sur le territoire oriental de la Pologne occupée, à Rawa Ruska, l'écrivain français Pierre Gascar évoque une conversation avec un travailleur juif de cette ville, où la population juive, avant d'être éliminée en décembre 1942, avait été concentrée et contrainte au travail pour l'industrie allemande.

On entrait dans un univers qui peut-être n'avait jamais cessé d'exister derrière le solide rempart des mots où les images d'une vieille rhétorique n'ouvraient jusqu'ici que des fenêtres sans profondeur ; on vous arrachait vraiment maintenant le pain de la bouche, il ne vous restait que les yeux pour pleurer, on vous saignait réellement aux quatre veines, on mourait comme un chien et nul n'aurait douté que, pendant les nuits d'hiver, les pierres se fendissent. Apprentis-sorciers du langage : nous sentions rouler jusqu'à nous et sur nous, échappées des cosses sèches des formules, les surréalités de l'enfer : le noir de la peste, l'orgueil des poux, le pain des larmes⁴⁴.

- 25 Les réflexions de Pierre Gascar peuvent être rapprochées de celles que Michał Borwicz (qui avait été, en tant que juif, détenu dans un camp de travail et de mise à mort à l'ouest de Lwów) consacre aux pratiques littéraires dans les camps, d'abord dans un essai publié en Pologne en 1946 (*Littérature au camp*⁴⁵), puis, après son départ de Pologne en 1947, dans un ouvrage paru la même année que le récit de Gascar, en 1953, à Paris : *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation hitlérienne*⁴⁶. En reliant les propos de Borwicz à ceux de Gascar, on pourrait dessiner une configuration critique un peu oubliée, qui en son temps fut soucieuse de comprendre ce que les camps et les ghettos avaient fait à la langue poétique. Il vaudrait la peine de s'intéresser à ces réflexions menées par des hommes de lettres qui avaient connu, dans des positions certes très différentes, les épreuves de la guerre, ne serait-ce que pour faire contrepoids aux réflexions parfois simplistes tirées des propos de Theodor Adorno sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz. Notre propos, ici, aura été plus limité et volontairement plus ponctuel. Nous aurons essayé de construire une démarche herméneutique et historique apte à saisir des poèmes comme la chanson de Jurandot ou les « satires » de Szlengel dans leur dimension expérientielle et événementielle de poèmes. Le cheminement esquissé ici, depuis Baudelaire et par les réflexions d'Yves Bonnefoy, aura précisément tenté de restituer cette dimension. On pourrait formuler les choses autrement et dire qu'en partant du monument littéraire qu'est *Le Cygne*, on aura tenté de proposer une description des « poèmes-documents » du ghetto de Varsovie non seulement comme d'émouvantes traces, les reliques d'une pratique poétique dans le ghetto, l'écho des inquiétudes et des

humeurs d'une population dans la détresse, mais bien également comme des expériences poétiques et historiques de et dans l'événement.

- 26 Un tel cheminement ne va pas sans risques : risque d'aplatissement des poèmes et risque de mise en équivalence de situations historiques différentes. La démarche ici adoptée aura cherché à mettre en contact deux « moments », sans postuler aucune continuité temporelle, deux moments que nous regardons depuis notre présent, mais que nous ne pouvons pas regarder de la même manière. *Le Cygne*, comme monument de la poésie française, ne vient à nous qu'au travers de multiples couches critiques sédimentées : chaque expérience de lecture traverse ces couches (et peut les ignorer), chaque expérience de lecture actualise le poème selon une dynamique transhistorique qu'il a lui-même contribué à construire en articulant l'expérience datée de la traversée d'un lieu de Paris à un sentiment mélancolique lui-même transhistorique. La violence de l'haussmannisation parisienne ne nous touche guère (le plus souvent), nous nous en sommes accommodés. *Le Cygne* est toutefois un poème de notre présent. Les poèmes « du ghetto de Varsovie » ne sont jamais désignés que par ce complément de nom qui manifeste, on l'a dit, une appartenance, tout en caractérisant par avance des contenus. Attachés à ce passé dont nous ne pouvons nous accommoder, ils en sont les témoins tragiques ; peut-on essayer de les lire aussi pour ce qu'ils ont été, des poèmes en leur temps ? C'est en les regardant depuis le monument baudelairien, en mobilisant pour eux l'intensité de la réflexion historique et critique suscitée par *Le Cygne*, qu'on a tenté de saisir leur densité expérientielle en tant que poèmes, d'en saisir l'événementialité poétique – une événementialité à distance de toute problématique des circonstances qui, elle, opposerait le poème apte à transcender les circonstances au poème tout entier attaché à elles. C'est bien le cygne assoiffé défiant les images de la grande poésie qui nous permet de regarder le pain des rêves ou, du moins, d'essayer de regarder le pain des rêves de Szlengel et sa métaphore *dé-figurée* comme un objet pour l'histoire, c'est-à-dire aussi dans la violence de sa présence, pour nous, maintenant.

BIBLIOGRAPHIE

BARBÉRIS Pierre et DUBY Georges, « Littérature et société » [en ligne], in Roger PILLAUDIN (dir.), *Écrire... Pour quoi ? Pour qui ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Dialogues de France-Culture », 1975, p. 35-65. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/225-litterature-et-societe/>

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, préface R. Tiedemann, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 1997.

BONNEFOY Yves, « L'Événement poétique », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 104, n° 1, 1992, p. 93-100.

BONNEFOY Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2011.

BORWICZ Michał, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie, 1939-1945*, précédé de *Ma pendaison*, préface R. Cassin, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1996.

BORWICZ Michał, *Literatura w obozie*, Cracovie, éditions de la Commission historique juive, 1946.

BORWICZ Michał (dir.), *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o żydach pod okupacją niemiecką*, Varsovie, Lodz, Cracovie, Commission centrale historique juive de Pologne, 1947, reprint Lubin, 2012.

ÉLUARD Paul, « La poésie de circonstance », in *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. L. Scheler et M. Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 931-944.

FOURNIER Édouard, *Chroniques et légendes des rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1864.

GASCAR Pierre, *Les Bêtes*, suivi de *Le Temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953.

GENETTE Gérard, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 13-20.

GRUDZIŃSKA Agnieszka, *Victimes, témoins, Les écrivains polonais face à la Shoah, 1940-1960*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2015.

FURET François, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978.

JOUHAUD Christian et RIBARD Dinah, « Événement, événementialité, traces », *Recherches de Science Religieuse*, tome 102, n° 1, 2014, p. 63-77. DOI : <https://doi.org/10.3917/rsr.141.0063>

KASSOW Samuel, *Qui écrira notre histoire ? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie. Emanuel Ringelblum et les archives d'Oyeg Shabes*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Grasset,

2011.

LEOCIAK Jacek et JANCZEWSKA Marta (dir.), *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, préface J. Leociak, Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum, coll. « Biblioteka Narodowa », 2020.

LYON-CAEN Judith, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2019.

OEHLER Dolf, « Dramaturgie historique et art du cryptage dans *Le Cygne* », in *Juin 1848, le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, éd. augmentée, trad. G. Petitdemange et P. Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2017.

SZLENGEL Władysław, *Ce que je lisais aux morts : poèmes du ghetto de Varsovie*, trad. J.-Y. Potel et M. Prochniewicz, Belval, Circé, 2017.

NOTES

1 Władysław SZLENGEL, *Ce que je lisais aux morts : poèmes du ghetto de Varsovie*, Belval, Circé, 2017.

2 On lira des réflexions importantes sur cette question dans le livre d'Agnieszka GRUDZIŃSKA, *Victimes, témoins, Les écrivains polonais face à la Shoah, 1940-1960*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2015.

3 Voir Jan GROSS, *Les Voisins : 10 juillet 1941. Un massacre de Juifs en Pologne*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Fayard, 2002 ; Les Belles Lettres, coll. « Le Goût de l'histoire », 2019. Sur la réception du travail de Jan Gross, on peut lire son texte « Itinéraire d'un historien de la Shoah en Pologne », in Audrey KICHELEWSKI, Judith LYON-CAEN, Jean-Charles SZUREK et Annette WIEVIORKA (dir.), *Les Polonais et la Shoah. Une nouvelle école historique*, École des hautes études en sciences sociales, 21-22 février, Paris, CNRS éditions, coll. « Seconde guerre mondiale », 2019, p. 23-36, ainsi que l'ensemble du volume.

4 Jacek LEOCIK et Marta JANCZEWSKA (dir.), *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum, coll. « Biblioteka Narodowa », 2020.

5 L'ensemble des publications de la collection « Bibliothèque nationale » depuis 1919 (date de l'indépendance de la Pologne) peut être consulté sur le site de l'éditeur. URL : <https://wydawnictwo.ossolineum.pl/products/category/biblioteka-narodowa-2>

6 François FURET, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978, p. 97.

7 Gérard GENETTE, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 13-20.

8 Sur la poésie de la première guerre mondiale, voir Laurence CAMPA, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles », 2010 et le travail doctoral en cours de Julia Ribeiro sur la « poésie en langue française de la Grande Guerre : les ouvrages poétiques et leur utilisation comme source sur l'expérience combattante », dans le cadre du projet collectif Poésie Grande Guerre. URL : <https://pgg.parisnanterre.fr/>

9 On s'appuie souvent sur la célèbre conférence de Paul Éluard de janvier 1952, « La poésie de circonstance », pour désigner ce mouvement qui élève la circonstance à la hauteur de la poésie. De fait, une grande partie du propos d'Éluard porte sur les conditions d'avènement de la « poésie véritable », cette poésie qui ne peut advenir que si le poète regarde le monde – les circonstances – avec des yeux « vraiment ouverts ». Éluard effectue aussi un tri entre les bonnes et les mauvaises circonstances historiques : ainsi, les poèmes écrits « en l'honneur de Staline pour son soixante-dixième anniversaire » ont « toute la densité et le poids humain de cette grande existence », alors que le poème de Paul Claudel à *Saint-Michel Archange, patron des parachutistes du corps expéditionnaire d'Indochine* ne peut être un « poème valable [...], parce que ce n'est pas là un bon sujet ». Paul ÉLUARD, « La poésie de circonstance », in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 931-944. Puisqu'à regarder l'histoire *avec les yeux vraiment ouverts*, ni Staline ni le corps expéditionnaire d'Indochine ne sont de bons sujets, le texte d'Éluard mérite une étude approfondie, plutôt que de servir ici de support critique à une réévaluation de la circonstance en poésie.

10 Michał BORWICZ (dir.), *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o żydach pod okupacją niemiecką* [Le chant s'échappera... Anthologie de poèmes sur les Juifs pendant l'occupation allemande], préface M. Borwicz, Varsovie, Lodz, Cracovie, Commission centrale historique juive de Pologne, 1947, reprint Lubin, 2012, p. 25. Traduction (inérite) : Agnieszka Grudzinska et Judith Lyon-Caen.

11 Pierre BARBÉRIS et Georges DUBY, « Littérature et société » [en ligne], *France Culture*, 2 avril 1974 ; repris in Roger PILLAUDIN (dir.), *Écrire... Pour quoi ? Pour qui ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble,

s-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/225-litterature-et-societe/

12 « lorsque je lis ces textes de Stendhal des années 1825, ma lecture historique les éclaire ; je les comprends mieux ainsi et, pourtant, ils ne sont pas épuisés pour autant, ils demeurent des textes ayant leur valeur propre. C'est là mon problème du “reste”. Quelle est la valeur historique de ce “reste” du littéraire, après le passage de la lecture historique ? » *Id.*

13 Dolf OEHLER, « Dramaturgie historique et art du cryptage dans *Le Cygne* », in *Juin 1848, le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 276.

14 L'épisode est surtout rapporté par François PARDIGON, *Épisodes des journées de juin 1848*, prés. A. Héricord, Paris, La Fabrique, coll. « Utopie et liberté », 2008 [1852].

15 Dolf OEHLER, *op. cit.*, p. 286.

16 J'entends ici par littérisation non seulement la production d'écrits relatifs à la disparition du vieux Paris – l'abondante mise en texte de la disparition du vieux Paris, qui est aussi le fait d'administrateurs ou d'érudits –, mais aussi la production d'écrits identifiés comme relevant de la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette forte littérisation a des effets de retour sur toute la production « non littéraire », puisqu'elle peut conduire certains producteurs d'écrits, agissant sur le terrain municipal, à capter cette ressource littéraire pour faire plus largement circuler leurs textes ou donner un poids différent à leurs propos. Voir Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 35-38 en particulier et sur un sujet très proche dans un autre contexte urbain, Gautier GARNIER, « Ángel Fernández de los Ríos : écrire et publier la transformation de Madrid par temps de révolution (1868-1876) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 64, p. 135-152. DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.8282>

17 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, préface R. Tiedemann, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 1997, p. 372 (fragment [J 72, 5]).

18 Dolf OEHLER, *op. cit.*, p. 278. Il vise particulièrement la lecture dépolitisée de Hans Robert Jauss. Hans Robert JAUSS, « Zur Frage der “Struktureinheit” älterer und moderner Lyrik », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 41, 1960, p. 231-266.

19 Yves BONNEFOY, « L'Événement poétique », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 104, n° 1, 1992, p. 93-100.

20 *Ibid.*, p. 95.

21 *Ibid.*, p. 97.

22 *Ibid.*, p. 99-100.

23 Christian JOUHAUD et Dinah RIBARD, « Événement, événementialité, traces », *Recherches de Science Religieuse*, tome 102, n° 1, 2014, p. 63-77. DOI : <https://doi.org/10.3917/rsr.141.0063>

24 Yves BONNEFOY, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2011, en particulier « Le poète et “le flot mouvant des multitudes” », p. 203-329.

25 À l'origine de ce texte était l'intervention de Bonnefoy au colloque organisé à Florence en 1989 pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française, « 1789, l'événement ».

26 « L'Événement poétique », *op. cit.*, p. 100.

27 Un fait-divers rapporté par *Le Corsaire-Satan* du 16 mars 1846 : voir Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1005.

28 Sur cette question, voir la préface d'Yves Bonnefoy à Patrick LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015.

29 Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, *op. cit.*, p. 60.

30 On préfère ici, pour parler de littérature, « efficace » à « efficacité » pour sa dimension conceptuelle et ouverte. L'efficacité s'évalue et se mesure ; l'efficace parle d'une portée à la fois plus générale et moins évidemment repérable.

31 Édouard FOURNIER, *Chroniques et légendes des rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1864, p. 21-22.

32 Judith LYON-CAEN, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2019, en particulier l'introduction.

33 Michał BORWICZ (dir.), *Pieśń ujdzie cało...*, *op. cit.*, p. 24.

34 À propos du destin de Wiera Gran, qui fut ensuite accusée d'avoir chanté devant les nazis, voir Agata TUSZYŃSKA, *Wiera Gran, l'accusée*, trad. I. Jannès-

Kalinowski, Paris, Grasset, 2010.

35 Michał BORWICZ (dir.), *Pieśń ujdzie cało...*, op. cit., p. 24.

36 Samuel KASSOW, *Qui écrira notre histoire ? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie. Emanuel Ringelblum et les archives d'OyNEG Shabes*, Paris, Grasset, 2011, p. 450.

37 Dans son livre de 1966 : Michel BORWICZ, *L'Insurrection du ghetto de Varsovie*, Paris, Julliard, coll. « Archives », 1966.

38 Voir l'édition française d'une partie des poèmes de Szlengel : *Ce que je lisais aux morts*, op. cit. Une ample documentation à propos de Szlengel est disponible en anglais sur le site Zchor.org : <http://www.zchor.org/szlenge/l/szlenge.htm>. Sur la poésie de Szlengel, voir aussi : Frieda W. AARON, *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps*, Albany, State University of New York Press, coll. « SUNY series in modern Jewish literature and culture », 1990.

39 Emanuel RINGELBLUM, *Kšovim fun geṭo* [Écrits du ghetto], tome II : *Noṭitsn un ophandlungen (1942-1943)*, Varsovie, Yidish Bukh, 1963, p. 189-193 ; traduit du yiddish par Natan Weinstock et cité dans l'introduction de Jean-Yves Potel à *Ce que je lisais aux morts*, op. cit., p. 23.

40 Jacek LEOCIĄK, *Tekst wobec Zagłady* [Le texte face à la destruction], Wrocław, Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, coll. « Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej », 1997, p. 84, cité et traduit par Agnieszka GRUDZIŃSKA, *Victimes, témoins, Les écrivains polonais face à la Shoah (1940-1960)*, op. cit., p. 143. Georges Didi-Huberman, commente la nature de « reliques » des archives du ghetto de Varsovie conservées à l'Institut historique juif dans *Éparses. Voyages dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, éditions de Minuit, 2020.

41 Władysław SZLENGEL, *Chleb* [en ligne], 1941. URL : <https://cbj.jhi.pl/documents/967862/0/>

42 Le poème, inédit en français, est ici traduit par Olga Byrska, Artur Kula et Judith Lyon-Caen.

43 « Cwajkilerowy » : deux kilos, en yiddish transcrit en polonais.

44 Pierre GASCAR, *Les Bêtes*, suivi de *Le Temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953, p. 251-252.

45 Michał BORWICZ, *Literatura w obozie*, Cracovie, éditions de la Commission historique juive, 1946.

46 Michał BORWICZ, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation hitlérienne*, Paris, PUF, 1953. Le même texte est disponible aujourd'hui sous le titre *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie, 1939-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1996.

AUTEUR

Judith Lyon-Caen

Directrice d'études à l'EHESS, GRIHL-CRH ; 54 bd Raspail 75006 Paris
Ancienne élève de l'ENS-ULM, Judith Lyon-Caen est historienne, spécialiste de l'histoire des usages sociaux de la littérature aux XIX^e et XX^e siècle. Ses travaux portent sur l'histoire de la lecture et des appropriations de la littérature (*La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, 2006), sur les modes et les formes de mise en texte de l'expérience sociale, sur les relations entre histoire et littérature (*La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, 2019), sur le recours à la littérature dans les camps et les ghettos de l'Europe occupée par les nazis.

Le surréalisme d'André Breton : du mythe à l'histoire et de l'histoire au mythe

Pierre-Henri Kleiber

DOI : 10.35562/marge.481

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Le rapport du surréalisme à l'histoire est ambivalent. Tout en la dénonçant comme une construction idéologique, André Breton fixe inlassablement les repères d'une entrée de son mouvement dans l'histoire. Cette dernière est donc un objet d'attraction et de répulsion : répulsion pour un récit national qui révèle la partialité du savoir historique et pour un culte du passé qui témoigne de l'erreur de trajectoire anthropologique dont la pensée occidentale s'est rendue coupable ; attraction pour la « splendide illustration » des manuels scolaires et pour le sens téléologique de l'histoire qui promet l'accomplissement hégélien. Breton a une vision proprement surréaliste de l'histoire. Elle suppose de reconsidérer non seulement les positions, mais également l'épistémologie de la discipline. En réévaluant le concept même de temps, en valorisant l'instant qui surgit contre la durée qui s'écoule, en exaltant l'actuel et le possible plutôt que l'accompli, en confiant au mythe non plus envisagé comme une fable le pouvoir de révéler le contenu latent de la matière historique, le surréalisme actionne autant de leviers capables d'introduire l'imagination, le désir et le rêve dans l'histoire, déplaçant du même coup le centre de gravité du passé vers le présent et l'avenir.

INDEX

Mots-clés

surréalisme, histoire, poésie, mythe, Breton (André)

PLAN

L'appel de l'histoire

Haro sur « l'histoire telle qu'elle s'écrit »

« Le temps, vieille farce sinistre »

« La splendide illustration » des livres d'histoire

Les points magnétiques
Vers une histoire surréaliste
La fécondité du mythe

1. Le modèle hégélien marxiste
2. Le modèle freudien

TEXTE

L'histoire [...], avec les traces puériles qu'elle laisse dans notre esprit, et qui sont obscurément bien plutôt celles de Charles VI, de Geneviève de Brabant que de Marie Stuart et de Louis XIV, l'histoire tombe *au-dehors* comme la neige¹.
(André Breton)

- 1 Dans un texte remarquable de Pierre Drieu La Rochelle, une lettre ouverte qu'il adresse à ses compagnons surréalistes de la veille et publie en 1927, cet ami déçu les accuse d'un travers qui ne laisse pas d'étonner :

Je suis [...] porté à me demander si la complaisance que vous vous êtes soudain découverte pour Hegel n'était pas qu'une manifestation entre autres de cette tendance rétrospective, de cette inclination historienne qui vous fait remonter et revivre toute la démarche de la pensée du XIX^e siècle, siècle qui pensa sous le signe de l'histoire et dont vous êtes les héritiers les plus directs et les plus essentiels, mais quelquefois aussi les plus accablés².

On devine que la lecture du Friedrich Nietzsche de la *Deuxième considération inactuelle* n'est pas étrangère à cette réflexion sur des hommes empêtrés dans l'histoire, paralysés par un regard qui se porte obstinément vers le passé et étouffés par le poids de son héritage. Drieu est quant à lui orphelin de l'action immédiate, sous sa forme violente de préférence, comme Nietzsche l'était de ce qu'il appelait la « force plastique de la vie³ », laquelle ne saurait se faire

jour que dans des conditions qui furent en particulier celles des Grecs du premier âge, vierges de tout souci historiographique.

Drieu insiste plus malicieusement :

Il y a chez vous une petite veine assez envenimée de passéisme, de bibliographie, de bibelotage. Votre amour et votre recherche de tout le romantisme dans tous ses tenants et ses aboutissants, dans ses plus incertaines origines, dans ses plus insuffisantes dérivations, dans ses plus spécieuses expressions, verse par moments dans la superstition et la futilité⁴.

Puis il porte un coup suprême avec cette comparaison qui devait leur faire plaisir, comme on le devine : « Vous devenez, comme l'est Maurras pour le xvii^e siècle, des conservateurs⁵ ».

- 2 Les surréalistes furent-ils vraiment ces historiographes maniaques, ces rats de bibliothèque, ces thuriféraires des siècles passés ? On ne saurait méconnaître la partialité de jugement, le ressort polémique ou même malveillant chez un homme qui, dans un tel factum, signe sciemment la rupture avec les compagnons – Louis Aragon au premier chef – qu'il côtoie depuis plusieurs années ; mais ce jugement mérite examen, d'autant qu'il fait écho, à quelque vingt ans de distance, à cette remarque qu'adressait Aimé Patri – dont ne peut cette fois soupçonner l'acrimonie – à André Breton : « Certains, même parmi ceux qui vous sont proches, vous ont reproché [...] d'abandonner l'ancien esprit révolutionnaire pour en épouser un autre qui serait celui de l'évasion dans le passé ou en dehors du temps⁶... »
- 3 Qu'en effet le surréalisme, par la voix d'André Breton en particulier, ait eu une inclination pour l'histoire, qu'il se soit inlassablement cherché des ancêtres et ait soumis à l'examen aussi bien l'histoire universelle que les figures significatives de cette histoire, c'est là un aspect non contestable de sa démarche. Que Breton ait pu s'occuper de filiation et définir le surréalisme comme « la queue⁷ » du romantisme et, par ailleurs, comme une émanation directe de la Grande Guerre, ce sont là des choses avérées. L'on voit mal, du reste, comment le surréalisme aurait échappé à l'histoire, étant donné sa situation historique. Est-il cependant, comme l'homme du xix^e siècle

selon Nietzsche, comme le collectionneur nostalgique selon Drieu, à ce point enfoncé dans l'histoire ?

L'appel de l'histoire

- 4 Ce n'est pas le lieu d'examiner à quel point le surréalisme fut de son temps, prit part aux combats de son temps. De la protestation face à la guerre du Rif en 1925 – qui cristallise les aspirations d'une conscience politique appelée à s'incarner dans l'adhésion au parti communiste – jusqu'au « Manifeste des 121 » en 1960 contre la guerre d'Algérie, le parcours surréaliste est jalonné d'interventions publiques qui furent autant d'*engagements* au sens le plus sartrien du terme. Faire de l'action la sœur du rêve, conjuguer la politique et l'esthétique, telles furent les ambitions d'une offensive qui portait sur tous les plans de la vie et visait, à l'instar des révolutionnaires français, un recommencement de l'histoire des hommes. L'ancrage historique du surréalisme est à vrai dire consubstantiel à sa démarche, puisqu'il appelle de ses vœux la transformation de l'homme et de ses conditions de vie, en s'en remettant au besoin à la manière la plus expéditive, celle de la révolution – la Grande ou la Russe.
- 5 Tout cela est bien connu. Contentons-nous de noter ce point : le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, revue fondée dans l'effervescence de l'action politique qu'assigne au mouvement le rapprochement avec les communistes, s'ouvre sur une déclaration d'allégeance à la Troisième Internationale. Or, les deux textes qui suivent cette revendication activiste ne sont pas pour convaincre le lecteur que la conscience historique l'a définitivement emporté sur la conscience poétique. Le premier, signé de Paul Éluard, est un poème en prose onirique intitulé « Dors » ; le deuxième, d'André Breton, « Il y aura une fois », contient cet avertissement : « écrivant ces lignes, je fais momentanément abstraction de tout autre point de vue que le point de vue poétique⁸ ». Ajoutons que dans le numéro deux de cette revue commence l'entreprise de réhabilitation du marquis de Sade, dont on conviendra, sans méconnaître sa dimension révolutionnaire, qu'il a tout de même à voir d'assez loin avec la révolution bolchévique et l'émancipation du prolétariat.
- 6 Si « inclination historienne » il y eut chez les surréalistes, c'est à coup sûr à l'endroit de leur propre mouvement. On ne peut qu'être frappé

par l'ardente patience avec laquelle ils firent œuvre de chroniqueurs ou d'archivistes du surréalisme, ne se lassant pas d'en inventorier les acquis, les dates notables, les périodes et les événements marquants. Breton a été le fondateur, l'animateur, mais aussi, avec d'autres, l'historiographe du mouvement.

- 7 Cela commence par la notice encyclopédique du *Manifeste du surréalisme* de 1924, dans laquelle il définit le mouvement en pastichant le dictionnaire Larousse. Il s'agit là de fonder historiquement le surréalisme, conformément à une stratégie institutionnelle et à une volonté de « mise en histoire », selon la formule de Pascal Ory⁹, que l'on ne s'attendrait pas à trouver si constante dans un groupe qui a fait ses premières armes aux côtés du mouvement dada. Ensuite viennent les expositions et leurs catalogues, dont participe en particulier le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, qui est un authentique travail d'archiviste du mouvement. Sa dimension largement anthologique, loin d'être isolée dans la production surréaliste, n'est pas sans rappeler la tradition des « morceaux choisis » propre aux manuels d'histoire littéraire.
- 8 Au mitan du siècle, le numéro spécial de la revue *La Nef* consacré au surréalisme, « Almanach surréaliste du demi-siècle », était encadré par deux chronologies symétriques : il s'ouvrait sur un « Calendrier Tour du monde des inventions tolérables » et s'achevait sur un « Panorama du demi-siècle » où étaient consignés, avec la plus simple rigueur, les événements marquants dans le domaine des sciences, des lettres et des arts, tout comme les « faits divers ». Le premier « calendrier », composé par André Breton et Benjamin Péret, était nettement plus inventif. Il observait la division de l'année en mois et jours, auxquels étaient associées 52 inventions imaginaires rapportées à tel ou tel fait anecdotique ou poétique, du « loup de velours ou de dentelle » au bouton, en passant par le scaphandre, le billard, le cerf-volant, la toupie, les faux cils, la moutarde, etc. Cette chronologie toute surréaliste donnait à rêver chaque semaine aux objets les plus simples.
- 9 En 1955, à l'occasion de la réédition des *Manifestes*, Breton prépare des *Éphémérides surréalistes*¹⁰ qui retracent, non pas jour après jour mais année après année, l'œuvre surréaliste, de 1916 (« Arthur Cravan, Marcel Duchamp et Francis Picabia à New York ») à

1955 (« Breton, Lise Deharme, Gracq, Tardieu : *Farouche à quatre feuilles* »). Les informations y sont strictement chronologiques et factuelles. L'objectif est non seulement de faire état du chemin parcouru, mais également d'attester, contre l'opinion de ceux qui pouvaient déplorer un essoufflement du mouvement depuis la coupure de la guerre, l'actualité du surréalisme. Cette dernière est à ce point chère à Breton qu'en 1962 il composera un supplément à ces éphémérides pour couvrir la période qui vient de s'écouler¹¹. On mesure combien cet enjeu est de premier ordre dans la représentation du surréalisme en constatant simplement que l'année 1959 y est plus volumineuse que n'était l'année 1929.

- 10 Voilà en tout cas quelques manifestations de ce regard rétrospectif que le groupe maintient sur le mouvement tout au long de son évolution : archivages, inventaires, listes, calendriers, dictionnaires, généalogies des grands ancêtres, textes réflexifs de nature historique, tout est bon pour battre le rappel des troupes et des idées. Comme ne peut manquer de le vérifier une nouvelle fois Étienne-Alain Hubert à propos des *Éphémérides surréalistes*, « le surréalisme, nourri d'hégélianisme, entend s'inscrire dans l'Histoire¹² ». Cependant, cette inscription n'attend pas, comme la « Chouette de Minerve » dont parle Hegel dans l'introduction aux *Principes de la philosophie du Droit*¹³, la tombée de la nuit, c'est-à-dire l'accomplissement des choses, pour se mettre en besogne : l'historiographie se fait dans le temps même de l'histoire, ce qui fait du surréalisme, d'après Pascal Ory, « la plus grande entreprise muséographique [du xx^e] siècle¹⁴. »
- 11 Il n'est pas jusqu'à la remarquable abondance des autobiographies dans l'histoire du mouvement qui ne puisse être mise sur le compte d'une visée historiographique. Denis Hollier souligne à quel point ce goût d'écrire ses mémoires fut précoce chez nombre de surréalistes :

On s'apercevra sans doute un jour que l'autobiographie a été le grand genre littéraire du surréalisme. Et je ne pense pas en disant cela aux surréalistes qui ont fini par atteindre l'âge d'écrire leurs Mémoires. Au contraire, les essais autobiographiques surréalistes sont tous des œuvres de jeunesse, d'une insolente maturité, surréalistes d'abord, pourrait-on dire, par leur précipitation, leurs auteurs ayant rarement atteint la limite d'âge requise pour se livrer à ce genre d'exercice,

l'âge où l'on a une vie à raconter. [...] L'autobiographie ici ne lègue pas l'expérience d'une vie, elle est un exercice d'inexpérience¹⁵.

André Breton, dans ses grands récits de jeunesse (*Nadja*, *Les Vases communicants*), comme René Crevel dans *Mon Corps et moi*, Roger Caillois dans *La Nécessité d'esprit*, Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, ou encore Philippe Soupault dans *Histoire d'un blanc*, se penchent sur leur vie à un âge où il est généralement temps de la prévoir plutôt que de la revoir. Qu'un mouvement à orientation collective, pour ne pas dire à ambition collectiviste, se soit ainsi incarné dans des confessions intimes, il y a là matière à interrogation. On se tromperait sans doute en y voyant le signe d'individualités trop fortes et trop conscientes de leur singularité pour s'accommoder pleinement de la logique de groupe : on ne saurait mésestimer, en pareil cas, la singularité du groupe lui-même, qui tient à la volonté d'écrire son histoire dans le moment même où elle est vécue.

Haro sur « l'histoire telle qu'elle s'écrit¹⁶ »

- 12 Toutefois, le goût des surréalistes pour l'histoire est loin d'être toujours si vif et sans mélange. Ces derniers n'ont pas été avares de déclarations retentissantes contre l'histoire, dues à un certain état de ferveur révolutionnaire. Elles s'accompagnent cependant, chez Breton en particulier, de propos plus argumentés.
- 13 Parmi les premières, voici la plus brutale : « Nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire¹⁷ », proclament haut et fort les signataires d'un tract de 1925 qui scelle le rapprochement avec le groupe anticapitaliste *Clarté*. On comprend en ces circonstances tout ce que l'appel révolutionnaire implique de rupture avec le passé. Dès 1923, Breton s'indignait de l'arbitraire qui préside à la démarche historique :

Quand on aura fini de donner la pensée de Rimbaud ou de Ducasse en problème (à je ne sais quelles fins puériles), quand on pensera avoir recueilli les « enseignements » de la guerre de 1914, il est permis de supposer qu'on conviendra tout de même de l'inutilité d'écrire l'histoire¹⁸.

C'est bien la répugnance à voir entrer des figures aussi considérables de l'arbre généalogique du surréalisme dans la mémoire officielle qui conduit Aragon, Breton et Éluard à déclarer : « Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans l'histoire¹⁹. » La reconnaissance par l'institution se fait, dans leur esprit, au prix de ce qu'on n'appelle peut-être pas encore une « récupération ».

- 14 De telles déclarations sont fondées sur une critique de l'histoire que Breton a formulée çà et là. Il considère que l'histoire est écrite tendancieusement :

L'« Histoire », telle qu'elle s'écrit, est un tissu de dangereux enfantillages, tendant à nous faire prendre pour la réalité des événements ce qui n'en est que la projection extérieure, fallacieuse – qui ne tire son brillant coloris que de l'hémoglobine des batailles²⁰.

Les historiens sont ainsi apparentés à des « mythographes²¹ » responsables d'une falsification de l'histoire par une position conservatrice, voire réactionnaire, par la surestimation de certaines périodes ou de certains faits au détriment d'autres, par l'exaltation du « héros national », etc.

- 15 L'histoire est d'abord conservatrice : « Dans l'esprit de ceux qui écrivent l'histoire, il s'agit beaucoup moins d'exalter tout ce qui répond à une aspiration nouvelle que de la conjurer²². » La vision du monde qu'elle diffuse est conditionnée par la « routine²³ » des idées, une fausse lumière portée sur les aspects les plus conservateurs et les forces dominantes au mépris de la conscience individuelle et des poussées novatrices. C'est dans le même esprit que Breton s'en prend à l'histoire littéraire, coupable de falsification : « Je ne crains pas de dire que l'histoire du romantisme, telle qu'elle s'enseigne, est à refaire de fond en comble²⁴. » Ce que Breton dénonce, c'est donc une histoire courue d'avance qui cède aux conformismes de l'époque, autrement dit une « représentation » de l'histoire. Elle impose un ordre au passé en vertu d'une opération intellectuelle autoritaire, qui au pire relève d'une position idéologique, au mieux d'une posture conceptuelle et abstraite. Dans *Arcane 17*, dans la période de grand effondrement qui est celle de la guerre, Breton développe à la

manière de Rousseau des vues sur l'éducation et fait immédiatement le procès des historiens :

Il n'est [...] que de feuilleter un cours élémentaire d'histoire de France [...] pour prendre en flagrant délit ceux qui, se donnant les gants d'opérer sur les consciences vierges, n'arrivent le plus souvent qu'à les estropier à tout jamais²⁵.

- 16 Ensuite, l'histoire est écrite selon lui suivant un point de vue trop étroit : « parmi les idées reçues, les idées historiques, tant que l'histoire s'écrit dans le cadre national, commandent les plus expresses réserves²⁶. » Pour l'essentiel, l'histoire de France devient le *roman national*, deux mots qu'il a à peu près également en horreur. À ce récit national aux vues étriquées, Breton préférerait une histoire universelle, qui conjurerait le tropisme nationaliste :

Il ne pourra être question de nouvel humanisme que du jour où l'histoire, réécrite après avoir été concertée entre tous les peuples et limitée à une seule version, consentira à prendre pour sujet tout l'homme [...] sans égards spéciaux à la contrée qu'il habite et à la langue qu'il parle²⁷.

Sans préjuger du dogmatisme (« une seule version ») qui pourrait bien succéder à l'autre, il est permis de penser qu'à ce vœu d'une histoire extirpée du cadre national a répondu la démarche des historiens assemblés autour de l'*Histoire mondiale de la France* parue récemment sous la direction de Patrick Boucheron (Seuil, 2017). Breton en réaffirme en tout cas le programme, non sans une certaine désinvolture :

En matière de divertissement (car il faut y penser aussi) j'aimerais, avec mon ami Benjamin Péret, pouvoir préluder à une « histoire universelle » dont le besoin se fait de plus en plus sentir par opposition aux histoires nationales (histoire d'Espagne, histoire de France, etc.) en publiant notamment une histoire, de France par exemple, qui s'efforce de désenchevêtrer l'évènement véritable du mythe qui s'en empare pour le déformer²⁸.

- 17 Enfin, cette hostilité à l'égard de l'histoire est aussi de toute évidence une façon de rompre avec les humanités, le culte de la tradition, de

l'Antiquité gréco-latine, c'est une façon pour ces zéloteurs de la nouveauté de marquer leur différence avec les lettres classiques. Cette nouvelle conception de la culture déplace son centre de gravité du passé vers le présent et l'avenir, du culte de l'histoire à celui de « l'esprit nouveau » (Apollinaire) et de la modernité. Si les surréalistes ont un œil sur l'histoire, c'est avant tout pour « liquider une succession spirituelle²⁹ ».

« Le temps, vieille farce sinistre »

- 18 En outre, l'histoire souffre d'être asservie au passé, à ce qui a eu lieu et s'est irrévocablement refermé. Elle est l'ordre établi des événements accomplis. Breton est en délicatesse avec un temps pareillement irréversible, « vieille farce sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées³⁰. » Il proteste de toute sa sensibilité contre la conception d'un temps linéaire, engloutissant la masse toujours grossissante du « passé », dévorant aussi bien le présent, rongant l'existence pardessous jusqu'à la mettre en sursis.
- 19 Il y a chez Breton un certain plan où l'hostilité à l'égard de l'histoire comme récit construit recoupe la défiance manifestée très tôt à l'égard du roman : cette dernière n'est peut-être pas étrangère à la dimension fondamentalement temporelle d'une narration, vaste système chronologique propre à affermir la logique de consécution. En somme, il y a tout lieu de penser que genre historique comme genre romanesque se heurtent chez lui à une constante indisposition à l'égard de l'écoulement temporel. On pourrait même estimer que l'ignorance persistante de la musique chez Breton vient de ce qu'elle est fondamentalement un art du temps.
- 20 Le fait est suffisamment singulier pour avoir été noté : il n'y a chez Breton aucune complaisance pour la remémoration nostalgique du passé, encore moins celle du passé individuel ; silence quasi intégral à propos de son enfance, quasiment frappée d'interdit ; peu de traces expresses de la première guerre dans sa poésie – comme dans celle d'Aragon, du reste –, alors qu'elle a été pour beaucoup d'hommes de sa génération une source brûlante. Il ne pouvait que reconnaître combien elle avait été décisive dans la naissance du mouvement dada et du surréalisme (« Le surréalisme ne peut historiquement être

compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire – de 1919 à 1938 – en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne³¹ », mais c'est à un niveau qui est davantage celui de l'historiographe que celui du poète. Breton peut en partie souscrire au mot de René Crevel : « Mémoire, l'ennemie », qui pourrait passer pour un commentaire au fond assez nietzschéen de l'œuvre de Proust :

De tous les hommes, les plus tristes et les plus malheureux m'apparaissent ceux qui naquirent doués des meilleures mémoires. Ils ne triomphent point de la mort mais, par la plus inexorable fatalité, chaque transsubstantiation qu'ils essaient, au lieu de prolonger leur passé, tue leur présent. Victimes de leur insuffisance, ils vont, condamnés à ne rien voir du spectacle nouveau qu'ils négligent dans un docile espoir de recommencements, dont au reste nul ne leur saurait suffire. [...] Il faut que la mémoire se taise, entremetteuse des jours de pluie. Elle a vendu, hypothéqué toute chair, l'humaine et celle aussi des fleurs qui furent de nos jardins secrets, tout cela pour une petite rente viagère qui ne peut rien contre l'ennui³².

Ailleurs, Crevel raille ces

pauvres impuissants qui vont chercher dans leurs paléontologies l'oubli de leurs manques, en face du présent et de ses créatures, [ceux qui] deviennent amoureux de leurs grimoires, tels, de leurs momies, les archéologues. Et ces scatophages de l'antiquité, non point rats, mais vampires de bibliothèque, se décernent à eux-mêmes des brevets de bons vieux savants inoffensifs³³.

Crevel appelle alors à « se venger du temps perdu » (p. 15) au profit de « l'actuel » et du « vivant » (p. 14).

- 21 Le surréalisme se distingue par une appréhension originale du temps, à la croisée des conceptions nietzschéennes, des réflexions d'Henri Bergson sur la durée³⁴ et des découvertes de Sigmund Freud sur le fonctionnement de l'inconscient. Toutes vont dans le sens d'une réévaluation du concept de temps successif au profit de celui de temps absolu. « Il serait de toute nécessité, de toute urgence », assure Breton, « de remédier à ce que peut avoir de limitant et d'affligeant le concept *temps*, au moins tel que se l'est formé l'Occident³⁵. »

Ce programme convergerait vers une pensée « primitive » du temps. Faut-il le dire cyclique ? En tout cas, ce temps n'est pas linéaire, sa direction n'est pas vectorielle ; peut-être même repose-t-il sur une circulation en tous sens qui interdit de penser que le passé soit pleinement révolu ni l'avenir pleinement inaccompli : temps réversible, spiralé, dont la fécondité n'est pas seulement fonction de la promesse de ce qui est à venir, mais de la tension magnétique entre les dimensions temporelles. Il y a dans le passé autant de *puissance* que dans l'avenir. On ne peut donc dire ni que Breton ait tout attendu de l'avenir ni qu'il ait dirigé sa quête vers le passé. Ce sont les deux qui sont vrais, dialectiquement.

« La splendide illustration » des livres d'histoire

- 22 Si Breton conteste les partis-pris dont se rend coupable le récit historique, il n'en a pas moins été durablement marqué par les illustrations des manuels d'histoire, en particulier celles de l'*Histoire de France* d'Ernest Lavisse à destination du cours élémentaire. C'est là que, dans l'enfance, il découvre les scènes emblématiques qui nourrissent son imaginaire. Dans *Nadja*, il reproduit la page d'un manuel avec textes et vignettes, en lien avec l'anecdote d'un quémendeur qui offre aux passants « quelques pauvres images relatives à l'histoire de France³⁶ ». Cette reproduction n'est pas sans faire songer à un collage. Dans *L'Amour fou*, il évoque l'image de « Louis XV massacrant [...], par plaisir, des oiseaux dans une volière³⁷ », puis énumère dans *Arcane 17* ces images fixées dans la mémoire :

Des vieillards vêtus de blanc cueillent le gui sous les chênes au moyen de faucilles d'or, « Souviens-toi du vase de Soisson », Charlemagne visite une école et gronde les enfants riches, Philippe le Bel fabrique de la fausse monnaie, Charles VI fait une rencontre agitante dans la forêt du Mans, une jeune bergère à genoux prend les instructions de saint Michel et de sainte Catherine, la même sur le bûcher, Henri III et ses « mignons » au bilboquet, Henri IV essouffle le long d'une côte un certain Mayenne, l'Éminence grise, le Roi-Soleil, Louis XV enfant tue les oiseaux dans une volière, cet excellent Louis XVI consacre ses loisirs à la serrurerie [...], Napoléon sous toutes ses faces, son chapeau, etc³⁸.

Un tel catalogue vise en principe à dénoncer le pouvoir mystificateur des livres d'histoire. Or le sentiment de Breton à l'égard de ces derniers est plus ambivalent : la complaisance dans l'énumération en attesterait à elle seule. Celle-ci s'accompagne en outre de ce commentaire : « je ne puis m'empêcher, à distance, de leur voir prendre un caractère occulte très marqué », comme si pouvaient « s'y glisser des intentions symboliques secrètes³⁹ ». De telles formules sont pour nous convaincre de leur pouvoir d'attraction, de nature à avoir « hanté plusieurs générations », comme elles hanteront son œuvre, de *Poisson soluble* à *Fata Morgana*.

- 23 Ailleurs, Breton a expressément célébré « la splendide illustration [...] des livres d'enfance⁴⁰ » et l'on connaît sa prédilection pour les cahiers d'écolier qui s'ornent en couverture des épisodes de l'histoire de France, ces images où « se retrempe notre enchantement et notre frayeur⁴¹ ». Un tel goût est partagé par Max Ernst, qui utilise certaines de ces images dans *La Femme 100 têtes*, et commence à la même époque à composer un livre illustré, *Morceaux choisis de l'Histoire de France*, dont le projet n'aboutira pas, mais dont quelques collages sont reproduits dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*⁴² : *Jeanne Hachette et Charles le téméraire*, *Nostradamus*, *Blanche de Castille et le petit saint Louis*, *L'esprit de Locarno*.
- 24 On trouve pareillement dans la première autobiographie de Michel Leiris un recensement de ces illustrations gravées dans la mémoire depuis l'enfance après leur découverte dans un « livre d'Histoire sainte » ou des « manuels d'histoire ou de mythologie » : le « sacrifice d'Abraham », « Prométhée au foie rongé par un vautour », « l'anecdote de l'enfant spartiate qui avait dérobé un renard », « la mer Rouge engloutissant l'armée de Pharaon, les supplices infligés aux Macchabées par Antiochus roi de Syrie, le frère de Judas Macchabée mourant écrasé sous l'éléphant qu'il vient de poignarder, Moïse et le buisson ardent⁴³. »
- 25 De telles séries d'images sont en vérité très conformes à l'imaginaire surréaliste ; d'abord en ce que la succession de tableaux vient à la place d'un récit et conjure même la narration ; ensuite parce qu'elles manifestent le goût pour les illustrations aux dépens du texte. L'histoire, l'histoire de France en particulier, est en l'espèce ramenée,

à la fois ironiquement par dérision et électivement par une disposition constante de la sensibilité surréaliste, à un collage ou à une exposition de gravures. Les liens chronologiques et logiques y sont rompus ; ce sont la discontinuité et le télescopage qui président à la lecture du passé. La diachronie trouve à s'incarner – ou à se défaire – dans des épisodes ponctuels, des instantanés.

Les points magnétiques

- 26 La vérité est que le régime temporel du surréalisme est celui de l'instant, non du *cursus*. L'histoire vue par les surréalistes est une histoire traversée de points incandescents, comme il y a dans leur géographie des points magnétiques. Ils reconfigurent le tracé historique comme ils redessinent les continents sur le planisphère dans « Le monde vu par les surréalistes » paru dans la revue *Variétés* en 1929. Il est d'ailleurs remarquable que, dans sa représentation du temps, Breton parle plus volontiers de « ligne » que de « lignée », c'est-à-dire d'espace plutôt que de temps. Pour comprendre combien sa vision de la profondeur historique est subsumée par celle de la surface et du dessin, lisons seulement ces considérations sur l'histoire littéraire :

Je crois [...] que nous sommes parvenus à une époque où la crise générale des valeurs est si communément ressentie que nous avons moins besoin d'un tracé analytique épuisant en tous sens et d'un trait égal les démarches divergentes de l'activité créatrice que de la mise en évidence de véritables *lignes de force* et de la désignation au crayon rouge des incontestables *génératrices* valant au moins pour aujourd'hui⁴⁴.

- 27 Son imaginaire est nettement spatial, géographique et iconographique. En matière d'histoire littéraire particulièrement, tout est envisagé en termes d'agencement, de contacts, de zones de recouvrement, de présence et de coprésence – comme l'était du reste sa bibliothèque. Sa représentation de la configuration littéraire mène, au fond, de l'historiographie à la cartographie et de la chronologie à l'iconologie. On devine que l'image de la constellation l'emporte sur celle de l'enchaînement.

- 28 Sa conception de l'histoire littéraire est dynamique et pour ainsi dire vitaliste. Le passé ne vaut d'abord que par son pouvoir d'actualité, sa résonance, par son irradiation dans le présent ; ensuite par son rapport avec ce qui vient. L'histoire littéraire véritable serait celle qui exhibe la ligne de crête des « œuvres-ferments⁴⁵ », exhausse à un même niveau de vitalité les faits saillants – c'est-à-dire ceux dont la portée est telle qu'ils dessinent ces « véritables *lignes de force* ». Il y a lieu de distinguer ce qui est vivant de ce qui est mort. Toute l'entreprise consisterait de ce fait à débarrasser le savoir historique de ses peaux mortes et de sa gangue muséographique, au profit du vivace aujourd'hui. La représentation de l'histoire est donc contraire à toute visée exhaustive et savante. Breton se fie davantage à la sensibilité qu'à l'érudition, au pouvoir d'ébranlement qu'à la connaissance intellectuelle. La « chaîne émotionnelle⁴⁶ » l'emporte sur la chaîne temporelle. Seul compte pour lui, en matière de savoir, le principe actif. Il ignore les insignifiants de l'histoire comme il ignore les « moments nuls » de sa vie : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir⁴⁷ ».
- 29 On connaît la double page « Erutaretil⁴⁸ », où sont inscrits en caractères plus ou moins gros, selon leur importance, les auteurs des siècles passés. Elle répond à un triple objectif : cartographier la constellation surréaliste des ancêtres, effacer de l'histoire les indésirables, faire le départ entre ce qui est devenu inactif et ce qui reste actif *du point de vue surréaliste*. Le dispositif se signale par sa dimension synchronique et panoramique, attestant d'une représentation non temporelle de l'histoire littéraire. Les auteurs se côtoient dans une dimension simultanée, pour la raison qu'ils sont « vivants ». Breton conçoit la position des auteurs moins en termes de chronologie ou d'antériorité que de rayonnement (ou d'extinction...). Dans cette histoire non linéaire, mais parcellaire, dans cet ensemble rompu, les « grands aventuriers de l'esprit » (à commencer par Lautréamont, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry), ceux que Baudelaire nommait les « phares », ces météores brillent d'une « clarté fulgurante ».
- 30 Dans ces conditions, existe-t-il même une *histoire* de la littérature ? Plutôt que de généalogie, d'héritage, de filiation, on serait fondé à parler de rencontre, d'imprégnation, de magnétisme et pourquoi pas même, de contacts tels qu'ils confinent à la coïncidence gémellaire :

« J'en veux à cet homme [Benjamin Constant] d'avoir été si semblable à moi. Qu'étais-je venu faire sur terre en 1805 ?⁴⁹ »

Vers une histoire surréaliste

- 31 Pour Breton, l'apparition du parapluie et de la machine à coudre dans les *Chants de Maldoror* est un événement infiniment plus considérable que, la même année (1869), mettons, le décès de Lamartine ou bien l'ouverture du canal de Suez. Aussi y a-t-il lieu de reprendre à nouveaux frais l'examen du passé. L'histoire du surréalisme est traversée par le projet d'une histoire surréaliste, laquelle n'a jamais vu le jour à proprement parler, mais s'incarne dans des tentatives intermittentes.
- 32 Sans doute aurait-elle fait la part belle à l'extravagance, à la manière de Max Morise, qui livrait en 1928 dans *La Révolution surréaliste* un « Itinéraire du temps de la préhistoire à nos jours⁵⁰ » réduit aux dimensions d'une page. Il s'agit d'une page allégorique où l'on voit le Temps déambuler selon une ligne aussi désinvolte que géométrique du fond des âges jusqu'à l'an 2000.

La préhistoire prend place dans le Massif Central.

De là, par des voies détournées et peu précises, s'égarant longuement vers le continent asiatique, le Temps, que l'on retrouve brusquement en pleins pays parthe et scythe, passe par Troie au x^e siècle av. J.C. [...] Continuant sa route vers l'Occident, le Temps atteint la Grèce au v^e siècle et l'an 0 le voit à Rome. Il ne met dès lors pas plus de deux ou trois siècles à traverser les Alpes, visite en compagnie des Goths le cours de l'Adour et, changeant une fois de plus de direction, il pointe enfin vers Paris, d'où je le considère.

La description – dont l'enjeu est bien en partie de convertir l'histoire en géographie – s'achève sur ces mots que n'auraient peut-être pas désavoués, à distance, les tenants de la « fin de l'histoire », de Hegel à Francis Fukuyama en passant par Alexandre Kojève : « Au-delà de l'an 2000 il n'y a rien ».

- 33 Plus substantiel était le « Panorama du demi-siècle » à la fin de l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* (*La Nef*, 1950). Il reprend une

histoire par date qui n'est pas sans rappeler la chronologie des manuels, mais en déplaçant les lignes de force. L'année 1916, la « terrible », ce n'est pas la bataille de Verdun, mais la bataille de Dublin, celle de l'« Insurrection nationale en Irlande », où la liberté – étendard ultime du surréalisme – est davantage en question : dans l'histoire universelle telle que la conçoivent les surréalistes, la lutte pour la liberté compte davantage qu'un massacre organisé entre deux nations voisines. Les auteurs n'en ignorent pas pour autant les dates décisives du siècle, mais c'est pour mettre en parallèle, dans un dispositif en deux colonnes, les épisodes retentissants de l'histoire collective avec des événements culturels ou des faits divers en regard desquels les premiers se chargent d'une signification inattendue. En 1922, c'est la marche des fascistes mussoliniens sur Rome ; c'est aussi la parution du livre de Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*. En 1924, c'est l'assassinat de Marius Plateau, membre de l'Action française et des Camelots du roi, par l'anarchiste Germaine Berton et c'est la publication de l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss. En 1927, c'est l'exclusion de Léon Trotski du parti communiste de l'URSS et c'est l'intronisation de Paul Valéry à l'Académie française ; c'est aussi une exposition d'œuvres d'aliénés à la galerie Vavin-Raspail à Paris. Comprenne qui voudra. L'année 1933, c'est l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir ; c'est aussi l'apparition du monstre King Kong au cinéma.

- 34 Ici, pas de récit historique, pas d'enchaînement consécutif des faits, pas même d'interprétation : les auteurs s'en remettent à la logique du télescopage qui est celle du collage – et qui est aussi celle du hasard objectif. Une telle présentation révèle une nouvelle « objectivité » des faits, puisque rien d'autre qu'eux n'apparaît ; mais leur choix et leur potentiel de rencontre – l'étincelle de l'analogie – sont de nature à traduire une visée historiographique où la syntaxe des événements ne doit rien à la discursivité, au déterminisme ou à la linéarité.

La fécondité du mythe

- 35 Chez Breton, l'histoire est d'un côté dénoncée comme mystificatrice, associée à des intérêts partisans et à une idéologie ; elle est de l'autre électivement orientée vers ce qui en serait le contenu latent, profond, éternel : le mythe.

Vouloir déduire quoi que ce soit d'une telle Histoire [l'Histoire telle qu'elle s'écrit] est à peu près aussi vain que de prétendre interpréter le rêve en ne tenant compte que de son contenu manifeste. Sous ces faits divers [...] court une trame qui est tout ce qui vaudrait la peine d'être démêlé. C'est là que les mythes s'enchevêtrent depuis le début du monde⁵¹.

Deux modèles président à la conception de l'histoire chez Breton.

1. Le modèle hégélien marxiste

36 Le modèle hégélien marxiste est fondé sur la postulation d'un accomplissement dont l'histoire serait porteuse : « Pour Marx comme pour Hegel, comme pour nous, l'histoire tout entière n'est autre que la relation des efforts de la liberté pour venir au jour et y progresser lucidement⁵². » André Breton considère seulement que Karl Marx surestime le facteur économique dans l'évolution des peuples. Pour le reste, il souscrit pleinement à la vision dynamique d'une histoire qui irait vers son terme comme vers un dénouement meilleur. Au demeurant les surréalistes n'ont pas attendu leur affiliation au marxisme pour être convaincus d'avoir à tout espérer de la révolution – prolétarienne ou non –, c'est-à-dire de l'avenir. Ils ne se sont pas lassés de répéter le mot d'Arthur Rimbaud : « La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant ». Associé à la XI^e thèse de Karl Marx sur Ludwig Feuerbach (« Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer. »), un tel présage ne fait que donner un horizon moins labile à l'expectative.

37 Breton s'est de toujours senti en « période d'attente⁵³ », faisant le guet de découvertes à venir, jeté dans le temps comme vers une promesse :

Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité [...]. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique⁵⁴.

Julien Gracq a dit de lui qu'il était dans l'« attente galvanisante d'une espèce d'an mil⁵⁵ ». Tout s'efface pour lui à côté de ce qui doit advenir comme un « surgissement⁵⁶ ».

- 38 Guillaume Apollinaire, après Arthur Rimbaud, avait fait de l'invention de l'avenir la boussole de la modernité poétique :

Les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser. L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. [...] Les poètes veulent dompter la prophétie, cette ardente cavale que l'on n'a jamais maîtrisée⁵⁷.

- 39 Breton assimile à son tour la poésie à un oracle : « Son rôle est de se porter sans cesse en avant, d'explorer en tous sens le champ des possibilités, de se manifester – quoi qu'il advienne – comme puissance *émancipatrice et annonciatrice*⁵⁸. » S'il est vrai que cet esprit prophétique s'est frayé un chemin dans le domaine de la voyance chez les surréalistes, ce serait leur faire un mauvais procès que de limiter leur tension vers l'avenir à un improbable don de divination. L'écriture automatique fut pareillement conçue comme un appareil de délivrance, lui aussi tourné vers la possibilité et la chance que les contradictions internes à l'homme (entre l'intellect et la sensibilité en particulier, entre la veille et le rêve, entre l'accompli et l'inaccompli) soient levées. La poésie n'a pas à voir avec un « monde de choses toutes faites⁵⁹ » (Maurice Blanchot), le monde des choses révolues, la réalité close et fixée. Elle est appel, pressentiment, aspiration, élan ou même recreation du monde. Son horizon, c'est le monde à venir, non le monde historique ; c'est « l'inextinguible réel incréé⁶⁰ » (René Char), « le soulèvement orgueilleux des choses pensées, à peine bâties⁶¹ » (André Breton).

- 40 C'est cette attente, cette promesse de l'avenir, qui conduisent à dévaloriser l'histoire, à ignorer « ce qui a été, cette misérable poignée de cendres⁶² » (Julien Gracq). Elle a conduit très tôt Breton à se déprendre de l'héritage du passé même dans le domaine du vocabulaire en proclamant l'ère des « mots sans rides⁶³ », libérés de leur passé étymologique comme de leur « poids le plus mort ». Sa conception de l'histoire est, au fond, contraire au modèle généalogique : le surréalisme préfère le surgissement à l'engendrement, l'astrologie à

l'archéologie. Il est sous l'empire du monde épiphanique de *l'actuel*. La poésie oraculaire, qui désigne ce qui doit être, vise l'accomplissement plutôt que l'accompli. Elle conjure la clôture et le déterminisme de l'histoire. Elle supplée le bégaiement du passé, infiniment répétitif.

2. Le modèle freudien

- 41 Breton est imprégné par l'idée qu'un plan caché est à l'œuvre dans l'histoire, un plan qui échappe à l'observation des faits, se développe selon la marche dialectique, conformément à la conception hégélienne du devenir. Or, une telle conception est tout autant redevable de ses présupposés à la pensée de Freud sur le contenu manifeste et le contenu latent.
- 42 Les événements sont comme l'écume des jours : il existe autre chose en profondeur et cette présence n'est pas justiciable d'une analyse historique ; ou plutôt, les faits visibles dans l'histoire doivent être soumis à la même interprétation que les faits psychiques. « Le surréalisme », écrit Breton, « constitue à nos yeux par excellence la clé qui permet d'explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît devant la trame des événements⁶⁴. » Exilé hors d'Europe, Breton se plaît à sonder le « substratum complexe et indivisible⁶⁵ » qu'il croit déceler dans une dimension qui est à la fois l'histoire et la géographie, mais qui n'est réductible ni au passé ni au lieu :

Sous cette terre meuble – le sol de ce rocher couronné de sapins [le rocher Percé] – court un fil subtil impossible à rompre qui relie les cimes et quelques-unes de ces cimes sont un certain xv^e siècle à Venise ou à Sienne, un xvi^e siècle élisabéthain, une seconde moitié du xviii^e siècle français, un début de xix^e siècle romantique allemand, un angle de xx^e siècle russe⁶⁶.

Il reconstitue ainsi une sorte de trace magnétique qui court sous les siècles. Postuler qu'il y a un contenu latent, c'est aussi reconnaître la part d'insondable dans la matière historique et l'incertitude du savoir. Dans l'histoire, il s'agit également de reconnaître cet « infracassable noyau de nuit⁶⁷ » qui donne à la fois sa limite et son prix à la quête. Dans l'histoire comme dans le psychisme, les forces vives sont du côté enfoui, non du côté révélé.

43 Le surréalisme ne se lasse pas d'incriminer la place exorbitante faite au surmoi dans l'histoire occidentale, laquelle est fondée sur la surestimation de l'esprit des lois imposé « il y a dix-neuf siècles par les légions romaines⁶⁸ » en refoulant le passé gaulois et celte, entreprise dont la poussée culmine dans le rationalisme cartésien. Cette histoire-là est comme une parenthèse malheureuse, une mésaventure (une aventure qui tourne mal) ou une erreur de trajectoire anthropologique. La poésie conjuguée au mythe conspire à ruiner la dictature de la logique, à lever ce dispositif de refoulement et à retrouver les conditions d'un « contact primordial », la « clé harmonique⁶⁹ ».

44 En dernière analyse, tout le vœu du surréalisme est de sauter par-dessus l'histoire. On mesure alors combien l'avenir de la poésie renoue avec des racines immémoriales, combien la fin recoupe le commencement. La poésie tient la balance égale entre lyrisme nostalgique et incantation prophétique, entre origine et utopie, entre rousseauisme et marxisme, équilibre qui trouve à s'incarner dans la formule « Il y aura une fois » qui ouvre le recueil *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) et qui ne révèle pas autre chose que la possibilité de *faire advenir l'origine*.

45 André Breton alterne entre, d'une part, l'exigence objective d'analyser les faits historiques pour ce qu'ils sont indépendamment de tout parti-pris, de toute intoxication idéologique, et, d'autre part, l'aspiration mythique qui est celle de la poésie. D'un côté, il appelle de ses vœux une histoire moins fallacieuse, plus authentique, plus complète, qui ne sacrifie rien à la l'interprétation tendancieuse ; de l'autre, il est appelé à introduire l'imagination, le désir et le rêve dans la matière historique, déplaçant du même coup le centre de gravité du passé vers le présent et l'avenir, et à « refaire [...] une histoire pleine de soupirs et de passions, inventée par un poète⁷⁰. » Cette double postulation s'explique par la tension chez Breton entre une nature hautement spéculative, portée comme nulle autre à l'examen, à la pesée des idées et des méthodes, et une nature fondamentalement imaginative, qui puise dans la poésie et ses pouvoirs de transformation les ressorts de tout espoir humain.

46 Au bout du compte, il s'agit de rebrousser le chemin de l'histoire en remontant le cours du règne de la pensée logique, en renouant avec les racines primitives de l'homme. La suite de l'histoire est en somme un effacement, un retour, comme s'il s'agissait de recommencer l'histoire de l'homme : la révolution aura peut-être été le grand mythe du surréalisme. La fin ultime de la poésie pourrait être de délivrer l'homme de l'histoire, c'est-à-dire non seulement de le débarrasser d'un passé qui l'asservit, mais de lui offrir une dimension où le *temps* aurait perdu de son caractère *limitant*. On voit combien s'impose alors la préséance de l'existence poétique sur l'existence historique. L'humanité de l'homme s'accomplit dans son devenir poétique. Le dernier mot reste bien à la poésie dans la mesure où elle est, selon la formule de Martin Heidegger, « le fondement qui supporte l'histoire⁷¹ » et préside à toute existence qui ne démerite pas de la grande aventure humaine. C'est le sens de cette formule, toujours ascendante, alternant toujours entre physique et métaphysique, temps et espace, actualité et éternité – *histoire et poésie* :

« Par-delà les obligations que les hommes s'imposent pour servir par groupes mortels ce qu'ils croient être la vérité, la terre tourne sur ses gonds de soleil et de nuit⁷². »

BIBLIOGRAPHIE

APOLLINAIRE Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes* [1917], in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1922.

BLANCHOT Maurice, « Réflexions sur le surréalisme », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1984 [1949].

BRETON André (dir.), *Littérature*, n° 11-12, 1923, Paris, reprint Jean-Michel Place, Paris, 1978.

BRETON André (dir.), *La Révolution surréaliste*, n° 11, 1928, reprint Jean-Michel Place, Paris, 1975.

BRETON André (dir.), *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, reprint Jean-Michel Place, Paris, 1975.

BRETON André, *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008 [1911-1966].

CHAR René, *Fureur et mystère*, préface Y. Berger, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007 [1948].

CREVEL René, *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Éditions surréalistes, 1932.

CREVEL René, *Mon corps et moi*, Paris, éditions du Sagittaire, Simon Kra, coll. « Revue européenne », 1926.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Sur les écrivains. Essais critiques*, éd. F. Grover, Paris, Gallimard, 1964.

GRACQ Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1989 [1948].

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, « Préface », in *Principes de la philosophie du droit : ou Droit naturel en science de l'État en abrégé*, trad. R. Derathé, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1975 [1820].

HOLLIER Denis, « Crainte et tremblement à l'âge du surréalisme », in *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993.

LEGRAND Gérard, *André Breton en son temps*, Paris, éditions Méréal, coll. « Mything », 1996.

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1939].

« L'histoire a pour égout des temps comme les nôtres », *L'Archibras*, n° 5, 1968, p. 6.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* [1874], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1907.

ORY Pascal, « Le temps où les surréalistes eurent raison », *Mélusine*, n° 11, 1990, p. 17-28.

PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 1922-1939, Paris, Le Terrain vague, 1980.

NOTES

1 André BRETON, « Avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" de Max Ernst » [1929], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 304.

2 Pierre DRIEU LA ROCHELLE, « Troisième lettre aux surréalistes sur l'amitié et la solitude », *Les Derniers jours*, n° 7, 1927, repris dans Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Sur les écrivains. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70.

- 3 Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, t. 1, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1874], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1907, p. 127.
- 4 Pierre Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains*, *op. cit.*, p. 70-71.
- 5 Pierre DRIEU LA ROCHELLE, « Troisième lettre aux surréalistes sur l'amitié et la solitude », *op. cit.*, p. 70-71.
- 6 André BRETON, « Interview d'Aimé Patri », *Paru*, mars 1948, repris dans *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, t. 3, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 605, je souligne.
- 7 « ... ce romantisme, dont nous voulons bien, historiquement, passer aujourd'hui pour la queue, mais alors la queue tellement préhensile... », André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme* [1929], in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 803.
- 8 André BRETON, « Il y aura une fois », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, Paris, 1930, p. 4, repris dans André BRETON, *Le Revolver à cheveux blancs*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 53.
- 9 Pascal ORY, « Le temps où les surréalistes eurent raison », *Mélusine*, n° 11, 1990, p. 18.
- 10 André BRETON, *Œuvres complètes*, t. 4 *Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 27-43.
- 11 *Ibid.*, p. 1166-1172.
- 12 *Ibid.*, p. 1215.
- 13 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, « Préface », in *Principes de la philosophie du droit : ou Droit naturel en science de l'État en abrégé*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1975 [1820], p. 58-59.
- 14 Pascal ORY, *op. cit.*, p. 27.
- 15 Denis HOLLIER, « Crainte et tremblement à l'âge du surréalisme », in *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993, p. 137.
- 16 André BRETON, « Interview de Francis Dumont », *Combat*, 16 mai 1950, repris dans *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 617.

- 17 Georges ALTMAN *et. al.*, « La Révolution d'abord et toujours » [1925], in José PIERRE, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 1922-1939, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 55.
- 18 André BRETON, *La Confession dédaigneuse* [1923], in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 197.
- 19 Louis ARAGON, André BRETON et Paul ÉLUARD, *Lautréamont envers et contre tout* [1927], dans José PIERRE, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 1922-1939, Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 67.
- 20 André BRETON, « Interview de Francis Dumont », *Combat*, 16 mai 1950, repris dans *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 617.
- 21 André BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 56.
- 22 André BRETON, « Conférences d'Haïti », II [1946], in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 219.
- 23 *Id.*
- 24 *Ibid.*, p. 218.
- 25 André BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 56.
- 26 *Ibid.*, p. 57.
- 27 *Id.*
- 28 André BRETON, *Interview de José M. Valverde* [1950], in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 627.
- 29 André BRETON, *Légitime défense* [1926], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 291.
- 30 André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 785.
- 31 André BRETON, *Situation du surréalisme* [1942], in *La Clé des champs*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 720.
- 32 René CREVEL, *Mon corps et moi*, Paris, éditions du Sagittaire, Simon Kra, coll. « Revue européenne », 1926, p. 43-44 et p. 51.
- 33 René CREVEL, *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Éditions surréalistes, 1932, p. 14.
- 34 Henri BERGSON, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1922.
- 35 André BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 54.

- 36 André BRETON, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 703 et 706.
- 37 André BRETON, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 775.
- 38 André BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 56-57.
- 39 *Id.*
- 40 André BRETON, « Avis au lecteur pour “La Femme 100 têtes” de Max Ernst », in *Les Pas perdus*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 302.
- 41 *Ibid.*, p. 303.
- 42 André BRETON (dir.), *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, *passim*.
- 43 Michel LEIRIS, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1939], p. 101-102.
- 44 André BRETON, « Conférences d'Haïti », II, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 214.
- 45 *Ibid.*, p. 218.
- 46 André BRETON, « Phénix du masque » [1960], in *Perspective cavalière*, in *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 992.
- 47 André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 315.
- 48 André BRETON *et al.*, « Erutaretil », in André BRETON (dir.), *Littérature*, n° 11-12, 15 octobre 1923, p. 24-25.
- 49 André BRETON, Lettre à Simone Kahn, 16 août 1920, citée dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1224.
- 50 André BRETON (dir.), *La Révolution surréaliste*, n° 11, 1928, p. 1.
- 51 André Breton, « Interview de Francis Dumont », *op. cit.*, p. 617.
- 52 André BRETON, « Loin d'Orly » [1960], in *Perspective cavalière*, in *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 984.
- 53 André BRETON, « Légitime défense » [1926], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 285.
- 54 André BRETON, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 697.
- 55 Julien GRACQ, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1989 [1948], p. 33.
- 56 *Ibid.*, p. 36.

- 57 Guillaume APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les poètes* [1917], *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 950 et 954.
- 58 André BRETON, *Interview de René Belance* [1945], in *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 584.
- 59 Maurice BLANCHOT, « Réflexions sur le surréalisme », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1984 [1949], p. 97.
- 60 René CHAR, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007 [1948], p. 65.
- 61 André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* [1924], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 280.
- 62 Julien GRACQ, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 33.
- 63 André BRETON, « Les mots sans rides » [1922], in *Les Pas perdus*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 284-286.
- 64 André BRETON, *Limites non-frontières du surréalisme* [1937], in *La Clé des champs*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 665.
- 65 André BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 41.
- 66 *Id.*
- 67 André BRETON, « Introduction aux Contes bizarres d'Achim d'Arnim » [1933], in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 359.
- 68 André BRETON, « Braise au pied de Keridwen » [1956], in *Perspective cavalière*, in *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 951.
- 69 *Ibid.*, p. 950.
- 70 « L'histoire a pour égout des temps comme les nôtres », *L'Archibras*, n° 5, septembre 1968, p. 6.
- 71 « La poésie n'est pas un simple ornement qui accompagnerait l'être-là (*Dasein*), ni un simple enthousiasme passager, elle n'est pas du tout une simple exaltation ou un passe-temps. La poésie est le fondement qui supporte l'histoire, aussi n'est-elle pas simplement une manifestation de la culture, et à plus forte raison n'est-elle pas simplement l'expression de l'âme d'une culture ». Martin HEIDEGGER, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin et M. Deguy, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1968, p. 54, cité par Gérard LEGRAND, *André Breton en son temps*, Paris, éditions Méréal, coll. « Mything », 1996, p. 212.

72 André BRETON, « Limites non frontières du surréalisme, in *La Clé des champs*, in *Œuvres complètes*, t. 3, p. 661.

AUTEUR

Pierre-Henri Kleiber

Laboratoire : LT2D (Lexiques, textes, discours, dictionnaires), CY Paris Cergy
Université

Dans et contre l'histoire

De marbre et de perle : l'histoire et l'éphémère dans la poésie de Musset

Esther Pinon

DOI : 10.35562/marge.408

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Volontiers ironique ou intimiste, la poésie de Musset revendique son désengagement politique et se donne pour mission de saisir les frémissements du cœur, l'éphémère et l'impalpable (« Faire une perle d'une larme »). Aussi ne semble-t-elle pas être le lieu privilégié d'une écriture de l'histoire. La méditation historique angoissée et nostalgique qui traverse *Lorenzaccio* et *La Confession d'un enfant du siècle* ressurgit pourtant dans l'œuvre poétique de Musset, des « Vœux stériles » à « Sur trois marches de marbre rose » en passant par « Rolla », mais elle s'y manifeste selon d'autres modalités. Souvent corrélée à une pensée de l'histoire des arts, elle esthétise les temps révolus pour penser le présent, peint en images archétypales la succession des siècles et éternise le souvenir historique comme la mémoire intime. La poésie mussétienne combat ainsi l'inexorable fuite des âges à l'instant même où elle la verbalise.

INDEX

Mots-clés

Musset (Alfred de), temps, éternité, éphémère, esthétisation

TEXTE

- 1 En 1850, Alfred de Musset n'a pas encore quarante ans quand il rédige ce qu'il sait vraisemblablement être l'un de ses tout derniers poèmes. Il s'agit d'un « Sonnet au lecteur », destiné à clore la réédition du volume des *Poésies nouvelles*, parues pour la première fois dix ans plus tôt. Il y dresse un bilan amer à propos de la place de son œuvre dans un grand *ta panta rei* qu'il perçoit comme fatal à la poésie :

Jusqu'à présent, lecteur, suivant l'antique usage,
Je te disais bonjour à la première page.
Mon livre cette fois se ferme moins gaîment ;
En vérité, ce siècle est un mauvais moment.

Tout s'en va, les plaisirs et les mœurs d'un autre âge,
Les Rois, les Dieux vaincus, le hasard triomphant,
Rosalinde et Suzon qui me trouvent trop sage,
Lamartine vieilli qui me traite en enfant.

La politique, hélas ! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire,
Être rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non.

Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire.
Si deux noms, par hasard, s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette ou Ninon¹.

- 2 La désinvolture triste de cet adieu naît du constat douloureux de l'impossible écriture de l'histoire : ses grands événements sont balayés en un hémistiche (« Les Rois, les Dieux vaincus ») ; le second hémistiche (« le hasard triomphant ») dénie à ces événements tout pouvoir de signifiante, tandis que le vers suivant les ravale au même rang que les déboires amoureux du poète (les désillusions de « Rosalinde » et « Suzon »). Quant à ceux qui font l'histoire en même temps que la poésie (Lamartine), ils sont renvoyés à leur caducité et à leurs palinodies. L'inexorable fuite du temps, aggravée au XIX^e siècle par la sensation d'une accélération sans précédent du mouvement historique, expose en effet le poète qui s'engage dans ce torrent à être emporté avec lui. Autrement dit, inscrire la poésie dans le temps long de l'histoire équivaut paradoxalement pour Musset à la priver d'une valeur durable, faute de pouvoir assigner à la marche des temps une lisibilité définitive. On peut interpréter en ce sens le renoncement du poète à la fin de « La Nuit de Mai » : « L'homme n'écrit rien sur le sable / À l'heure où passe l'aquilon². » Si la fin de la strophe impute le choix du silence à des souffrances personnelles (« [...] j'ai souffert un dur martyr, / Et le moins que j'en pourrais dire, / Si je l'essayais sur ma lyre, / La briserait comme un roseau³. »), les connotations de « l'aquilon » renvoient aux métaphores romantiques des révolutions

comme orages ou tempêtes et signalent que les bouleversements collectifs sont également en cause.

- 3 Ce refus de prendre position dans le temps, bien que rétrograde, est aussi le fruit d'un moment historique et d'une conscience aiguë de ce qui fait la spécificité de ce moment : le vertige de la vitesse est la marque distinctive du demi-siècle qui vient de s'écouler. De cette actualité d'un poème qui se voudrait inactuel témoigne la fiction énonciative mise en place, ce dialogue qui postule une lecture presque immédiatement contemporaine de l'écriture. On n'échappe pas au flux de l'histoire ; aussi Musset s'y précipite-t-il délibérément, moins par des prises de position idéologiques que par des choix esthétiques.
- 4 Ses textes métopoétiques proclament pourtant le plus souvent un repliement vers l'intime comme lieu de l'impalpable et de l'éphémère, une attention aux souffles, aux étincelles, aux frémissements de l'émotion, qui, par leur brièveté même, échappent à la durée et donc à la corrosion du temps. Ainsi que Patrick Berthier l'a montré⁴, la poésie s'identifie alors aux formes volatiles de l'oralité : le chant (la célèbre « Voix du cœur, qui seule au cœur arrive⁵ » des stances « À la Malibran »), mais aussi la parole, voire la causerie. L'esthétique du dialogue, perceptible dans le dernier « Sonnet au lecteur », est exploitée de manière radicale et presque systématique dans « Namouna », qui se présente comme une conversation à bâtons rompus avec le lecteur – ou mieux, la lectrice. L'une des strophes de ce poème explicite le choix de l'éphémère :

Eh ! Depuis quand un livre est-il donc autre chose
Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant ;
Un oiseau qui gazouille et s'envole ; – une rose
Qu'on respire et qu'on jette, et qui meurt en tombant ; –
Un ami qu'on aborde, avec lequel on cause,
Moitié lui répondant, et moitié l'écoutant⁶ ?

- 5 Parce qu'elle est consciente de sa finitude⁷, la poésie peut la combattre en saisissant le temps au vol, non pas pour le suspendre, mais pour en restituer les impressions fugaces. Telle est la mission que se donne le poète dans l'« Impromptu en réponse à cette ques-

tion : Qu'est-ce que la poésie ? » – et le choix générique est déjà le signe de cette instantanéité qui devient la clef de la pérennité :

Chasser tout souvenir et fixer la pensée,
Sur un bel axe d'or la tenir balancée,
Incertaine, inquiète, immobile pourtant ;
Éterniser peut-être un rêve d'un instant ;
[...]
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard ;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard,
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,
Faire une perle d'une larme,
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie, et son ambition⁸.

- 6 En changeant la larme en perle, la poésie conserve et prolonge la beauté de l'émotion sans pour autant lui ôter sa fragilité. La poétique de Musset se distingue en cela de la poésie adamantine de Vigny. L'éternité est une « ambition », un « peut-être », un horizon jamais atteint plus qu'un état déjà conquis, elle impulse un mouvement à recommencer sans cesse, de sorte que « fixer la pensée » ne signifie pas la figer. La perle est en effet durable, mais sans dureté ; Musset convoque à plusieurs reprises la légende de Cléopâtre buvant une perle dissoute dans du vinaigre. Dans *Les Caprices de Marianne*, la perle redevient larme : l'amour est un « mal [...] qui fond en une pluie de larmes le cœur le plus dur, comme la perle de Cléopâtre⁹. » L'image est également convoquée dans « Les Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français », poème qui, comme le préconise l'« Impromptu », « fixe » une pensée vagabonde dont on ne sait trop si elle est celle du narrateur ou de Rafaël, dandy désœuvré et indifférent à la marche du monde. L'apostrophe à l'aristocratie dans laquelle prend place la métaphore de la perle présente un statut énonciatif particulièrement problématique. La somnolence de Rafaël et le « paradis des rêves de jeunesse » sont mentionnés dans les vers précédents, si bien que l'on ignore si l'apostrophe est un monologue intérieur retraçant la rêverie du personnage, ou l'une des digressions assumées par le poète qui constituent la plus large part du poème :

Reine, reine des cieux, ô mère des amours,
Noble, pâle beauté, douce Aristocratie !

Fille de la richesse... ô toi, toi qu'on oublie,
Que notre pauvre France aimait dans ses vieux jours !
Toi que jadis, du haut de son paratonnerre,
Le roturier Franklin foudroya sur la terre
Où le colon grillé gouverne en liberté
Ses noirs, et son tabac par les lois prohibé ;
Toi qui créas Paris, tuas Athènes et Sparte,
Et, sous le dais sanglant de l'impérial pavois,
Comme autrefois César endormis Bonaparte,
Aux murmures lointains des peuples et des rois ! –
Toi qui, dans ton printemps, de roses couronnée,
Et, comme Iphigénie à l'autel entraînée,
Jeune, tomba frappée au cœur d'un coup mortel...
– As-tu quitté la terre et regagné le ciel ?
Nous te retrouverons, perle de Cléopâtre,
Dans la source féconde, à la teinte rougeâtre,
Qui dans ses flots profonds un jour te consuma¹⁰...

- 7 L'histoire et la politique envahissent ici le poème, mais subissent un traitement ironique. L'instabilité énonciative et la souplesse de la syntaxe et de la prosodie, qui entrelacent les images au mépris de toute chronologie, viennent brouiller l'énoncé idéologique, ce qui est encore un moyen d'échapper à l'usure que le temps infligerait à une poésie figée, grâce à une pirouette fantaisiste. De même que la perle se dilue et se concrétise tour à tour, l'éloge de l'aristocratie est réversible : il est autant la profession de foi sincère du vicomte de Musset que la divagation de son double, le gentilhomme Rafaël, dont la pensée est embrumée par le sommeil et les vapeurs du punch. La chute du poème souligne cette instabilité. Au haut style de la longue apostrophe enthousiaste succèdent en effet deux vers du dialogue le plus quotidien qui soit : « “Hé ! hé ! dit une voix, parbleu ! Mais le voilà.” / – “Messieurs, dit Rafaël, entrez, j'ai fait un somme¹¹.” » L'histoire mérite sa place dans le poème parce qu'elle est « un rêve d'un instant ».
- 8 Elle n'est cependant pas toujours traitée sous l'angle de l'esquive ou de la dérision. Musset l'aborde parfois de manière plus frontale, dans des poèmes de circonstance où il réagit à l'histoire qui se déroule sous ses yeux. Parce qu'ils visent une efficacité, voire un bénéfice immédiat, ces poèmes échappent à la tension qu'induit l'espoir d'une pérennité poétique, perceptible dans le « Sonnet au lecteur ».

Condisciple, au collège Henri IV, du duc de Chartres, fils du futur Louis-Philippe, Musset chante les louanges de la famille d'Orléans dans les poèmes « Au Roi, après l'attentat de Meunier », en 1836, et « Sur la Naissance du Comte de Paris », en 1838 – la même année, son ancien camarade de collège obtient pour lui une place de bibliothécaire au ministère de l'Intérieur. Par ces deux poèmes courtois, Musset s'attache à inscrire l'accession au trône de la maison d'Orléans dans une lecture providentialiste de l'histoire. L'esthétique de l'éphémère a cependant encore ses droits : c'est l'instant fugace de l'événement qui fonde la reconstruction du sens historique. Dans le premier de ces deux poèmes, la trajectoire d'une balle qui manque sa cible est assimilée à un miracle moderne, sacre d'un genre nouveau :

Prince, les assassins consacrent ta puissance.
Ils forcent Dieu lui-même à nous montrer sa main.
Par droit d'élection tu régnaï sur la France ;
La balle et le poignard te font un droit divin¹².

Le second, composé en l'honneur du fils du duc de Chartres, lequel est devenu duc d'Orléans et héritier du trône, appelle l'apaisement des déchirements du XIX^e siècle, dans une émotion nécessairement passagère mais universelle, celle que suscite la naissance d'un enfant :

Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,
France, ouvre-lui les bras, sans peur, sans flatterie ;
Soulève doucement ta mamelle meurtrie,
Et verse en souriant, vieille mère-patrie,
Une goutte de lait à l'enfant nouveau-né¹³.

- 9 Le lait maternel est ici un avatar de la larme devenue perle ; la réconciliation qui projette l'histoire vers l'avenir demeure donc, comme elle, fragile, soluble dans la violence du réel. Malgré la rhétorique louangeuse du poème, la menace de l'oubli et de l'absurde plane en effet sur un texte qui constitue aussi un abrégé de l'histoire du XIX^e siècle, sur un mode interrogatif et hypothétique. Le poète harangue la France, la somme de se souvenir de la Révolution, de l'Empire et de leurs excès pour mieux se reconstruire (« Comprends-tu ton destin et sais-tu ton histoire¹⁴ ? »), mais l'espoir du progrès

demeure ténu, probablement parce qu'il ne repose pas sur une conviction profonde – tout, dans l'œuvre de Musset, le dément :

Mais si Dieu n'a pas fait la souffrance inutile,
Si des maux d'ici-bas quelque bien peut venir ;
Si l'orage apaisé rend le ciel plus tranquille ;
S'il est vrai qu'en tombant sur un terrain fertile,
Les larmes du passé fécondent l'avenir ;

Sache donc profiter de ton expérience,
Toi qu'une jeune reine, en ses touchants adieux,
Appelait autrefois plaisant pays de France¹⁵ !

Le raisonnement providentialiste ne suffit pas à assurer la foi en l'avenir ; le système hypothétique en suggère l'instabilité. L'émotion vient donc s'y substituer et l'allusion au poème attribué à Marie Stuart indique que c'est à la poésie de la prendre en charge.

- 10 Lorsque le duc d'Orléans meurt, le 13 juillet 1842, d'un accident de cheval, la croyance en une lisibilité de l'histoire, qu'elle ait été sincère ou non, s'éteint avec lui. Un an plus tard, Musset commémore son décès en des vers endeuillés et pessimistes, où la déploration personnelle de la mort d'un ami l'emporte sur l'ambition courtisane : « Pauvre Prince ! quel rêve à ses derniers instants ! / Une heure (qu'est-ce donc qu'une heure pour le Temps ?) / Une heure a détourné tout un siècle¹⁶. [...] ». L'instant fugitif, cette fois, a eu raison du sens de l'histoire et a aboli le rêve, dont le poème ne peut plus que préserver le souvenir.
- 11 Parmi ces poèmes de circonstance, un autre se distingue et constitue même un hapax dans l'œuvre poétique de Musset. Il s'agit de « La Loi sur la presse », publié le 1^{er} septembre 1835 en réaction aux lois répressives promulguées par la Chambre des députés à la suite de l'attentat de Giuseppe Fieschi. Une fois n'est pas coutume, Musset s'engage dans un moment présent qui n'est pas celui de l'instant fugace, mais celui de l'actualité. La distance prudente qu'il conserve d'ordinaire à l'égard de la politique devient intenable lorsque la liberté d'expression est menacée : « Mais morbleu ! c'est un sourd ou c'est une statue / Celui qui ne dit rien de la loi qu'on nous fait¹⁷ ! » Le silence peut être choisi ; il ne peut être imposé. Il en va de même de

l'histoire : Musset, dans un mouvement comparable à celui de Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, fustige non pas le xvii^e siècle, mais le modèle sclérosant qu'il est devenu et au nom duquel on censure le présent : « Eh ! s'il est glorieux, qu'il dorme dans sa gloire, / Ce siècle de malheur ; c'est du mien que je suis¹⁸. » Pour mieux dénoncer les lois liberticides, il compose néanmoins une fiction historique qui distord les temps : le poème s'achève sur une prosopopée dans laquelle Aristophane revenu à la vie fait la satire d'une France asservie :

Étourdis habitants de la vieille Lutèce,
Dirait-il, qu'avez-vous, et quelle étrange ivresse
Vous fait dormir debout ? Faut-il prendre un bâton ?
Si vous êtes vivants, à quoi pensez-vous donc ?
Pendant que vous dormez, on bâillonne la presse,
Et la chambre en travail enfante une prison¹⁹.

Une fois de plus, la poésie lutte contre toute forme de figement en établissant une distinction éminemment romantique entre deux usages du passé : l'un mortifère, pétrifiant, l'autre dynamique et fécond, parce que revivifié par l'émotion du moment – en l'occurrence, l'indignation.

- 12 L'inscription de l'histoire dans la poésie est donc, chez Musset, riche d'implications esthétiques, non seulement parce qu'elle induit un questionnement sur le rapport de la parole poétique au temps, mais aussi parce que l'histoire est souvent pensée au prisme de l'art. En octobre 1830, « Les Vœux stériles » annoncent la méditation historique angoissée que déploient *Lorenzaccio* et *La Confession d'un enfant du siècle* : le présent est désolé, la grandeur y est inaccessible, faute d'un élan, d'un souffle commun qui pourrait briser la solitude dans laquelle sont enfermées les individualités souffrantes. Au regard de ce désert des âmes, les siècles passés se colorent sous l'effet d'une nostalgie poignante, celle que suscite l'unanimité perdue. Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, on regrette l'enthousiasme de l'épopée impériale, dans *Lorenzaccio*, le gouvernement éclairé de Côme de Médicis, perçu comme un temps d'équilibre et d'équité, et dans « Les Vœux stériles », l'âge d'or de la peinture de la Renaissance dans l'adoration de laquelle tout un peuple était uni :

Quand Rome combattait Venise et les Lombards
Alors c'étaient des temps bienheureux pour les arts !
Là, c'était Michel-Ange, affaibli par les veilles,
Pâle au milieu des morts, un scalpel à la main,
Cherchant la vie au fond de ce néant humain,
Levant de temps en temps sa tête appesantie,
Pour jeter un regard de colère et d'envie
Sur les palais de Rome, où, du pied de l'autel,
À ses rivaux de loin souriait Raphaël²⁰.

L'histoire des arts est ici écrite en une succession d'images arrêtées, selon une esthétique du tableau en parfaite harmonie avec l'éloge des maîtres italiens. Le poète revit ainsi par l'écriture le paradis perdu des arts, à l'instant même où il déplore sa propre déchéance poétique, indissociable d'une décadence généralisée :

Temps heureux, temps aimés ! Mes mains alors peut-être,
Mes lâches mains pour vous auraient pu s'occuper ;
Mais aujourd'hui pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ?
L'artiste est un marchand, et l'art est un métier.
Un pâle simulacre, une vile copie,
Naissent sous le soleil ardent de l'Italie...
Nos œuvres ont un an, nos gloires ont un jour ;
Tout est mort en Europe, – oui, tout, – jusqu'à l'amour²¹.

- 13 En saisissant chaque peintre dans une attitude caractéristique, entre mouvement et immobilité, Musset parvient également à éterniser des instants disparus et regrettés ; il peint un rêve d'histoire. C'est sur le même procédé que repose le panorama historique du premier chant de « Rolla », dans lequel l'Antiquité païenne, puis le Moyen Âge chrétien font tour à tour l'objet d'une fresque miniature, d'un instantané poétique avant l'heure, qui ne vise pas l'exactitude de la reconstitution, mais le pouvoir évocatoire d'une émotion vibrante, particulièrement sensible dans les premiers vers du poème, consacrés à une Grèce panthéiste où la nature, les hommes et les dieux sont animés d'une même jeunesse palpitante :

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,

Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?
Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives
Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux,
Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives
Les Faunes indolents couchés dans les roseaux ?
Où les sources tremblaient des baisers de Narcisse ?
Où, du nord au midi, sur la création
Hercule promenait l'éternelle justice,
Sous son manteau sanglant, taillé dans un lion ?
Où les Sylvains moqueurs, dans l'écorce des chênes,
Avec les rameaux verts se balançaient au vent,
Et sifflaient dans l'écho la chanson du passant ?
Où tout était divin, jusqu'aux douleurs humaines,
Où le monde adorait ce qu'il tue aujourd'hui,
Où quatre mille dieux n'avaient pas un athée,
Où tout était heureux, excepté Prométhée,
Frère aîné de Satan, qui tomba comme lui²² ?

Comme dans « Les Vœux stériles », les tableaux du passé mythifié forment un contraste avec la grisaille d'un présent désenchanté, qu'annonce la chute de Prométhée et de Satan. De même que le règne de l'argent a tué l'art, le scepticisme a stérilisé un monde que vivifiait la foi, quelle qu'elle soit : « D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ; / Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux²³. »

- 14 L'instantané historique reparaît sur un registre apparemment moins désespéré dans « Sur trois marches de marbre rose », paru en 1849. Ce poème vient combler la béance chronologique creusée par « Les Vœux stériles » et « Rolla », qui, à eux deux, dépeignent l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance, le siècle de Voltaire et le XIX^e siècle, mais occultent l'âge classique dont on comprend, dans « La Loi sur la presse », pourquoi Musset s'en défie. La nostalgie du poète embrasse cependant tous les points du passé et, dans « Sur trois marches de marbre rose », une promenade dans les jardins déserts de Versailles lui fournit le prétexte à une évocation des fêtes galantes de l'Ancien Régime, saisies elles aussi en un défilé de portraits animés. Le poète interpelle l'escalier de l'orangerie, pour réveiller la mémoire et le génie des lieux :

Dites-nous, marches gracieuses,
Les rois, les princes, les prélats,
Et les marquis à grands fracas,
Et les belles ambitieuses,
Dont vous avez compté les pas ;
Celles-là surtout j'imagine,
En vous touchant ne pesaient pas,
Lorsque le velours ou l'hermine
Frôlaient vos contours délicats ?
Laquelle était la plus légère ?
Est-ce la reine Montespan ?
Est-ce Hortense avec un roman,
Maintenon avec son bréviaire,
Ou Fontange avec son ruban²⁴ ?

- 15 À l'image des trois modestes marches en lesquelles le poète voit le vrai chef-d'œuvre du parc – « Avec quel charme est nuancée / Cette dalle à moitié cassée²⁵ ! » –, le poème privilégie la nuance au contraste et farde la nostalgie de teintes douces. Le présent ne projette pas son ombre sur les souvenirs du Grand Siècle ; en revanche, celui-ci pâlit de la comparaison avec l'Antiquité qui constitue la chute du poème. L'histoire, lue cette fois à rebours, s'avère une nouvelle fois suivre une courbe décadente. Le promeneur solitaire, s'adressant toujours aux trois marches, leur imagine un passé plus radieux :

Aux pays où le soleil brille,
Près d'un temple grec ou latin,
Les beaux pieds d'une jeune fille,
Sentant la bruyère ou le thym,
En te frappant de leurs sandales,
Auraient mieux réjoui tes dalles
Qu'une pantoufle de satin.
Est-ce d'ailleurs pour cet usage
Que la nature avait formé
Ton bloc jadis vierge et sauvage
Que le génie eût animé ?
Lorsque la pioche et la truelle
T'ont scellé dans ce parc boueux,
En t'y plantant malgré les dieux,
Mansard insultait Praxitèle.

Oui, si tes flancs devaient s'ouvrir,
Il fallait en faire sortir
Quelque divinité nouvelle.
Quand sur toi leur scie a grincé,
Les tailleurs de pierre ont blessé
Quelque Vénus dormant encore,
Et la pourpre qui te colore
Te vient du sang qu'elle a versé²⁶.

- 16 L'histoire pessimiste des arts ressurgit ainsi, et avec elle une image déjà présente dans « Les Vœux stériles », celle de la statue surgie du fond des âges, véritable résurrection de l'éden grec, seule époque à être célébrée dans les trois poèmes qui constituent la fresque poétique de l'histoire selon Musset :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir.
Nous pouvons oublier le nom de tes montagnes ;
Mais qu'en fouillant le sein de tes blondes campagnes,
Nos regards tout à coup viennent à découvrir
Quelque dieu de tes bois, quelque Vénus perdue...
La langue que parlait le cœur de Phidias
Sera toujours vivante et toujours entendue ;
Les marbres l'ont apprise et ne l'oublieront pas²⁷.

- 17 Le marbre rose est à tout prendre plus noir que « Les Vœux stériles » : en 1849, l'histoire rougit du sang de Vénus oubliée et Musset ne croit plus à l'immortalité du génie grec. La conclusion du poème fait en effet résonner une nouvelle fois le constat désespéré de la marche absurde du temps :

Est-il donc vrai que toute chose
Puisse être ainsi foulée aux pieds,
Le rocher où l'aigle se pose,
Comme la feuille de la rose
Qui tombe et meurt dans nos sentiers ?
Est-ce que la commune mère,
Une fois son œuvre accompli,
Au hasard livre la matière,
Comme la pensée à l'oubli ?
Est-ce que la tourmente amère
Jette la perle au lapidaire

Pour qu'il l'écrase sans façon ?
Est-ce que l'absurde vulgaire
Peut tout déshonorer sur terre
Au gré d'un cuistre ou d'un maçon²⁸ ?

- 18 Les symboles de la gloire historique (l'aigle) comme ceux de la poésie (la feuille de rose, la perle) sont renvoyés au néant. Un an avant de composer son ultime « Sonnet au lecteur », Musset affirme déjà la vanité d'une écriture qui prétendrait lutter contre la tristesse des temps, la loi inexorable de l'entropie et de la désillusion. Aussi ne cherche-t-il pas à écrire une histoire vraisemblable, à graver dans le marbre les étapes d'un passé qu'il considère comme illisible parce que dépourvu de sens. Or, précisément parce que le sens fait défaut, la poésie mussétienne entretient un dialogue continu avec l'histoire, qu'elle ne cesse d'apostropher et de questionner. Par cette parole toujours mouvante, elle accomplit l'impossible : retrouver la perle dissoute, ranimer les marbres perdus, faire voir et entendre l'éternelle présence de l'éphémère.

BIBLIOGRAPHIE

BERTHIER Patrick, « Musset et la Malibran », in Jacques WAGNER (dir.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 10-12 septembre 1997, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 155-166.

MUSSET Alfred de, *Les Caprices de Marianne*, éd. F. Naugrette, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche. Théâtre », 2012.

MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de poche », 2006.

NOTES

1 Alfred de MUSSET, « Sonnet au lecteur », in *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de poche », 2006, p. 639-640.

2 Alfred de MUSSET, « La Nuit de Mai », in *Poésies complètes*, op. cit., p. 416.

3 *Id.*

4 Patrick BERTHIER, « Musset et la Malibran », in Jacques WAGNER (dir.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 10-12 septembre 1997, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 155-166.

5 Alfred de MUSSET, « À la Malibran », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 452.

6 Alfred de MUSSET, « Namouna », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 348.

7 Voir Gisèle SÉGINGER, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2015.

8 Alfred de MUSSET, « Impromptu en réponse à cette question : Qu'est-ce que la poésie ? », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 545-546.

9 Alfred de MUSSET, *Les Caprices de Marianne*, éd. F. Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Théâtre de Poche », 2012, p. 64.

10 Alfred de MUSSET, « Les Secrètes pensées de Rafaël », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 206-207.

11 *Ibid.*, p. 207.

12 Alfred de MUSSET, « Au Roi, après l'attentat de Meunier », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 476.

13 Alfred de MUSSET, « Sur la Naissance du Comte de Paris », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 479.

14 *Ibid.*, p. 477.

15 *Ibid.*, p. 478.

16 Alfred de MUSSET, « Le Treize Juillet », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 605.

17 Alfred de MUSSET, « La Loi sur la presse », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 663.

18 *Ibid.*, p. 665.

19 *Ibid.*, p. 666.

20 Alfred de MUSSET, « Les Vœux stériles », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 197.

21 *Ibid.*, p. 198.

22 Alfred de MUSSET, « Rolla », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 369.

23 *Ibid.*, p. 370.

24 Alfred de MUSSET, « Sur trois marches de marbre rose », in *Poésies complètes, op. cit.*, p. 633.

25 *Ibid.*, p. 632.

26 *Ibid.*, p. 634-635.

27 Alfred de MUSSET, « Les Vœux stériles », *op. cit.*, p. 197.

28 Alfred de MUSSET, « Sur trois marches de marbre rose », *op. cit.*, p. 635-636.

AUTEUR

Esther Pinon

Maîtresse de conférences, Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes, Université Rennes 2 ; place du Recteur-Henri-Le-Moal, 35043 Rennes.

Esther Pinon est maîtresse de conférences à l'université Rennes 2 et membre du CELLAM. Après sa thèse, *Le Mal du Ciel. Musset et le sacré*, parue chez Champion en 2015, elle consacre ses recherches à la poésie et au théâtre romantique, et s'intéresse notamment aux questions de la spiritualité, du doute et de la nuance. En 2019, elle a édité chez GF *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore.

Au contre-jour de l'histoire : Joë Bousquet

Laurence Campa

DOI : 10.35562/marge.456

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Ancien combattant valeureux de la Grande Guerre, grièvement atteint, paralysé à vie, Joë Bousquet incarne un itinéraire existentiel et poétique des plus singuliers, qui dérouté les lectures historiennes. En revenant sur son expérience martiale ainsi que sur le travail conjoint de son écriture et de sa blessure, l'article tente de comprendre pourquoi son œuvre résiste aux analyses habituelles. À partir du cas Bousquet, il réfléchit aux conditions de possibilité d'un dépassement des antagonismes entre étude historique et lecture littéraire. Plutôt que d'opposer les deux démarches, il cherche ce qui, dans la lecture littéraire, peut enrichir l'étude historique et ce que la littérature peut offrir à l'histoire quand elle est autre chose qu'une simple source. Malgré les divergences épistémologiques et méthodologiques, trouve-t-on des carrefours où se nouent avec fruit les deux points de vue ? L'œuvre de Bousquet se prête parfaitement à cette quête.

INDEX

Mots-clés

première guerre mondiale, expérience combattante, mémoire, poésie, histoire, témoignage, épistémologie

PLAN

Lectures historiennes
Dérouté de l'histoire
Ce que dit le poète

TEXTE

Demain le 27 mai, il y a dix-huit ans que je suis blessé.

J'aurai dix-huit ans demain.

(Note du 26 mai 1936, *Traduit du silence*, 1941)

- 1 Pour éclairer les relations de l'histoire et de la poésie, je traiterai l'histoire comme cadre événementiel et comme méthode d'investigation intellectuelle en prenant appui sur la Grande Guerre et sur le cas singulier de Joë Bousquet. Me consacrant de longue date à la poésie de ce conflit dans une perspective interdisciplinaire, je me suis aperçue que Bousquet, plus qu'aucun autre poète, plus qu'Apollinaire, par exemple, ne me permettait pas de tenir les deux fils, littéraire et historique. Je voudrais interroger les raisons de cette résistance et envisager les conditions de possibilité d'un dépassement des antagonismes.
- 2 Contrairement à beaucoup de ses contemporains combattants, Bousquet n'a pas écrit de livre de guerre : pas de témoignage, pas de fiction sur son expérience ; pas de poésie de guerre non plus. Rien n'est nettement visible dans *La Connaissance du soir* (1945), par exemple, à moins qu'une lecture attentive, imbue d'un imaginaire de la guerre comme la mienne, ne vienne déceler, ici ou là, les traces de sensations ou de réminiscences de cet ordre. En revanche, la guerre est présente dans nombre de ses écrits : dans la prose autobiographique *Le Meneur de lune* (1946), dans la correspondance, dans les pages de notes et les livres de mémoires¹. Elle est pour ainsi dire partout. Or, si la guerre revient – ou plutôt demeure – dans l'œuvre de Bousquet, c'est par le prisme de la blessure matricielle, essentielle, subie le 27 mai 1918. Simone Weil, qui écrit au poète le 12 mai 1942, l'a bien senti : « vous avez la guerre logée à demeure dans votre corps, qui depuis des années attend fidèlement que vous soyez mûr pour la connaître². » Bousquet est tout entier sa blessure comme il est tout entier son écriture. La blessure est partout mais, paradoxalement, elle fait refluer l'histoire, quand bien même Bous-

quet se livre, comme il le fait fréquemment, à une inlassable relation des faits, pourvue de dates, de précisions et d'analyses. Ce n'est donc pas tant le travail de la guerre et de l'histoire qui m'intéresse, que le travail conjoint de la blessure et de la poésie qui déroutent l'histoire et les historiens.

Lectures historiennes

- 3 Une lecture historique de l'itinéraire personnel et poétique de Joë Bousquet est tout à fait possible. Elle permet de documenter l'expérience combattante collective par le biais d'un cas particulier. Du point de vue méthodologique, c'est ce que l'on appelle de la microhistoire.
- 4 En janvier 1916, un jeune Languedocien de 19 ans, mauvais garçon issu d'une famille bourgeoise, devance l'appel de quelques mois et demande le 156^e régiment d'infanterie, une unité de choc composée de fortes têtes et d'individus en rupture de ban. Bousquet sert dans la 3^e compagnie du 1^{er} bataillon, sous les ordres d'un officier charismatique, le lieutenant puis capitaine Houdard, jésuite. Il passe dans la Somme, combat à Verdun et en Picardie. Il enchaîne les blessures, les coups d'éclat et les prises de risque. Il est cité à l'ordre de l'armée, promu sous-lieutenant, reçoit la Médaille militaire. Voici une première série de pistes pour l'historien : les conditions de vie et de combat d'un jeune officier dans une unité de choc sur le front occidental ; l'analyse anthropologique de la situation de combat.
- 5 Le 27 mai 1918, à Vailly-sur-Aisne, Bousquet est blessé à la moelle épinière et évacué par ses hommes. Il ira ensuite d'hôpitaux en faux espoirs, jusqu'au moment où il comprendra qu'il est irrémédiablement paralysé et décidera de s'enfermer dans sa chambre, rue de Verdun, la bien nommée, à Carcassonne. Voici une deuxième série de pistes historiographiques : les lettres de Bousquet, notamment à son amie Marthe, la femme par qui le scandale arrive³, l'autoportrait et les souvenirs du *Meneur de lune* ainsi que diverses notes autobiographiques permettent de connaître l'expérience du grand blessé, de suivre la chaîne de soins de l'extraction du champ de bataille aux hôpitaux de l'arrière et d'analyser le discours médical et l'action des médecins dans un cas comme le sien.

- 6 Une lecture conjointe de la vie et de l'œuvre permet, quant à elle, d'étudier la guerre des écrivains. En l'occurrence, c'est la méthode de l'histoire culturelle. Elle consiste à interroger les motivations de l'engagé volontaire, lesquelles peuvent se mesurer à celles d'Apollinaire ou de Jean de La Ville de Mirmont. Une telle lecture peut également éclairer la dialectique de l'action et de l'écriture, puisque Bousquet s'est mis à écrire après sa blessure. C'est aussi le cas de Maurice Genevoix, que la guerre a rendu écrivain, mais, en l'espèce, Bousquet se comparerait plus judicieusement à Cendrars dans l'opération palingénésique engendrée par la blessure. Par les textes de Bousquet, on peut aussi analyser les représentations de la violence et la posture de l'ancien combattant à l'intérieur du groupe social des écrivains, voire des intellectuels et des artistes, auquel il appartient. Si l'on veut, en outre, pousser du côté de l'histoire et de l'analyse littéraires, on explorera la place de la guerre et de la blessure dans l'œuvre de Bousquet, de même qu'on pourra situer le poète par rapport au mouvement dont il était le plus proche sans jamais y avoir adhéré, le surréalisme. Son attitude tranche ainsi avec le déni de la guerre qu'on trouve chez Breton et chez le jeune Aragon, ou encore avec l'expérience martiale de Max Ernst et d'André Masson.

Déroute de l'histoire

- 7 Dans toutes ces lectures, on voit bien cependant qu'il n'est jamais véritablement question de poésie. La poésie demeure secondaire par rapport aux faits. Les textes restent des documents. La méthode ne suppose pas que la poésie produise d'effets de connaissance et d'intelligibilité particuliers, dans la mesure même où elle est poésie. De fait, la relation d'intériorité par le truchement de l'écriture, pour reprendre la définition de Jérôme Thélot⁴, n'est pas l'objet de l'analyse. C'est aussi que la culture, partant l'histoire culturelle, se fonde sur la capacité de représenter et de se représenter. Or la représentation n'est pas la pierre de touche de l'œuvre de Bousquet. En ramenant cette dernière aux dénominateurs communs des représentations, la lecture historique manque la clé de son expérience et le sens de son chemin. Blanchot dénonce à juste titre cet abus de langage qui consiste à vouloir « exprimer par l'analyse les effets d'une véritable *irisation* intellectuelle⁵ ».

- 8 Je m'explique. Bousquet ne livre pas de témoignage, ne parle pas en témoin, ne se désigne pas comme tel. Il ne souscrit pas à la démarche d'attestation individuelle et collective qui fonde le témoignage combattant. Il ne vit pas son expérience comme historique. En faire un témoin serait donc le trahir. Il ne se lance pas non plus, à mon sens, dans une véritable entreprise mémorielle ou commémorative, consistant à ranimer le passé, le partager, lui donner sens ou le soustraire à l'oubli. Comment, d'ailleurs, Bousquet pourrait-il oublier ? Quand il déclare qu'il s'efforce de naturaliser sa blessure, ce n'est pas seulement pour s'y acclimater durablement, c'est surtout pour conserver à ses dépouilles leur apparence naturelle et devenir lui-même la cause des conséquences qui lui sont imposées⁶ :

J'aurai mis toutes mes forces à « naturaliser » l'accident dont ma jeunesse a été la victime. J'ai voulu qu'il cessât de me demeurer extérieur ; et que toute mon activité intellectuelle et morale en fût le prolongement nécessaire ; comme si, dans une existence entièrement restaurée, je pouvais effacer le caractère matériel dont il était revêtu, éliminer de mes pensées l'impression qu'un hasard avait pu s'appesantir sur moi sans démêler ma vie de celles des choses. Il ne s'agit pas pour moi d'écrire, mais de rendre à ma vie sa hauteur inévaluable ; et pour cela de la faire indifférente à ce qui se produit en elle sous le jour de l'accident.

Bousquet veut que son corps devienne un « berceau », que la vraie vie naisse de ses plaies. La blessure n'est donc pas un terme, mais une matrice. Plus encore, l'événement est permanent, toujours actuel, mais une interprétation sous le seul angle traumatique n'en épuisera pas les formes et les significations.

- 9 En outre, tout le travail de Bousquet consiste à se dépouiller de son *moi* pour trouver son *je* : ce travail de purification, de dénudement, ne touche pas le *moi* social, mais la vie intime en tant qu'elle est conçue sous l'angle de l'être⁷. De surcroît, Bousquet met en œuvre une poétique de l'événement qui trouble la démarche historique et sa conception de l'événement :

Je ne sais par l'effet de quel besoin l'homme raconte ou écrit des histoires. Son esprit lui inspire de rendre aux faits le mouvement

qu'ils ont perdu. Et c'est son erreur de les ranimer avec de la pensée au lieu de leur rendre à eux-mêmes leur souffle.

[Le sens ordinaire] n'est pas le bon : il ne fait qu'anatomiser l'événement et l'expliquer, analyser sa façon de se produire. [...] Or tout événement doit parler au cœur en même temps qu'à la pensée⁸.

10 L'essentiel ne se trouve donc pas dans les faits, qui relèvent de la contingence, de « l'accident », mais dans le devenir philosophique et moral, spirituel et poétique de l'événement, ou, pour suivre Deleuze, dans le processus de « contre-effectuation » qu'opère Bousquet⁹. La blessure est aussi une gnose ; elle engage le poète à la double vision, à vivre et voir les choses par leur envers.

11 Prenons l'exemple des bottes rouges, dont Bousquet se chausse au front au mépris du règlement militaire. L'interprétation psychologisante et superstitieuse considère ces bottes comme un talisman ou comme la manifestation de la vanité de leur propriétaire. L'interprétation « romantique » en fait l'expression d'un panache chevaleresque, une manière d'épithète homérique qui construit le personnage du guerrier. Tout cela est juste, mais une version tardive, intime, du même épisode invite à une autre lecture :

Toute mon adolescence et ma courte jeunesse, j'ai accordé une grande attention à mes souliers. Bizarre attachement qui préfigurait peut-être la longue mélancolie de vivre nu-pieds. Peut-être le goût fétichiste que mon existence expie et ne suffit même pas à expier entièrement puisque je rêve d'eaux claires où purifier mes pieds nus.

Mais ne s'agit-il pas de mes souliers, un peu plus que de moi-même ? Savent-ils moins bien que moi l'événement qu'ils contiennent et dont je ne suis resté tributaire que par hasard ?

[...] Je ne montais cependant jamais en ligne que botté ; et n'ai pas compris la raison qui me déterminait. *Les faits sont impénétrables. Ils sont le secret de notre vie, mais pas notre secret : ils se cachent derrière l'objet qu'ils emploient pour nous fasciner.*

Des bottes de cuir rouge ont disposé de mon sort. Je croyais ne me chausser que par un souci *d'élégance*. Or, je ne les regardais même

pas. Étendu après le choc, dans la toile de tente où l'on m'emportait, je croyais les voir pour la première fois : elles paraissaient bourrées de coton, gonflées de vent, entrées déjà dans une vie où je ne les suivrais point. [...]

Des bottes, un maillot de bain, une pierre couleur d'œil perfide. Sait-on jamais avec quelle partie de notre corps nous voyons ces choses, à travers quelle obscure raison de notre histoire ?

Le rêve est plus réel que la vie éveillée parce que l'objet n'y est plus jamais négligeable : le revolver, l'aiguille et la pendule y résument des événements qui, sans eux, ne seraient pas. L'événement et l'objet y sont rigoureusement interchangeables, [...] frisson de l'homme entré par le biais de rapports fictifs dans la plus exacte et la plus nécessaire de ses fonctions¹⁰.

- 12 Dans un esprit positiviste, on pourrait conclure que le recul fait évoluer l'introspection, que l'analyse progresse au fil du temps vers une conclusion éclairante. Cela est sans doute vrai. Ce qui s'impose toutefois avant tout, peu à peu, c'est le travail continu d'introspection et d'écriture. C'est le *continuum* qui compte, non le résultat, de même qu'importe le *continuum* de la réalité et de la vérité du rêve. Blanchot affirme encore : « Il ne faut pas regarder les mots comme les fragments d'une explication, mais la clé d'un chemin où l'explication n'a plus de sens¹¹. »

Ce que dit le poète

- 13 Je ne cherche pas à opposer l'analyse historique et la lecture littéraire en montrant que la première est lacunaire, hétérogène, voire déformante, et la seconde plus pertinente, en un mot, plus « vraie ». J'essaie de trouver ce qui, dans la lecture littéraire, peut enrichir l'analyse historique en apportant des nuances, des subtilités, des incertitudes fécondes et signifiantes, bref, ce que la littérature peut offrir à l'histoire quand elle est autre chose qu'une simple source. Je cherche surtout à savoir si, malgré les divergences épistémologiques et méthodologiques, il existerait des carrefours où se nouent les deux points de vue.

- 14 Je pars du principe que la poésie consiste à réduire l'écart entre les sensations et les représentations. Je m'y autorise non seulement parce que les pensées d'Yves Bonnefoy et de Jérôme Thélot¹² m'en convainquent, mais aussi parce que la démarche est au cœur même de l'ambition de Bousquet, qui cherche à identifier le *logos* et la psyché¹³ : « Trouver une poésie qui rapproche la parole de l'impression. Incorporer le parlé à la sensation », est-il écrit dans *Papillon de neige*¹⁴. Il ne s'agit pas d'incorporer la sensation au parlé comme on le conçoit habituellement, mais bien de l'inverse. Dès lors, la phrase dit quelque chose et le mouvement de la phrase donne la sensation de la présence¹⁵. Pour reprendre la pensée de Deleuze et de Guattari, on pourrait dire que le texte « incarne » l'événement de la souffrance toujours renouvelée à travers des « sensations persistantes¹⁶ ».
- 15 Comment se manifeste cette physique de l'écriture ? Voici trois versions de l'extraction du champ de bataille. La première est le témoignage au présent d'un camarade de Bousquet :

[U]ne seconde patrouille se lève à trente mètres. Le lieutenant Bousquet me fait signe de tirer dessus. Hélas ! au même instant il me tombe dans les jambes en disant : « Je vais mourir ici, j'ai accompli mon devoir. » [...] Immédiatement, je déroule ma toile de tente [...] nous le relevons, l'enveloppons tant bien que mal dans cette toile et nous disons : « Nous serons sans doute tués, mais il ne restera pas entre leurs mains. »

Le lieutenant Bousquet respire encore, il faut absolument faire très vite. Malgré sa terrible blessure, nous sommes obligés de le secouer et ainsi d'augmenter ses souffrances. Notre marche est rendue souvent très pénible, les obus éclatent autour de nous, mais nous continuons. Il y va de la vie de notre chef¹⁷ [...].

La deuxième version, de l'écrivain cette fois, marque une dissociation du je, qui se voit regardant :

J'ai été emmené malgré moi, complètement inerte déjà. Car le choc avait immédiatement paralysé mes jambes. Je vois encore le regard que je tournais vers mes jambes soudain désarticulées et que je ne

reconnaissais plus avec ces bottes rouge sombre qui semblaient compléter la toilette d'un mort¹⁸.

La troisième version retrouve le regard initial pour dépasser la dissociation du corps et de l'esprit :

Au péril de leur vie des hommes m'arrachaient au champ de bataille. Tenant chacun un coin de la toile de tente où j'étais étendu, ils utilisaient avec présence d'esprit les accidents de terrain, s'entendaient d'un regard pour se glisser avec leur fardeau sous les abris de feuillage et n'en mettaient pas moins tous leurs soins à m'éviter les chocs d'un transport sous le feu. Je regardais mes bottes sans y reconnaître la vie. Mon corps était avec moi, comme un chien mort. Un souvenir, une sensation ne suffisaient plus à y véhiculer la vie, la voix d'un camarade n'y était plus qu'une voix ; un pas n'y était plus qu'un bruit de pas, dans une autre nuit où la nuit me donnait accès s'était formé un silence pour accueillir le mien et se confondre avec lui¹⁹.

Le rythme de la dernière phrase, qui n'est autre que celui de la conscience poétique, instaure une temporalité asynchrone qui désoriente la chronologie et la chaîne ordinaire des causes et des effets. Ici, ce n'est pas la pensée qui se développe dans le temps, mais le temps qui se développe dans la pensée²⁰, ou plutôt qui se replie pour être pur présent. Cette phrase opère, au sein même de la dissociation, un retournement : en n'étant plus qu'une voix, qu'un bruit, la voix et le bruit sont les choses mêmes, sans médiation. En progressant, la phrase passe de la nuit obscure du malheur à une « autre nuit », celle des sens et des sentiments dont parle Jean de la Croix, celle de la vie intérieure, et fait passer cette nuit au jour, comme le dit Jérôme Thélot, non pas au grand jour de l'histoire, mais « dans la nuit de la vie intérieure, dans la nuit de l'intériorité où la résistance individuelle s'est faite indifférente au jour des apparences²¹ » ; d'où cette sensation, chez le lecteur, de clair-obscur, ou plutôt de « contre-jour », irradié par l'immobilité du blessé, un contre-jour « qui change les valeurs et grossit les plans, la clarté de la tombe se donnant pour une aube d'outre-tombe²² ». C'est une lumière qui dévoile, au lieu d'éclairer.

- 16 Bousquet nous invite ainsi à partager sa propre conversion du regard. Aux dires de Simone Weil, cette conversion, d'ailleurs, est encore à venir : « Vous, une fois hors de l'œuf, vous connaîtrez la réalité, la réalité la plus précieuse à connaître, parce que la guerre est l'irréalité même²³. » L'expérience martiale et poétique de Joë Bousquet et l'expérience philosophique et mystique de Simone Weil leur permettent de « découvrir que les choses et les êtres existent²⁴ », non pas sous leur forme ordinaire, dont le caractère onirique dénonce « le peu de réalité », mais dans le mystère même de leur existence.
- 17 Telle est la quête de la parole et de l'écriture : les choses mêmes. On est loin, on le voit, de l'objet historique. L'enjeu inverse aussi la problématique commune aux témoins et aux commentateurs, celle du silence et de l'indicible. Il s'est en effet fixé dès la guerre une sorte de théologie négative, encouragée par la convergence des expériences et les analyses postérieures de Walter Benjamin, qui écrit dans « Le Narrateur » : « Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable²⁵ ? ». Depuis lors, on postule à l'origine de tout texte sur la guerre l'impossibilité de parler, de raconter. Bousquet ne le voit pas ainsi. Le silence, la nudité, l'indicible et l'ineffable sont les points d'arrivée et non de départ : le poète n'entend pas les surmonter, ni même les exprimer, mais les faire entendre, les rendre présents : « contrécrire », comme il est dit dans *Traduit du silence*, « dégager toujours, sous la forme d'une vérité très simple, ce qui va consacrer l'inutilité du plus grand nombre de paroles²⁶. »
- 18 Néanmoins, je vois que je m'arrête à l'orée du problème. Pour concilier la poésie et l'histoire sous l'angle qui est le mien, il me faut de nouvelles médiations : celle de Deleuze, de la phénoménologie, de la philosophie. Bousquet m'apprend que le dialogue de l'histoire et de la littérature ne peut rester duel, mais doit s'ouvrir. Il me faudra donc partir de questions transversales, communes à l'historiographie, à l'analyse littéraire, à la philosophie et à l'œuvre elle-même, en l'occurrence, celles de l'événement, de la temporalité et de la fabulation²⁷.
- 19 Une tendance historiographique récente tend à penser la vérité historique à partir de la fiction, contre elle ou avec elle²⁸. Or on voit bien que la tentative s'inscrit dans le même cercle herméneutique.

L'exemple de Bousquet nous invite à aller plus loin, à nourrir l'analyse historique et littéraire des concepts de perception et de sensation, comme on le fait déjà avec les émotions²⁹, à l'enrichir aussi d'un questionnement éthique et spirituel, voire métaphysique. C'est peut-être paradoxal, car, ce faisant, nous sortons à nouveau de l'histoire entendue comme discipline pour la retrouver dans son acception philosophique, puisque la guerre nous pose inlassablement les mêmes questions fondamentales : celles de la finitude, de l'existence du mal et du malheur humain.

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN Walter, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » [1952], in *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1991.

BLANCHOT Maurice, *Joë Bousquet par M. Blanchot*, suivi d'*Un essai de J. Bousquet sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

BOUSQUET Joë, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète*, t. 1, éd. R. Nelli, Paris, Albin Michel, 1979.

BOUSQUET Joë, *La Neige d'un autre âge*, Paris, Le Cercle du livre, 1952.

BOUSQUET Joë, *Le Meneur de lune*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2006 [1946].

BOUSQUET Joë, *Lettres à Carlo Suarès*, préface M. Thivolet, Mortemart, Rougerie, 1973.

BOUSQUET Joë, *Lettres à Jean Cassou*, préface J. Cassou, Mortemart, Rougerie, 1970.

BOUSQUET Joë, *Lettres à Marthe : 1919-1937*, avant-propos R. Blattès, Paris, Gallimard, 1978.

BOUSQUET Joë, *Lettres à Poisson d'or*, préface J. Paulhan, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012 [1967].

BOUSQUET Joë, *Papillon de neige. Journal 1939-1942*, préface de M. Nadeau, Lagrasse, Verdier, 1980.

BOUSQUET Joë, *Traduit du silence*, préface J. Paulhan, Paris, Gallimard, 1941.

DELEUZE Gilles, « 21^e série : de l'événement », in *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

NELLI René, *Joë Bousquet. Sa vie et son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1975.

THÉLOT Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2013.

WEIL Simone et BOUSQUET Joë, *Naissance mutuelle*, préface J.-M. Sourdillon, Paris, La Dame d'onze heures, coll. « Calice », 2010.

NOTES

1 La poésie étant l'activité souveraine par excellence, selon Bousquet, sous quelque forme qu'elle s'exprime, je suspends la question des frontières génériques et sors du cadre strict du genre poétique, pour interroger l'ensemble des textes ayant trait à la guerre et à la blessure.

2 Simone WEIL et Joë BOUSQUET, *Naissance mutuelle*, Paris, La Dame d'onze heures, coll. « Calice », 2010, p. 53.

3 Joë BOUSQUET, *Lettres à Marthe : 1919-1937*, Paris, Gallimard, 1978.

4 Jérôme THÉLOT, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2013, p. 20.

5 Maurice BLANCHOT, *Joë Bousquet par M. Blanchot*, suivi d'*Un essai de J. Bousquet sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 16. Le texte de Blanchot a paru dans *Le Journal des débats* en 1941, à la suite de la parution de *Traduit du silence* ; il a été repris dans *Faux Pas* en 1948. Le texte de Bousquet a été publié dans *Confluences* en 1943, à l'occasion de la publication d'*Aminadab*. Dans la présente citation, c'est Blanchot qui souligne.

6 Joë BOUSQUET, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, 1941, p. 11.

7 Joë BOUSQUET, *Lettres à Poisson d'or*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988, p. 41.

8 Joë BOUSQUET, *Traduit du silence*, *op. cit.*, p. 101.

9 Gilles DELEUZE, « 21^e série : de l'événement », in *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 174-179.

- 10 Joë BOUSQUET, *La Neige d'un autre âge*, Paris, Le Cercle du livre, 1952, p. 22. C'est Bousquet qui souligne.
- 11 Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 24.
- 12 Voir notamment Jérôme THÉLOT, *Le Travail vivant de la poésie*, *op. cit.* et Yves BONNEFOY, *Breton à l'avant de soi*, Tours et Paris, Farago et Léo Scheer, 2001.
- 13 Joë BOUSQUET, Lettre du 1^{er} novembre 1934, in *Lettres à Jean Cassou*, Mortemart, Rougerie, 1970, p. 107.
- 14 Joë BOUSQUET, *Papillon de neige. Journal 1939-1942*, Lagrasse, Verdier, 1980, p. 24.
- 15 Joë BOUSQUET, *Traduit du silence*, *op. cit.*, p. 80.
- 16 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2005, p. 177.
- 17 Témoignage du 2^e classe Alfred Ponsinet, publié dans *L'Indépendant* du 11 novembre 1965, cité dans René NELLI, *Joë Bousquet. Sa vie et son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 227-229.
- 18 Joë BOUSQUET, Lettre du 3 mai 1936, in *Lettres à Carlo Suarès*, Mortemart, Rougerie, 1973, p. 157. C'est Bousquet qui souligne.
- 19 Joë BOUSQUET, *Le Meneur de lune*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2005 [1946], p. 14.
- 20 Joë BOUSQUET, *Traduit du silence*, *op. cit.*, p. 208.
- 21 Jérôme THÉLOT, *Le Travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 25.
- 22 Joë BOUSQUET, Lettre du 30 août 1930, in *Lettres à Jean Cassou*, *op. cit.*, p. 38.
- 23 Simone WEIL, Lettre à Joë Bousquet du 12 mai 1942, in Simone WEIL et Joë BOUSQUET, *Naissance mutuelle*, *op. cit.*, p. 52.
- 24 Simone WEIL, Lettre à Joë Bousquet du 13 avril 1942, *ibid.*, p. 36.
- 25 Walter BENJAMIN, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » [1952], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, p. 265. Ce texte, souvent mésinterprété, est l'objet d'une analyse lumineuse dans le chapitre V de *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman. Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 99-113.
- 26 Joë BOUSQUET, *Traduit du silence*, *op. cit.*, p. 32-33.

27 « La mort est le diamant des vertiges... Et tout ce que l'on se prépare à énoncer, maintenant, tend à se vivre dans des fables. » Joë BOUSQUET, *Il ne fait pas assez noir*, in *Œuvre romanesque complète*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1979, p. 141. Pour la fabulation, voir Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 171 et suivantes.

28 Par exemple, Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

29 Le cadre heuristique de l'émotion sert de plus en plus aux analyses transversales en littérature, histoire et philosophie.

AUTEUR

Laurence Campa

Professeur de littérature française, Centre des sciences des littératures en langue française (CSLF), université Paris Nanterre ; 200, avenue de la République, 92000 Nanterre.

Les travaux de Laurence Campa portent essentiellement sur les interactions entre littérature et histoire au XX^e siècle, en particulier sur l'écriture des guerres (*Poètes de la Grande Guerre, expérience combattante et activité poétique*, Classiques Garnier, 2012/2020). Membre du Centre international de recherches de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, elle codirige, à l'EHESS avec Stéphane Audoin-Rouzeau, le séminaire *Écrire la Grande Guerre* et, à l'université Paris Nanterre avec Mathilde Bernard, le programme de recherches *Polemos, écrire les guerres du Moyen Âge à nos jours*. Ses travaux portent aussi sur les relations de la littérature aux arts plastiques et, plus globalement, sur la poésie dans la première moitié du XX^e siècle (*Guillaume Apollinaire*, Gallimard, « NRF biographies », 2013).

Les Rois russes

Pierre Jean Jouve et l'histoire

François Lallier

DOI : 10.35562/marge.463

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Pierre Jean Jouve a été présent à l'histoire, en 1914, optant pour le pacifisme, et en 1940, participant depuis la Suisse à la résistance intellectuelle contre le nazisme. Mais il n'est pas soumis à l'histoire. Il montre au contraire qu'elle est subordonnée à des instances « spirituelles », parmi lesquelles se trouve l'inconscient tel que la psychanalyse en montre les mécanismes, comme dans l'une de ses *Histoires sanglantes*, « Les Rois russes », sorte de grand récit de rêve où agissent des personnages symboliques, dans le cadre des révolutions de 1905 et 1917.

INDEX

Mots-clés

Jouve (Pierre Jean), histoire, cause sublime, liberté, révolution, artiste, cheval, psychanalyse, femme, rêve, père, poésie

PLAN

Découverte de la psychanalyse

Une « histoire sanglante »

Interpréter les rêves de l'histoire

Autoanalyse

De la révolution comme sacrifice

Poésie et histoire

TEXTE

- 1 La figure littéraire de Pierre Jean Jouve, l'un des grands poètes du xx^e siècle, reste marquée par l'exceptionnelle décision de rupture entre une première période de sa vie et de son œuvre¹ (jusqu'en 1924 ; né en 1887, il a donc alors 37 ans), et une seconde, qu'il voudra être la seule, de 1925 à sa mort en 1976. Dans une postface à la première édition de *Noces*, titre qui regroupe en 1928 les premiers poèmes de cette seconde période, il écrit ces lignes : « L'esprit comme la source des livres que j'avais écrits précédemment me paraissent aujourd'hui "manqués". [...] Pour le principe de la poésie, le poète est obligé de renier son premier ouvrage² ». « Principe », « premier ouvrage », « précédemment », tous ces mots marquent l'importance d'un acte qui se situe dans le temps, avec un avant et un après, et ils l'inscrivent dans une histoire. Sans doute s'agit-il d'une histoire personnelle. Mais dans l'évolution de sa première personnalité d'écrivain, fort active, Jouve était passé d'une orientation symboliste à l'unanimité, puis avait rejoint en 1914 le mouvement pacifiste, dans la proximité de Romain Rolland, et avec un engagement politique dans le sens d'une sorte de socialisme tolstoïen. Parlant de son « premier ouvrage », il pense à ses derniers livres, le *Romain Rolland vivant*, de 1920, ou encore *Tragiques*, suivi de *Le Voyage sentimental*, de 1922 ; mais aussi aux livres importants de 1911 : le roman *La Rencontre dans le carrefour*, et deux recueils de poèmes, *Les Ordres qui changent* et *Les Aéroplanes*. La rupture de 1925 est un acte d'autorité, une décision qui vaut pour elle-même. Mais d'où vient l'obligation d'annuler une carrière déjà longue, et quel est le « principe de poésie » qu'il invoque³ ? S'agit-il d'un retour à la « poésie pure » de Baudelaire et de Mallarmé ? Ou d'une autre origine dont la découverte, cause de la rupture, se substitue aussi bien à la loi d'une évolution personnelle continue qu'à celle des évolutions collectives, par laquelle l'unanimité et le socialisme se reliaient directement à l'histoire ?

Découverte de la psychanalyse

- 2 La science historique, en effet, qui établit et interprète les événements du passé, connaît les ruptures autant que les continuités, mais

n'a certes pas coutume de penser qu'une rupture, déterminant une époque, annule ce qui l'a précédé, comme étant d'une autre nature ou d'un autre ordre. En ce sens, elle ne connaît pas de *vita nuova*, selon la formule utilisée par Jouve dans la même postface de Noces⁴. Comment justifie-t-il une ambition aussi démesurée : opposer à l'histoire la révélation d'un ordre qui la dépasse – et ainsi d'un certain aveuglement sur laquelle se construit sa lucidité ? La question se pose d'autant plus sérieusement que Jouve réagira de nouveau face à l'événement historique, dans le cours de sa seconde existence, sans toutefois altérer à ses yeux la source nouvelle, en témoignent les poèmes rassemblés en 1946 sous le titre *La Vierge de Paris*⁵, mais également la préface à une anthologie des discours de Danton, *De la Révolution comme sacrifice*⁶, écrite à Genève en 1944, dans l'esprit de la Résistance. S'est-il souvenu, ce faisant, du premier exil, en 1915, quand il était du petit nombre d'opposants à la guerre réunis autour de Romain Rolland, dont il deviendra un proche ? Avec lui dans le milieu international des militants pacifistes, socialistes et anarchistes – parmi lesquels se trouvent les futurs dirigeants bolcheviks –, il s'intéresse à la révolution qui commence en février 1917. C'est en partie son attachement aux idées de Tolstoï qui introduit une distance entre lui et son ami, dans l'appréciation des événements de Russie. Elle aboutit en 1922, après la publication du *Romain Rolland vivant* où elle s'exprime de façon ouverte, à une rupture violente. Celle-ci a toutefois un autre motif : la liaison, commencée en 1921, de Jouve et de Blanche Reverchon, une psychiatre genevoise⁷, plus âgée que lui de quelques années, qu'avait rencontrée dans les milieux pacifistes sa première femme, Andrée Charpentier, et qui deviendra la seconde.

- 3 Blanche Reverchon est inspiratrice et partie prenante de la *vita nuova* de Jouve, sur de multiples plans – dont le plan littéraire. S'il n'est pas certain qu'on doive lui attribuer le retour au christianisme et la fréquentation des mystiques, si on connaît assez mal la part qui lui revient dans leur fréquentation du milieu intellectuel et artistique de l'entre-deux-guerres, du moins peut-on affirmer qu'elle lui a ouvert le monde de la psychanalyse. Ils cosignent ainsi dans le numéro de mars 1933 de la *Nouvelle revue française* un texte, *Moments d'une psychanalyse*⁸, remarquable tentative pour ouvrir au public d'une revue essentiellement littéraire un regard sur la cure à partir

d'un cas spécifique. Trois sous-titres divisent ce texte : « Évolution d'un symptôme imaginaire », « Chute d'une résistance », « Rêve cathartique », qui ont valeur, à l'évidence, de programme ou de méthode. Le cas est celui d'une jeune analysante gravement empêchée dans son existence par un « symptôme imaginaire » obsessionnel : une rêverie, envahissant son existence, dont le motif principal se résume par : « Un immense cortège de Tzars descend l'avenue des Champs-Élysées en partant de l'Arc-de-Triomphe⁹ », avec pour péripétie conclusive un attentat anarchiste aux conséquences mortelles. Le déroulement de la cure met en jeu certaines notions de la dernière période de l'œuvre de Freud¹⁰, comme la répétition dans la névrose traumatique et la pulsion de mort, et entre donc dans une certaine actualité psychanalytique, commune aux deux signataires : on peut penser en effet que cette « étude de cas » faisait partie des procédures d'admission de Blanche Reverchon à la Société psychanalytique de Paris, tandis qu'elle correspond pour Jouve à une alliance entre la découverte freudienne et la poésie, théorisée un peu plus tard dans l'« Avant-Propos dialectique » de 1933 à la première édition des poèmes de *Sueur de sang*, « Inconscient, spiritualité et catastrophe »¹¹.

- 4 L'implication personnelle de Jouve dans la psychanalyse peut être clairement aperçue par ailleurs dans l'ensemble de récits en prose intitulé *Histoires sanglantes*¹², paru en 1932. Jouve y livre un matériel analytique important, sous la forme de récits presque tous marqués par le style du rêve, traités dans la perspective analytique, et ayant une dimension autobiographique. Ainsi *Les Allées* convoque un amour de la prime jeunesse pour une figure de femme à la fois maternelle et virile, qui sera récurrente dans l'œuvre, mais par l'intermédiaire d'un rêve de clôture qui mêle la mémoire et la mort. Une autre de ces « histoires sanglantes », *Gribouille*¹³, transpose les relations de l'auteur enfant avec son père et propose un déchiffrement de la vocation de l'écriture. D'autres, comme *Dans une maison* ou *Sourire*, se rattachent à la fascination de Jouve pour les prostituées. Une autre enfin, *Trois gants*, fait apparaître de façon à peine cryptée une « femme en bleu » identifiable à Blanche Reverchon. Toutes relèvent d'un mode de narration original, où les éléments du récit s'allient à une dimension symbolique qui construit une véritable épaisseur psychique. Proches du roman psychanalytique *Vagadu*¹⁴, paru en

1931, elles manifestent l'alliance de l'écriture narrative de Jouve avec la psychanalyse¹⁵.

Une « histoire sanglante »

- 5 Or l'une d'elles, qui a pour titre *Les Rois russes* (rappelant ainsi les « tzars » de *Moments d'une psychanalyse*) semble de façon très inhabituelle inspirée par une pensée de l'histoire. Narration à la troisième personne, mais du point de vue du personnage principal, elle raconte les aventures de celui-ci, un très jeune homme portant le prénom d'Ernest – comme le héros de *Gribouille*, et par là représentant le rapport de l'auteur à l'écriture – impliqué dans des événements qui pourraient être ceux de la révolution de 1917 en Russie, sans qu'on puisse en distinguer les deux temps, de février puis d'octobre. Elle combine le mode du récit de rêve à une temporalité plus romanesque, le découpage des séquences relevant aussi bien de la logique du rêve que de l'art jouvien du roman. En voici les tableaux principaux dans leurs traits essentiels.
- 6 Une répétition sans fin du même visage sombre de prolétaire, inscrite d'abord sur le ciel nocturne, se transforme en une manifestation populaire qui se dirige vers un palais occupé par un certain « Comité de Concentration », lequel semble s'être substitué au vieux régime des tsars, mais n'en fait pas moins tirer sur la foule, qui se disperse. Ernest, blessé de façon assez peu héroïque dans le bas du dos, est recueilli et soigné par une vieille femme. Il ignore la manière dont s'est terminée l'insurrection, mais suppose que les institutions ont survécu, que l'empereur a gardé sa puissance, et exerce une répression dont il pourrait lui-même être victime. Affamé, il erre dans les rues désertes, jusqu'à ce qu'il entende un pas derrière lui, et se retournant, voit une jeune femme en uniforme de colonel, très belle, preuve vivante que la « révolution n'est pas vaincue ». Mais elle disparaît rapidement, et Ernest la cherche en vain tout le jour, jusqu'à ce qu'au soir, attiré par un rai de lumière, il entre dans une salle sinistre où il peut voir, dans la fumée des cigarettes et la lueur trouble des lampes, un groupe d'hommes travaillant avec ardeur à une tâche de grande importance. Il se trouve devant le « Komit-Intern », comité révolutionnaire bien différent du « Comité de Concentration », où le lecteur peut reconnaître un personnage dont l'apparence rappelle

Trotsky et un autre identifiable à Lénine, par sa « tête carrée » et ses yeux « un peu chinois ». De lui émane une « force prodigieuse » et il incarne l'autorité suscitant l'amour (c'est l'un des passages qui fait penser à l'influence du livre de Freud, *Psychologie des masses et analyse du moi*, où est interrogé l'amour pour le chef dans les institutions de masse comme l'Église ou l'armée). Jouve convoque à l'évidence le révolutionnaire bolchevik dont il a croisé de plus ou moins loin la route en 1917, en Suisse, mais selon une imagerie construite dans les années qui ont suivi la prise du pouvoir, et il est désigné sous le nom fictionnel, à significations multiples, de « Lévine ». De même, le nouveau Comité n'est pas le Komintern (la Troisième internationale, créée en 1919), mais un fictif « Komit-Intern », l'analogie phonétique dissimulant une signification radicalement contraire, puisque ce nom désigne une instance tournée moins vers l'extérieur que vers l'intérieur, ce « Komit-Intern » étant d'ailleurs défini plus loin comme organe « de l'Exécutif révolutionnaire et de la Police, plus redoutable que l'ancienne ».

- 7 La révolution a donc eu lieu. Un nouveau pouvoir est à l'œuvre, et le jeune homme a été convoqué pour une sorte d'interrogatoire dont le but n'est pas explicité. Ernest manifeste d'abord sa ferveur anticapitaliste par une profession de foi véhémement contre l'alliance mensongère de la « force » et de la « raison », et appelle la révolution à détruire la bourgeoisie, car, dit-il, « il n'y a pas assez de morts¹⁶ ». La scène change alors de tonalité, comme il arrive dans le rêve, et à la suite de cette déclaration, Ernest devient lui-même accusé, dans une sorte de procès politique où l'accusateur principal est Lévine, devant un public devenu hostile. Ernest comprend qu'il n'a aucune chance, que c'est lui qui va mourir : son vœu de mort s'est retourné contre lui. Mais n'était-ce pas le sens de son premier vœu ? En effet, paradoxalement, à l'approche de sa mort, il se sent envahi d'un puissant sentiment de liberté, aussitôt contredit par la décision de Lévine : au lieu d'être exécuté, il sera seulement exclu du Parti pour six mois, et emprisonné par la police. Loin d'être libéré, il retombe sous la contrainte d'un pouvoir suprême que la révolution aurait dû faire disparaître. D'ailleurs, à la fin de cette séquence, le verdict ayant été rendu, le Comité disparaît sous une grande tenture rouge. Ernest se rappelle que l'empereur a été assassiné derrière un rideau. Il se

demande alors pourquoi Lévine n'est pas lui-même assassiné, comme l'a été celui auquel il est ainsi substitué¹⁷.

- 8 Ernest se trouve maintenant dans sa prison, une salle de la « caserne des Diables Rouges », quand la porte s'ouvre pour laisser entrer la jeune femme en uniforme, cause première de son emprisonnement. Il la nomme intérieurement la colonelle Nina, et celle-ci, après l'avoir frappé d'un coup de badine, lui décoche un sourire séducteur et sort. Elle reviendra cependant à intervalles réguliers, de sorte qu'Ernest transmue son triste état de prisonnier politique en celui d'amoureux en proie à une passion extatique et mystique dont l'issue rêvée serait la mort dans ses bras : « Rien que désirer cette mort affaissée entre ses bras est déjà sublime. Car c'est le désir qui fait l'essence de l'homme et lui révèle Dieu¹⁸ ». Cette dernière phrase pourrait être une brève définition de la pensée de Jouve en sa *vita nuova*, mais aussi une sorte d'aphorisme où transparait la psychanalyste d'inspiration chrétienne qu'était Blanche Reverchon, mais doit être tempérée par l'ironie évidente de celle qui la précède (à cause de l'opposition entre « affaissée » et « sublime », sorte de caricature de l'*Extase de sainte Thérèse*) : c'est qu'un long chemin reste à parcourir pour aller de la révolution à la liberté et pour comprendre de quoi Ernest doit se libérer. La colonelle, au fil de ses visites, s'est mieux laissé voir, et un autre aspect d'elle-même que la beauté dominatrice est apparu : il se mêle à son « parfum animal » un « autre parfum de qualité opposée, un parfum idéal de vertu et de virilité¹⁹ ». Cet aspect s'accorde parfaitement avec la vision qu'Ernest a parfois d'elle montant à cru son magnifique cheval, dans la cour de la prison. Cette vision troublante le conduit à un constat qui ressemble à une construction théologique :

Le théâtre de la révolution est beau, parce que sur le premier plan se trouve Nina. Sinon ce drame à grand spectacle paraîtrait aujourd'hui grotesque. Nina seule existe. Nina seule est belle, est sainte. Ajoutons que Nina seule est éternelle car mourir en Nina est équivalent à vivre en Nina²⁰.

- 9 Une première distance est prise avec la révolution. Elle est un spectacle où la figure de Nina l'emporte sur toute autre, justifiant ses attributs proprement divins : à travers la beauté, l'être et l'éternité.

C'est pour elle qu'il vaut de mourir, mais parce qu'il s'agit de vivre en elle, en participant de son être éternel.

- 10 Cependant Nina cesse de venir. Ernest, désespéré, veut se briser le crâne sur la porte de sa cellule, mais ce faisant, réalise qu'elle est ouverte. Il sort, croit apercevoir la croupe du cheval de Nina, parcourt des corridors, des pièces vides ou en désordre, et finit par trouver dans la cour la veste d'uniforme de Nina, ainsi qu'une culotte de femme, tachée de sang. Nina, comprend-il, Nina qu'il a vue éternelle, est morte. Bientôt se fait entendre la clameur d'une foule surmontée de drapeaux rouges qui semblent vivre d'une vie autonome, chacun avec un caractère différent, et il entend que certains d'entre eux chantent « un vieux chœur centenaire et féroce comme la volonté d'un enfant sauvage²¹ », accompagnés par un orchestre « immense, dont on voit les archets se soulever en une immense respiration²² ! ». Chœur et orchestre se trouvent placés sous la direction d'un chef qui marche à pied, et apparaît curieusement faible. La scène et la musique représentent « Le Triomphe », et on comprend qu'il est celui de la révolution, mais derrière les drapeaux, dans la foule qui continue de s'écouler, paraît le cheval de Nina, sans sa cavalière, dont l'absence proclame le sacrifice. Ernest veut toucher le cheval, traverse la foule à grand peine, le touche enfin, et devient alors le cheval lui-même. Maintenant, « Ernest marche avec poids et légèreté, au moyen de ses deux cuisses brillantes, en redressant par ses deux pattes de devant ce que sa croupe pourrait avoir de trop lourd, et balançant sa tête à la crinière rase où l'émotion fait saillir les veines ». Il s'est métamorphosé en l'animal qui symbolise la révolution victorieuse, c'est-à-dire la puissance, « d'aller plus loin, encore plus loin, par un sacrifice plus grand, par une joie plus haute ! ». Il est devenu ainsi quelque peu Nina, et l'on constate également que la transgressivité révolutionnaire (« plus loin, encore plus loin ») laisse subsister la confusion de la vie et de la mort propre au culte de Nina, et justifiant le « sacrifice » : devenant le Cheval²³, Ernest « touche la récompense des efforts de sa vie entière ». Comblé, il pourrait mourir. Mais ce n'est qu'une première fin.
- 11 La fête s'achève, la foule se retire, et voici qu'à l'euphorie succède la mélancolie. Désormais « le Cheval Ernest » avance seul, tristement « le long d'un grand boulevard brûlant que ferme, au fond, un temple

à colonnes²⁴ ». Ce temple tient exactement la place occupée par les colonnades qui, dans la première séquence, paraissent rappeler la prise du palais d'Hiver (ou le massacre de janvier 1905). Il semblerait que le récit se referme sur lui-même, exprimant l'échec définitif d'une révolution qui vient de célébrer son fallacieux triomphe, culte rendu à la divinité de Nina sacrifiée en vain. C'est alors que, dans la fatigue et la « privation définitive de l'amour », le « Cheval se laisse aller ». Il « inonde l'asphalte », et c'est comme un relâchement de son héroïsme et un abandon de sa gloire, pour satisfaire la plus humble fonction physiologique, mais au moment même, « une première colonne du temple s'écroule »²⁵. Une ultime plainte du cheval Ernest, ou du narrateur, constate l'inanité de la victoire et de la toute-puissance, puisque « la cavalière à la cuisse amoureuse » a disparu. Le récit se termine abruptement sur ces mots : « Le magnifique Cheval ne sert plus à rien. Le Cheval Ernest se soulage dans la poussière et à ce moment-là toutes les colonnes du temple s'écroulent²⁶ ».

Interpréter les rêves de l'histoire

- 12 Reprenant le récit à son début, nous voyons maintenant que l'écroulement final des colonnes du temple-palais était le but de la manifestation « noire » à laquelle Ernest est conduit d'abord à se joindre. La révolution « rouge » s'est en effet révélée une reprise, travestie et aggravée, mais aussi désirée, de l'oppression impériale. Remarquons le fait, qui pourrait passer inaperçu dans le haut degré de condensation du récit, que la chute des colonnes a lieu en deux temps, d'abord une seule s'effondre puis la totalité du reste, sans que l'acte qui la produit soit différent par nature. Ce clivage en deux temps rappelle celui que montrera un peu plus tard le récit *Dans les années profondes*²⁷, dernière manifestation de l'écriture narrative de Jouve, écrit parallèlement aux poèmes de *Matière céleste*²⁸ : dans un premier temps, l'acte amoureux a lieu, mais inachevé ; dans un deuxième, le même acte aboutit à une jouissance suivie de la mort de l'héroïne. Dans *Les Rois russes*, à la faveur de l'onirisme induit par la proximité du modèle psychanalytique, le « sacrifice » du personnage féminin, est partagé par le héros. Ernest, en tant que cheval Ernest, est devenu la virilité de la colonelle Nina, c'est-à-dire la révolution incarnée en une femme, dominée cependant par le surmoi Lévine-Lénine qu'elle dissimule. Par son sacrifice, la révolution a vaincu, mais

cette victoire a des allures de défaite, le désir a disparu, comme la « cavalière à la cuisse amoureuse », et le cheval « ne sert plus à rien ». Tel est le constat qui détermine le second temps de la résolution du problème, de son *analyse*. Ernest se soulage de la divinité de Nina dans un abandon du rêve de jouissance dans la mort, et c'est cet abandon qui produit, contre toute attente, le résultat préalablement assigné à la révolution : la chute du pouvoir surmoïque du tsar, blanc ou rouge.

- 13 La contextualisation politique dans *Les Rois russes*, exceptionnelle chez Jouve entre 1925 et la seconde guerre mondiale, fait jouer une confrontation entre deux conceptions de l'histoire. L'une place dans les circonstances où elles sont engagées des figures épiques ou tragiques par rapport auxquelles sera éventuellement prise une position éthique déterminant elle-même une action. Telle est la conception de Jouve au moment de la première guerre mondiale, d'abord dans *Hôtel-Dieu. Récits d'hôpital en 1915*²⁹, puis auprès de Romain Rolland, rejoint en Suisse où il doit prendre un jour position par rapport à la révolution russe. Le numéro de la revue *Demain*³⁰, « Hommage à la Révolution russe », en mars 1917, contient un texte de Romain Rolland intitulé « À la Russie libre et libératrice », et un autre de Jouve intitulé « À la Révolution russe ». Romain Rolland établit un parallèle entre les événements de Russie et la Révolution française, mais c'est Jouve qui emploie le mot « Révolution ». Tout autre est la conception qui s'accorde avec le « principe de la poésie », en soumettant ces figures à une interprétation psychanalytique, qui inclut l'autoanalyse. Parmi ses indicateurs se trouve l'opposition entre le « Komit-Intern » de la seconde partie et le « Comité de la Concentration » de la première. Il est difficile d'identifier ce « Comité de la Concentration » : s'agit-il du Gouvernement provisoire issu de la Douma en février 1917 ? Mais la manifestation de masse par laquelle commence le récit semble se référer à des journées révolutionnaires qui pourraient aussi bien être celles de janvier 1905, ou d'octobre 1917 (un navire de guerre tire sporadiquement, comme le croiseur Aurore, bien qu'il semble du côté des ministres, des prélats, des banquiers et des hauts fonctionnaires). Continuation du pouvoir tsariste qu'il a renversé, le « Comité de la Concentration » a hérité de sa faiblesse, à laquelle s'oppose la force du « Komit-Intern », charismatique et autoritaire. L'historiographie classique ne dit pas autre chose. Mais d'où

provient l'association entre le tsar assassiné et Lénine, au moment où les membres du comité disparaissent derrière un rideau rouge ? À travers le désir de mort à l'encontre de Lévine, c'est l'identité profonde des deux pouvoirs qui s'exprime.

14 De là se dessine un autre motif à interpréter : la couleur rouge. Le rideau derrière lequel disparaissent les chefs révolutionnaires appartient à une série d'objets qui présentent cette couleur, celle du drapeau révolutionnaire. La série commence quand les figures peintes en nombre illimité sur la nuit sont devenues la masse des manifestants. « Par-dessus, on voit flotter une petite loque, pas bien considérable, pas bien grande, mais qui a son importance ; on ne peut manquer de la voir : car cette loque est rouge³¹ ». Un drapeau, sans doute, mais petit et d'aspect piteux, un état antérieur de ce qui deviendra la forêt de drapeaux brandis lors de la seconde manifestation, avec un certain caractère phallique qui, par contraste, entre particulièrement en résonance avec le « sombre pantalon de soie » taché du sang de Nina, celui de la blessure mortelle, signe à peine voilé de son sacrifice, si semblable à une castration. L'*imago* de Nina tire-t-elle son titre militaire des colonnes, très précisément dénombrées, du palais impérial – lesquelles, devenues colonnes d'un temple, s'écrouleront à la fin du récit ? Elle est le féminin phallique – et représente l'ambivalence de la castration – condition de la jouissance en tant qu'elle en pose l'interdit. On comprend mieux alors que la deuxième manifestation de masse, célébrant et la victoire et le sacrifice, les ait laissées intactes, n'ait pas assuré la chute de la puissance opprimante, « Rois russes » remplacés par d'autres finalement de même trempe. Le sacrifice qu'elle fait confirme d'ailleurs sa puissance, dont témoigne le cheval, paraissant en bonne place dans le triomphe de la révolution. Le renouveau phallique des drapeaux rouges, fièrement brandis, nombreux et surtout « chantants » (comme des chœurs ou encore les instruments d'une grande symphonie du genre *funèbre et triomphale*) est comme un symbole de la fusion rêvée de l'érotique et du politique.

15 La musique pourrait être l'une des issues de la mélancolie dans le lien contradictoire du triomphe phallique et de la castration, que représente le chef d'orchestre. « [L]es drapeaux qui chantent expriment le plus merveilleux instinct de la foule : ils chantent avec leurs plis un vieux chœur centenaire et féroce comme la volonté d'un

enfant sauvage³² ! ». Au contraire : « Gai et triste et rassemblant ces deux couleurs³³ dans le sublime, le chef d'orchestre marche à pied, plus faible que les autres ». Il est vrai que « certaines gens meurent en le regardant », mais la « sublime » unité semble précaire, et c'est immédiatement après qu'apparaît le cheval de Nina dans la foule silencieuse :

Ce cheval gris, sans cavalier... le cheval de Nina ! Tel s'avance cet admirable cheval, seul, grave et douloureux, son œil grand ouvert sur l'abîme du chagrin personnel, au sein d'un espace vide que lui réserve la foule : symbole de la Vertu tombée à son poste³⁴.

- 16 Il est aussi le représentant de la mélancolie, liée à la perte d'un objet d'amour. « Quelle noblesse a l'animal quand, après avoir porté sur ses reins chauds sa maîtresse pendant la bataille, il la fait survivre encore, ombre, dans le Triomphe³⁵ ». C'est évidemment l'érotisation du cheval qui pousse Ernest à vouloir le toucher, jusqu'à se confondre avec lui, mais dans ce dernier acte, on voit le sublime (ou la comédie du sublime) concurrencé par un processus de libération plus obscur, qui seul aboutit au dénouement escompté dans l'engagement au sein de la révolution. Tout « Cheval de Nina » qu'il soit devenu, Ernest se soulage dans une impulsion non soumise à la médiation de figures imaginaires – celle du père aimé et haï, de la mère désirée comme premier objet et comme objet du désir du père, mais figure aussi d'une jouissance superlative qui se rattache à leur conjonction. Et c'est comme si la chute des colonnes, réapparues avec une signification autre, puisqu'il s'agit alors non plus d'un palais mais d'un temple³⁶, résultait de l'abandon de ces figures imaginaires – et du « sacrifice » qu'elles imposent en dissimulant leur signification véritable et la source des sentiments qu'elles provoquent : Nina n'est jamais que l'autre face de Lévine, qui lorsqu'Ernest, devant le « Komit-Intern », annonce qu'il va « présenter une idée », lui adresse un regard où il y a « du mépris, une caresse paternelle, et c'est aussi dur qu'une balle de browning³⁷ ». Nous entrevoyons de quoi Ernest, entre orgasme et soulagement infantile, s'est délivré.

Autoanalyse

- 17 Il reste à nous demander quelle place il faut accorder dans la *vita nuova* de Jouve à cette sorte de récit de rêve par lequel il revient sur un moment antérieur de sa vie, où il s'était engagé tout entier dans l'histoire. Une autre des *Histoires sanglantes*, *Trois gants*, très brève et reliée par certains traits aux *Rois russes*, peut permettre de répondre. Dans la seconde partie de la comparution d'Ernest devant le Komit-Intern, devenu par décision inopinée le « T.K. (police)³⁸ », on voit à côté de Lévine et en position de juge une sorte de grand vieillard « à l'aspect mélancolique », qui paraît « absorbé dans des réflexions philosophiques » et qui lui viendra d'autant moins en aide qu'il est visé, dans la foule, par un canon de revolver³⁹. Est-il, bien que juge, lui-même suspect et menacé, étant du parti S.R. plutôt que du parti P.K.⁴⁰ ? Il se révélera pourtant, sous le nom de « Ueber » (forme archaïque de l'allemand *über*, au-dessus, comme dans « *über-ich* », surmoi), être le chef de la police, qui sera le gardien d'Ernest emprisonné. Un autre vieillard mélancolique et interdicteur apparaît dans *Trois gants*, désigné par l'initiale de B... « On reconnaît aisément la personne de B..., sa haute taille, son air à la fois doux et autoritaire, sa figure enfin, qui passe pour celle d'un grand homme dans nos contrées⁴¹ ». Le protagoniste, décrit comme « un monsieur à l'individualité artiste », représente clairement Jouve lui-même, assez semblable à l'autoportrait qu'on trouve dans *Les Beaux Masques*⁴². Le narrateur énonce un fait de notoriété publique, bien que portant sur des relations privées :

Nul n'ignore que lui et B... [...] avaient été amis intimes [...] jusqu'au jour où B..., contre toute attente, s'était retourné en ennemi ; ceci avait eu lieu à cause de la femme de l'artiste, que celui-ci, il est vrai, avait plantée là⁴³.

- 18 Il s'agit, sur un mode conversationnel, de la rupture de Jouve et de Romain Rolland, attribuée au divorce de Jouve consécutif à sa liaison avec Blanche Reverchon. L'artiste rencontre fortuitement B... dans la rue, le trouve vieilli, triste, et assez cruellement croise son regard, mais feint de ne pas le connaître. Traversé par ce regard néantisant, B... ne montre aucune réaction, ce qui trouble l'artiste, particulière-

ment lorsqu'il réalise, par un enchaînement comme ceux du rêve, qu'il se rend précisément dans l'appartement de B..., bien connu de lui, au troisième étage, et où « on l'attendait ». Il trouve là une grande femme vêtue d'une robe bleue, et qui lui semble désirable, bien que le contraire d'une femme facile, « une intellectuelle, sans doute ». Et il la suppose « d'autant plus ardente dans sa vie intime qu'elle ne s'accordait qu'à un seul homme ». Quel lien a-t-elle avec B..., dont elle prend la défense, reprochant à l'artiste sa conduite envers lui ? L'artiste convient d'autant plus aisément de sa faute que ces reproches sont prononcés par des « lèvres humides », ce qui laisse entendre non seulement que le pouvoir de conviction de la femme en bleu est accru par ses charmes, mais aussi que l'artiste reconnaît plus facilement ses torts s'ils sont resitués sur le plan sexuel. « “Évidemment, évidemment.” Oui, évidemment c'était un peu trop, ce qu'il avait fait à B... », c'est-à-dire sa néantisation par le regard, derrière laquelle on pressent quelque chose d'autre qui explique son vieillissement. Cependant, l'aveu de culpabilité se complique chez l'artiste par une résistance inattendue. « [L]a femme en bleu pouvait-elle soupçonner ce qu'il avait eu à souffrir de la part de B... ? ». Le « Pas d'accord ! » qu'il crie alors « avec énergie » est moins une dénégation que l'expression d'une révolte devant ce qui pourrait conduire à un renoncement, un recul par remise en cause de sa vie telle qu'il l'a reconstruite. Au moment de la rencontre imprévue avec B... le narrateur n'a-t-il pas commenté ainsi la dureté de l'artiste : « Or nous sommes lâches, nous sommes toujours capables d'abandonner d'un seul coup une position conquise ». Mais pour lui, à cause de ses souffrances passées, il trouve la force d'une « résistance extrême »⁴⁴ : « Oui, la seule façon de faire pour l'artiste était, en imposant la rigidité de son émotion, *de ne pas accepter* B... et d'agir en sorte qu'il ne soit pas présent. » La même résistance s'exprime dans le « Pas d'accord ! », immédiatement suivi d'un geste significatif : l'artiste jette violemment ses gants « sur un sofa », et aperçoit alors non pas deux, mais trois gants, frappé par l'apparition du spectre même de son inconscient, tandis que la femme en bleu ponctue d'un sourire discret une apparition – acte manqué ou lapsus – qui, tel un symptôme, confirme ses vues.

Trois gants ! Sa paire de gants et un gant dépareillé. Il savait foutre bien qu'il possédait ce gant dépareillé, dans son armoire, et qu'il avait

négligé de s'en défaire, et voilà qu'il avait pris les trois gants ensemble ? Les trois gants étaient couchés sur le sofa, pareils et couleur de sang, tous trois de la même famille.

- 19 Cette couleur de sang, n'est-ce pas la couleur de la révolution ? Comme dans le ton des injures qui ponctuaient les articles du *Père Duchesne*, la vigueur de ce « foutre » qui lui vient à l'esprit contraste avec le reste des propos. L'un et l'autre, sang et sperme, mettent en lumière cette évidence qu'on ne se débarrasse pas de l'inconscient par la révolution, ni peut-être, pourrions-nous ajouter, par l'histoire.
- 20 « Ah ! quelle terrible tristesse d'être si nécessairement trois », s'écrie l'artiste, débusquant dans le nombre qui ajoute au couple un troisième terme, la structure trinitaire infantile en ses prolongements dans le désir. Le père, comme surmoi, s'y maintient même tué, car si l'on peut lutter avec succès contre le père effectif, comme dans *Le Père et le Revolver*, ou contre son substitut, en l'ignorant, comment anéantir le père déjà mort⁴⁵, qui ne cesse de régir de sa fiction les actes des hommes dans ce qu'on appelle l'histoire ? L'artiste, qui a voulu lui échapper en faisant de sa propre décision de rupture l'origine d'une vie nouvelle se trouve en bien mauvaise posture, « trembl[ant] des pieds à la tête », « compren[ant] que cette scène se passât dans la maison de B... », c'est-à-dire placé devant la révélation de son inconscient, et du rôle qu'a pu y jouer Romain Rolland, comme figure du père, dans son désir. C'est aussi parce qu'« à ce moment la femme en bleu s'approcha et lui mit avec un peu de tendresse la main sur l'épaule et... ». Ainsi prend fin cette autre « histoire sanglante », par un suspens dont la signification est livrée à la seule sagacité du lecteur. Elle prend toute sa valeur dans l'identification qui peut être faite de la « femme en robe bleue ». Le début du récit se référant aux relations de Jouve et de Romain Rolland, deux hypothèses sont possibles : l'une qu'il s'agisse de l'épouse abandonnée, l'autre qu'il s'agisse de Blanche Reverchon. Si la description qui est faite d'elle quand elle apparaît dans le récit peut s'appliquer à l'une et l'autre, son nom « femme en bleu », par un déplacement conforme au rêve, et que permet l'initiale commune, suggère Blanche. Et l'on verra une confirmation, certes ironique, dans le fait que Romain Rolland soit désigné par cette initiale commune. Dès lors, on peut comprendre la fin de *Trois gants* comme signifiant non seulement la possibilité d'une

vraie réalisation amoureuse, malgré l'emprise d'une figure paternelle et la mélancolie de sa néantisation, mais aussi d'une compréhension nouvelle de l'histoire, dont ils ont partagé les affres au moment de la Grande Guerre, correspondant à l'alliance de la poésie et de la psychanalyse.

De la révolution comme sacrifice

- 21 Réfugié en Suisse pour la seconde fois de sa vie entre 1940 et 1945, Jouve y écrit en 1944, une préface à l'anthologie des discours de Danton, dans la collection *Le Cri de la France*, chez LUF, à Fribourg (où il a publié à partir de 1942 les volumes de poésie rassemblés en 1946 sous le titre *La Vierge de Paris*⁴⁶). Cette préface est nourrie par la lecture de Michelet et d'un historien plus récent, Alphonse Aulard. Au-delà des faits, dont la « complexité frénétique » est connue, il s'attache à l'« esprit » de la révolution, qui, dit-il, reste ignoré :

La Révolution est la lutte de l'idée pure avec ses multitudes contradictoires – en rapport avec le peuple – pour s'incarner sur une scène sanglante⁴⁷. [...]

L'idée absolue produit l'insurrection continue. D'où le déroulement fatidique de la violence [...]. D'où la puissance d'engendrement de la Révolution pour toutes les révolutions et les progrès à venir. Elle est la matrice sanglante de la Liberté.

- 22 La récurrence du sang impose la relation avec les *Histoires sanglantes* :

« La révolution, soulèvement de l'absolu, meurt par l'absolu, et offre auparavant un absolu dramatique, "rouge et noirâtre", qu'aucune époque, dans aucune histoire, n'a pu représenter avec une pareille puissance⁴⁸.

- 23 Le trait principal, la « constante à travers tout », c'est « l'amour du peuple », qui crée l'idée de nation. Mais cet amour, « suprême dérision dans la dialectique de la Liberté », conduit à frapper partout les ennemis du peuple, jusqu'à l'acte suprême de la décapitation du roi, source d'une culpabilité à la mesure de la force qu'il demande :

Afin de casser des choses réputées sacrées, l'homme devait développer un effort coupable dont nous n'avons plus l'appréciation exacte : cet effort, c'est la force révolutionnaire même, et tout devait être brisé par elle⁴⁹

- 24 Vient ainsi la nécessité de faire entrer cette force – cette violence – dans le cadre d'un ordre constitutionnel et, à travers l'urgence de la guerre et du « salut public », l'opposition de deux partis, le parti de la terreur et le parti de la « clémence », celui de Robespierre et celui de Danton. Vient alors la notion mise en exergue par le titre : « Mais une vertu légitime tant de douleur et tant d'obscurité ; une lumière plane sur l'abîme : la volonté de sacrifice »⁵⁰. C'est elle qui fait que l'« abîme » est sacré ; c'est elle qui en fait la grandeur.

Nous voici dans un état mystique de la société. Ici la Révolution retrouve d'un coup tous ses droits. Elle s'accomplit en vérité. Elle devient simple et nécessaire comme la misère de l'homme, et en même temps elle incarne son absolu.

- 25 Ces accents pascalien font des révolutionnaires de 1793 des hommes religieux, mais Jouve insiste sur une acceptation de la mort qui, chez eux, ressemble à une volonté de mourir :

Comme tous craignent naturellement le supplice et l'infamie de la guillotine, tous s'y précipitent. [...] La peur d'être guillotiné conduit immédiatement à l'acceptation mystique de la guillotine. Ils parlent sans cesse de l'échafaud, pour les autres et pour eux.

- 26 Et il en vient à cette conclusion : « L'holocauste sur l'autel de la Patrie achève de façon sublime l'irrationnel de la Révolution. [...] Chose toujours grande dans l'histoire humaine, c'est l'holocauste qui fit l'union ». Dans la dernière page, il met en relation « la question de la Révolution française » et « le désastre de la France en 1940 », expliquant la défaite par la dissolution du « patrimoine idéal de la grande Révolution ». Et par souci de redonner force à la patrie, il énonce une sorte de programme politique visant à la « réunion mystique de toutes les forces de la France, les unes venues du moyen âge chrétien, les autres venues du peuple révolutionnaire [...] entraînées ensemble dans le sens de la liberté⁵¹ », fondatrices de la nation,

laquelle, « dans les heures où elle est mise en jeu, n'est grande que par le sacrifice absolu de ses enfants à son existence réelle ». La fin du texte résume l'idée par la mention : « 1944. 150^e anniversaire. », en référence à l'année de mort de Danton, et de Robespierre, ces dernières étant considérées comme fondatrices.

- 27 Jouve s'est-il de nouveau converti à l'histoire, à une participation aux grands événements collectifs ? Bien des traits dans cette préface, et d'abord le sacrifice sanglant comme sceau de l'unité nationale, rappellent ce que *Les Rois russes* montrent comme illusion, reprenant force – on ne peut l'exclure – par l'effet d'une violence idéologique extrême. L'essai de synthèse avec la source de poésie est lisible dans un long poème, « Le Bois des pauvres », ouvrant le chapitre III d'*En miroir*⁵². Jouve marque dans ce chapitre une différence fondamentale entre les deux époques.

Il y a encore une remarque. Lorsque j'écrivis, sous la pression de cette dernière guerre, des poèmes, des essais qui en capturaient l'horrible émotion, rien ne séparait pourtant, en substance, ces poèmes et ces essais de l'œuvre qui avait précédé. La gradation des textes assure d'ailleurs une liaison incontestable. L'Avant-propos à *SUEUR DE SANG* s'explique déjà sur une « catastrophe » imminente, en la reliant aux deux notions « inconscient » d'une part et « spiritualité » de l'autre⁵³.

Il prévient ainsi la question que nous venons de poser, et tout le chapitre fait dialoguer les deux époques, pour démontrer qu'il ne s'agit pas pour lui d'un retour en arrière, et aura soin de préciser dans *En miroir* sa position par rapport à la révolution russe et au régime soviétique.

La notion de catastrophe qui apparaissait alors me semble aujourd'hui valable, précisément parce qu'elle était à double face : face intéressant la connaissance intérieure de l'homme moderne, face intéressant la destruction intérieure qu'il mettait en marche. [...] J'évitais alors de juger une autre tyrannie, dont la croissance était pourtant manifeste ; comme beaucoup d'esprits, j'hésitais à mesurer un asservissement fabriqué avec l'émancipation des travailleurs. L'abîme de notre Occident provient de la pire conjonction de l'Histoire : que les ennemis de la liberté au nom du fatalisme

historique et que les liquidateurs de la personne humaine furent deux, ennemis mais profondément solidaires l'un de l'autre⁵⁴.

Ajoutons qu'à la personne du général de Gaulle⁵⁵, auquel il restera fidèle, ce n'est pas la place de Romain Rolland qu'il assigne, mais celle de Danton⁵⁶. Et sa figure n'a d'emprise que par la représentation d'une volonté consciente dans « le conflit de grandes forces, forces métaphysiques, plus éternelles qu'elles ne pouvaient être violentes dans la pire violence du moment même⁵⁷. »

Poésie et histoire

- 28 Si l'histoire est autre chose qu'une enquête (dont l'objet ne peut être séparé de la méthode qui le construit), elle demande une croyance, par laquelle elle peut être rattachée au « principe de la poésie », mais seulement dans la mesure où l'instrument de la psychanalyse a rendu possible un regard qui enlève de cette confiance toute illusion, et pourtant lui laisse sa consistance. Dans *En miroir*, Jouve écrit encore :

Je passais constamment au crible de la pensée ces idées de liberté, d'appartenance à la nation, de justice, d'unité. Je cherchais à les vérifier dans les grandes pensées de l'Histoire. Chaque moment du combat devait m'apporter en ce sens quelque révélation, ou tout au moins me confirmer ; je voulais que les événements, en dépit du miroir grossissant de la propagande et à travers les mécomptes, apportassent toujours un élément à la dialectique générale qui me semblait, pour la première fois peut-être, toucher presque entièrement à la vérité⁵⁸.

- 29 Cette « dialectique générale », c'est naturellement celle de l'avant-propos de *Sueur de sang*. Mais il ajoute aussitôt : « J'ai parlé de l'Histoire. Je la craignais pourtant, dans ses phénomènes. » Sa crainte porte sur le fait que l'histoire – dont il reprend le nom, mais remet en cause aussitôt la substance – ne se présente, dans les faits – et non dans la reconstruction qu'en font les historiens, que de façon chaotique, rebelle à toute norme sinon à toute pensée :

Je la craignais comme je redoutais les discussions à propos de faits qui soulevaient chaque jour les vagues émotionnelles. La confusion et

l'iniquité de l'histoire s'accordaient mal avec mon système de croyance – qui était somme toute un arsenal de combattant⁵⁹.

- 30 Ce « système de croyance », relié à la poésie, n'est pas l'instrument d'une illusion protectrice, qui opposerait à la vérité des faits établis par la science historique une interprétation destinée à les masquer, ou à leur conférer une signification qu'ils n'ont pas par eux-mêmes. Qu'il comprenne ou non une dimension religieuse (comme le revendique Jouve pour lui-même), il permet au-delà de la confusion émotionnelle, une vision dans le présent vécu des événements, qui peut être transposée au passé – pour les événements de 1794, avant Thermidor. D'autres exemples se présentent. Le récit de la mort de Charlotte Corday dans *l'Histoire de la Révolution française* de Michelet, où la métaphore par laquelle l'auteur relie le rouge du sang de la jeune femme qui vient d'être exécutée au rouge sang du soleil qui se couche, extrait en quelque sorte l'événement de lui-même et le porte à l'état de symbole, en même temps que l'historien se fait témoin de l'événement en sa dimension de présent⁶⁰. Dans une relation inverse, mais un questionnement identique, celle de la vie effective, le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, saisit l'essence factuelle dans le seul présent des témoignages où le fantôme d'un passé indicible prend une vérité plus grande que toute reconstruction. Le présent où se produit la conscience du passé est alors uni au présent que fut un jour le passé, selon le même mouvement qui, dans la psychanalyse, rapatrie le passé dans le présent, éclairé par le projet d'une liberté, et, pour reprendre le mouvement qui occupe la pensée de Jouve dans *Les Rois russes*, délivre des séductions d'un surmoi inconscient, si souvent actif dans le récit historique.
- 31 C'est une telle conscience du présent qui oppose l'histoire, en ses deux acceptions, d'événement temporel et d'enquête savante, et la poésie. Virgile, mis en demeure, comme d'autres poètes, de traiter une matière définie comme historique par la puissance impériale, relève le défi, dans *l'Énéide*, par une imitation de la peinture. Dante, avant d'aborder l'éternité du *Paradis*, peuple *l'Enfer* de ses contemporains. Ungaretti, dans un poème de *La Vita d'un uomo*, rejette l'homme historique au bénéfice de l'herbe qui pousse, « heureuse là où l'homme ne passe pas ». Paul Celan, dans *Le Méridien*, oppose à la triste contrainte des événements le « tournant du souffle » que

symbolise, en faveur de la poésie, la parole « subitement inspirée » de Lucile Desmoulins, quand, à la dernière réplique de *La Mort de Danton* de Büchner, elle crie : « Vive le Roi », se livrant ainsi au bourreau.

- 32 La poésie et l'histoire s'opposent comme deux manières différentes d'utiliser et de penser le langage, mais aussi comme s'opposent, plus radicalement, nécessité et liberté. Pour l'histoire, *ce qui a eu lieu*, aussi difficile soit l'établissement des faits, s'inscrit par là même dans la nécessité. Les faits établis comportent en eux-mêmes l'idée d'une causalité, comme le montre *ex absurdo* l'histoire dite contrefactuelle. À cette causalité la poésie oppose, imprévisible – et au fond sans cause –, un acte de conscience, de vision. Un éveil au présent, une perpétuelle *vita nuova*, sans laquelle le temps collectif de l'humanité n'est qu'un cauchemar de guerres, de meurtres, de souffrances, d'oppressions en tous genres – et de perpétuelle illusion.

BIBLIOGRAPHIE

DANTON, *Danton. Discours*, éd. P. J. Jouve et F. Ditisheim, Fribourg, Egloff, coll. « Le cri de la France », 1944.

JOUBE Pierre Jean, *La Scène capitale*, Paris, Gallimard, 1935.

JOUBE Pierre Jean, *Matière céleste*, Paris, Gallimard, 1937.

JOUBE Pierre Jean, *Œuvre*, éd. J. Starobinski, C. Jouve et R. Micha, Paris, Mercure de France, 1987.

MICHELET Jules, *Histoire de la Révolution française*, vol. 2, préface C. Mettra, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1979.

NOTES

1 Il commence à publier très jeune, participant en particulier à la revue *Les Bandeaux d'or* (1906-1914), d'inspiration symboliste, mais dont plusieurs auteurs se joindront au groupe de l'Abbaye (fondé en 1906). Jouve se rallie un peu plus tard à la pensée de l'unanimité, initiée par le livre de Jules Romain (lui-même proche de l'Abbaye), *La Vie unanime*, en 1908.

Voir Daniel LEUWERS, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1984.

2 Pierre Jean JOUVE, *Œuvre*, t. 1, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1220. Toutes les références désormais renverront à cette édition, la plus récente, en deux volumes, *Œuvre*, v. 1, pour la poésie, *Œuvre*, v. 2, pour les romans et quelques textes de prose. Manque un troisième volume, qui n'a pu se faire, pour les essais.

3 On notera la proximité entre cette expression inhabituelle, et le « Poetic Principle » de Poe, connu à travers les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de Baudelaire préfaçant les *Nouvelles histoires extraordinaires*, en 1857.

4 « Cet ouvrage porte l'épigraphe "Vita nuova" parce qu'il témoigne d'une conversion à l'Idée religieuse la plus inconnue, la plus haute et tremblante ».

5 Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, Fribourg, LUF, 1944 ; rééd. Paris, LUF, 1946 ; puis *Poésie*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1965 ; et enfin *Œuvre*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1987.

6 DANTON, *Danton. Discours*, éd. P. J. Jouve et F. Ditisheim, Fribourg, Egloff, coll. « Le cri de la France », 1944 ; rééd. Pierre Jean JOUVE, *De la Révolution comme sacrifice*, Paris, L'Herne, 1971.

7 Ayant publié tardivement (1924) une thèse sur « les contractures parkinsoniennes », elle traduit en 1923 (avec la collaboration de Jouve) les *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud (1905). Elle rencontre Freud en 1927, entre en analyse didactique en France en 1928, et est reçue membre de la Société psychanalytique de Paris en 1933.

8 Repris dans *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1551-1591.

9 L'italique ainsi que les traits d'union pour « Arc-de-Triomphe » sont de Jouve et Blanche Reverchon. *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1559.

10 *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (*Considérations actuelles sur la guerre et la mort*), 1915, et *Jenseits das Lustprinzips* (*Au-delà du principe de plaisir*), 1920, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (*Psychologie des masses et analyse du moi*), 1921, *Das Ich und das Es* (*Le Moi et le soi*, titre ultérieurement modifié en *Le Moi et le ça*), 1923, paraissent en France sous le titre *Essais de psychanalyse* (traduction S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique ») en 1927.

11 Voir *Œuvre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 193 et 1236.

12 Pierre Jean JOUVE, *Histoires sanglantes*, Paris, Gallimard, 1932. Rééditées sous ce titre avec les deux récits de *La Scène capitale* en 1948 par la LUF à

Paris, puis sous le titre *La Scène capitale* par le Mercure de France en 1961. *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 821.

13 Jean BELLEMIN-NOËL, « Gribouille entre Gribiche et Pilgrim », in Yves BONNEFOY et Odile BOMBARDE (dir.), *Jouve poète, romancier, critique*, vol. 6, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1995, p. 217-228.

14 Pierre Jean JOUVE, *Vagadu*, Paris, Nouvelle revue française, 1931. *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 603.

15 *L'Interprétation des rêves* paraît en France, dans la traduction d'Ignace Meyerson, en 1926.

16 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 882. Il faut noter la proximité de cette expression avec une autre, dans le poème « La mélancolie d'une belle journée », d'abord publié à la fin du roman *Le Monde désert* (Gallimard, 1927) puis repris dans *Les Noces*, *op. cit.*, *Œuvre*, vol. 1, p. 147 : « O Dieu, il y a beaucoup trop de mondes inanimés / Par contre il n'y a pas assez de mort prochaine : / Cette statue / Qui bouge en remuant lourdement ses seins relevés. » Voir Jean STAROBINSKI, « La Mélancolie d'une belle Journée », *La Nouvelle Revue française*, n° 183, 1968, p. 387-402.

17 D'où provient le détail de la « tenture » dans l'allusion à l'assassinat du tsar, qui a lieu pendant la nuit du 16 au 17 juillet 1918 ? Peut-être Jouve l'a-t-il imaginé, peut-être provient-il de récits journalistiques reconstruits et répandus dans la presse internationale. Jouve s'en tient également à la version qui fait du tsar la seule victime, se conformant à ce qu'ont rapporté les journaux en France, et qui était la version de Lénine.

18 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 886.

19 *Id.*

20 *Id.*

21 *Ibid.*, p. 889.

22 *Id.*

23 *Id.* À partir du moment où le cheval est touché, il devient « le Cheval », d'où la majuscule qui lui est désormais attachée.

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 890, pour les quatre citations.

26 *Id.*

27 Pierre Jean JOUVE, *La Scène capitale*, Paris, Gallimard, 1935, qui comprend *La Victime* et *Dans les années profondes*. Peu de commentateurs ont noté en effet que la conjonction entre l'acte amoureux et la mort d'Hélène – censée être emblématique de la jonction entre *eros* et *thanatos* comme thème cultivé par Jouve au mépris de toute remise en cause de la victimisation des femmes, et au risque d'une impasse aggravée par la composante religieuse – ne correspond qu'à un deuxième temps (une deuxième nuit). Ce qui est en cause est moins la mort, on l'aura deviné, que l'extrême de la jouissance. C'est ce que déclare, dans *Les Rois russes*, Ernest en prison, et ce que montrent les deux temps de l'écroulement du temple.

28 Pierre Jean JOUVE, *Matière céleste*, Paris, Gallimard, 1937. La première partie, *Hélène*, a été publiée en 1936 par GLM. Comme tous les livres de poésie de Jouve publiés par Gallimard entre 1935 et 1939, le titre est précédé de la mention « Œuvres poétiques ». Sur les relations de Jouve et de Gallimard, voir Pierre Jean JOUVE, *Lettres à Jean Paulhan, 1925-1961*, éd. Muriel Pic, Paris, Claire Paulhan, coll. « Correspondances de Jean Paulhan », 2007.

29 Pierre Jean JOUVE, *Hôtel-Dieu, récits d'hôpital en 1915, ornés de vingt-cinq bois gravés de Frans Masereel*, Paris, Ollendorf, 1919 (première édition, par les auteurs, Genève, 1918). Repris dans *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1433. Jouve s'était engagé comme infirmier, soignant des blessés de guerre à Poitiers.

30 Fondée en 1916 en Suisse par Henri Guilbeaux, militant internationaliste et pacifiste, ami de Stefan Zweig. Guilbeaux, de tendance « communiste anarchiste », se rapproche en février 1917 des bolcheviks et de Lénine, encore en Suisse (celui-ci quittera Zurich le 29 mars).

31 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 877.

32 *Ibid.*, p. 888.

33 « Ces deux couleurs » : le déictique désigne le « gai » et le « triste ». Mais on ne peut pas ne pas penser au *rouge* et au *noir* de la « révolution », et au « sombre pantalon de soie » de Nina, taché de sang. Une autre des *Histoires sanglantes*, *Le Rouge*, en apparence plus frivole, est faite du monologue d'une femme habillée d'une robe noire avec des ornements rouges. Elle s'aperçoit que son pantalon dépasse du bas de la robe, et le retire, puis l'ayant plié « comme un mouchoir » elle le porte à son visage « attendu, dit-elle, que je saignais du nez ».

34 *Id.*

35 *Id.*

36 Faut-il penser, à cause des allusions dans la première partie à l'avenue de l'Opéra et aux Champs-Élysées, à une église comme La Madeleine ? Ernest, dans son premier discours en réponse à « Lévine », se dit un français, issu de la petite bourgeoisie, comme l'était Jouve lui-même, nullement ignorant de la question des origines de classe... Toute allusion à l'histoire biblique de Samson reste improbable.

37 *Ibid.*, p. 882.

38 Jouve désigne probablement ainsi la Tcheka, police politique formée en 1917 par les bolcheviks, et nommée par les initiales des mots russes. Le Komit-Intern a été indiqué comme le « centre même de l'exécutif révolutionnaire et de la police ».

39 La même arme qu'on retrouve dans le titre d'une des *Proses* de 1960, *Le Père et le Revolver* (*Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1231). *Proses*, œuvre tardive (1962), reprend sous une forme inspirée de Baudelaire des sujets correspondant à diverses époques de la vie et du travail de Jouve.

40 Initiales à travers lesquelles se lit l'opposition, bien identifiée par les exilés politiques en Suisse, des socialistes-révolutionnaires et des bolcheviks.

41 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 844. Par « figure », il faut entendre la personnalité publique, ou sociale. Celle de Romain Rolland est bien assise dans la société française des années 1930. Jouve, s'attachera de même, non moins agressivement, à celle de Paul Valéry « figure » elle aussi bien installée.

42 *Ibid.*, p. 1641. Sous le nom de *Saturno*. Il partage avec B..., comme avec le vieillard des *Rois russes*, la tendance à la mélancolie qui motive le choix de son nom, mais le premier mot qu'il utilise pour se définir, est « artiste ». Notons aussi, quelques lignes en dessous : « Sur-moi réussi ; l'ascèse. », et « Se croyant libre et fort. »

43 *Ibid.*, p. 844.

44 *Ibid.*, p. 846. Je souligne le mot « résistance » pour préciser ici qu'il peut être entendu (comme dans « Chute d'une résistance ») au sens de la psychanalyse, mais aussi bien dans le sens qu'il prendra entre 1940 et 1945.

45 Voir Gérard POMMIER, *Le Dénouement d'une analyse*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 270 et suivantes.

46 Après la guerre, LUF (Librairie universitaire de Fribourg, puis Librairie universelle de France) ouvre une succursale à Paris, et c'est là qu'est publié ce volume. Jouve publiera encore chez cet éditeur, avant que la succursale parisienne ne disparaisse, *Hymne*, en 1947. Peut-être est-ce la raison pour laquelle le volume de 1965 cité dans la note 44 porte la curieuse mention « Période de guerre, de 1939 à 1947 ».

47 DANTON, *Danton. Discours*, éd. P. J. Jouve et F. Ditisheim, Fribourg, Egloff, coll. « Le cri de la France », 1944, p. 13.

48 *Ibid.*, p. 14. Je n'ai pu retrouver l'auteur de la citation, Aulard ou Michelet.

49 *Ibid.*, p. 17.

50 *Ibid.*, p. 19, ainsi que les citations qui suivent.

51 *Ibid.*, p. 21.

52 Pierre Jean JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, Paris, Mercure de France, 1954, puis *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1052. Ce livre est un autoportrait où Jouve livre toutes les informations et analyses qu'il veut que le lecteur ait à sa disposition. Mais le titre, *En miroir* évoque également la musique, désignant un traitement des thèmes dans la fugue.

53 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1112.

54 *Ibid.*, p. 113.

55 « Je ne cessai pas une seconde d'être fidèle à l'appel du 18 juin. La voix et la volonté de Charles de Gaulle restaient gravées dans ma pensée. » Pierre Jean JOUVE, *En miroir*, in *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1116.

56 Romain Rolland, certes, n'est pas totalement absent du texte de 1944. Jouve se souvient sans doute qu'il a écrit et fait jouer (en 1900) un *Danton*, directement à partir de lectures des discours des grands protagonistes.

57 *Œuvre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1116.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 1117.

60 Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1979, Livre XII, chapitre IV, p. 522-529.

François Lallier

Poète, essayiste ; <http://francoislallier.over-blog.com/> Poète et essayiste, né en 1947. Il a publié plusieurs livres de poésie et a travaillé sur les œuvres de Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, Pierre-Albert Jourdan, Roger Munier – mais d'abord de Baudelaire, de Mallarmé, d'Edgar Poe. Trois livres ont paru sous le titre « La Voix antérieure » aux éditions de La lettre volée (Bruxelles), le troisième, consacré à Yves Bonnefoy, en 2016.

Poésie et histoire, entre œuvre de mémoire et œuvre de communauté : l'exemple de Glissant

Évelyne Lloze

DOI : 10.35562/marge.475

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

L'article tente d'analyser ce qu'il en est des relations entre l'univers poétique de Glissant et l'histoire, à travers notamment l'un de ses recueils majeurs, *Les Indes* ; et en abordant les notions d'épique, de tragique et la vision particulière qu'il donne du paysage antillais.

INDEX

Mots-clés

Glissant (Édouard), poésie, histoire, épique, tragique, paysage

TEXTE

- 1 La poésie comme un espace d'écriture éthéré, déréalisé, déshistoricisant, à la fois installée dans une forme d'éternel présent et prisonnière d'une focale par trop subjective, voilà nombre de clichés qui perdurent, contre l'évidence pourtant des liens étroits qu'entretiennent le dire poétique et ce qui a nom histoire, notamment dans notre contemporanéité (xx^e-xxi^e). Poésie et histoire sont loin de « fonctionner » en effet en monades séparées, ou dans un jeu d'opposition simpliste ignorant les réalités de notre histoire littéraire puisqu'il suffit d'évoquer ici l'importance du registre épique ou celui de la poésie dite « de circonstance ». Ajoutons que les logiques et les enjeux constitutifs du chant poétique imposent clairement de tout autres ambitions qui résonnent avec éclat dans des credos bien révélé-

lateurs : « ... je crois avoir toujours obéi à un instinct qui me portait à considérer que l'objet le plus haut de la poésie [est] le monde : le monde en devenir, le monde tel qu'il nous bouscule [...], le monde tel que nous voulons y entrer¹ ». Ainsi, il n'y a « plus de poète pour ignorer le mouvement de l'Histoire² »...

- 2 Certes, en général, il n'y a guère, dans un poème, exposé frontal d'un phénomène ou d'une vérité proprement historique, quoique..., rappelons-nous que ce que l'on désigne comme poésie de la Shoah, celle de Celan, Sachs ou de Jabès par exemple, tente bien de restituer toute l'historicité des événements et fait ressurgir dans toute son horreur l'extrême violence de l'expérience des camps, cette « tumeur dans la mémoire³ » dont ces auteurs n'hésitent pas à témoigner⁴.
- 3 Loin donc de la prégnance de certains stéréotypes aux effets léni-fiants – stéréotypes dont il faudrait d'ailleurs interroger la persistance –, le texte poétique au xx^e-xxi^e s'avère rarement faire abstraction de l'histoire sur laquelle il a plutôt tendance même, à notre avis, à se (re) centrer, jusqu'à s'évertuer à en déchiffrer les obscurs... Histoire alors comme amont et entour féconds, expérience vitale même, raccordant l'esthétique à l'éthique et à l'ontologique et préservant tant le pouvoir d'insurrection de la voix poétique que sa vertu émotionnelle et cognitive. Autrement dit, il sera intéressant ici d'essayer d'analyser ce qu'il en est du maillage des relations poésie/histoire, qu'il s'agisse de leurs modes d'échanges et de dialogues, des genres de traitement qu'opèrent les écritures poétiques sur la matière historique, du type de fabrique tout simplement du référent historique dans le poème, des formes et spécificités du dire l'histoire en poésie, tout cela qui permet, sans doute, de penser et repenser l'histoire au-delà assurément de perceptions purement factuelles. Dès lors, si le texte poétique donne chair, voix et consistance à cette réalité-là, l'histoire, des plus fondamentales ; selon quels paradigmes, registres et ethos, avec quels schèmes d'intelligibilité et quelle légitimité, selon quels enjeux et exigences cela s'opère-t-il ? Voilà autant d'interrogations, la plupart « à tiroirs » d'ailleurs, à mobiliser et appréhender d'emblée. Mais pour mieux traiter ces questions, on tentera d'éviter le double écueil de la décontextualisation et de l'essentialisme en limitant notre champ d'étude à la poésie francophone des Antilles, et plus encore, en centrant le propos sur les recueils de Glissant, polygraphe à la fois poète,

penseur et romancier, ce qui nous permettra, du moins nous l'espérons, d'engager sur ces sujets une réflexion plus approfondie, ne serait-ce que du fait de l'ampleur de l'œuvre de Glissant.

- 4 En premier lieu, on sait combien l'histoire se révèle être une composante majeure, à maints égards matricielle, des littératures francophones, combien elle en est, même, une dimension constitutive et profondément structurante. Avec en outre ce que Glissant n'a pas hésité à nommer le « refoulé historique⁵ » (en référence à la colonisation, à la traite, à l'esclavage et au néocolonialisme notamment...), les circonstances, comme le cadre et les conditions d'avènement et d'existence des littératures francophones, permettent assurément de mieux saisir l'attraction comme les enjeux d'un tel tropisme. Un tropisme qu'il ne faudrait pourtant pas seulement rabattre dans la commodité d'évidence d'un banal dénominateur commun à portée politique et qu'il ne faudrait pas non plus réduire à une homogénéité sans écarts ni tensions. Il y aurait là en effet un principe de minoration du rôle décisif, pionnier même, des poètes « francophones » : pensons à cet égard à la Négritude, à Césaire bien sûr et au rôle fondateur qu'a pu jouer son *Cahier d'un retour au pays natal*... Il y aurait là également la tentation d'un véritable effacement de la force de réinvention lyrique propre à celles et ceux, qui, aux Antilles, ont écrit avec la même volonté d'« audace marronne⁶ » que Césaire, témoins pleinement unis à l'histoire⁷, ou, tel Glissant, plongés « dans l'Histoire, jusqu'à la moindre moelle⁸ ».
- 5 D'autant que si l'on érige en modèle littéraire de ce lien effectif initial entre langage poétique et histoire la « danse brise-carcans⁹ » du « marmonneur de mots¹⁰ » et porte-voix Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*, si se trouve scellée là cette vocation à un dialogue des plus étroits, on ne peut que noter combien, avec la génération suivante, et jusque dans le pluriel de ses formes d'engagement d'écriture de l'histoire, se découvrent des prolongements, des exigences et des paradigmes quelque peu distincts. Des configurations et des perspectives non pas d'une autre nature certes, mais qui semblent vouloir « autopsier » le passé comme l'aujourd'hui ou notre devenir assez différemment, « (méditant) » ainsi « un nouveau rapport entre histoire et littérature » et s'obligeant même à « le vivre autrement¹¹ »... Interroger ces modalités inusitées de transcription de l'histoire chères à Glissant, modalités peut-être plus démystifi-

ficatrices et certainement plus polyphoniques, voilà ce sur quoi nous aimerions porter maintenant notre réflexion.

- 6 Il convient tout d'abord de souligner à quel point, pour Glissant, dès ses premiers recueils – *Le Sang rivé* (1947-1954, mais recueil publié en 1961) ; *Un champ d'îles* (1953) ; *La Terre inquiète* (1954) ; *Les Indes* (1956) –, et avant même qu'il n'aborde le roman (*La Lézarde*, 1958) et le théâtre (*Monsieur Toussaint*, 1961), « la matière [...] dans quoi l'ouvrage chemine¹² », matière à convoquer et exhumer même, matière à débattre, refonder et inventer aussi, matière à habiter et réciter, matière à réactiver et à réhumaniser surtout, cette matière est bien, avant tout, celle de l'histoire, l'histoire des Antilles, avec sa « géographie torturée¹³ », son silence à « bêcher », sa « mémoire rocailleuse », « son cri [qui a pris] racines » et toute sa « souffrance comme un hiver aux sources des profondeurs »¹⁴...
- 7 Les premières pages du *Sang rivé* citées ici sont en tout cas requises par une emprise langagière d'emblée manifeste : celle d'un lieu, l'assise d'un paysage autant concret que symbolique d'ailleurs, ramenant au jour, au-delà de son abrupte consistance, toute la matérialité du temps.
- 8 Un temps véritablement et profondément spatialisé, incarné sans pittoresque aucun ici, et dont le paysage se fait dès lors en quelque sorte le socle fondateur, dans un emmêlement d'accords et de complémentarités réciproques assez remarquables. Le lieu au juste se mue en espace de résonance et de révélation à la fois de la polyphonie des mémoires réunies dans ce « magma insurrectionnel », dans cette « mosaïque fluide et mouvante¹⁵ » que fut et demeure toujours bien sûr la Caraïbe. Glissant, ainsi, dès les premiers recueils, semble vouloir repenser, si ce n'est « réévaluer » certains discours historiques (avec leurs lacunes et leurs censures), et s'engage à explorer tout le tramé de singularité mémorielle des Antilles à l'aune de l'expérience du paysage, poète avalant « à goulées pleines la terre¹⁶ » pour que l'histoire « roule en [lui] ses graviers¹⁷ » et que l'écrire se noue définitivement au levain de l'imaginaire d'un site qui ne cesse de rendre présent le poids du passé, mais augure aussi d'autres devenirs...
- 9 On retrouve là, en vérité, l'un des enjeux majeurs de l'entreprise scripturale de Glissant, tel qu'il le formule dans *Le Discours antillais* :

« Je voudrais [...] montrer comment l'Histoire (qu'on la conçoive comme énoncé ou comme vécu) et la Littérature rejoignent une même problématique : le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour¹⁸ ». Ou plus explicitement encore, et toujours dans *Le Discours antillais* : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire¹⁹ ».

- 10 Se vouloir immergé dans l'histoire, avec la conscience aiguë de toutes ces strates temporelles qui la constituent, c'est donc pour Glissant privilégier dans sa poésie les multiples modalités d'incrustation, pourrait-on dire, du temps, de son épaisseur événementielle, dans le plus charnel, le plus tangible du contexte spatial, l'île caribéenne, c'est en arpenter la terre pour mieux en « [réciter] son savoir²⁰ », pour mieux en donner à sentir « les cicatrices des cannes dans les tibias noirs toujours²¹ » ou le « labour » qui « sert aux plaies » et « convient au supplice²² », avec toujours dans la voix pour « dénouer ce temps » l'impérieuse exigence « d'avoir / Pour balance la mer et pour mesure le sel noir / Ensemencé du sang des peuples qui périssent²³ »...
- 11 Le nouage temps-espace, trace mémorielle et tracé paysager s'impose d'évidence ici avec une forme de démultiplication des images et de télescopages des plans temporels qui semblent surtout converger vers le même point de fuite central, l'histoire des Antilles, de la traite à l'esclavage et au marronnage notamment, mais pas seulement puisque les cris de l'aujourd'hui y résonnent aussi. Force est de constater, du moins, que l'histoire est captée et rendue sensible de façon saisissante, et par l'intensité de reprise de certains motifs qui rythment tous les premiers recueils (sel, noir, mornes, ravines, rivage, mer...), et par les continuel cadrages sur ce que Glissant nomme le « penser-terre²⁴ », addition ici d'attache au plus concret du paysage qui soit, nommée et renommée sans fin, et d'aimantation persistante à la matière tragique de l'histoire des Antilles. Le paysage se fait ainsi, dans le poème, concentré de mémoire, nullement miroir par contre, plutôt chair vibrante de toutes les rémanences de l'avant ou des saveurs de l'aujourd'hui. À cet égard d'ailleurs, le propos de Glissant, lorsqu'il évoque le monde caribéen dans ses essais, se révèle particulièrement éclairant :

La signification (« l'histoire ») du paysage ou de la Nature, c'est la clarté révélée du processus par quoi une communauté coupée de ses liens ou de ses racines [...] peu à peu souffre le paysage, mérite sa Nature, connaît son pays. Approfondir la signification, c'est porter cette clarté à la conscience. L'effort ardu vers la terre est un effort dans l'histoire. Il n'y a pas ici de matière donnée qui soit sauve de la passion du temps²⁵.

L'imaginaire du paysage antillais, tel qu'il se décline dans l'œuvre poétique glissantienne, en ce sens, nous confronte toujours à l'histoire, lui donne forme, souffle et en témoigne poétiquement en inscrivant, dans le champ de vision offert par les textes, et dans une même continuité de présence, toute la profondeur de perspective des paysages évoqués comme le bougé considérable des strates et processus temporels qui ont façonné la Caraïbe.

- 12 Bref, le dire poétique de l'histoire se manifeste ici dans ce travail de congruence temps/espace, temps spatialisé pris dans les dimensions les plus tangibles du monde caribéen, incarné par les réalités les plus concrètes du paysage antillais, un dire qui associe donc les dynamiques de l'imaginaire et du symbolique à toutes les ressources de résonance du sensible.
- 13 Mais se surajoute à cela chez Glissant le choix délibéré de travailler dans la déshadérence, et parfois même souvent à l'écart des registres et types d'écriture les plus privilégiés par les poètes lorsqu'ils tiennent à prendre en charge l'expression de l'histoire. En effet, l'épique, le tragique ou la déploration élégiaque du tombeau par exemple, sont certes sollicités, mais dès les premiers recueils ils se trouvent comme déclôturés de leur socle définitionnel courant, leurs caractéristiques majeures en partie déconstruites, registres et « catégories » littéraires dès lors réengagés hors de leur atavisme formel autant qu'idéologique, réinventés avec d'autres assises et selon d'autres logiques, en tout cas clairement réactivés et repensés selon d'autres paradigmes et avec d'autres enjeux et exigences.
- 14 Si l'on s'attarde d'abord sur la notion d'épique, il est sûr que si Glissant en explore et en exploite, une part du moins, du contenu proprement « anthropologique », avec l'entreprise d'anamnèse, la volonté de « revivifier » l'histoire comme de faire ressurgir la voix du collectif et

la pratique rétrospective autant que prospective qui la distinguent, l'ethos glissantien ne s'accommode aucunement par contre de tout ce qui relève d'une inféodation idéologique (constitution d'une nation, hymne de fondation, par nature de fait, parole d'exclusion et de repli identitaire), ou encore des principes et topoï réducteurs ou même mensongers d'une geste héroïque par trop oublieuse du charroi de l'histoire non officielle, celle des oubliés, des humbles, du commun, celle des vaincus et des dominés, celle d'une non-histoire, « naufragée » notamment « dans l'Histoire coloniale²⁶ ». Ni credo guerrier d'une « identité à racine unique et exclusive de l'autre²⁷ », ni recours au sublime d'une imagerie héroïque, ni archaïsme de mythes fondateurs, ni liturgie de conquérants, ni scénographie cérémonielle de l'odyssée des « migrant(s) armé(s)²⁸ », l'archéologie du passé propre à l'épique tel que le promet Glissant renvoie bien à une tout autre conception et à une tout autre vision que celle que nous connaissons habituellement.

- 15 En effet, si l'on se réfère par exemple à l'œuvre épique la plus caractéristique de Glissant, *Les Indes* (1955-1956), grande geste poétique consacrée à la conquête des Amériques et déployant l'odyssée ici polyphonique des « Écumeurs²⁹ » « marins » et « conquérants »³⁰ d'abord, « Grands Découvreurs³¹ », pilleurs, massacreurs et « marchands de chair³² », celle des « transhumants » déportés, puis celle des « héros sombres » Toussaint ou Dessalines, jusqu'au chant d'« âpre douceur » enfin de l'horizon de « La relation »³³ ; il y a bien dans *Les Indes* un réinvestissement du genre, mais avec le choix d'une dynamique des voix dont le déroulé autant que l'ampleur tragique et éclatante fait clairement justice à une histoire contée « à parts égales³⁴ ». Ce qui veut dire que la pluralité des points de vue, des perspectives, des vécus, des schémas mentaux et des consciences, qu'il s'agisse de l'épopée criminelle et « (fameuse)³⁵ » des vainqueurs comme de la « contre-épopée³⁶ » des vaincus, chant de mort de peuples crucifiés, vendus, troqués, voués au « vieux serment de ne pas être³⁷ », cette pluridimensionnalité chère à Glissant, bref, cette « vision prophétique » et englobante « du passé³⁸ » permet que surgisse dans toute sa bigarrure « l'unité diffractée [...] qui constitue les Antilles³⁹ ». Tout ici donc coexiste, prend chair et présence, dans un foisonnement de complexe interdépendance qui ouvre pleinement à « la Relation (dans tous les sens du terme, récit

comme témoignage, contact et mise en rapport) des histoires⁴⁰ » et par là même ouvre au Divers, cela qui « signifie l'effort humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste⁴¹ »...

16 D'évidence, la topographie des *Indes* croise sources, matériaux, motifs, représentations et récits. Elle en repense, déplace et déconstruit les mythes, les imaginaires et les rêves (terme d'ailleurs récurrent dans le texte), elle tient concert des « traces-mémoires⁴² » les plus diverses et donne parole aux rémanences de tout l'avant fondateur dans une forme de dire-avec et de dire-ensemble qui fait résolument émerger un autre registre de l'épique⁴³, celui qui « aujourd'hui notamment prononce le partage, la dispersion du récit et, contre l'Histoire, la rencontre enfin des histoires des peuples⁴⁴ »... Cet épique-là trouve ainsi sens et valeur dans l'affirmation d'un composite de voix, d'éléments de narration et de régimes de référentialités différents qui offre une mêlée d'histoires en mesure de « [présumer un] demain partagé⁴⁵ ». Dans *Les Indes* (comme dans nombre de ses autres recueils d'ailleurs), Glissant poète, « obscur témoin⁴⁶ », fait donc « travailler » ensemble les pires cauchemars de « L'Antan⁴⁷ », génocide, déportation, esclavage, comme le matériau héroïsant, mais lacunaire de l'histoire officielle, les multiples résistances des rebelles, quimboiseurs, nègres marrons, libérateurs et braves parfois « de terrible mémoire », comme « l'oraison de gloire » des « Découvreurs »⁴⁸... De ce fait, il évoque bel et bien « l'Inde de souffrance » comme celles « du rêve⁴⁹ » ou de l'aujourd'hui, dans l'ample pluriel vivant ici d'un texte toujours à dessein polyphonique, un texte qui, loin d'exprimer quelque mythe fondateur que ce soit, se veut plutôt critique. Et Glissant, au moyen de cet épique à voix multiples, invente, « prévoit (même) [...] un devenir partagé » capable enfin de « porter à la communauté »⁵⁰.

17 Le poème épique glissantien, s'il évoque une « histoire qui n'est nulle par donnée⁵¹ » (n'oublions pas qu'il fut écrit et publié dans les années 1950), s'il prête attention également aux mémoires recomposées, le plus souvent forcées, de l'histoire officielle, s'il n'oublie aucunement le poids du vivre ici et maintenant et encore moins la tâche de solidarité qui nous unit au futur, tente surtout de donner naissance à un régime lyrico-narratif propre à ouvrir de nouveaux principes d'intelligibilité du passé et propre aussi à poser à nouveaux frais des questionnements essentiels, tant politiques qu'éthiques. En

reconfigurant les possibles énonciatifs, en privilégiant une logique qu'on pourrait qualifier de tensionnelle et de relationnelle, jamais limités à la facilité du syncrétique et encore moins à celle de l'uniformisation, Glissant poète, dans un salutaire jeu de déplacements des genres, formes et registres, tisse une toile interprétative au moyen de laquelle il tente de refonder non des mythes, non une éventuelle nation, mais bien une communauté, et plus même, car « notre nécessité aujourd'hui, [c'est d']affirmer, non une communauté **face à l'autre**, mais en **relation à l'autre**⁵² ».

- 18 Cette plongée dans l'histoire à travers l'épique permet clairement ainsi de repenser le sens du collectif, les modalités du vivre-ensemble, mais on peut également noter que le registre tragique, souvent corrélé d'ailleurs à l'épique, le registre tragique, tel qu'utilisé par Glissant, c'est-à-dire comme « une musique de l'obscur » des plus puissantes, participe tout aussi bien d'un même enjeu, entre fonction de « dévoilement » et de « connaissance », véritable « levier de conscience »⁵³ vers un futur de partage et de relation.
- 19 Car Glissant, certes, mobilise le tragique, mais il l'ancre dans un cadre qui en circonscrit les aspects pour lui inacceptables, et notamment la figure imposée du héros-modèle luttant contre le *Fatum*, destin funeste qui le mène au sacrifice. Aujourd'hui en effet, outre que « la notion de fatalité cède à celle d'historicité⁵⁴ », outre qu'il n'est plus de mise d'évoquer un temps si pétrifié et de telles actions ritualisées, le registre tragique participe pleinement d'une dynamique tant littéraire qu'existentielle pourrait-on dire, et s'avère même plutôt fécond, en n'entravant en rien, bien au contraire, les multiples possibles ouverts du devenir. Bref, reconnaissons que pour Glissant, en ce temps de crise qui est le nôtre, « il y a [...] matière [...] à un nouvel approfondissement du Tragique et de l'Épique, débordés loin du cadre d'une civilisation ou d'une culture élues⁵⁵ ».
- 20 Entre poésie et histoire, dans la hantise du passé, dans le déploiement de cris de voix diverses résonnent bien chez Glissant une ambition, un vouloir de connaissance comme la quête, la vocation même d'un à-venir qui serait celui d'une « communauté-monde⁵⁶ », idéal utopique certes, mais ne savons-nous pas à quel point « rien ne se fait sur terre de valable sans utopie⁵⁷ » ?

- 21 En tout cas, et c'est particulièrement précieux pour nous ici, Glissant, praticien du texte et de la mémoire, « casseur de pierre du temps⁵⁸ » comme il le dit lui-même, ne cesse d'affirmer, de témoigner, de prouver même combien la poésie peut ouvrir les imaginaires et les consciences, combien elle peut être et est selon lui « au principe du rapport au monde⁵⁹ », de notre rapport au monde et à l'altérité, combien enfin elle est à même de nous éveiller au défi d'un « vivre-en-relation⁶⁰ ».

BIBLIOGRAPHIE

- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, trad. M. B. Taleb-Khyar, Paris, Gallimard, 1993.
- BERTRAND Romain, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVI-XVII^e siècle)*, Paris, éditions du Seuil, 2011.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CAZALAS Inès, « Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes », thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de P. Dethurens, université de Strasbourg, 2011.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 1994 [1947].
- CHAMOISEAU Patrick, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1997.
- GLISSANT Édouard, *Le Sel noir ; Le Sang rivé ; Boises*, préface J. Berque, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995.
- GLISSANT Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 2014.
- GLISSANT Édouard, *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.
- GLISSANT Édouard, *Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 1997.
- GLISSANT Édouard, « Solitaire et solidaire, Entretien avec Philippe Artières », in LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEVINAS Emmanuel, *Noms propres. Agnon, Buber, Celan [et al.]*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio Essais », 1987.

NOTES

- 1 Édouard GLISSANT, « Solitaire et solidaire. Entretien avec Philippe Artières », in LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 77.
- 2 Édouard GLISSANT, *Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 1997, p. 14.
- 3 Emmanuel LEVINAS, *Noms propres. Agnon, Buber, Celan [et al.]*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Biblio Essais », 1987, p. 142.
- 4 Voir à ce sujet le très beau livre de Rachel ERTEL, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1993.
- 5 Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1997, p. 229.
- 6 Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 1994 [1947], p. 53.
- 7 En référence à une formule de Maurice Blanchot soulignant combien le rôle de l'écrivain est de « s'unir à l'histoire ». Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 115.
- 8 Édouard GLISSANT, *Le Sang rivé*, in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, p. 27.
- 9 Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 64.
- 10 *Ibid.*, p. 33.
- 11 Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 245.
- 12 Édouard GLISSANT, *Le Sel noir ; Le Sang rivé ; Boises*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995, p. 21.
- 13 *Id.* À noter que ce sont les premiers mots d'adresse (« à toute géographie torturée ») du premier recueil publié...
- 14 *Ibid.*, respectivement p. 38, 25, 25 et 33.

- 15 Patrick CHAMOISEAU, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013, p. 81.
- 16 Édouard GLISSANT, *Le Sang rivé*, *op. cit.*, p. 38.
- 17 *Ibid.*, p. 39.
- 18 Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 237.
- 19 *Ibid.*, p. 32.
- 20 Édouard GLISSANT, *Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 77.
- 21 *Id.*, *Le Sang rivé, Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 27.
- 22 *Id.*, *Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 117.
- 23 *Ibid.*, p. 113.
- 24 Édouard GLISSANT, *Le Sang rivé*, *op. cit.*, p. 31.
- 25 Édouard GLISSANT, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 1997, p. 190.
- 26 Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 38.
- 27 Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 23.
- 28 *Ibid.*, p. 14.
- 29 Édouard GLISSANT, *Les Indes*, in *Poèmes complets*, Paris Gallimard, coll. « Blanche », 1994, p. 112.
- 30 *Ibid.*, respectivement p. 119 puis p. 129.
- 31 *Ibid.*, p. 109.
- 32 *Ibid.*, p. 139.
- 33 *Ibid.*, respectivement p. 144, 155, 165 et 159.
- 34 En référence bien sûr au très bel essai de Romain BERTRAND, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (xvi-xvii^e siècle)*, Paris, éditions du Seuil, 2011.
- 35 Édouard GLISSANT, *Les Indes*, *op. cit.*, p. 115.
- 36 En référence à la thèse d'Inès CAZALAS, « Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes », thèse de doctorat en

littérature comparée, sous la direction de P. Dethurens, université de Strasbourg, 2011.

37 Édouard GLISSANT, *Les Indes*, *op. cit.*, p. 157.

38 Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 227.

39 *Ibid.*, p. 226.

40 *Ibid.*, p. 276.

41 *Ibid.*, p. 327.

42 Patrick CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 139.

43 On pourrait penser ici à ce que Florence Goyet nomme les « épopées refondatrices »... (cf. projet *Épopée*).

44 Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 79.

45 Édouard GLISSANT, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 191.

46 Édouard GLISSANT, *Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 100.

47 *Ibid.*, p. 147.

48 Édouard GLISSANT, *Les Indes*, *op. cit.*, respectivement p. 149, 165 puis 159.

49 *Ibid.*, p. 139.

50 Édouard GLISSANT, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, respectivement p. 201 puis p. 191.

51 Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 778.

52 Édouard GLISSANT, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 199.

53 *Ibid.*, respectivement dans cette phrase, p. 196, 195, 198 et 216.

54 *Ibid.*, p. 197.

55 *Ibid.*, p. 199.

56 Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 79.

57 *Ibid.*, p. 100.

58 Édouard GLISSANT, *Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 35.

59 *Ibid.*, p. 102.

60 Formule de Glissant reprise par Chamoiseau dans nombre de ses ouvrages, essais comme récits.

AUTEUR

Évelyne Lloze

CELEC, UJM, Saint-Étienne

Écrire dans les décombres : Philippe Jaccottet, des cendres à la semaison

Madeleine Brossier

DOI : 10.35562/marge.487

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Cet article interroge le rapport entretenu par Philippe Jaccottet avec l'Histoire. Il s'agit dans un premier temps de s'étonner du petit nombre de textes poétiques ouvertement inspirés par un événement historique. Philippe Jaccottet lui-même en a relevé trois, que l'on commentera : *Requiem*, une œuvre de jeunesse inspirée par des photographies de maquisards torturés, puis deux poèmes de *L'Ignorant* intitulés « L'insurrection au-delà des chênaies » et « Dans un tourbillon de neige ». Dans un deuxième temps, l'article étudie le motif de la pulvérisation, qui rapporte la désintégration des décombres de la guerre à un processus plus long d'enfouissement des civilisations. Le poète apparaît alors dans un troisième temps comme un chercheur de décombres, un glaneur en quête d'un éclat transitoire, apte à promener sur le monde qui se délabre un regard proche de celui des enfants.

INDEX

Mots-clés

Jaccottet (Philippe), histoire, poésie, glanage, poussière

PLAN

I. Fragments de l'histoire contemporaine : *Requiem*, « L'Insurrection au-delà des chênaies », « Dans un tourbillon de neige »

Le refus de nommer

Abstraire la poésie des contingences historiques

« Pleurer ne creuse pas de graves plaies »

Sang et décombres

II. L'histoire, dispersion du friable

La poussière, décantation de l'éphémère

« Comment chanterait-on sous ces pierres friables ? »

« Fêter de la poussière allumée »

III. Le chercheur de décombres

La lumière dans les débris : le poète en glaneur

Une feuille d'or, et quelques fossiles

Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Cet article est publié quatre ans après la communication qui le suscita, en 2018. Entre-temps, nous avons pu lire la thèse soutenue en 2019 par Ludivine Moulière, qui relève elle aussi le motif de la pulvérisation et l'importance des figures identificatoires du glaneur et du semeur, en lesquelles elle trouve pour sa part des modèles d'une poésie du vieillir. Nos approches sont différentes mais nous voulions souligner l'existence de ces travaux, ainsi que ceux d'Andreea-Flavia Bugiac, dont la thèse porte sur la sensibilité historique de Philippe Jaccottet.

TEXTE

I. Fragments de l'histoire contemporaine : *Requiem*, « L'Insurrection au-delà des chênaies », « Dans un tourbillon de neige »

¹ Dans un entretien accordé à Jean-Pierre Vidal en avril 1989, Philippe Jaccottet signale le caractère « exceptionnel » dans son œuvre des poèmes écrits en réaction à des moments historiques et en dénombre trois : « L'Insurrection au-delà des chênaies » et « Dans un tourbillon de neige », poèmes de *L'Ignorant* « dictés par une réaction assez violente aux événements de l'insurrection hongroise en 1956 », ainsi que *Requiem*, long poème paru en 1947 en Suisse chez Henry-Louis Mermod, inspiré par « la mort de jeunes otages français dans le Vercors¹ ». Comme le remarque Hervé Ferrage, il est significatif « que ces [...] seules concessions de la poésie à l'actualité soient placées sous le signe de la violence guerrière, de la destruction et de

la mort² ». L'histoire n'est donc pas tout à fait absente de la poésie de Philippe Jaccottet. Pourtant, même dans ces trois exemples où l'événement historique – d'après l'auteur en personne – est à l'origine de l'écriture poétique, les faits ne sont pas directement nommés.

Le refus de nommer

- 2 *Requiem*, nous apprend Philippe Jaccottet dans les « Remarques » qui suivent la réédition du texte en 1991, fut inspiré par « une liasse de photographies qui montraient des cadavres de jeunes otages ou de jeunes maquisards du Vercors torturés puis abattus par les Allemands³ ». Cette prose rétrospective offre trois clefs de lecture : celle de la violence, comme le suggèrent les participes « torturés » et « abattus », celle du scandale de la jeunesse des morts et celle de l'histoire, évoquée par la mise en présence de deux opposants, les maquisards et les Allemands. Néanmoins, seuls la violence et le scandale de la jeunesse sacrifiée figurent dans le texte de *Requiem*. Ainsi le poète insiste-t-il sur la jeunesse des morts, qualifiés de « trop jeunes morts », « garçons », « fils » ou « enfants », à travers la répétition du vocatif de lamentation « ô jeunes morts ». La violence, quant à elle, est dite sans dire le combat, par l'évocation des corps mutilés. Le poème se construit en effet sur une opposition entre un univers sensuel et bucolique perdu et la réalité absurde du corps gâché par la mort :

Enfants écorchés vifs !
Écorchés,
c'est-à-dire la peau des joues livrée aux ongles sales,
tirée, puis arrachée,
et lacérées les lèvres embrasseuses,
[...]
et dans la bouche où les oranges fondaient
ces couteaux enfoncés,
plantés dans les gencives,
au moins pitié pour les yeux qui regardent⁴ !

- 3 De la guerre, toutefois, nulle mention n'est faite. Si, d'une part, l'identité des jeunes garçons, niée par la mort, est noyée dans des pluriels indéterminés (« ils », « enfants », « jeunes morts ») et devient même objet de questionnement douloureux (« Qui sont-ils, de quel nom les

appeler ? »), les Allemands, d'autre part, ne sont pas désignés comme tels. Au contraire, c'est par le même pronom, « ils », que le poète les mentionne sobrement : « ils vous ont jetés / à la vieille nuit tigre⁵ ».

- 4 Dans « L'Insurrection au-delà des chênaies » s'esquisse la narration d'un combat entre « l'homme sans nom » et « un taureau tout en armes », dans un univers urbain suggéré par les mots « rue » et « asphalte »⁶. Il s'agit en réalité du récit d'un affrontement entre un manifestant et un char conduisant à la mort du premier, dans les rues de Budapest. Seul le mot « insurrection », dans le titre, suggère le lien avec l'événementiel, avec l'histoire en train de se produire. Adoptant la même manière que dans *Requiem*, Philippe Jaccottet insiste plutôt sur la violence portée sur le corps, qui est désarticulé, privé de sa cohérence : « enfonce dans l'asphalte tête et corps », « [le crâne] s'écrase ». Les subordinées relatives « où tant de rêve trouvait place » et « où naguère le fugace amour courait » mettent en lumière le scandale de l'abîme entre les aspirations humaines et la puissance négatrice de la guerre. Le poème suivant, « Dans un tourbillon de neige », évoque plus sobrement encore des « cavaliers » face à un « pesant monstre ». Comme dans *Requiem*, la désignation des protagonistes par le pronom indéfini « ils » – qui est ici mis en relief par un procédé anaphorique – signale le refus de nommer.

Abstraire la poésie des contingences historiques

- 5 Cette réserve dans ses œuvres s'explique en premier lieu par la conception même que Philippe Jaccottet se fait du rôle de l'écrivain, et plus particulièrement du poète : la poésie est hauteur en ceci qu'elle induit une abstraction des contingences, pour s'adresser à tous. Le refus de nommer ne signifie pas que l'histoire ne peut imprégner l'œuvre, mais que celle-ci, pour s'inscrire dans la durée, pour être œuvre « majeure », doit proscrire la mention, la réduction de son propos à une circonstance :

On peut se demander si l'écrivain simplement doué, plus ou moins doué (comme la plupart d'entre nous), a ou non le devoir de « s'engager ». Oui. Mais il est certain que les œuvres majeures ne sont liées qu'à elles-mêmes (dans le temps de leur élaboration), et que ce

sont elles, finalement, qui parlent le plus longtemps et au plus grand nombre⁷.

- 6 La distance – mise en relief par les guillemets – avec laquelle Philippe Jaccottet mentionne la question de l’engagement amorce le déplacement de l’enjeu poétique sur le terrain de la morale. En effet, dans le sillage des événements du début du xx^e siècle, la mention de l’histoire – ou plus précisément de ce qui est pressenti comme appelé à devenir historique – se lie intrinsèquement à celle de l’engagement politique. Alors que la plupart des auteurs partagent la conception sartrienne de l’engagement définie en 1948 dans *Qu’est-ce que la littérature ?*, Philippe Jaccottet ne manque pas de faire entendre, dans ses articles de revue notamment, un appel au recul et à la distance critique. Il s’indigne du reproche fait à certains auteurs de vivre en retrait du monde politique⁸, s’insurge contre les « écrivains contemporains » qui « ont abusé de l’événement à des fins méprisables⁹ », s’inquiète d’« une certaine forme d’esprit de parti¹⁰ » qui règne dans les milieux de la critique littéraire. La méfiance vis-à-vis d’une poésie « de dénonciation ou de proclamation¹¹ » ancre donc plus profondément encore son refus de l’exploitation poétique explicite d’un fait historique :

[J]e ne crois pas qu’il y ait de poésie valable qui ne naisse d’une vulnérabilité au monde extérieur, donc aussi aux événements de l’histoire. Seulement, de là à en faire le thème même de l’œuvre, il y a un très grand pas, puisque l’on n’est pas véritablement dedans, que l’on est qu’un spectateur, et que neuf fois sur dix, dans ces cas-là, il n’en sort qu’une poésie de tract, une poésie moralisante et qui ne tient pas durablement, ne mérite pas durablement le nom de poésie¹².

Ainsi, la réticence vis-à-vis d’une poésie mentionnant explicitement l’histoire résulte à la fois de la définition de la poésie par la hauteur et de la méfiance face à l’instrumentalisation complaisante des horreurs de la guerre.

« Pleurer ne creuse pas de graves plaies »

- 7 Le silence résulte plus fondamentalement encore d'une conscience aiguë de l'abîme séparant l'homme qui subit l'histoire de l'écrivain qui l'observe. Ce motif est déjà présent dans *Requiem*, où toutefois le scandale porte davantage sur la séparation entre les morts et les vivants :

C'est le dortoir des morts. Et moi, comme un voleur,
je voudrais leur cacher ma trop visible vie¹³...

Ici, le verbe « cacher » signale un renversement de l'obscène : ce n'est plus la liasse de photographies qui est scandaleuse, passée sous le manteau, mais bien la vie même du poète qui continue, là où celle des autres s'est arrêtée.

- 8 Entre *Requiem* et « L'Insurrection au-delà des chânaies », cette prise de conscience devient l'objet même du poème. En effet, ce poème de *L'Ignorant* donne à entendre une méditation sur la parole, sur son échec. Le texte s'ouvre et se clôt ainsi sur deux quatrains où le poète réfléchit sur la vanité de son propos :

Autre chose est de proclamer le deuil
dans l'enceinte abritée de ces montagnes,
autre chose de sortir sur le seuil
pour affronter l'atrocité qui gagne.

[...]

Songes tranquilles sous l'abri des chânes :
pleurer ne creuse pas de graves plaies,
crier ne rompra pas la moindre chaîne :
rien ne franchit les frontières bouclées¹⁴.

- 9 Entre le manifestant et le poète, les montagnes et les chânaies représentent un obstacle à la communion par la parole. Les montagnes, notamment, forment une « enceinte abritée », mais protègent seulement de la réalité du combat et non de sa vision : en cela elles sont

« transparentes¹⁵ ». Dans une certaine mesure, cette enceinte abritée est le poème lui-même, de forme circulaire. Les rimes croisées renforcent l'impossibilité de la rencontre que signale le parallélisme « autre chose [...] autre chose » dans le premier quatrain. La réflexion sur le langage prend la forme de définitions gnomiques au présent, où l'ignorant se pare d'au moins une certitude, celle de la vanité de sa parole. De fait, l'abîme entre le poème et la violence du réel est une angoisse récurrente pour Jaccottet, qui écrivait déjà en 1950 dans sa correspondance avec Gustave Roud : « Quelle drôle de figure fait le maigre solitaire, ce timide rôdeur de haies, à combiner ses petits mots quand il y a tant de grands problèmes¹⁶ ! ». En 1974, les huit poèmes de « Parler » dans *Chants d'en bas*¹⁷ adopteront le même effort de définition que « L'Insurrection au-delà des chênaies », pour dire cette fois la fragilité de la poésie dans l'épreuve du deuil.

- 10 À la méditation sur l'inutilité des propos face à la violence se joint la pudeur de l'écrivain, qui se refuse à décrire les atrocités, estimant que c'est assez qu'elles soient vécues. Souvent dans les textes, Jaccottet s'intime ainsi le silence, exigeant en creux la même pudeur de la part de son lecteur. Dans « L'Insurrection au-delà des chênaies », le dernier quatrain interrompt, en un geste de volte-face caractéristique, la tentative de récit de la mort du manifestant. C'est un geste de méfiance vis-à-vis d'une écriture complaisante devant l'horreur : la même année, en 1956, Philippe Jaccottet écrit par ailleurs dans son discours de remerciement pour le prix Rambert : « je ne veux pas insister sur l'atrocité des événements qui nous ont opprimés et nous oppressent encore : la souffrance des autres devient un peu trop aisément l'argument d'une paisible démonstration¹⁸ ». D'autres exemples témoignent de la continuité de cette réticence dans son œuvre : en 1961, dans *L'Obscurité*, le personnage du disciple, qui a vu des « barricades », refuse de s'étendre sur le sujet : « Il y avait bien de quoi frémir : je passe rapidement là-dessus. Personne n'a besoin que je lui montre ces choses¹⁹ ». En 1994, dans « Après beaucoup d'années », prose rétrospective qui s'ouvre sur le poids du malheur et la violence des événements passés, Philippe Jaccottet met en exergue un danger de banalisation, d'acceptation passive de l'atroce : « Tout cela n'est que trop visible, criant. Tellement exhibé, d'ailleurs, crié si haut que beaucoup s'y habituent, que chacun risque de s'en accommoder²⁰. »

Sang et décombres

- 11 La destruction, pour ne pas être désignée, nommée, circonstanciée, va tout de même être dite à travers des évocations récurrentes d'éléments métonymiques. Comme le souligne José-Flore Tappy dans la notice d'*Airs*, le poète, « cherchant la précision du détail », « remplace “ruine”, “terreur”, “destruction”, “vide”, “espace” par des éléments visuels et concrets : la fumée, la terre en hiver, les abeilles²¹ ». Concernant l'histoire, deux métonymies nous semblent particulièrement signifiantes : celle du sang et celle des décombres.
- 12 Le sang, d'une part, illustre l'histoire événementielle, le surgissement de la violence. Dans *Requiem*, le sang est présent dès l'épigraphe empruntée à *L'Enfer* de Dante ; dans le corps du texte, il réapparaît ensuite lorsqu'il est question des corps des jeunes morts comme « jarres filées de sang » aux « derniers bonds ensanglantés », avec des « yeux saignants ouverts »²². Dans « L'Insurrection au-delà des chênaies », le « sang » qui se fraie un passage rime avec « instant » : manière de souligner la fulgurance de l'événement et de la mort qu'il suscite.
- 13 La métonymie des décombres – explicitée dans le remerciement pour le prix Rambert, où l'auteur mentionne les « décombres de la guerre²³ » – signale la destruction visible et palpable au sortir de la guerre, mais aussi la réduction en poussière des bâtiments, des villes, des civilisations qui les ont bâties, au plus long terme. Débris, poussière, cendres, sable : tout le vocabulaire de l'infime, du résidu et de la poudre permet à l'écrivain de matérialiser poétiquement sa vision de l'histoire.

II. L'histoire, dispersion du friable

La poussière, décantation de l'éphémère

- 14 La métonymie de la poussière permet de suggérer poétiquement la vision de l'histoire de Philippe Jaccottet, qui est une perception teintée

de nostalgie de la finitude linéaire des êtres et de l'entropie des civilisations, par opposition au cycle des saisons.

- 15 La vision des décombres de la guerre permet ainsi au poète d'accéder à un savoir paradoxal, qui se fonde sur sa propre inutilité puisqu'il repose sur la reconnaissance du caractère éphémère de tout objet réel :

De ces années de destruction, peut-être finira-t-on par retirer au moins une espèce de savoir, après qu'elles auront anéanti quelques très solides illusions. Celui qui se croyait puissant s'apercevra qu'il dormait sur le fil du rasoir : qu'il ne se retourne pas en rêve, ou ses draps seront vite empoissés et rouges ; celui qui admirait, marchant dans une ville, la fermeté de ses assises et la vieillesse de ses énormes monuments comprendra que les plus lourdes pierres, entassées les unes sur les autres selon des lois qui paraissaient très fortes, ne furent en définitive que des coalitions de poussière²⁴.

- 16 Ce texte est extrait d'un article publié en 1952 dans la revue *Pour l'Art*, repris ensuite dans les *Observations*. La métaphore du « fil du rasoir », signalant l'incertitude du sort de chacun, est un motif homérique – c'est l'image employée par Nestor, au chant X de *L'Illiade* : « Mais le besoin est vraiment trop terrible qui accable les Achéens. Leur sort, à tous, à cette heure est sur le tranchant du rasoir : pour les Achéens, est-ce la fin cruelle ? Est-ce le salut²⁵ ? ». Le renversement de situation est également suggéré par l'association des deux images métonymiques précédemment évoquées, celle du sang (« draps [...] empoissés et rouges ») et celle de la poussière : nul homme, aussi puissant soit-il, nul bâtiment, aussi solide soit-il, ne sont indestructibles.

- 17 Ce paradoxe du savoir portant sur la destruction se traduit dans un poème de *L'Ignorant* par l'emploi du participe présent « sachant », qui introduit des propositions complétives portant sur l'anéantissement du monde réel :

sachant que les plus hauts murs sont des alliances de poussière
[...]
sachant que si je monte aux belvédères suburbains,
la ville ne sera plus qu'un peu de braises fumantes,
je n'accueillerai plus ces figures terrifiantes

et je marcherai encore bien que ce soit déjà l'hiver
et que le fleuve ait emporté les derniers souvenirs d'hier...
J'habiterai moins tremblant ces forteresses de sable,
car je n'ai plus désir que d'une chose insaisissable,
cette parole dite dans un souffle à la bouche qui attend
et cette brume une seule seconde sur l'astre des yeux brûlants²⁶...

- 18 Pour saisir pleinement la portée de cette révélation, le poète doit s'éloigner du bruit, de l'activité de la ville et de ses semblables. C'est ce que suggère le système conditionnel « si je monte [...] la ville ne sera plus qu'un peu de braises fumantes ». Cet éloignement est suggéré par un double mouvement, à la fois horizontal et vertical : « monte aux belvédères suburbains ». Il s'agit d'une élévation, que l'on trouve déjà thématifiée dans *L'Effraie*, où le poète se rend « un étage au-dessus des jardins de poussière²⁷ ». Le poème joue sur des effets de renversement entre l'indestructibilité présumée des « plus hauts murs » ou des « forteresses » et la dispersion, l'impondérabilité de la poussière. Cette projection de la pensée se resserre, de la proposition attributive (« les plus hauts murs sont des alliances de poussière ») à l'oxymore (« forteresses de sable »). Elle est d'autant plus saisissante qu'elle est métonymique, et non métaphorique : les bâtiments sont réellement et irrémédiablement voués à la dispersion infinitésimale.
- 19 Dès lors, en raison de cette perception paradoxale de l'histoire comme dispersion de débris, le poète dans sa vocation fait face à un déchirement, entre la tentation du désespoir ou au contraire l'éloge de la beauté impondérable des cendres.

« Comment chanterait-on sous ces pierres friables ? »

- 20 La tentation du désespoir surgit de la lassitude entraînée par la vision macabre de l'histoire comme « fatras de vieilleries, [...] immobile dégringolade de masques, d'ossements et de rognures²⁸ », aggravée par le sentiment de l'inutilité de la parole. Comme nous l'a montré l'étude de « Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image », le regard que le poète porte autour de lui transforme chaque objet en poussière en devenir, en statue de sable. Ces accumulations de poussières revêtent un poids écrasant pour l'esprit, deviennent enclume. Ainsi Philippe Jaccottet décrit-il, dans « Après beaucoup d'années »,

« une masse considérable », « une espèce de montagne, en effet, dont la pensée a du mal à faire le tour, le cœur à soutenir le poids »²⁹.

- 21 L'érosion dont Philippe Jaccottet constate l'inéluctabilité se charge axiologiquement, devient regrettable déclin : c'est la tentation d'une nostalgie passéiste. Le poète fait part de l'émotion qui le gagne devant le sens du sacré présent chez les civilisations égyptiennes et mésopotamiennes, en contraste avec le désintéret qu'il constate amèrement chez ses contemporains. Ce constat n'est pas exempt de romantisme, mais il convient de préciser lequel. La nostalgie est en effet l'âme du romantisme, et le passéisme est l'une des nombreuses teintes que prend la palette du romantisme européen. Néanmoins, le scepticisme de Philippe Jaccottet fauche les envols élégiaques de ce passéisme, rappelant que nul retour en arrière n'est possible. Il se rapproche plutôt des romantiques allemands, dont le désir, comme le rappelle Laurent von Eynde, se porte vers un âge d'or « à venir³⁰ ». La différence entre Jaccottet et les romantiques allemands réside dans l'aggravation de la crise, la perte de l'assurance qui permettait de croire en la capacité de la poésie à faire advenir cet âge d'or.
- 22 La négativité et le désespoir suscités par l'enfouissement projeté de tout être et de toute réalisation humaine, Jaccottet les retrouve chez un Beckett, au sujet duquel il écrit en décembre 1990, dans une note de ses cahiers : « Peut-être me faudra-t-il reconnaître un jour que Beckett a dit la vérité même de notre temps ? Une clownerie funèbre³¹. » Jaccottet cite ensuite précisément la description que fait Clov de la « cendre » derrière la fenêtre, dans *Fin de partie*. Nous retrouvons donc ici, unissant les deux écrivains, le motif des cendres et de la poussière – *Cendres* est par ailleurs le titre d'une pièce radiophonique de Beckett, diffusée en 1966. Néanmoins, dans la modélisation du « peut-être » et la remise en question plus loin dans le texte d'« une sorte de parti pris du néant » chez le dramaturge irlandais, on devine chez Jaccottet un mouvement contraire, qui serait celui d'une espérance : la quête, dans l'omniprésence de débris, d'une envolée, d'une trouée d'air.

« Fêter de la poussière allumée »

- 23 L'anticipation de la réduction des villes en poussière est un motif mélancolique, mais elle peut aussi être consentie, comme dans

« Notes pour le petit jour » :

Des femmes crient dans la poussière. Car chanter,
comment chanterait-on sous ces pierres friables ?
La ville avec ses bruits, ses grottes, sa clarté
n'est qu'un des noms pour ces grands empires de sable
dont le dernier commerce est d'ombre et de lumière.
Mais toujours, sur ces gouffres d'eau, luit l'éphémère...

Et c'est la chose que je voudrais maintenant
pouvoir dire, comme si, malgré les apparences,
il m'importait qu'elle fût dite, négligeant
toute beauté et toute gloire : qui avance
dans la poussière n'a que son souffle pour tout bien,
pour toute force qu'un langage peu certain³².

- 24 Ce poème de *L'Ignorant* suggère la possibilité d'un chant dans la poussière, à travers des figures féminines indéterminées qui évoquent des pleureuses, déjà présentes dans *Requiem*. Comme « Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image », le texte abonde en oxymores (« pierres friables », « grands empires de sable ») et en négations restrictives qui miment la projection sceptique par la pensée de la démolition à venir. Néanmoins, ce retournement est double : il est aussi éloge paradoxal de ce qui n'est presque rien. Le premier renversement, angoissant, invite au mutisme (« Comment chanterait-on [...] ? »), mais le deuxième célèbre la fragilité du monde, et du chant. Dans les deux poèmes, la possibilité du chant est matérialisée par le « souffle », qui est un seuil franchi entre l'imperceptible et le sensible. Dès lors, quoique « peu certain », le langage est raffermi. Dans le premier poème, cette assurance se traduit par l'emploi des futurs (« je marcherai », « j'habiterai ») et l'évocation du « désir », signe de vie ; dans « Notes pour le petit jour », elle est suggérée par le rejet de « Pouvoir dire » en tête de vers et la tournure proverbiale « qui avance dans la poussière / n'a que son souffle pour tout bien [...] ».
- 25 Plus tard, dans *Airs*, qui paraît en 1967, ce chant devient même celui de la fête :

Monde pas mieux abrité
que la beauté trop aimée,
passer en toi, c'est fêter
de la poussière allumée³³

- 26 Comme le relève Hervé Ferrage, la poussière n'est plus « un signe funèbre et oppressant », mais « une chose légère et brillante³⁴ ». Le poète n'emploie pas cette fois de négation restrictive, mais associe la poussière et la lumière au plus près l'une de l'autre, dans un poème qui prend lui-même la forme d'un éclat vif et transitoire.
- 27 Est possible alors un consentement non à la violence de l'histoire, mais à son éparpillement progressif, puisque la beauté même réside dans le fragile et l'éphémère. C'est aussi une nouvelle éthique, celle de la précarité et de la prudence. Le 10 mai 1957, dans un article intitulé « Comment lire la poésie³⁵ », Philippe Jaccottet la formulait par des oppositions métaphoriques restées célèbres : celles de la bougie contre la bombe à hydrogène et de la graine contre le tonnerre³⁶.
- 28 Le poète refuse la stagnation désolée, la pétrification. Face à la pullulation des poussières, il ne propose pas de faire un inventaire, ni de détourner le regard, mais de rester disponible, comme il l'exprime au sujet d'un apologue tiré du *Livre de l'épreuve* d'Attar, à la fin de la troisième livrée de *La Semaïson* :

[L]'horreur des milliers et des milliers de morts accumulés depuis le commencement de l'histoire, n'est pas une affaire de comptabilité, à laquelle s'useraient bientôt les doigts les plus patients, l'âme la plus vaillante, à laquelle ne suffirait pas, d'ailleurs, une surface de toile grande comme l'univers ; mais [...] la seule réponse à lui opposer serait la danse sacrée qui répond au tournoiement silencieux du ciel nocturne ; ou, pour nous autres, plus modestement, puisque nous ne dansons plus en derviches, la poursuite de l'écoute du monde et de sa traduction sur le tissu de la page, en laquelle nul ne songerait plus alors à voir un linceul³⁷.

- 29 L'écoeurement face au dénombrement des morts, qui devient vulgaire « affaire de comptabilité », suscite le désir d'un autre rapport au monde. Ce texte de décembre 1994 entre en résonance avec « Après beaucoup d'années » – où nous avons lu plus tôt l'accumulation

pesante de tous les débris de l'histoire –, qui évoque ensuite la possibilité d'« une autre façon de compter, de peser, une autre mesure du réel dans le rapport qui se crée avec lui dès lors qu'il nous devient, en quelque manière et pour quelque part que ce soit, intérieur³⁸ ». Le poète appelle de ses vœux le passage du mécanique à la vie, du comptable à ce qui compte. Ce désir se tourne naturellement vers le « sacré », matérialisé ici par la danse des derviches, mais puisque le sens du sacré est perdu, et le passéisme sans issue³⁹, c'est par la palinodie que le poète se fixe une nouvelle ligne de conduite, qui est la poésie, définie comme « la poursuite de l'écoute du monde et de sa traduction sur le tissu de la page ». Devant l'accumulation des cendres et des poussières, rien ne sert de gémir ni de vouloir reconstruire : le poète se fait promeneur, prêt à se laisser surprendre au milieu des poussières décantées.

III. Le chercheur de décombres

Ainsi de peu à peu crût
l'empire Romain,
Tant qu'il fut dépouillé par la
barbare main,
Qui ne laissa de lui que ces
marques antiques

Que chacun va pillant : comme
on voit le glaneur
Cheminant pas à pas recueillir
les reliques
De ce qui va tombant après
le moissonneur.

Joachim Du Bellay, *Les
Antiquités de Rome*

La lumière dans les débris : le poète en glaneur

- 30 Face à la désagrégation, la tâche du poète est de recueillir les éclats parsemés dans les débris du monde, de chercher inlassablement, et sans garantie d'obtenir aucune vérité, ce qui brille dans les décombres. Cette définition du poète en glaneur est un leitmotiv dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Elle figure déjà dans ce sonnet de *L'Effraie*, en 1953 :

Comme un homme qui se plairait dans la tristesse
plutôt que de changer de ville ou bien d'errer,
je m'entête à fouiller ces décombres, ces caisses,
ces gravats sous lesquels le corps est enterré

que formèrent nos corps quand ils étaient serrés
sur un lit de passage avec des cris de liesse.
(C'est dans ce temps que notre ciel s'est éclairé,
d'un astre sombre, et que j'eus bientôt mis en pièces...)

Ah ! lâcher pour de bon ferraille, plâtre et planches !
Non, comme un chien je flaire un parfum répandu
et gratte si profond qu'enfin j'aurai mon dû :

de tomber à mon tour en poussière bien blanche
et de n'être plus rien qu'ossements vermoulus
pour avoir trop cherché ce que j'avais perdu⁴⁰.

- 31 Le poète affirme sa présence dans le monde et sa disponibilité sensorielle à travers des verbes d'action, dont l'aspect imperfectif souligne la continuité : « je m'entête à fouiller », « je flaire [...] et gratte ». Le surgissement étonnant de l'évocation érotique des corps emmêlés, au deuxième quatrain, permet de se figurer la plénitude d'un « temps » occupé de constructions et de joies, mais qui repose sur un « lit de passage » transitoire. Dans les deux tercets s'amorce un adieu poétique qui est toutefois aussitôt rejeté, au bénéfice d'une nouvelle comparaison, animale cette fois-ci. Celle-ci remobilise l'imaginaire de la fouille et révèle, par la tournure négative de la périphrase « ce que

j'avais perdu », que le moteur de la quête poétique est le sentiment de la perte.

- 32 À la même époque, dans la quatrième livrée des premières « Observations » à la revue *Pour l'Art*, en 1952, l'auteur décline le motif sous forme prosaïque :

Mais aujourd'hui, quel poète pourrait écrire une « Ode à l'Automne », sans risquer d'échafauder artificiellement une demeure solide, alors qu'il n'y a plus de réel que la lézarde et les gravats ? C'est dans les décombres de la vie quotidienne que l'on poursuit malgré tout le scintillement du monde indestructible, comme les enfants cherchent des tessons de verre dans les amoncellements d'ordure⁴¹.

- 33 Que cherche le poète ? Dans le sonnet de *L'Effraie*, la périphrase « ce que j'avais perdu » pointe le désir, le manque, et non l'objet lui-même. Dans le texte en prose, ce désir se dit aussi par le détour : non par une périphrase, mais par la comparaison avec les enfants. Néanmoins, cette dernière offre un indice éclairant à travers le complément « tessons de verre », qui permet de matérialiser l'objet de la quête. Comme les enfants, le poète cherche un éclat, un rayon de lumière.

- 34 En 1958, avec la parution de *L'Ignorant*, le leitmotiv ressurgit dans le poème « Le travail du poète », dont le titre signale la portée métapoétique. Philippe Jaccottet définit dans le quatrain liminaire la tâche du poète par comparaison avec la veille du berger, comme une attention portée à « tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort ». Les deux strophes suivantes offrent une tentative d'exploration de cette périphrase :

Ainsi, contre le mur éclairé par l'été
(mais ne serait-ce pas plutôt par sa mémoire),
dans la tranquillité du jour je vous regarde,
vous qui vous éloignez toujours plus, qui fuyez,
je vous appelle, qui brillez dans l'herbe obscure
comme autrefois dans le jardin, voix ou lueurs
(nul ne le sait) liant les défunts à l'enfance...
(Est-elle morte, telle dame sous le buis,
Sa lampe éteinte, son bagage dispersé ?
[...])

Dans l'ombre et l'heure d'aujourd'hui se tient cachée,
ne disant mot, cette ombre d'hier. Tel est le monde.
Nous ne le voyons pas très longtemps : juste assez
pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre,
pour appeler encore et encore, et trembler
de ne plus voir. Ainsi s'applique l'appauvri,
comme un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer
contre le vent de rassembler son maigre feu⁴²...

- 35 De nouveau, l'objet de la quête poétique est matérialisé par une lumière vacillante. La lumière se perçoit d'abord parce qu'elle résiste à l'obscurité, comme le montre l'antithèse « brillez dans l'herbe obscure ». Le poète décline l'isotopie d'une lumière tremblante : « lueurs », « scintille » – qui résonne avec le « scintillement du monde » évoqué dans le texte précédemment cité des *Observations* – et « maigre feu ». Dans la première strophe, il s'agit plutôt d'une quête intérieure et nostalgique, qui mobilise des souvenirs personnels à chérir, comme celui d'une « dame » sur laquelle s'attarde le poète. Puis, dans la deuxième strophe, la portée du poème s'élargit et l'attention à la dame, « ombre d'hier », devient modèle d'attention au « monde ». C'est alors que nous retrouvons le canevas du poète en glaneur qui cherche « ce qui scintille », motif légèrement détourné puisque s'ajoute le thème de la précarité. La substantivation du participe « l'appauvri » fait du poète un être défini par un rapport au passé, qui est celui de la perte – ce qui n'est pas sans rappeler la périphrase déjà évoquée du sonnet de *L'Effraie*, « ce que j'avais perdu ». Le complément « à genoux » évoque en creux une prière et décrit la posture voûtée du chercheur, qui est irrémédiablement ancré sur le sol. En cela, il est différent des oiseaux qui, eux, vivent dans la plénitude de l'air, comme le montre ce poème paru en 1983, exploitant cette fois-ci explicitement le motif du poète glaneur :

Je nous vois mal en aigles invisibles, à jamais
tournoyant autour de cimes invisibles elles aussi
par excès de lumière...

(À ramasser les tessons du temps,
on ne fait pas l'éternité. Le dos se voûte seulement
comme aux glaneuses. On ne voit plus
que les labours massifs et les traces de la charrue
à travers notre tombe patiente⁴³.)

- 36 Ce poème, qui porte le titre du recueil, « Pensées sous les nuages », prend la forme d'une méditation où l'emploi des parenthèses signale les oscillations d'une pensée qui se commente en permanence. Cette fois-ci, le motif du glaneur sert une interrogation angoissée sur le sens de l'activité poétique. Et si l'attention aux *signes* du réel, pour reprendre un vocable cher au poète, était en fait un aveuglement, une obstruction de la vue, courbant la tête vers le sol, et non vers la lumière ? La formulation proverbiale « À ramasser les tessons du temps, on ne fait pas l'éternité » signale la méfiance du poète vis-à-vis d'une poésie énumérative, qui opposerait vainement à la destruction du monde une impossible entreprise compensatoire d'accumulations de petites trouvailles.
- 37 Pourtant, plus loin dans le recueil, la section « Le Mot joie » offre précisément une collection d'observations de celui qui se définit « comme quelqu'un qui creuse dans la brume⁴⁴ ». En tête de vers, apostrophes (« Jour à peine plus jaune », « Lumière qui te voûtes »), compléments circonstanciels (« Dans la montagne », « Ce matin ») et démonstratifs (« Cette montagne », « Cette lumière ») s'ajoutent les uns aux autres, offrant un relevé des objets d'étonnement du poète. Il s'agit précisément d'une poésie énumérative, d'un « inventaire⁴⁵ », appelant en creux à un rapport au monde qui se définirait comme humble attention aux petites choses. Ressurgissent alors, dans l'un des poèmes, les « éclats de verre dans la poussière⁴⁶ » qui attirent le regard du marcheur.
- 38 Le motif du chercheur de décombres permet donc au poète de définir métaphoriquement la tâche qu'il se donne, la conduite qu'il juge juste. Cette ligne de conduite est parfois mise à distance, suspectée d'être vaine, par la lucidité exigeante et sans compromis que s'impose Philippe Jaccottet. Les tessons de verre et éclats dans la poussière sont alors autant de leurres miroitants. Ces doutes sont pourtant eux-mêmes chassés par de nouvelles rencontres, rassurant le poète sur la justesse de sa vocation. Nous nous proposons maintenant de parcourir, à titre d'exemple, les récits de deux de ces rencontres glanées au détour de promenades.

Une feuille d'or, et quelques fossiles

- 39 Dans la première livrée des *Observations*, Philippe Jaccottet rapporte une découverte qui le toucha « comme à l'improviste », lors d'une visite du Louvre, dans la salle des Antiquités orientales : « Il y avait là, dans la vitrine centrale, une feuille d'or, de la grandeur d'une page de carnet⁴⁷ ». Cette découverte a suscité une forte émotion, dont le poète tâche de comprendre rétrospectivement les fondements : le lien entre la page de carnet et les « feuilles d'or » chères à Rimbaud ; le constat que tous les palais s'effritent et deviennent objet de voirie – constat qui pousse le poète, comme nous l'avons vu, à transformer, par une projection de la pensée, tout ce qui l'entoure sous forme de ruines⁴⁸ – ; le face-à-face, enfin, avec un objet sacré.
- 40 Cette émotion devant les objets sumériens et babyloniens est également évoquée dans *La Promenade sous les arbres*. Philippe Jaccottet y raconte avoir projeté de mener alors une enquête sur les sources temporelles de la poésie : projet qu'il dut abandonner très rapidement, confesse-t-il, par manque de « temps », de « connaissances » et de « forces »⁴⁹. Peut-être est-ce là un indice qui nous permet de saisir la différence entre la tâche du poète et celle de l'historien ? Dans les deux cas, la production d'un texte est tirée d'une émotion première profondément empathique, mais le poète se désintéresse ensuite de l'approfondissement théorique et des classifications. L'étonnement devant la feuille d'or est en tout cas un exemple de la disponibilité qui caractérise le rapport du poète à l'histoire : si la poésie est perméable à cette dernière, elle l'est dans la mesure où, grâce à l'attention du poète, du surgissement d'une altérité peut mûrir un sentiment propre à devenir poésie.
- 41 Par ailleurs, dans la deuxième livrée de *La Semailson*, Philippe Jaccottet cite la lettre d'un conservateur de musée à qui il avait fait parvenir des fossiles, trouvés lors de promenades. Le spécialiste parle d'un « un ensemble de fossiles provenant de la molasse burdigalienne zoogène⁵⁰ ». Ce vocabulaire technique et froid heurte la sensibilité du poète, qui lui oppose, sous forme de prétériorité, le récit poétique de la trouvaille :

Aurais-je à parler des mêmes fossiles, je devrais, pour me conformer à mon exigence propre, décrire le lieu et le moment où nous les

avons découverts, les champs de blé fauché et, à côté, de lavande, où ces sortes de disques bombés dessus et légèrement creusés dessous, avec le dessin plus ou moins bien conservé de leurs fines sutures, se voyaient parmi les pierres, exhumés par la charrue ou de fortes pluies ; j'essaierais de comprendre pourquoi nous sommes touchés et réjouis par cette trouvaille comme les enfants qui fouillent parmi les épaves que rejette une mer troublée⁵¹.

Ce texte offre ainsi un bel exemple de l'étonnement suscité par la manifestation inattendue d'un objet singulier. Cette fois-ci, le cadre est tout autre : il ne s'agit plus d'un objet historique construit de main d'homme dans un musée, mais d'un fossile trouvé dans la nature. Comme pour la feuille d'or, la rencontre n'est pas prédéterminée : elle est rendue possible par la disponibilité du poète à l'égard du monde et des manifestations de son histoire – s'agisse-t-il d'histoire humaine, ou naturelle. Cette disponibilité n'est pas sans rappeler l'« attention » prônée par Simone Veil, dont Philippe Jaccottet cite la définition dans ses carnets⁵². C'est ce que suggère le verbe pronominal « se voyaient » : les fossiles se donnent à voir à celui qui leur porte un regard empreint de simplicité. Dans sa forme, ce court texte qui s'attarde d'abord sur le lieu et le temps de la découverte, puis dans un mouvement de rapprochement sur les formes, les couleurs, les textures, jusqu'aux fines « sutures », évoque les descriptions pongiennes. Un curieux rapprochement peut être établi avec un poème du *Parti pris des choses* : Francis Ponge, saisissant dans sa main un « coquillage⁵³ », amorce une méditation sur la vanité et la précarité des monuments humains. Revenons toutefois au texte de *La Semailson* : le motif du poète en glaneur y surgit à travers une comparaison qui, comme dans le passage précédemment cité de la quatrième livrée des *Observations*⁵⁴, porte sur des enfants fouillant des décombres. Philippe Jaccottet associe l'enfance à une disponibilité sensorielle joyeuse et naïve à l'égard du monde : il se fait ici héritier de Baudelaire, qui, chez les petites vieilles, retrouve « les yeux divins de la petite fille qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit⁵⁵ ».

Conclusion

42 L'histoire, perçue comme éparpillement soudain (par la guerre) ou entropique (par le temps) des débris du monde, est présente dans la

poésie de Philippe Jaccottet, à travers de subtils équilibres toujours en tension : faire preuve de compassion sans compassement, de consentement à la ruine sans défaitisme, d'intérêt pour les civilisations passées sans passéisme. De fait, c'est d'abord sous un angle négatif et pessimiste que l'histoire occupe la pensée du poète, qui, saisi par les accumulations de violence qu'elle déroule, projette sur le monde un regard destructeur où tout devient cendres. Néanmoins, résistant à l'écoeurement, le poète trouve une conduite qui lui est propre : l'humble disponibilité qui permet de rencontrer, dans les débris, des éclats de sens. S'opère alors un renversement, de la vision angoissée du délabrement à l'éloge de l'impondérable et du vacillement. Dans les textes que nous avons relevés, ce renversement est particulièrement sensible à travers l'emploi des négations restrictives⁵⁶. Certaines, en effet, servent une vision élégiaque et pessimiste, tandis que d'autres, au contraire, mettent en lumière la beauté de ce qu'elles détachent syntaxiquement :

Négations restrictives pessimistes	<p>« ne furent en définitive que des coalitions de poussière », « Observation I », 1951</p> <p>« il n'y a plus de réel que la lézarde et les gravats », « Observation IV », 1952</p> <p>« n'être plus rien qu'ossements vermoulus », <i>L'Effraie</i>, 1953</p> <p>« ne sera plus qu'un peu de braises fumantes », « Dans les rues d'une ville », <i>L'Ignorant</i>, 1958</p> <p>« n'est qu'un des noms pour ces grands empires de sable », « Notes pour le petit jour », <i>L'Ignorant</i>, 1958</p> <p>« On ne voit plus / que les labours massifs et les traces de la charrue », <i>Pensées sous les nuages</i>, 1983</p>
Négations restrictives élogieuses	<p>« je n'ai plus désir que d'une chose insaisissable », « Dans les rues d'une ville », <i>L'Ignorant</i>, 1958</p> <p>« n'a que son souffle pour tout bien / pour toute force qu'un langage peu certain », « Notes pour le petit jour », <i>L'Ignorant</i>, 1958</p>

43 Dans les deux poèmes « Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image... » et « Notes pour le petit jour », ce glissement advient au sein même du poème. Ces deux textes témoignent ainsi de la réversibilité de la douleur et de la joie dans un monde qui se donne à vivre sur le mode de la perte (à la fois, rappelons-le, par le surgissement brusque de la violence événementielle et le délabrement plus lent, mais tout aussi sûr, opéré par le temps). À la force négatrice de l'histoire répond

celle, paradoxale, du *presque rien*, dont la lumière vacillante se détache mieux dans l'obscurité.

- 44 Un point n'aura pas été abordé, ayant pourtant inspiré le titre de cette étude, celui de la connivence de forme entre l'histoire et la poésie : du débris au fragmentaire, des cendres à la semaison. De fait, ce rapprochement a déjà été établi par la critique. Jean-Marc Sourdillon écrit ainsi, au sujet de la forme fragmentaire de *La Promenade sous les arbres* :

Rien d'étonnant dès lors à ce que la forme choisie soit celle d'une composition fragmentaire, résultant de l'impossibilité à la fois personnelle et historique de construire un discours d'un seul tenant sur l'expérience individuelle telle qu'elle est vécue dans la période de l'après-guerre⁵⁷.

Nous voudrions simplement y ajouter, pour finir, dans la continuité de cette étude sur les débris et la poussière comme métonymie de l'histoire, une piste, qui serait celle de la *décantation*. Le terme revient souvent, notamment dans les carnets de *La Semaison*, suggérant un lien entre celle des poussières de l'histoire, celle des émotions liées aux rencontres poétiques et celle enfin des notes que Jaccottet sème et ne reprend souvent que des années plus tard. En effet, Philippe Jaccottet l'emploie à la fois pour désigner un processus naturel⁵⁸ et un processus poétique⁵⁹. Le mot permet aussi de dire le lien avec d'autres poètes admirés : Gustave Roud, chez qui Jaccottet trouve « le sentiment de la transparence par décantation de l'âme, du cœur, du regard⁶⁰ », Hölderlin⁶¹ et Goethe, dont il admire, dans les poèmes, la « suprême décantation⁶² » de toutes choses. Par un subtil écho, un *lien radieux*⁶³, cette méditation sur la décantation à l'œuvre chez le poète allemand suit dans les carnets le commentaire d'un poème où Goethe se présente... comme un promeneur cherchant des fossiles. Cet écho s'ajoute ainsi à tous ceux que nous avons voulu relever dans cette étude – miroitements qui suggèrent, en réponse à la violence de l'histoire, la possibilité d'une autre appartenance au monde. Tâtonnements et transitoires éclats opposent alors au traditionnel *récit* historique, qui mime par sa linéarité la désagrégation qu'il entend rapporter, une nouvelle *relation* du sens de l'histoire, entre glanage et nouvelle semaison.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, t. I, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BERGÉ Aline, *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations. Lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 2004.
- BRUNEL Pierre, « Philippe Jaccottet, ou l'impossible requiem », in Pierre JOURDE, Catherine LANGLE, Dominique MASSONNAUD (dir.), *Présence de Jaccottet*, Paris, éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007.
- FERRAGE Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2000.
- HOMÈRE, *Iliade*, t. II Chants VII-XII, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1965, p. 89.
- JACCOTTET Philippe, « En relisant Camus », *Nouvelle revue de Lausanne*, 15 mars 1950, p. 3.
- JACCOTTET Philippe (éd.), *Gustave Roud*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1968.
- JACCOTTET Philippe, « Journaux littéraires », *Nouvelle revue de Lausanne*, 28 février 1951, p. 3.
- JACCOTTET Philippe, « L'engagement », *Nouvelle revue de Lausanne*, 27 mars 1953, p. 1.
- JACCOTTET Philippe, *Œuvres*, préface F. Pusterla, éd. J.-F. Tappy, H. Ferrage, D. Jakubec et J.-M. Sourdillon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- JACCOTTET Philippe, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.
- JACCOTTET Philippe, *Tout n'est pas dit : billets pour la "Béroche", 1956-1964*, Bazas, Le Temps qu'il fait, coll. « Corps neuf », 2015.
- JACCOTTET Philippe et ROUD Gustave, *Correspondance 1942-1976*, éd. J.-F. Tappy, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.
- LABRUSSE Sébastien, « Une autre mesure du réel », *Revue Lettres*, n° 1, 2014, p. 141-159.
- MONTE Michèle, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2002.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995.
- PONGE Francis, *Le Parti pris des choses, précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

SOURDILLON Jean-Marc, *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004.

THÉLOT Jérôme, *La Poésie précaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

VAN EYNDE Laurent, *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997.

VASSEUR Fabien, « Le combat inégal », in Anne-Elisabeth HALPERN (dir.), *Éventail pour Philippe Jaccottet*, Paris, éditions L'Improviste, coll. « Les Aéronautes de l'esprit », 2004, p. 105-115.

VIDAL Jean-Pierre (éd.), *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989.

VENTRESQUE Renée (dir.), *Philippe Jaccottet. La mémoire et la faille*, université Paul-Valéry, 3-4 mai 2001, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, 2001.

NOTES

1 « Entretien avec Jean-Pierre Vidal (avril 1989) », in Jean-Pierre VIDAL, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989, p. 130.

2 Hervé FERRAGE, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2000, p. 88. L'auteur n'inclut pas « Dans un tourbillon de neige » dans son relevé des poèmes mentionnant l'actualité.

3 Philippe JACCOTTET, « Remarques », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1288.

4 Philippe JACCOTTET, *Requiem*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1282.

5 *Ibid.*, p. 1280.

6 Philippe JACCOTTET, *L'Ignorant*, in *Œuvres*, op. cit., p. 163.

7 Philippe JACCOTTET, « Remarques (actuelles ou non) », *Gazette de Lausanne*, 28 décembre 1968, in Jean-Pierre VIDAL (éd.), *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, op. cit., p. 82-83.

8 Philippe JACCOTTET, « L'engagement », *Nouvelle revue de Lausanne*, 27 mars 1953, p. 1.

- 9 Philippe JACCOTTET, « En relisant Camus », *Nouvelle revue de Lausanne*, 15 mars 1950, p. 3.
- 10 Philippe JACCOTTET, « Journaux littéraires », *Nouvelle revue de Lausanne*, 28 février 1951, p. 3.
- 11 Philippe JACCOTTET (éd.), *Gustave Roud*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1968, p. 13.
- 12 « Entretien avec Jean-Pierre Vidal (avril 1989) », in Jean-Pierre VIDAL (éd.), *op. cit.*, p. 130.
- 13 Philippe JACCOTTET, *Requiem*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1281.
- 14 Philippe JACCOTTET, *L'Ignorant*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 163.
- 15 *Id.*
- 16 Philippe JACCOTTET et Gustave ROUD, *Correspondance 1942-1976*, éd. J.-F. Tappy, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 175.
- 17 Philippe JACCOTTET, *Chants d'en bas*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 539-544.
- 18 Philippe JACCOTTET, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 290.
- 19 Philippe JACCOTTET, *L'Obscurité*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 221.
- 20 Philippe JACCOTTET, *Après beaucoup d'années*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 855.
- 21 José-Flore TAPPY, notice d'Airs, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1430.
- 22 Philippe JACCOTTET, *Requiem*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1287.
- 23 Philippe JACCOTTET, *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p. 290.
- 24 Philippe JACCOTTET, « Observations I », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 32-33.
- 25 HOMÈRE, *Iliade*, t. II *Chants VII-XII*, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1965, p. 89.
- 26 Philippe JACCOTTET, « Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image », in *L'Ignorant*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 146.
- 27 Philippe JACCOTTET, « Fragments d'un récit », in *L'Effraie*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 13.
- 28 Philippe JACCOTTET, « Observations I », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 31.
- 29 Philippe JACCOTTET, *Après beaucoup d'années*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 855.
- 30 Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna, Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 99.

- 31 Philippe JACCOTTET, *La Semaison. Carnets 1980-1994*, in *Œuvres*, op. cit., p. 944.
- 32 Philippe JACCOTTET, « Notes pour le petit jour », *L'Ignorant*, in *Œuvres*, op. cit., p. 149.
- 33 Philippe JACCOTTET, « Fin d'hiver », in *Airs*, in *Œuvres*, op. cit., p. 422.
- 34 Hervé FERRAGE, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, op. cit., p. 213.
- 35 « Comment lire la poésie », article paru le 10 mai 1957 dans la *Feuille d'avis de la Béroche*, repris dans Philippe JACCOTTET, *Tout n'est pas dit : billets pour la "Béroche"*, 1956-1964, Bazas, Le Temps qu'il fait, coll. « Corps neuf », 2015, p. 20-22.
- 36 Voir à ce sujet : Aline BERGÉ, *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations. Lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 2004, p. 92 ; Fabien VASSEUR, « Le combat inégal », in Anne-Elisabeth HALPERN (dir.), *Éventail pour Philippe Jaccottet*, Paris, éditions L'Improviste, coll. « Les Aéronautes de l'esprit », 2004, p. 105-115.
- 37 Philippe JACCOTTET, *La Semaison*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1004.
- 38 Philippe JACCOTTET, « Après beaucoup d'années », in *Après beaucoup d'années*, in *Œuvres*, op. cit., p. 855.
- 39 « C'est l'incertitude qu'il nous faut dire, la vie dans les ruines, sans pleurer sur des puissances détruites, sans nous échine à les restaurer. » Philippe JACCOTTET, « Dieu perdu dans l'herbe », in *Œuvres*, op. cit., p. 327.
- 40 Philippe JACCOTTET, *L'Effraie*, in *Œuvres*, op. cit., p. 5-6.
- 41 Philippe JACCOTTET, « Observations IV », *Pour l'Art*, n° 23, 1952, article repris dans *Œuvres*, op. cit., p. 33.
- 42 Philippe JACCOTTET, *L'Ignorant*, in *Œuvres*, op. cit., p. 155-156.
- 43 Philippe JACCOTTET, « Pensées sous les nuages », *Pensées sous les nuages*, in *Œuvres*, op. cit., p. 718.
- 44 Philippe JACCOTTET, « Le Mot joie », in *Pensées sous les nuages*, in *Œuvres*, op. cit., p. 722.
- 45 « Faire son ballot d'images, l'inventaire de son maigre bien ? » peut-on lire dans une note de 1973. Philippe JACCOTTET, *La Semaison Carnets 1968-1979*, in *Œuvres*, op. cit., p. 623.

46 Philippe JACCOTTET, « Le Mot joie », in *Pensées sous les nuages*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 726.

47 Philippe JACCOTTET, « Observations », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 27.

48 « (et là où l'on nous montrait Babylone ruinée et livrée aux chacals [...], je voyais aussi bien le Louvre lui-même, et Paris à son tour fournissant des ruines aux archéologues futurs) », Philippe JACCOTTET, *ibid.*, p. 28.

49 Philippe JACCOTTET, *La Promenade sous les arbres*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p.81.

50 Philippe JACCOTTET, *La Semaison, Carnets 1968-1979*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 586.

51 *Ibid.*

52 Philippe JACCOTTET, *La Semaison, Carnets 1954-1967*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 343.

53 Francis PONGE, « Notes pour un coquillage », in *Le Parti pris des choses, précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 74.

54 « comme les enfants cherchent des tessons de verre dans les amoncellements d'ordure », voir *supra* et note 39.

55 Charles BAUDELAIRE, « Les Petites Vieilles », in *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 89.

56 Voir à ce sujet : Michèle MONTE, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2002, p. 197-198.

57 Jean-Marc SOURDILLON, notice de *La Promenade sous les arbres*, in Philippe JACCOTTET, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1368.

58 « Quand les pierres deviennent noires, obscures, le ciel se décante au-dessus ». Philippe JACCOTTET, *La Semaison. Carnets 1968-1979*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 598 ; « décantation du jour », *La Semaison, Carnets 1980-1994*, p. 861 et p. 867.

59 « Ainsi pourrait-on soi-même se décanter, à condition de ne pas intervenir en soi, de laisser couler sur soi l'eau lustrale ? » Philippe JACCOTTET, *Ibid.*, p. 1163.

60 Philippe JACCOTTET, *Gustave Roud*, Paris, Seghers, 1968, p. 96-97.

61 « Décantation, suspens. Le “milieu doré” de Hölderlin. » Philippe JACCOTTET, *La Semaison. Carnets 1968-1979*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 587.

62 Philippe JACCOTTET, *La Semaison. Carnets 1980-1994*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 915.

63 L'expression est employée par Philippe Jaccottet dans la préface de la traduction de l'*Odyssée*. Voir Jean-Marc SOURDILLON, *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004.

AUTEUR

Madeleine Brossier

Université Jean Moulin Lyon 3, laboratoire Marge

(In)achèvement de la poésie – Sur Ivar Ch’Vavar

Benoît Auclerc

DOI : 10.35562/marge.417

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Ivar Ch’Vavar (né en 1951) déclare à maintes reprises l’histoire de la poésie « achevée » depuis la fin du XIX^e siècle, avec Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé. Continuer à écrire de la poésie relève dès lors de l’impossible, et constitue une entreprise menacée par le ressassement mélancolique, l’imposture, ou l’inachèvement. Pour autant, qu’il s’agisse d’inventer une poésie picarde, celle de la « Grande Picardie mentale », de compiler la « poésie des fous et des crétins dans le nord de la France » (*Cadavre grand m’a raconté*), quitte pour cela à recourir à de multiples hétéronymes, ou de se confronter à l’épopée (*Titre*), la poésie d’Ivar Ch’Vavar ne se détourne pas de sa tâche historique, mais elle le fait en multipliant les légendes, les mystifications et les dérapages burlesques. Constatant le caractère inaccessible de l’idée de poésie, Ch’Vavar produit une poésie historique malgré elle, où ce qui signe l’échec de la poésie est aussi ce qui en permet la relance.

INDEX

Mots-clés

Ch’Vavar (Ivar), poésie, histoire, post-poésie, hétéronyme

PLAN

Picardie : « un mot mis là pour poésie »

Cadavre grand m’a raconté, les petites épopées des crétins

La vie et l’œuvre d’Évelyne « Salope » Nourtier

Titre : impasses de l’épique, promesses de l’inachèvement

Conclusion : continuer l’achevé

TEXTE

- 1 Une série de citations permet d'appréhender d'emblée les relations paradoxales et contradictoires qu'entretiennent poésie et histoire pour Ivar Ch'Vavar :

On ne peut pas continuer d'écrire de la poésie comme si la poésie n'était pas morte. On ne peut pas continuer d'écrire de la poésie comme s'il n'était pas devenu impossible d'écrire de la poésie. La poésie s'est accomplie, elle est *achevée*¹.

Le *Jardin ouvrier*, fondé en 1995, est une revue expérimentale, qui « recommence » la poésie en partant du plus bas, [...] les yeux collés à la matière du texte, mais en accordant une importance particulière au vers (à réinventer² !)

J'ai été le témoin (au sens passif) d'un monde dont je dois en retour témoigner (activement), en lui donnant forme, figure et profondeur : mais forme et profondeur littéraires, ou mieux poétiques, parce que ça n'est que par la littérature, plus spécifiquement la poésie, que je peux tenter d'en saisir et d'en restituer la réalité³.

- 2 La première de ces citations rappelle que la poésie s'écrit à partir d'une condition historique, dont il doit être tenu compte ; mais cette condition est précisément celle d'une fin de la poésie, après Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé – triade souvent évoquée par Ch'Vavar. Continuer à écrire, c'est donc se confronter à un « impossible », mot qui caractérise pour lui la condition historique du poète du xx^e siècle.
- 3 La deuxième citation date de 2000 et figure à l'ouverture du numéro 27 du *Jardin ouvrier*, revue que Ch'Vavar a créée cinq ans auparavant. Dans un long propos liminaire, il revient sur le projet et sur les choix (formels en particulier) de cette revue, en vue de « recommencer » la poésie (il parle dans le même texte d'une « refondation »). Si ces termes sont entre guillemets dans le texte de Ch'Vavar, ils n'en disent pas moins le désir de relancer l'histoire de la poésie, ailleurs dite *achevée*.

- 4 La troisième citation se place sur un autre plan, puisqu'il n'y est pas question de l'histoire de la poésie, mais du travail historique opéré par le poète, travail consistant à mettre en forme (à inventer une forme pour) l'expérience, et susceptible de transformer cette expérience : il s'agit de passer du statut de témoin passif à celui d'acteur, par l'écriture.
- 5 Les trois citations rapprochées font apparaître les contradictions au sein desquelles Ch'Vavar situe la poésie dans son rapport à l'histoire, mais aussi la place centrale que ce rapport occupe dans sa réflexion et dans sa pratique : quand bien même il déclare l'histoire de la poésie *achevée*, l'histoire n'est pas pour autant l'autre de la poésie et il s'agit quand même de se constituer à la suite de Rimbaud en « horribles travailleurs », de susciter d'autres travailleurs pour que quelque chose continue. Plus que de simplement continuer l'histoire (de la poésie), il s'agit aussi de produire une certaine histoire, celle du « monde » dont parle Ch'Vavar, auquel il s'agit de donner « forme, figure et profondeur » poétiquement. Ce monde est celui de la Picardie – la Picardie ouvrière de son enfance, la langue picarde, mais aussi la « Grande Picardie mentale⁴ » qu'il désire rendre visible : le travail poétique est travail historique en ce qu'il fait voir et entendre des paroles minoritaires ou négligées.
- 6 Suivant les jeux retors et déroutants de Ch'Vavar, ajoutons d'emblée un peu de complexité en resituant plus précisément ces propos : la première citation donnée a d'abord paru sous le nom de Charles Desquelbecq en 1993, dans une préface aux « Post-Poèmes » publiés par Ch'Vavar en 1994 dans sa revue *L'Invention de la Picardie*, préface qu'il a reprise comme étant sienne en 2011 dans *Travail du poème*. C'est que Charles Desquelbecq est l'un des 111 hétéronymes dont Ch'Vavar a publié la liste dans le numéro que la revue *Plein Chant* lui a consacré⁵, en 2005. La deuxième est bien signée par Ch'Vavar et parle d'une revue – *Le Jardin ouvrier* – conçue comme entreprise collective, mais qui mêle à son sommaire hétéronymes et noms de personnes réelles. Les textes de Ch'vavar sont ainsi traversés de voix multiples et difficilement assignables, ils sont en outre bordés de fictions, de mystifications plus ou moins sérieuses venant parfois parasiter ce qui pourrait se rêver comme grande poésie : toute cette série de récits alternatifs vient raconter d'autres histoires que celle – « impossible » – de la poésie continuée, et d'elles aussi il nous faudra

tenir compte dans le dialogue complexe et contradictoire qu'entretiennent poésie et histoire chez Ch'Vavar.

- 7 Je voudrais dans les pages qui suivent explorer certaines de ces tensions. La première fait jouer un passé reconnu comme d'emblée révolu, perdu – ne pouvant susciter que mélancolie, voire nostalgie –, et quelque chose qui malgré tout est à inventer, se poursuit, sans que cette poursuite, du reste, se constitue en programme. Cette tension entre passé irrémédiablement perdu et parole continuée recoupe une autre opposition, entre le mort et le vif, entre l'achevé qui ne saurait bouger et ce qui anime la parole des vivants hantés par la prosopopée des morts. Enfin, c'est aussi le travail historique de la poésie qui se trouve interrogé : il s'agit, d'abord, de prendre en charge par l'écriture des mémoires négligées, et ainsi de produire un discours critique à l'égard des récits majoritaires. Mais ce désir de faire l'histoire apparaît lui-même comme anachronique, sans cesse menacé d'exténuation ; l'aspiration à l'épique et au légendaire risque à tout moment de basculer dans le burlesque ou le dérisoire : histoire critique et « critique de la poésie⁶ » comme processus historique achevé vont de pair, mais risquent à tout moment de se neutraliser. C'est en particulier à partir de deux publications que je voudrais explorer ces tensions : *Cadavre grand m'a raconté*, sous-titré *Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le nord de la France*, publié pour la première fois en 1986, et *Titre*, paru en 2011, signé par Ch'Vavar et mettant en jeu dès son sous-titre (« une épopée inachevée ») les rapports complexes qu'entretiennent poésie et histoire.

Picardie : « un mot mis là pour poésie »

- 8 Comprendre la manière dont ces tensions jouent entre elles suppose d'appréhender globalement – autant que faire se peut – l'activité polymorphe de Ch'Vavar, anthologiste, revuiste, écrivain aux 111 hétéronymes. Sa réflexion sur l'histoire se rapporte d'abord à un lieu (même si les contours de ce lieu, on le verra, ne sont pas faciles à cerner) : la Picardie. Elle est tout d'abord attestée biographiquement comme le cadre de vie de Ch'Vavar : c'est là où il est né, a grandi, a travaillé, vit encore aujourd'hui. La chronologie établie par Hélène Bacquet⁷ pour le numéro que la revue *Plein Chant* lui a

consacré indique qu'Ivar Ch'Vavar est né à Berck en 1951, de parents ouvriers ayant dans leur jeunesse milité aux Jeunesses ouvrières chrétiennes. Très vite, Ch'Vavar fait de la Picardie bien plus qu'une origine géographique contingente et se présente comme picard, ce qu'attestent le choix de son pseudonyme (signifiant « le crabe », comme il le rappelle volontiers⁸) et son premier livre, bilingue, paru en Belgique : *Kémin d'krèq*⁹ (« Chemin de crête »). L'écriture sur la Picardie – la plage de Berck hante de très nombreux textes –, l'écriture en langue picarde, l'écriture à propos des Picards (des « anonymes » souvent imaginaires, mais aussi les camarades écrivains et compagnons de route, tels Lucien Suel ou Laurent Albarracin) orientent l'ensemble de la production de Ch'Vavar, qu'il s'agisse de l'anthologie *Cadavre grand m'a raconté* ou de son activité de revue – il fonde en 1986 avec Martial Lengellé *L'Invention de la Picardie*, revue qui paraît jusqu'en 1995.

- 9 Ce dernier titre est à lui seul un programme. La Picardie est une région négligée et il convient d'en faire résonner la voix, d'en dire l'histoire ; le picard est une langue déconsidérée et il convient de le faire entendre, et de le faire vivre. En cela, se faire écrivain picard consiste à corriger des injustices de l'Histoire – avec un grand H, comme on dit, et comme l'écrit à l'occasion Ch'Vavar : « La Picardie, cette terre / nôtre, que l'Histoire a empêchée / d'exister¹⁰ ». On peut comprendre ainsi la collaboration de Ch'Vavar à *La Forêt invisible*¹¹, l'anthologie de textes d'expression picarde parue en 1985 sous la direction de Jacques Darras. Dans la présentation qu'il fait du texte de Lucien Suel édité dans l'anthologie *Cadavre grand m'a raconté*, Ch'vavar décrit à nouveau l'écriture en picard comme entreprise de réparation historique et sociale :

Le troisième texte est un hommage rendu à un autre grand *looser* : le picard, notre malheureux parler, que nous ne pouvions pas employer, enfants, sans attirer sur nous les railleries, et même les punitions... Car c'était un « patois », du « mauvais français », l'idiome grossier des paysans et de la classe ouvrière¹².

Pour autant, cette entreprise de réhabilitation ne consiste pas à célébrer un patrimoine figé¹³, mais à « inventer la Picardie », à la produire au fil des textes, dans le contact avec les langues. La traduction en picard d'Emily Dickinson s'inscrit dans cette perspective de renouvel-

lement de la langue par apports de l'extérieur, et non par la perpétuation à l'identique du passé. Le témoignage de Pierre Garnier est, de ce point de vue, éclairant : Garnier avait vingt-trois ans de plus que Ch'Vavar et a été l'un des fondateurs et animateurs, avec sa femme Ilse, du mouvement spatialiste, mouvement de poésie concrète. À l'âge de 60 ans, encouragé par Ch'Vavar, il commence à écrire en picard, mais dans un picard qu'il s'agit bien plus d'inventer que d'exhumer, ainsi qu'il le raconte : « [Ch'Vavar] a redressé des poèmes entiers, il a codifié mon orthographe, il m'a aidé à écrire en picard de vrais poèmes du vingtième siècle¹⁴ ». Garnier ajoute : « allant avec obstination jusqu'à l'extrême sans faire le moindre clin d'œil à l'esprit de clocher, il a inventé la poésie picarde d'aujourd'hui¹⁵. » L'« invention de la Picardie » est donc à entendre comme on parle d'invention de la rage ou de l'inconscient en histoire des sciences : un nom qui vient désigner une réalité peut-être déjà là mais pas connue et lui donner une forme identifiable.

- 10 La Picardie de Ch'Vavar suppose donc de se souvenir, de tendre l'oreille – pour entendre les mémoires étouffées, les voix difficilement perceptibles –, et il faut la faire advenir par l'invention formelle, ce second versant étant solidaire du travail du souvenir. Cette « Grande Picardie mentale », entreprise improbable et peut-être impossible qui suppose mémoire et invention, a donc beaucoup à voir avec la poésie elle-même. « Picardie », « poésie », les deux mots sont d'ailleurs interchangeables dans les années 1980 pour Ch'Vavar et son complice d'alors, Mathias Lengellé, qui, lorsqu'on leur demande ce qu'est pour eux la Picardie, répondent : « C'est la poésie ; c'est un mot qu'on a mis là pour *poésie*¹⁶ ».
- 11 Tout se passe de fait comme si inventer la Picardie était la tâche poétique par excellence, que réciproquement se rejouait dans la Picardie l'histoire de la poésie tout entière. La mythologie personnelle construite par Ch'Vavar reproduit ainsi à l'échelle de sa région et de sa vie le récit qu'il fait par ailleurs de l'achèvement de la poésie, de la nécessaire mais impossible poursuite de son histoire. La figure de Konrad Schmitt occupe une place particulière dans ce récit personnel : il s'agit de l'oncle de Ch'Vavar, né cependant quatre ans après lui, en 1955. Selon une anecdote rapportée par Ch'Vavar, les adultes lui auraient confié le choix du nom de cet oncle, par tirage au sort parmi une dizaine de papiers¹⁷. Cette figure de Konrad Schmitt

condense toutes les apories temporelles dans lesquelles Ch'Vavar place la poésie : celle d'un « ancêtre » plus jeune que soi, que l'on baptise au lieu de recevoir de lui son nom. Sans cesse célébré par Ch'Vavar comme un artiste de génie – poète, musicien, plasticien – particulièrement précoce, il joue de ce point de vue le rôle de devancier. La notice biographique qui lui est consacrée dans *Cadavre grand m'a raconté* indique ainsi :

En quelques années, il a produit une œuvre (littéraire, plastique, musicale) d'une originalité et d'une puissance inouïes, dominée par la figure de l'idiot de village confronté aux épreuves existentielles et spirituelles les plus intenses¹⁸.

Mais cet oncle incarne aussi *l'achèvement* de la poésie, la même notice précisant :

Après 1980, Konrad Schmitt n'écrira plus que de façon sporadique. Installé à Amiens avec sa compagne Irène Châtiment, il se consacre principalement à la peinture, jusqu'à son départ pour la région parisienne à la fin de la décennie (il y a trouvé une place de veilleur de nuit¹⁹).

- 12 L'existence de Konrad Schmitt est hautement conjecturale. Outre la tonalité mythologique, voire franchement burlesque, de ces quelques lignes, d'autres indices nous font douter, comme la présence de Schmitt parmi les hétéronymes dont Ch'Vavar a publié la liste en 2005. Même dans ce contexte néanmoins, il précise que cela ne vaut que pour deux textes qu'il a publiés dans des anthologies et revue sous ce nom, et que, pour le reste, il s'agit bien d'un auteur attesté : « Beaucoup de lecteurs de ses écrits n'ont jamais voulu croire que Schmitt n'était pas Ivar, ce qui a toujours beaucoup étonné ce dernier²⁰. » Quoi qu'il en soit de l'existence avérée ou non de Schmitt, ce qui est frappant ici est la manière dont Ch'Vavar use de cette figure de devancier plus jeune que lui, qui vient rejouer de façon dégradée et vaguement comique le geste de Rimbaud (comique parce qu'anachronique et déplacé), quittant dans un même geste la poésie et la Picardie. L'ombre de Schmitt plane de bien des façons sur les écrits de Ch'Vavar : il figure comme écrivain dans *Cadavre grand m'a raconté*, mais son ombre porte sur l'ensemble de l'anthologie, où

l'une de ses peintures est reproduite à l'ouverture²¹ ; on le retrouve au sommaire du *Jardin ouvrier*, revue fondée et dirigée par Ch'Vavar²² entre 1995 et 2003 ; il est l'un des personnages de *Titre*²³. Complétant la triade Lautréamont-Mallarmé-Rimbaud, mais la répétant aussi, *juste avant* Ch'Vavar, la figure de Konrad Schmitt aggrave la situation historique de son neveu prématurément vieilli et vient hanter l'ensemble de sa production.

Cadavre grand m'a raconté, les petites épopées des crétins

13 La hantise, on la retrouve dès le titre de *Cadavre grand m'a raconté. Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le nord de la France*. La première édition, publiée à Amiens par L'Invention de la Picardie, date de 1986. Trois noms figurent alors sur la couverture : Henri Lepécuchel – qui se trouvera en 2005 dans la liste des hétéronymes de Ch'Vavar – Mathias Lengellé, Ivar Ch'Vavar. Une deuxième édition augmentée paraît au Corridor bleu en 2005 ; les textes sont cette fois « choisis et présentés » (selon la notice de la Bibliothèque nationale) par l'abbé Henri Lepécuchel, Ivar Ch'Vavar et Alix Tassemouille – autre hétéronyme revendiqué la même année par Ch'Vavar –, avec la collaboration de Luciel Suel²⁴. Une troisième édition, encore augmentée, a paru en 2015, au Corridor bleu également, en collaboration avec les éditions Lurlure. Sur la couverture figure la mention : « Ivar Ch'Vavar et camarades²⁵ ». Le volume est doté d'un système de paratextes digne des romans épistolaires du XVIII^e siècle : pour la dernière édition, rien de moins qu'un « avertissement », l'« avant-propos de la première édition » signé Ivar Ch'vavar et Alix Tassememouille, puis une lettre de l'abbé Lepécuchel aux deux précédents. Les textes qui composent l'anthologie proprement dite sont classés selon l'ordre alphabétique des noms d'auteur et chacun est précédé d'une présentation biographique. L'ensemble est suivi d'un double index, des noms propres et des titres. *Cadavre grand...* constitue donc une œuvre au long cours, continuée et prolongée sur près de trente ans.

14 Si les textes rassemblés sont présentés comme des documents, l'anthologie, qui comporte plus de 500 pages, exhibe aussi de nombreux indices de son caractère fabriqué – ne serait-ce que par le

luxe de détails des notices biographiques, qui finissent par en suggérer le caractère fictionnel. Au demeurant, *Cadavre grand...* a continué à être réédité bien après que cet aspect fictionnel a été dévoilé, lorsque Ch'Vavar a publié la liste de ses hétéronymes : aux yeux de son (ses) auteur(s), le livre peut donc fonctionner indépendamment de la croyance ou non en l'authenticité des documents²⁶. Il fonctionne ainsi sur deux plans : en tant qu'ensemble documentaire, il prétend témoigner de pratiques d'écriture en marge des histoires littéraires ayant pignon sur rue ; en tant que fiction, il offre un récit, ou plutôt de multiples récits éparpillés dans les notices bibliographiques et insérés dans l'histoire de l'anthologie racontée par le dispositif préfaciel. Document et fiction, énoncés qualifiés de poétiques et mystification se trouvent ainsi intriqués, et disent quelque chose de l'« impossible » de la poésie telle que la conçoit Ch'Vavar, au moment où elle entend documenter une histoire méconnue, celle de la poésie picarde.

- 15 Le système paratextuel complexe que j'évoquais plus haut contribue à insérer les textes dans le récit de leur édition. L'« avant-propos à la première édition » est signé par Ivar Ch'vavar et Alix Tassememouille, qui attribuent le projet de cette anthologie à leur « regretté maître et ami l'abbé Henri Lepécuchel ». Suit une lettre de cet abbé aux deux premiers, lettre qui impose dans des termes hauts en couleur le sous-titre du volume – « Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le nord de la France » – et rappelle à ses destinataires, traités « d'analphabètes post-conciliaires », que *crétin* et *chrétien*, « c'est la même chose²⁷ ». Dans l'avant-propos qui précède la lettre, Ivar Ch'vavar et Alix Tassememouille disent leur réticence à l'égard de ce même sous-titre et de ce qu'il a d'éventuellement insultant pour les personnes concernées, qui leur sont connues.

Quel soulagement ce fut (lâche, sans doute...) quand l'un de nous eut tout à coup cette idée : et si *nous*, nous figurions dans l'anthologie, parmi les « autres », revendiquant ainsi pour nous aussi, en quelque sorte, la qualité de crétin²⁸ ?...

Ivar Ch'Vavar et Alix Tassememouille figurent donc aussi parmi les auteurs. Le sommaire mêle d'une façon générale des noms fictifs – citons, parmi une centaine de « contributeurs » : Paul Cézanne d'Aniche, Grisélidis Hécart, Monsieur Leduc, lui-même pseudonyme

de Geneviève Carton, Rémy Objoie – et, plus rares, des noms de personnes existantes, dotées pour l’occasion de biographies plus ou moins fantaisistes, comme Sylvie Nève ou Lucien Suel. La notice biographique consacrée à ce dernier précise qu’il « a fait sien le précepte d’Isidore Ducasse : “la poésie doit être faite par tous, non par un”. Il est l’homme du commun au *travail* » et c’est donc sous le double signe de Lautréamont et de Dubuffet que son nom figure dans l’anthologie²⁹.

- 16 Le volume mêle des poèmes présentés comme relevant de l’art brut – les notices biographiques insistent toutes sur la proximité avec la folie des auteurs publiés, les formes de poéticité apparemment naïves y sont très représentées – et des formes plus savantes. De Lucien Suel sont ainsi édités des « poèmes justifiés », ces poèmes dont chaque vers comporte exactement le même nombre de signes, souvent assez restreint, de sorte qu’ils se présentent comme des colonnes : ils sont ainsi justifiés au sens typographique du terme, mais aussi par la réflexion sur le renouvellement du vers qui sous-tend cette contrainte.
- 17 Le premier poème de l’anthologie, qui lui donne aussi son titre, semble *a priori* moins concerté. La notice très brève qui le précède, signée « I. Ch’V », le qualifie de « document », insiste sur la matérialité du texte (« trois cent trente-trois octosyllabes monorimes occupant le recto et le verso de quatre feuillets format 21 × 29,7 »³⁰) et les circonstances dans lesquelles il a été recueilli (posté sans lettre d’accompagnement à Origny-Sainte-Benoite, il aurait été reçu « en 1979, au printemps³¹ », par l’abbé Lepécuchel). Attribué à Rolande A., le poème est « reproduit » pour partie au seuil du volume. J’en recopie à mon tour les premiers et les derniers vers :

Cadavre grand m’a raconté...
Cadavre grand m’a raconté
Mort je suis et ressuscité
Si macchabée je suis resté
Vif je suis tu l’as constaté
Ai au bord d’Érèbe habité
Aux rives hantées du Léthé
Et de l’Achéron enchanté
Puis à leur source ai remonté
Et ai à gué passé l’été

Leurs bras frappés de siccité
Ai vu les morts à mon côté
Les démons crabes déités
Tous courant comme des ratés
Parmi les saules étêtés
Des paluds où Dante a été
Quand des Enfers a visité
Des Dômes jusqu'aux cavités.

Cadavre grand m'a raconté [...]
Et ce récit j'ai écouté
Mais à voix haute j'ai douté
Que ce fût là la vérité
Dans son exacte entièreté
Et que telle félicité
Eût réellement existé
Pour un macchabée sans beauté
Fût-il grand et fort bien monté
Sans parler d'autres qualités
Lors cadavre tout dépité
Rageusement a riposté
Avec feu et sincérité
Longtemps il a argumenté
Avec gestes précipités
Pour prouver la véracité
De son dire m'a présenté
De ses mains les callosités
De ses doigts les nodosités
Attestant l'authenticité
Du récit que j'ai répété
Moi-même avec fidélité³².

- 18 L'ensemble du volume se trouve donc placé à l'enseigne de cette parole d'outre-tombe et prend la forme d'une prosopopée : le cadavre bouge encore, et parle. Quant aux vivants, ils semblent condamnés, à l'image de Rolande A., à « répéter » son récit avec « fidélité », selon les derniers vers du poème. Cette parole se souvient de l'expérience de Dante, convoque les références mythologiques (le Léthé, l'Achéron), est portée en somme par toute une histoire de la poésie. Or, précisément, cette histoire est achevée et nous parvient par la voix d'un cadavre dont on ne peut que répéter les paroles à l'iden-

tique. Le texte insiste sur l'authenticité de son témoignage – le sujet du poème se présentant en saint Thomas ayant tâté « callosités » et « nodosités / attestant l'authenticité » du récit. De ce point de vue, le poème est à l'image de la notice qui le précédait, si soucieuse en apparence d'authentifier le document. Toutefois, dans cette notice comme dans le poème, un certain nombre de signes censés justement attester et authentifier suggèrent au contraire la fiction de l'énonciation. C'est le cas, par exemple, de cette remarque concernant l'original du texte : « L'ensemble, y compris la "signature", est dactylographié³³. » Les guillemets autour du mot *signature* renvoient au fait que le nom de Rolande A. n'est pas donné, mais peuvent aussi suggérer que cette signature est elle-même un simulacre. Cette seconde lecture est encouragée, surtout dans l'après-coup, par une autre signature interne au texte qui vient encore plus jeter le soupçon sur toutes ces procédures d'authentification : « Les démons crabes déités » évoquent en effet le nom même de Ch'Vavar, « crabe » en picard, et apparaissent comme une signature seconde, biaise, qui vient doubler la première voix.

- 19 La « signature » de Rolande A. est à prendre avec des pince(tte)s encore en un troisième sens : la poésie qui est la sienne est par bien des aspects une poésie générique, au sens où elle se conforme, peut-être naïvement, à une idée commune de la poésie qui n'aurait guère changé depuis un siècle et demi, une poésie scolaire, aux accents convenus, n'appartenant en propre à personne. La rime unique en -té, parfois redoublée par des rimes internes (« aux rives hantées du Léthé »), l'ordre des mots se signalant par son écart à la langue ordinaire – ainsi que sa conformité à une certaine idée de la « langue poétique » (« Vif je suis, tu l'as constaté ») – et jusqu'au lexique qui lui aussi se voudrait poétique (l'Achéron est « enchanté »), tout dans ce texte semble relever d'une poéticité convenue. Une certaine inventivité se dégage pourtant de cette versification heurtée (on pense à l'accent flottant, qui d'un vers à l'autre tombe sur la troisième, quatrième ou cinquième syllabe) et d'un maniement hardi (ou très gauche ?) des sonorités (comme dans les hiatus étonnants de « Et ai à gué passé l'été »). Parfois, ce jeu avec les sonorités vire au calembour (« Tous courant comme des ratés »), les détours verbaux créent des équivoques grivoises (« grand et fort bien monté / Sans parler d'autres qualités »), de sorte que l'expérience inouïe dont parle le

texte côtoie sans cesse le burlesque et une sorte de comique qu'on hésite à qualifier d'involontaire (car à quelle volonté l'assigner ?).

- 20 Cette poésie des crétins semble par bien des aspects figée dans une conception de la poésie qui, pour être atemporelle, apparaît surtout anachronique, voire régressive. Tout se passe comme si cette poésie ne pouvait s'écrire que parce qu'elle croit que le cadavre bouge encore, que la poésie n'est pas « achevée ». Ch'Vavar écrit : « On ne peut pas continuer d'écrire de la poésie comme s'il n'était pas devenu impossible d'écrire de la poésie³⁴ », mais les « crétins » auxquels il donne vie, amnésie ou ignorance, écrivent justement comme si la poésie n'était pas morte (entendant la voix du macchabée). De ce point de vue, la remarque de Pierre Vinclair à propos de l'une des contributrices de l'anthologie pourrait s'appliquer à l'ensemble du volume :

Sous cette condition d'hétéronomie qui les nimbe de fictivité, ses poèmes peuvent retrouver la prétention mystique des grands textes d'avant la révolution Rimbaud-Mallarmé : sans compte à rendre à la réalité, le grand Autre divin peut revenir dans le poème comme interlocuteur privilégié³⁵.

- 21 Ne pouvant se survivre qu'au prix d'une amnésie, voire d'un anachronisme qu'autorise la crétinerie, cette poésie peut paraître condamnée au ressassement nostalgique³⁶, la nostalgie d'un temps où la poésie pouvait se rêver comme le lieu du dévoilement de l'être et du progrès³⁷. Pourtant, si les répétitions que l'on entend dans *Cadavre grand...* ont bien quelque chose de morbide, l'anthologie est aussi, grâce aux fictions qu'elle orchestre, le lieu d'une prolifération très vivace des voix et des formes, qui non seulement se perpétuent, mais sont susceptibles de se renouveler.

La vie et l'œuvre d'Évelyne « Salope » Nourtier

- 22 Le destin de l'une des contributrices, Évelyne « Salope » Nourtier, permet d'approcher cette prolifération de plus près. La notice qui lui est consacrée, citant une lettre adressée à Ch'Vavar, en brosse bien un portrait conforme à ce que l'on attend de quelqu'un produisant de

l'art brut : « Nourtier est bien mon nom. Salope remplace Évelyne, si vous tenez à le savoir. J'ai fait plusieurs séjours en HP, suite à des actes exhibitionnistes. [...] Je suis une salope, une vraie³⁸. » Au-delà de l'anthologie, toute une œuvre et une biographie se déploient autour d'Évelyne S. Nourtier : en 1987 paraissent des *Pages choisies*³⁹, suivies en 2002 de ses *Écrits (1982-1991)* au Corridor bleu⁴⁰. Viendront encore *Louisa*⁴¹ et *Le Poteau rose*, qui regroupe ses écrits complets⁴². Au fil de ces publications (et des discours d'accompagnement, notamment dus à Adrienne Vérove), on en apprend plus sur le parcours de leur autrice⁴³ : elle entre au couvent en 1987, mais en sort en 1990, de peur de contaminer ses sœurs de sa salissure. En 2000, elle rencontre « Louisa Ste Storm », avec qui elle vit une passion brève et intense. La dernière édition de *Cadavre grand* nous apprend qu'elle est morte en 2002, « après une courte et dure maladie⁴⁴ ».

- 23 Les poèmes signés Évelyne « Salope » Nourtier sont conformes à bien des égards à ce que l'on attend d'une « créature », « terrassée par sa propre misère sexuelle et le sentiment de sa marginalité radicale⁴⁵ », ainsi que l'affirme la « mise en garde de l'éditeur » du *Poteau rose*. Ils peuvent être appréhendés comme de simples documents, mystiques et pornographiques à la fois, témoignant d'une aliénation. Toutefois, malgré les dispositifs éditoriaux ambigus, qui tout en autonomisant l'œuvre en rappellent toujours le caractère « misérable » ou « marginal », les textes se présentent aussi comme un acte de mémoire, une mise en forme concertée du souvenir, à l'image de « Paumes (*psaume*) » :

Je revois, qui bouge,
Le haut d'un sureau dans le jardin de ma tante, chaque
Feuille, attentive à la productivité du soleil. Et aussi
La courette de mon autre tante au coron, le gris
Des ciments, les angles, le juste interstice
Entre le bas de la porte de chiottes et le sol.
Je revois énormément d'intérieurs – ils se bousculent
Un peu – avec la qualité des ombres ou comment
Une tache de soleil, en fin d'après-midi, glorifie
Tel endroit, porte de placard, cadre, ou mur.
Et me reviennent aussi les odeurs et les sons.
Tout cela est donc bien en moi, existe en moi, continue

Sa vie en moi, aussi évidemment là, qu'alors –
À l'instant où ce morceau de vie fut saisi par moi⁴⁶.

- 24 Sans jamais renoncer aux illuminations mystiques ni à l'obscénité, les textes signés É. S. Nourtier s'inscrivent par ailleurs dans un autre contexte que celui de l'art brut où ils avaient d'abord paru : son nom figure ainsi régulièrement au sommaire du *Jardin ouvrier* et côtoie ceux d'Ivar Ch'Vavar, Lucien Suel, Pierre Garnier, Christophe Tarkos ou Nathalie Quintane. Nourtier publie dans la revue nombre de poèmes arithmonymes, qui s'essaient à la contrainte inventée par Ch'Vavar et ses amis, consistant à s'imposer un nombre de mots fixes par vers et ce, en vue de « renouveler » la prosodie.
- 25 Le nom d'Évelyne « Salope » Nourtier est ainsi l'un des multiples lieux par lesquels crétererie et invention formelle communiquent et se nourrissent mutuellement (« Ivar Ch'Vavar » est un autre de ces lieux) : le jeu des dispositifs éditoriaux, des contraintes formelles, mais aussi les multiples légendes qui entourent son nom sont le moyen de faire du poème non pas simplement le lieu du ressassement mélancolique d'un deuil impossible, mais aussi la promesse d'un devenir et d'une élaboration du souvenir.

Titre : impasses de l'épique, promesses de l'inachèvement

- 26 Cette confrontation du poème au récit – à *des* récits, des légendes – finit par croiser dans la trajectoire de Ch'Vavar la question de l'épique. Il s'y frotte une première fois avec *Hölderlin au mirador*, long poème organisé en chants, d'abord publié en feuilleton dans *Le Jardin ouvrier*, puis repris en volume⁴⁷ en 2004. Avec *Titre*, paru en 2011, la tentative épique apparaît dès la première page : « (une épopée inachevée) », indique la couverture, qui prévient donc d'emblée que la tentative n'aboutira pas complètement.
- 27 Si le dispositif éditorial de ce livre est moins retors que celui de *Cadavre grand m'a raconté*, il souligne à lui seul le rapport conflictuel que le poème tel que le conçoit Ch'Vavar entretient avec l'idée de récit, et quel défi constitue en conséquence l'envie d'épopée. La première page présente la liste des « protagonistes de ce poème »,

avec, entre parenthèses, leur supposé modèle. On y rencontre notamment « Érika (nulle fille), Grand-Con (mézigue), [...] Marie-Paule (toute fille), [...], Uncle Schmitt (Konrad Schmitt) » : « Chacun commande le chant qui porte son nom, / chacun est le héraut du chant dont il est le héros ». Une parenthèse, datée du 30 juin 2011, précise toutefois : « (Mais le poème n'a pu aller jusqu'au bout de lui-même. *Jamais* il ne pourra reprendre son cours – Grand-Con a été privé de sa voix “propre” et du commandement de son chant⁴⁸.) » Viennent ensuite les douze chants, correspondant à chacun des personnages, le dernier – celui de Grand-Con – se limitant toutefois à cette indication : « (Ce chant n'a pu être écrit⁴⁹). » La structure est identique pour chaque chant et Ch'Vavar en indique les principes à la fin du livre : le nombre de douze chants est déduit de façon numérologique à partir du mot BERCK, lieu où évoluent les personnages ; le nombre de strophes par chant, cinq, est déduit du mot PLAGE (chaque chant devrait donc occuper cinq « pages », mot lui-même rapproché de « plage ») ; de SABLES est déduit le nombre de vers par pages : treize. Ch'Vavar compose son poème en vers arithmonymes⁵⁰ de dix-huit mots chacun, disposés en « tritostiches » – mot forgé par lui pour désigner la disposition du vers en trois fragments disposés les uns sous les autres et glissant en quelque sorte de gauche à droite⁵¹. Ces très fortes contraintes rappellent que pour Ch'Vavar le « travail du poème » est un travail du vers, du souffle et du rythme⁵². Pierre Vinclair note à raison que cette « numérologie ch'vavarienne », tourne de façon insistante autour du nombre 12 : les douze chants de *Titre*, moins un, celui de « Grand-Con », resté vide ; les douze *plus un* vers que comporte chaque page, comme s'il s'agissait de repartir des douze syllabes de l'alexandrin, des douze chants de l'*Énéide*, pour en faire résonner la mémoire et en bousculer le rythme en même temps⁵³. Si la structure formelle est bien celle qui s'impose à tous les textes écrits, le programme n'est pas mené à son terme.

- 28 L'ensemble est suivi d'une série de « Scolies » : un extrait de journal relatant la manière dont a été trouvé l'étrange titre, *Titre* ; un commentaire chant par chant, éclairant certaines expressions (picardes, ou dont le sens s'est perdu), et donnant des détails biographiques sur les événements relatés. Le volume se referme sur un « Document de travail », où sont notamment explicitées les contraintes formelles du poème.

- 29 Le livre comporte donc un poème, organisé en *chants*, qui raconte un certain nombre d'événements advenant à un *groupe* de jeunes gens entre 1969 et 1972 et présente des caractéristiques épiques. L'ouvrage comporte aussi tout un appareil paratextuel qui vient raconter l'histoire du poème (et de son inachèvement), et tout se passe comme si ce récit second venait compenser le poème non écrit, raconter ce que le poème n'a pu prendre en charge complètement. En cela, malgré la forme très différente des deux ouvrages, le dispositif de *Titre* fait écho aux multiples légendes véhiculées autour des poèmes par les notices de *Cadavre grand m'a raconté*. Comme tout poème chez Ch'Vavar, *Titre* est donc une confrontation à l'impossible qu'est la poésie après Lautréamont, Mallarmé et Rimbaud⁵⁴. L'ambition épique aggrave sans doute les contradictions inhérentes à la condition du poète écrivant après cette triade, puisqu'elle fait jouer ensemble la « temporalité » et le « cadre », deux éléments que Ch'Vavar oppose :

Dans le roman, la force du temps qui se court après fait qu'on est de toute façon dans la longueur, on a à manger une ligne, et le cadre n'est plus vu, il n'y a plus de cadre, tout juste une succession de plans, c'est un film : le roman bascule fatalement dans le temps, il est aspiré dans la temporalité, même si certains romans paraissent jouer à retarder ce moment du basculement.

Dans le poème, même le long poème, la ligne du temps vite est pliée et repliée (au fond, c'est peut-être ça, le vers ! le repliement obligé de la ligne, qui fait qu'elle n'est plus une ligne), et ce qui se révèle le plus important, c'est le *cadre*⁵⁵.

- 30 Ch'vavar reprend ici à son compte une opposition répandue entre « poésie et récit⁵⁶ », faisant finalement du récit, puisqu'il se déploie linéairement, « fatalement », l'autre de la poésie, qui, *cadrée*, arrache les événements à leur écoulement, résiste à cette « aspir[ation] dans la temporalité ».
- 31 De fait, *Titre* laisse percevoir une tension entre la narration d'une période clé dans la vie d'une bande de jeunes gens, à l'orée des années 1970, et des moments d'extase immobile, sur la plage de Berck⁵⁷. L'« espace-temps » de ce qui néanmoins s'apparente à un récit est précisé dans les « Scories » : « 1971, 1972, 1973 [...] 1969, en

réalité, pour les premières parties de ce chant [celui de Cassis] ». Indépendamment de ces précisions apportées *a posteriori*, le poème lui-même comporte de nombreux indices qui l'inscrivent dans un temps situable : les aspirations révolutionnaires partagées entre communisme orthodoxe et maoïsme, les reviviscences du surréalisme liées à Mai 68, l'importance du situationnisme, de même que les références musicales (rock) et la place qu'occupent les drogues (*acid*, LSD) dans la révolution politique et sexuelle qu'il s'agit de faire advenir, etc. Au sein de ce récit apparaît une représentation vectorisée du temps, orienté vers un avenir prometteur et porteur de sens. Cette conception est perceptible dans l'élan révolutionnaire qui anime certains personnages, en particulier celui qui apparaît comme le *leader* politique du groupe, Acarus Sarcopte. Son chant entrelace l'histoire du groupe (« Mais notre histoire / commence bien par cette plage⁵⁸ ») et un discours général sur le temps :

[...] Nous sommes la jeunesse
de ce monde. Aussi nous faut-il

balayer les vestiges du passé
déjà dans nos têtes. Sans rien cacher
sous le tapis, de cette poussière.

Radicalement repousser toute nostalgie
– sauf celle du futur, disons – et aller
de l'avant, résolument⁵⁹ [...]

- 32 Si ces aspirations révolutionnaires semblent plus ou moins partagées par tous les protagonistes (les moyens pour les mettre en œuvre pouvant diverger d'un chant ou d'une voix à l'autre), cette temporalité orientée est en butte au sein du poème à la fascination qu'exerce la plage de Berck, *cadre* dans lequel se déroulent la plupart des chants du poème, cadre suscitant parfois une extase dans laquelle s'abîment les protagonistes et qui semble en quelque sorte les extraire de la condition historique qui est la leur. On en trouve la trace dans le chant d'Érika, « nulle fille », qui ici parle d'elle à la troisième personne :

Les camarades sortent de l'ombre
du pied d'Érika, ils avancent sous
le ciel presque vert – *vrai*
est ce vert ; de telle véracité
qu'aucun verbe, aucun parler
ne recèle en ses recès la moindre
possibilité de dire, serait-ce même
par détours, tropes, figures – ou en vers –
l'intensité de ce vert-
là, sa vergence, son sens – l'évidence
de sa présence inouïe⁶⁰.

- 33 Ce qui saisit les personnages face au spectacle de la mer, de façon presque hypnotique, est l'évidence d'une sensation, étrangère à tout procès et à toute médiation verbale. Même le *cadre* du poème – celui qu'offre le vers, chargé de capter cette expérience sensible – se trouve ici mis en échec (l'évidence du *vert* l'emportant sur la médiation du *vers*). *A fortiori*, cette expérience sensible fondée sur la puissance de l'instant résiste, voire s'oppose, à toute narrativisation. C'est ce que semble en tout cas accrédi- ter le poème, qui place ces mots dans la bouche de Grand-Con : « [Ce vert] aura / été éternel, un instant / dans *une* éternité⁶¹. » On comprend du reste, à lire cette confrontation au « *vrai* » « *vert* » qui repousse les mots – malgré tout ce qui sépare leurs œuvres –, l'intérêt que Bonnefoy pouvait porter aux écrits de Ch'vavar, dans lesquels il percevait « l'être pur d'en dessous le niveau des signes⁶² ». Cet « être pur », dans ce passage en particulier, semble objecter à la poursuite même du poème et du récit, du poème en tant qu'il cherche à se faire récit.
- 34 Dans la confrontation entre ces deux temporalités apparaissent les apories dans lesquelles Ch'Vavar loge l'expérience poétique, prise entre des aspirations contradictoires qui en rendent la réalisation, littéralement, impossible. Faut-il pour autant en déduire que la véritable expérience poétique se situerait tout entière du côté de l'extase, dans la tentative de se raccorder subjectivement à l'être, et que se trouverait implicitement condamnée toute tentative pour dire dans le poème quelque chose d'une condition historique ? C'est la conclusion, pour le moins tranchée, à laquelle aboutit Pierre Vinclair, qui voit dans *Titre* « un poème anti-politique » qui « défend l'idée du dépassement de la politique par la poésie (et non leur synthèse) » :

« la politique n'est qu'un discours », tandis que la véritable affaire des personnages, « derrière la sexualité », serait une « union tant recherchée avec le Réel⁶³. » C'est, toutefois, faire peu de cas des contradictions autour du mot poésie, *maintenues* tout au long du livre, cette complexité interdisant l'arraisonnement idéologique de la poésie, qu'il serait possible de définir comme le contraire de la politique ou de la sexualité.

- 35 *Titre* semble plutôt agencer différentes temporalités et orchestrer leur conflictualité. Les moments extatiques, comme celui qui traverse le chant d'Érika ou le saisissement d'Olive plongeant dans la mer, éprouvant un « monde stupéfié⁶⁴ », côtoient en effet sans les annuler les promesses révolutionnaires, énoncées notamment par Acarus Sarcopte. Les considérations cosmiques qui émaillent le poème renvoient quant à elles encore à une autre échelle de temps, relativisant radicalement le temps humain. Ainsi de la contemplation des étoiles par Uncle Schmitt, sous acide, qui évoque « leurs constellations configurées / pour de très longues ères⁶⁵ ». Mais le poème fait également place à la description du quotidien des femmes de pêcheurs de Berck, dans la « maison des Mères », elles qui, « de leurs doigts noueux, ôtent [...] les menus débris⁶⁶ ». Certes, un tel tableau est rejeté dans le chant suivant par le révolutionnaire Acarus comme relevant d'un passé révolu, mais, précisément, le poème aura fait droit à ce passé. D'une manière générale, ces échelles de temps mal accordées, qui ne sauraient s'organiser selon une chronologie linéaire, coexistent dans le texte sans jamais s'harmoniser, comme en écho à la phrase placée dans le chant de Marcelle : « Mais moi je reste en travers / de moi-même, et même – comme / mal accommodée au monde⁶⁷ ». L'inachèvement du poème n'est alors pas tant le signe d'une étrangeté radicale de toute poésie à l'égard des préoccupations séculaires des hommes que la manifestation visible du heurt de ces différentes échelles de temps, l'aspiration au sublime se trouvant en butte au(x) temps humain(s). À tout prendre, il n'est pas sûr que ce soient les préoccupations politiques qui se trouvent mises en échec dans le conflit à ciel ouvert qu'est *Titre* : on pourrait renverser la proposition de Pierre Vinclair et y voir un texte politique d'être anti-poétique, en tout cas contraire à une certaine idée de la poésie. Les maladresses, familiarités, les ruptures de registre, en un mot le prosaïsme dans lequel baigne l'ensemble du poème peuvent s'envi-

sager comme un antidote à la grandiloquence, à la mélancolie morbide, à la stase fascinée, au délire « incommensurablement con⁶⁸ ».

- 36 Les envolées se trouvent ainsi, systématiquement, ramenées à ras de terre. Même Acarus, dans ses élans révolutionnaires, n'oublie pas qu'il n'est jamais assis que sur son cul⁶⁹, et que c'est du ras du sol que doit partir le mouvement de l'histoire :

Comment faire que l'Histoire reparte
de cette plage ? [...]
Notre contemporanéité
absolue est au niveau de nos
culs posés là. Là nous tenons
nos assises. Nous sommes adéquats
à la situation par nos fesses déjà,
camarades⁷⁰.

- 37 Un tel travail de sape de l'idéalisme poétique est perceptible dès le premier chant, où Marie-Paule s'abandonne à une méditation sur la nuit, « originelle », « immémoriale », méditation qui appelle la formule « harmonie des sphères⁷¹ ». À la page suivante en revanche, Ch'Mouègne, qui lui caresse les seins, donne un tout autre sens à l'expression et le plaisir partagé qui s'ensuit n'est pas tant fuite hors du quotidien vers quelque réel hypostasié qu'arrimage à un prosaïsme revendiqué⁷². Ailleurs, les ressources du fondement déjà invoquées par Acarus sont à leur tour mobilisées par Marcelle, qui, « souriant bien gentiment, pète » et s'affirme ainsi « reine de [ses] vesses⁷³. » Cette affirmation de la « souveraineté⁷⁴ » par le pet, si elle fait rire, n'en est pas moins à prendre au sérieux : le pet, c'est pour Marcelle l'affirmation d'un corps qui bruit de ses propres besoins, de ses propres plaisirs, contre les idéalizations qui sont aussi des réifications.

- 38 Malgré tout, un devenir peut finalement être envisagé à partir de ces notations prosaïques, de cette plongée dans le vif des sensations, prises dans des relations humaines historiquement situées – et dans *Titre*, la sexualité, la visite à la maison des Mères, la drogue, sont aussi des expériences politiques. Dans le premier comme dans le dernier chant rédigé, il est ainsi question de mue. Marie-Paule

commence par affirmer : « Cette peau n'est pas la mienne », à quoi répond la fin de son chant, où Ch'mouègne lui dit : « Tu piges pas ? Du pif... tu pèles⁷⁵ » ; la fin du chant de Cassis fait écho, en ses derniers mots : « Ô, je me / tortille toute nue, et souris - / je m'écarquille et je mue⁷⁶. » L'épopée est certes impossible à achever puisque la confiance dans les possibilités du récit, comme dans la vivacité de la poésie, manque. C'est son inachèvement même qui rend possible un devenir désirable.

Conclusion : continuer l'achevé

- 39 Déclarant « achevée » la poésie vers 1870, soit presque un siècle avant qu'il ne naisse, Ch'Vavar, qui se fait quand même poète, se place d'emblée dans une position d'endeuillé et se confie une mission impossible : celle de faire vivre un cadavre. Une telle représentation rend pour le moins difficile l'écriture pour celui qui vient après la fin de l'histoire (qu'il a lui-même énoncée). Elle met également en question la prise en charge, par la poésie, du réel historique.
- 40 Cette mythologie de Ch'Vavar rend problématique son lien à l'histoire, entendue à la fois comme récit, témoignage, et plus généralement comme inscription dans une temporalité dont on puisse interroger les traces. L'expérience poétique apparaît au contraire porteuse d'un savoir d'un autre ordre que celui dont rend compte l'histoire. En cela, la vision de Ch'Vavar rejoint une conception courante du savoir poétique, voire littéraire en général, qui postule que l'écrivain dispose d'un « accès particulier au monde sur le mode de l'intuition poétique ou de la potentialité critique [...] notamment à travers l'héritage derridien et heideggérien⁷⁷ ». Ce savoir singulier, fulgurant, échapperait à l'analyse historique et, en quelque sorte, la transcenderait : Étienne Anheim et Antoine Lilti, s'interrogeant en historiens sur les « savoirs de la littérature », considèrent une telle « mystique de la littérature » comme un « péril⁷⁸ » ou tout le moins une impasse pour ce qui est de la constitution de tels savoirs. Cette conception – délibérément heideggérienne en ce qui le concerne – est bien présente dans certains écrits critiques et théoriques de Ch'Vavar, pour qui la promesse de la poésie résiderait dans des révélations foudroyantes, des expériences existentielles dépassant toute condition historique, considérée alors comme simple contingence. La

poésie, du moins dans son ambition de principe, aurait ainsi à faire avec des réalités anhistoriques.

- 41 Pourtant, la poésie de Ch'Vavar peut être à plus d'un titre qualifiée d'historique : elle témoigne d'une condition historique, elle rapporte des histoires, elle est consciente de son historicité, de l'historicité de la circulation des écrits⁷⁹. Cependant, si l'on s'en tient au récit qu'il en fait lui-même, sa poésie serait historique *malgré tout* : ne se réalisant jamais dans l'idéalité de ses promesses épiphoniques (ou plutôt : s'étant déjà réalisée une fois pour toutes), elle se replierait sur des formes perçues comme dégradées, comprenant des récits mystificateurs ou des dérapages burlesques. De ce point de vue, les positions de Ch'Vavar incarneraient une vulgate répandue au xx^e siècle, qui fait de la poésie l'autre de l'histoire, et postule, comme l'écrivent Laure Michel et Delphine Rumeau, une incompatibilité de la modernité poétique « avec l'histoire comme récit autant qu'avec l'histoire comme action collective⁸⁰ ». Seulement, ainsi que le remarquent les autrices, si la relation de la poésie à l'histoire est pour le xx^e siècle à rechercher « ailleurs que dans un dispositif de représentation⁸¹ », elle ne saurait se dire en termes d'exclusion réciproque.
- 42 En ce qui concerne Ch'Vavar, il y a aussi chez lui un désir positif d'histoire et de mémoire, désir qui suppose justement une remise en cause de l'idéal poétique, qui à un certain point apparaît morbide, voire mortifère. De ce point de vue également, Ch'Vavar est bien de son temps et peut être rapproché de plusieurs de ses contemporains. Pour un certain nombre d'écrivains, en effet, la poésie ne peut exister, depuis la fin du xix^e siècle, que dans la critique, voire le refus ou la « haine de la poésie⁸² ». En cela, Rimbaud, éventuellement relayé par Bataille, Ponge, ou Denis Roche, constituent effectivement un pivot. On rencontre par exemple un même rapport contradictoire à la poésie chez Christian Prigent, pour qui « l'exigence de "poésie" » se formule « d'abord bien sûr contre la poésie, dans le meurtre de la poésie, dans la poésie comme mise en cause de la poésie⁸³ ». Jean-Marie Gleize, dans certaines de ses formulations, semble lui aussi proche de Ch'Vavar. S'il ne décrète pas la poésie morte, il relève toutefois un « antagonisme entre l'évolution historique de la poésie (ce qu'elle est devenue du fait de sa propre histoire, depuis la « crise de vers » décrite par Mallarmé et la chute progressive des marques formelles qui la définissaient pour tous de façon univoque) et l'image

de la poésie qui est celle de ses lecteurs potentiels⁸⁴ ». Un tel constat amène Jean-Marie Gleize à affirmer que « la poésie *n'arrange rien*⁸⁵ », à tenter des « sorties » hors de la poésie comme autant de devenirs possibles, à rêver d'une « prose en prose », à se tourner vers quelque chose qu'il nomme « post-poésie » et oppose à la « repoésie » ou « néopoésie⁸⁶ ». Ch'Vavar, de son côté, a bien écrit des « post-poèmes⁸⁷ », mais pour lui au contraire la « post-poésie » est un quasi-synonyme de « néo-poésie⁸⁸ », elle s'écrit en poèmes et en vers.

- 43 C'est qu'il s'agit pour Ch'Vavar de se maintenir coûte que coûte *dans* la poésie, quand bien même cette entreprise serait vouée à l'échec et au désespoir⁸⁹. Et sans doute, la construction de la poésie comme impossible comporte en elle une conception morbide de la poésie elle-même (ne pouvant se survivre qu'au prix de l'inauthenticité) et de l'histoire (on ne peut faire entendre la voix des oubliés que par des mystifications et de savantes opérations de ventriloquie). Cette conception, qui ne cesse de se contester elle-même, ne résume cependant pas toute son entreprise : les maladresses, jeux de mots malvenus, équivoques pas forcément maîtrisées, entachant de burlesque l'idée même de poésie, ont la vertu de la dégonfler et, d'une certaine manière, d'en autoriser la relance. Les fictions, légendes diverses qui prolifèrent autour des poèmes, permettent ainsi de contourner l'*impossible* de la poésie et de la prolonger au-delà de son *achèvement*. Les mouvements qui agitent le cadavre de la poésie sont multiples, surprenants, joueurs, esquissant même des possibilités d'action et de « mues » presque prometteuses. Les textes ne cessent en effet de critiquer l'idéal poétique dont ils sont censés porter la trace, de sorte que c'est aussi à partir de cette critique interne de la poésie que l'écriture de Ch'Vavar esquisse malgré tout, paradoxaux, menacés par le désespoir, des possibles.

BIBLIOGRAPHIE

AHEIM Étienne et LILT Antoine, « Introduction », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 253-260.

BACQUET Hélène, « Chronologie », *Plein chant*, n°s 78-79, 2004-2005, p. 14-19.

BATAILLE Georges, *La Haine de la poésie*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1947.

BONNEFOY Yves, « Sur l'origine du sentiment poétique – À propos d'Ivar Ch'Vavar », *Plein chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 35.

CH'VAVAR Ivar, *Hölderlin au mirador. Poèmes en vers hendéconymes*, Paris, Le Corridor bleu, coll. « Ikko », 2004.

CH'VAVAR Ivar, *Kémin d'krèq*, Ottignies, Debraine-Nords, 1978.

CH'VAVAR Ivar, « Les hétéronymes d'Ivar Ch'Vavar », *Plein Chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 91-93.

CH'VAVAR Ivar, « Post-poèmes », supplément à *L'Invention de la Picardie*, n^o 12, 1994.

CH'VAVAR Ivar, « Quelques considérations et propositions sur l'«espace poétique» », in *Travail du poème*, 1979-2009, préface L. Albarracin, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011.

CH'VAVAR Ivar, « Sur la post-poésie », in *Travail du poème*, 1979-2009, préface L. Albarracin, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011.

CH'VAVAR Ivar, *Titre. Une épopée inachevée*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011.

CH'VAVAR Ivar, LEPÉCUCHEL Henri et TASSEMEMOUILLE, Alix (dir.), *Cadavre grand m'a raconté. Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le Nord de la France*, Saint-Pierre/Vincennes, Le Corridor bleu/Lurlure, 2015 [1986].

CH'VAVAR Ivar [& camarades], *Le Jardin ouvrier 1995-2003*, préface P. Blondeau, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2008.

COLAUX Denys-Louis, « Cristallographie de l'Invention : Ivar Ch'Vavar », in Ivar CH'VAVAR, *Travail du poème*, 1979-2009, préface L. Albarracin, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011.

COMBE Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1989.

DARRAS Jacques (dir.), *La Forêt invisible. Au nord de la littérature française, le picard*, Amiens, Trois cailloux, 1985.

GARNIER Pierre, « Ivar Ch'Vavar ou l'invention de la Picardie », *Plein chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 83.

GLEIZE Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

GLEIZE Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009.

LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010.

MICHEL Laure et RUMEAU Delphine (dir.), « Introduction », in *Les Poésies de langue française et l'histoire au xx^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2013.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, éd. J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien-Simonin et A. Legros, Paris, Gallimard, 2007 [1595].

NOURTIER Évelyne « Salope », *Écrits 1982-1991*, avertissement A. Vérove, préface G. Ferdinande, Lyon, Le Corridor bleu, 2002.

NOURTIER Évelyne « Salope » et STE STORM Louisa, *Le Poteau rose*, Lyon, Le Corridor bleu, 2013.

NOURTIER Évelyne « Salope », *Louisa*, suivi de *Derniers poèmes*, préface A. Vérove, Liège, Atelier de l'agneau, 2003.

NOURTIER Évelyne « Salope », *Pages choisies*, préface et illustration G. Ferdinande, Lompret, Le Dépli amoureux, coll. « Plis », 1987.

PRIGENT Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, POL, 1996.

VINCLAIR Pierre, *Le Chamane et les phénomènes. La poésie avec Ivar Ch'Vavar*, Caen, Lurlure, 2017.

NOTES

1 Ivar CH'VAVAR, « Sur la post-poésie », in *Travail du poème, 1979-2009*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011, p. 88 ; texte initialement paru sous le nom de Charles Desquelbecq comme préface aux « Post-poèmes » de Ch'Vavar (supplément à *L'Invention de la Picardie*, n° 12, 1994).

2 Ivar CH'VAVAR, « À l'attention de nos lecteurs », *Le Jardin ouvrier*, supplément au n° 24, 2000, repris dans *Travail du poème, op. cit.*, p. 117.

3 Ivar CH'VAVAR, « Quelques considérations et propositions sur l'«espace poétique» », in *Travail du poème, op. cit.*, p. 12.

4 Selon une expression que Ch'Vavar attribue à Christian-Edzirié Déquesnes et qu'il reprend à son compte. (Ivar CH'VAVAR, « Entretien avec François Huglo », *Décharge*, n° 133, mars 2007, repris dans *Travail du poème, op. cit.*, p. 255.)

5 Ivar CH'VAVAR, « Les hétéronymes d'Ivar Ch'Vavar », *Plein Chant*, n°s 78-79, 2004-2005, p. 91-93.

6 Denys-Louis COLAUX, « Cristallographie de l'Invention : Ivar Ch'Vavar », in Ivar CH'VAVAR, *Travail du poème, op. cit.*, p. 81.

7 Hélène BACQUET, « Chronologie », *Plein chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 14-19.

8 On en trouve un exemple, parmi de nombreux autres, dans *Titre* : « Ch'Vavar est précisément "le crabe" ». (Ivar CH'VAVAR, *Titre. Une épopée inachevée*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, 2011, p. 97.)

9 Ivar CH'VAVAR, *Kémin d'krèq*, Ottignies, Debraine-Nords, 1978.

10 Ivar CH'VAVAR, *Titre. Une épopée inachevée*, *op. cit.*, 2011, p. 36. Ces mots sont prononcés par le personnage de Grand-Con, qui représente Ch'Vavar dans le poème.

11 Jacques DARRAS (dir.), *La Forêt invisible. Au nord de la littérature française, le picard*, Amiens, Trois cailloux, 1985.

12 Texte signé A[lix] T[assememouille], in Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMEOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté. Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le Nord de la France*, Saint-Pierre/Vincennes, Le Corridor bleu/Lurlure, 2015 [1986], p. 450. Texte repris sous son nom par Ch'Vavar dans *Le Travail du poème*, *op. cit.*, p. 151. La graphie *looser* est de Ch'Vavar, qui précise que cette orthographe est admise par le *Petit Robert* (*Cadavre grand m'a raconté*, *op. cit.*, p. 460) : s'agit-il par là de suggérer que le parti pris des losers suppose une attitude « plus relâchée » ?

13 Ce n'est pas non plus du reste la perspective de Jacques Darras, qui au même moment anime à Amiens la revue *In'hui*, revue de « poésie internationale » à laquelle collabore Ch'Vavar et qui s'attache à faire passer en français des textes étrangers – issus notamment des poésies européennes et américaines.

14 Pierre GARNIER, « Ivar Ch'Vavar ou l'invention de la Picardie », *Plein chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 83.

15 *Ibid.*, p. 85.

16 Ivar CH'VAVAR et Mathias LENGELLÉ, « L'invention de la poésie », *Mobile. Journal de la Maison de la Culture d'Amiens*, n^o 140, novembre 1988, repris dans Ivar CH'VAVAR, *Travail de la poésie*, *op. cit.*, p. 59.

17 L'histoire figure dans la chronologie établie pour le numéro de *Plein Chant* par Hélène Bacquet comme l'un des premiers événements marquants de la vie de Ch'Vavar, après sa propre naissance.

18 Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté. Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le nord de la France*, op. cit., p. 425.

19 *Ibid.*, p. 426.

20 Ivar CH'VAVAR, « Les hétéronymes d'Ivar Ch'Vavar », op. cit., p. 92. Selon le catalogue de la BNF, Konrad Schmitt est l'auteur d'un seul ouvrage, *Canchons & chansons*, un recueil de chansons en picard paru en 1998 et « transcrit dans l'orthographe de Ch'Vavar ». <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36988588z>

21 *La Paysanne*, « Tableau sacrifié » réalisé en 1984 ou 1985, a lui aussi quelque chose d'anachronique dans sa facture, sa naïveté évoquant un mélange bizarre du Douanier Rousseau et de Modigliani.

22 On peut lire un nombre important de textes parus dans la revue grâce à l'anthologie publiée il y a quelques années dans la collection d'Yves di Manno : Ivar CH'VAVAR [& camarades], *Le Jardin ouvrier 1995-2003*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2008.

23 Ivar CH'VAVAR, *Titre. Une épopée inachevée*, op. cit.

24 Ainsi que le raconte Ch'Vavar dans *Travail du poème*, la réédition de *Cadavre grand* a provoqué la rupture avec Mathias Lengellé, qui n'a plus souhaité figurer dans l'anthologie, preuve que les jeux sur l'identité, le canular ou la potacherie ne sont pas dénués de sérieux.

25 Sur la deuxième de couverture figure toujours la mention : « Abbé Henri Lepécuchel, Ivar Ch'Vavar, Alix Tassememouille, avec la collaboration de Luciel Suel ». C'est cette dernière édition qui sert ici d'édition de référence.

26 Il n'est du reste pas sûr, étant donnés les importants signes de fictionnalité que comporte le volume, qu'il ait jamais fonctionné comme un canular.

27 Henri LEPÉCUCHEL, « Lettre d'Henri Lepécuchel à Alix Tassememouille et Ivar Ch'Vavar », in Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté*, op. cit., p. 12.

28 Ivar CH'VAVAR et Alix TASSEMAMOUILLE, « Avant-propos de la première édition », in Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté*, op. cit., p. 9.

29 Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté*, op. cit., p. 450. La citation fait allusion au livre de Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage* (Gallimard, 1973).

30 *Ibid.*, p. 13.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 13-14.

33 *Ibid.*, p. 13.

34 Ivar CH'VAVAR, « Sur la post-poésie », *op. cit.*, p. 88.

35 Pierre VINCLAIR, *Le Chamane et les phénomènes. La poésie avec Ivar Ch'Vavar*, Caen, Lurlure, 2017, p. 72. Ces phrases portent sur les poèmes d'Évelyne « Salope » Nourtier, dont il sera davantage question dans les lignes qui suivent.

36 « Nous sommes, au mieux, des nostalgiques, au pis, des faux monnayeurs ». (Ivar CH'VAVAR, *Travail du poème*, *op. cit.*, p. 79).

37 Ch'Vavar, auteur d'un *Hölderlin au mirador* (Le Corridor bleu, 2004), est en outre un lecteur attentif de Heidegger.

38 Évelyne « Salope » NOURTIER, in Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté*, *op. cit.*, p. 369.

39 Évelyne « Salope » NOURTIER, *Pages choisies*, *Pages choisies*, Lompret, Le Dépli amoureux, coll. « Plis », 1987.

40 Évelyne « Salope » NOURTIER, *Écrits 1982-1991*, Lyon, Le Corridor bleu, 2002. L'ouvrage comporte un avertissement d'Adrienne Vérove et une préface de Guy Ferdinande. Adrienne Vérove (comme Évelyne S. Nourtier) figure sur la liste des hétéronymes de Ch'Vavar.

41 Évelyne « Salope » NOURTIER, *Louisa*, suivi de *Derniers poèmes*, Liège, Atelier de l'agneau, 2003.

42 Évelyne « Salope » NOURTIER et Louisa STE STORM, *Le Poteau rose*, Lyon, Le Corridor bleu, 2013. La deuxième de couverture précise : « avec la participation d'Ivar Ch'Vavar & de Stéphane Batsal ; dessins de Sophie Rambert. » Le volume reprend l'ensemble des écrits signés Évelyne « Salope » Nourtier, suivis d'un texte de Louisa Ste Storm : « Comment j'ai rencontré É. Salope Nourtier, et m'a-t-elle mise aux plus mâles ».

43 La notice d'autorité de la BNF précise ses dates, 1946-2002, et les différentes graphies de son nom : « Nourtier, E. S., pseudonyme », « Nourtier, Salope, pseudonyme » et « Nourtier, Évelyne ».

44 Ivar CH'VAVAR, Henri LEPÉCUCHEL et Alix TASSEMAMOUILLE (dir.), *Cadavre grand m'a raconté*, *op. cit.*, p. 370.

45 « Avertissement de l'éditeur », in Évelyne « Salope » NOURTIER et Louisa STE STORM, *Le Poteau rose*, op. cit., p. 7.

46 Évelyne « Salope » NOURTIER et Louisa STE STORM, *Le Poteau rose*, op. cit., p. 185.

47 Ivar CH'VAVAR, *Hölderlin au mirador*, Amiens, Le Corridor bleu, 2004.

48 *Ibid.*, p. 4.

49 *Ibid.*, p. 87.

50 Vers dans lesquels c'est le nombre de mots, et non de syllabes, qui est fixe.

51 *Ibid.*, p. 101-102, pour la description complète de ces contraintes.

52 C'est du reste bien comme un cadre offrant la possibilité d'un renouvellement formel du vers qu'elles apparaissent, Ch'Vavar ne masquant pas la part d'arbitraire de ses choix. Alors qu'un mot picard (« crignons ») devait commander 13 mots par vers, il note avec un détachement certain : « En fait il y a **18** mots par vers. J'ai dû changer de base pour le chiffrage sur ce point (treize mots s'avérant trop peu), mais je ne l'ai pas noté sur ce document, et je ne m'en souviens pas » (*Ibid.*, p. 102).

53 Pierre VINCLAIR, *Le Chamane et les phénomènes*, op. cit., p. 25-27. Voir aussi le beau commentaire de « Larme » par Ch'Vavar, et en particulier des ressources que Rimbaud tire du vers de onze syllabes. Ivar CH'VAVAR, « Comment s'est écrit le poème *Larme* (d'Arthur Rimbaud) », in *Travail du poème*, op. cit., p. 246-252.

54 Ch'Vavar le rappelle encore dans les « Scories » de *Titre* : « Le poème est impossible, donc le poème qui est là, fait, n'est pas le poème, ne peut l'être » (op. cit., p. 90).

55 Ivar CH'VAVAR, « Quelques considérations et propositions sur "l'espace poétique" », in *Le Travail du poème*, op. cit., p. 15.

56 Dominique COMBE, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1989.

57 Ivar CH'VAVAR, *Titre. Une épopée inachevée*, op. cit., p. 93.

58 *Ibid.*, p. 33.

59 *Ibid.*, p. 34.

60 *Ibid.*, p. 59.

61 *Ibid.* Cet arrachement possible de l'expérience à toute chronologie semble par ailleurs conforté par le commentaire sur l'« espace-temps » qui, juste après avoir situé l'action du poème au début des années 1970, précise : « Mais tout ça court très bien ensemble depuis longtemps et jusqu'aujourd'hui (il me semble) » (*Ibid.*, p. 93).

62 Yves BONNEFOY, « Sur l'origine du sentiment poétique – À propos d'Ivar Ch'Vavar », *Plein chant*, n^{os} 78-79, 2004-2005, p. 35.

63 Pierre VINCLAIR, *Le Chamane et les phénomènes*, *op. cit.*, p. 54.

64 Ivar CH'VAVAR, *Titre*, *op. cit.*, p. 70.

65 *Ibid.*, p. 50.

66 *Ibid.*, p. 29.

67 *Ibid.*, p. 41.

68 *Ibid.*, p. 19.

69 « Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis, que sus nostre cul ». Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris, Gallimard, 2007 [1595], livre III, chapitre 10, p. 1166.

70 Ivar CH'VAVAR, *Titre*, *op. cit.*, p. 33.

71 *Ibid.*, p. 9.

72 On peine, là encore, à suivre Pierre Vinclair, lorsqu'il écrit : « Il faut comprendre alors que si le réel a besoin d'être présentifié, c'est qu'il se cache d'abord derrière un semblant de réel – appelons-le le “quotidien” » (*Le Chamane et les phénomènes*, *op. cit.*, p. 33). Si l'imaginaire heideggérien de Ch'Vavar le conduit bien à envisager le réel comme une espèce d'arrière-monde inaccessible, le quotidien, loin d'être dévalorisé, occupe chez lui une importance telle qu'il ne saurait être réduit à un simulacre voilant la vérité de l'être.

73 *Ibid.*, p. 44.

74 *Ibid.*, p. 45

75 *Ibid.*, p. 13.

76 *Ibid.*, p. 8. Il n'est pas indifférent que cette possibilité d'une mue historique soit formulée par des protagonistes féminins. À propos de *Hölderlin au mirador*, Pierre Vinclair fait de la conquête héroïque du réel une entreprise toute masculine, celle d'une « bande des pairs », « bande de sujets », « confrontés en même temps au dur réel et au sexe mystérieux des

femmes » (*Le Chamane et les phénomènes*, op. cit., p. 86). On ne comprend pas bien ce qui permet d'exclure les femmes, ici réduites à des instruments de la quête ontologique via leur « sexe mystérieux », de la « bande de sujets », qui, ainsi décrite, ressemble fort à un *boys club*. Si la partition entre les sexes n'est pas chez Ch'Vavar exemple de toute ambiguïté (et lui-même ne manque pas de jouer des accusations de misogynie qui seraient portées contre lui), il n'est pas sûr pourtant qu'elle autorise la lecture très genrée qu'en propose Vinclair. Dans *Titre*, quoi qu'il en soit, les personnages féminins ne sont pas exclus des processus de transformation historique et semblent bien en être plutôt à l'origine.

77 Étienne AHEIM et Antoine LILTI, « Introduction », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 255.

78 *Ibid.*

79 Les multiples fictions entourant, par exemple, *Cadavre grand m'a raconté* en témoignent. Cette prise en compte de la circulation des écrits, de l'histoire matérielle des textes, est bien l'une des caractéristiques de l'approche historique de la littérature, ainsi que le rappellent Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard. Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010.

80 Laure MICHEL et Delphine RUMEAU (dir.), « Introduction », in *Les Poésies de langue française et l'histoire au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2013, p. 10.

81 *Ibid.*, p. 13.

82 Georges BATAILLE, *La Haine de la poésie*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1947. Le titre que Bataille donna par la suite à ce texte lors de sa réédition – *L'Impossible* (1962) – le rend plus proche encore des préoccupations de Ch'Vavar.

83 Christian PRIGENT, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, POL, 1996, p. 19. Ch'Vavar fait une déclaration très proche : « Je déteste presque toute la poésie qu'on a faite, et je ne comprends pas, je ne peux pas admettre qu'on continue d'écrire "de la poésie". [...] Présentement encore, je ne vois pas comment la poésie pourrait être autre chose qu'une "critique de la poésie". » (*Travail du poème*, op. cit., p. 81)

84 Jean-Marie GLEIZE, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 151.

85 *Ibid.*, quatrième de couverture.

86 Jean-Marie GLEIZE, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, quatrième de couverture.

87 Ivar CH'VAVAR, « Post-poèmes », *op. cit.*, 1994.

88 Ivar CH'VAVAR, « Sur la post-poésie », *op. cit.*, p. 88-92 ; texte initialement paru sous le nom de Charles Desquelbecq comme préface aux « Post-poèmes » de Ch'Vavar.

89 « Ainsi la poésie continue-t-elle de s'écrire, mais désormais sans illusion, sans projet comme sans avenir. Désespérément, certes » (*ibid.*, p. 91).

AUTEUR

Benoît Auclerc

Maître de conférences, Marge, université Lyon 3 ; 18, rue Chevreul, 69362 Lyon ; ORCID [0000-0003-3405-4632](https://orcid.org/0000-0003-3405-4632) Benoît Auclerc est maître de conférences à l'université Lyon 3, directeur-adjoint de l'équipe Marge. Il est spécialiste de poésie moderne et contemporaine, en particulier de l'œuvre de Francis Ponge : il co-dirige depuis 2016, avec Pauline Flepp, les *Cahiers Francis Ponge* (éditions Classiques Garnier) et a publié la correspondance complète de Ponge avec Christian Prigent (*Une relation enragée*, L'Atelier contemporain, 2020). Il a également travaillé sur l'œuvre de Nathalie Quintane (il a dirigé le volume *Nathalie Quintane*, Classiques Garnier, 2015), sur Monique Wittig (*Lire Monique Wittig aujourd'hui*, co-dirigé avec Yannick Chevalier, Presses universitaires de Lyon, 2012) et publié des articles sur Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent, etc.

Usages et circulation des textes

Poétique de l'ardeur et de l'espoir

Écrire des bouts-rimés, chanter et déclamer pendant la Révolution française (1789-1797)

Sophie Wahnich

DOI : 10.35562/marge.497

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

L'effort poétique populaire, que ce qualificatif permette de parler du petit peuple ou d'un peuple lettré qui s'oppose à l'aristocratie, est bien pendant la période révolutionnaire un effort politique. Avant même d'entrer dans les contenus des poèmes, choisir d'écrire des vers plutôt que des discours est en soi un acte politique qui s'adresse au cœur, perçu comme le fondement de l'homme révolutionnaire. Ce dernier doit sentir, pour pouvoir exercer sa faculté de juger. Les émotions ne sont alors nullement opposées à la raison, elles expriment plutôt une compétence de jugement synthétique, là où le discours argumentatif est analytique. Saint-Just affirme par exemple qu'il faut « honorer l'esprit mais s'appuyer sur le cœur » (Louis-Antoine-Léon de SAINT-JUST, *Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, sur le commerce, la législation et les crimes des factions*. 26 Germinal an II [15 avril 1794], in *Œuvres complètes*, éd. M. Abensour et A. Kupiec, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2004 [1789-1794], p. 742-769.)

Ce jugement synthétique des émotions permet de condenser l'inouï de la novation révolutionnaire et ainsi de décrire ce qui vient sans avoir besoin de le rapporter à des expériences déjà connues. Si l'effort de la littérature est de mettre des mots neufs sur le monde vécu, cet effort est bien un effort littéraire qui, même maladroit, permet de faire circuler cette nouvelle expérience, qui transforme une série d'individus séparés en un peuple qui combat pour sa liberté.

INDEX

Mots-clés

Révolution française, chanson, institution civile, poétique, inouï, peuple

PLAN

1. Mettre en mots l'inouï
 - 1.1. L'événement fondateur vécu sur un mode sensible
 - 1.2. Une chanson-récit, chanter l'histoire populaire pour la diffuser
 - 1.3. Une éducation pour dévoiler les simulacres : la Bastille lyonnaise
 2. L'expérience du conflit politique, chanter les victoires, les défaites et la division
 - 2.1. Chanter la victoire de la vie comme victoire politique
 - 2.2. Espérer l'apaisement : Ah ! ça ira !
 - 2.3. Douter et s'attrister : le palimpseste du *Ça ira*
 3. De l'insurrection au désir de communion des cœurs
 - 3.1. Se résoudre à la guerre, à la violence, à la terreur
 - 3.2. De la terreur et de l'apaisement : pourquoi chanter ?
- Conclusions

TEXTE

- 1 « La politique et l'art [...] construisent des "fictions" c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire¹. » Ce réagencement, pendant la période révolutionnaire française, accompagne l'action politique proprement dite dans le vif même de l'événement. C'est David peignant le serment du jeu de paume, mais sur un mode plus populaire, c'est toute une efflorescence de gravures et estampes modestes, qui permettent de rendre visible ce qui arrive et de le faire circuler grâce aux colporteurs.
- 2 Dans ce contexte, on peut distinguer plusieurs registres d'écriture poétique. Je voudrais m'arrêter plus particulièrement sur les poèmes, hymnes et chansons qui sont chantés dans les rues, au travail, dans les fêtes ou déclamés dans les districts puis les sections ou encore les sociétés populaires et parfois envoyés à l'assemblée de 1789 à 1794 par des citoyens ou des groupes de citoyens. Certains viennent même à la barre de l'Assemblée déclamer ou chanter.
- 3 Il s'agit d'une poésie de circonstance qui raconte les événements sous une forme sensible et cet effort de mise en mots devient une offrande

aux citoyens ou même un « don patriotique » aux représentants et à la nation à laquelle la chanson est offerte.

- 4 Poèmes et chansons jouent ainsi un rôle singulier et sont inventés sur un mode qui mérite attention. Ce sont souvent les mêmes auteurs qui écrivent les uns et les autres et ils ne sont pas toujours, tant s'en faut, poètes par vocation ou chansonniers de métiers. Enfin, certains textes sont non attribués à des auteurs, car ils semblent avoir été proposés sur le vif, dans un processus peut-être immédiatement collectif. Michel Delon a mis l'accent sur la manière dont les interactions entre lieux du pouvoir et entre groupes sociaux façonnent cet univers.

La création durant la Révolution se caractérise par des échanges permanents entre inventions individuelle et collective, entre formes savantes et populaires. [...] De la rue naissent des refrains, d'autres sont des commandes du Comité d'instruction publique ; les premiers réagissent à l'actualité, la commentent à chaud, les seconds installent déjà la Révolution dans l'histoire et organisent les rites de la République².

- 5 Les révolutionnaires (comme les contre-révolutionnaires) héritent d'un répertoire populaire de chants que chacun connaît. Les musicologues, pour parler de la musique de ces chants, évoquent le « timbre » que l'on fredonne même sans les paroles ; et sur ce timbre, chacun peut écrire d'autres paroles. C'est pourquoi les bouts-rimés des révolutionnaires français sont d'abord des bouts chantés, dont la rythmique est celle de la musique. Ainsi les récits des actes politiques circulent rapidement, deviennent des modèles, puis « les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole et d'action, mais aussi des régimes d'intensité sensible³. »
- 6 Certaines musiques très populaires sont de ce fait non seulement un support qui permet l'accélération de la circulation d'énoncés qui sont à la fois politiques et poétiques, mais deviennent également un lieu de l'éducation du *thymos* telle que les Grecs l'avaient définie pour le théâtre. Ce *thymos*, chez les Grecs anciens, était le lieu du courage sensible⁴: le théâtre devait lui permettre de se façonner, de s'affiner, en expérimentant les sensations, les émotions de situations

représentées. De fait, les émotions sont alors considérées par exemple chez Platon comme des réactions aux valeurs du bien, du juste, du beau, et elles les véhiculent dans l'action⁵. Que les affects et les émotions n'entravent pas la moralité de l'individu est une première étape dans l'éducation ; mais qu'ils la soutiennent en est une seconde et telle est la tâche du philosophe, du législateur et du pédagogue. Si les individus sont bien éduqués, ils seront capables de protéger le sentiment de leur dignité et de leur liberté quand le danger sera présent, et ils pourront donner l'alerte.

- 7 Les révolutionnaires français ne font donc pas comme les amoureux qui recopient les poèmes qu'ils offrent à leur bien-aimée, ils s'installent dans ces timbres pour représenter la vie politique et sociale vécue et espérée, telle qu'ils la ressentent et ainsi la pensent et la jugent.
- 8 Ils fabriquent alors cette intensité sensible liée à une communauté sociale et historique en mettant en mots et en rimes ce qu'on a fait et ce qu'on peut en dire, ce qu'on a vu et ce qu'on peut en faire savoir. Le bout-rimé témoigne d'une raison sensible politique et poétique à l'œuvre.
- 9 Toutefois, d'aucuns demanderont : le bout-rimé est-il un acte poétique ?
- 10 La question est en soi politique et même révolutionnaire. En effet, en s'emparant de la créativité langagière, les acteurs révolutionnaires « reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission⁶ ». Comme geste populaire d'appropriation littéraire du monde, le bout-rimé témoigne du fait que « l'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots⁷ ». Certes, cette appropriation inhabituelle montre que ce pouvoir n'est pas identique socialement et qu'il témoigne de ce partage du sensible qui n'est pas universel, mais socialement et politiquement situé selon des normes qui ne sont pas seulement *a priori*. Le populaire est parfois déjà lettré, parfois moins, et c'est tout le nuancier du tiers état qui apparaît dans la production patriote.

- 11 Laura Mason, dans son livre *Singing the French Revolution*⁸, a montré que le chant populaire a été dévalué pendant la prérévolution et les débuts de la Révolution. Il a fallu attendre 1792, l'usage du *Ça ira* dans l'affrontement aux Tuileries, le 10 août 1792 et *La Marseillaise* popularisée pour qu'on reconnaisse à ce genre de productions ses vertus mobilisatrices et éducatives. Toutefois, Georges Jacques Danton ne supportait pas que des députations populaires viennent chanter à la barre de l'Assemblée ce qu'il appelait « des chants de foire », là où il voulait entendre des vœux solennels.
- 12 Qu'en est-il de ses vertus artistiques ? Si la chanson est un acte poétique populaire, elle doit conduire ceux qui les écrivent à trouver les mots qui permettent au monde de se réfléchir en lui, « en caractères vivants », et ainsi déployer pour ses auditeurs « les cent mille joies et les cent mille tristesses qui leur font battre le cœur⁹. »
- 13 Acceptons de reconnaître l'écriture de ces bouts-rimés puis des hymnes et poèmes qui viendront les institutionnaliser en l'an II, pour orner les fêtes éducatives, comme celle d'authentiques créations poétiques et politiques. Il s'agit de comprendre quelle vérité des situations s'y exprime et donc ce que ces textes permettent de faire et d'être dans cette séquence révolutionnaire, pour ceux qui les écrivent, pour ceux qui les colportent, les chantent ou les écoutent.

1. Mettre en mots l'inouï

1.1. L'événement fondateur vécu sur un mode sensible

- 14 L'événement fondateur de la prise de la Bastille est immédiatement mis en mots par les révolutionnaires dans une myriade de productions. J'aimerais montrer avec la chanson intitulée *La Prise de la Bastille ou Paris sauvé*¹⁰ que l'effort entrepris est justement de pouvoir donner à entendre l'inouï. Il s'agit d'un texte anonyme, sur une musique de M. P. Ligny dont on ne sait rien.
- 15 Cette chanson permet de raconter un événement inimaginable du côté, justement, de cette fameuse « raison sensible ». Sentir est redevenu une faculté humaine valorisée et être capable de sentir les inflexions des émotions vécues conduit à pouvoir décrire l'émergence

d'une nouvelle figure politique : un peuple libre. Or, cette figure est née du « sentiment de la liberté » à défendre le 14 juillet 1789.

- 16 La liberté ici n'est pas un vain mot. Elle a des effets immédiats sur le corps et le cœur, et renverser la Bastille, c'est renverser « l'asile de la tyrannie » et finalement la tyrannie elle-même. C'est ainsi mettre fin à l'oppression et chacun sait dans son corps et son cœur, s'il est ou non opprimé, oppressé.

Liberté ! De la tyrannie
Lorsque l'asile est renversé,
Je veux célébrer ton génie,
Car mon cœur n'est plus oppressé.

La prise de la Bastille est donc bien une résistance à l'oppression.

- 17 Or, la chanson ne se contente pas d'expliquer ce jugement synthétique, elle explique les transformations des sensations vécues tout au long de la journée. Paris cerné par les armées royales constituées effectivement de gens d'armes soldés ou soldats qui sont bien des mercenaires (ils ne se battent pas pour leur patrie, mais pour gagner leur vie) est enfermée. En outre, pour les révolutionnaires, les armées de mercenaires sont des armées esclaves, mentionnées aussi dans les archives comme des « satellites des despotes ». Ces armées sont donc l'antonyme asymétrique du « brave peuple de Paris ». En outre, la présence de l'armée a produit des « craintes étranges » et une sorte de panique faite d'agitation désordonnée : « On s'agitait de toutes parts ».

Quand de mercenaires phalanges
De Paris cernaient les remparts,
Éprouvant des craintes étranges
On s'agitait de toutes parts ;

- 18 Quand Jean-Paul Sartre en 1960, dans la *Critique de la raison dialectique*, reprend le récit de la prise de la Bastille comme modèle de la constitution d'un groupe en fusion, il décrit le même phénomène, cette fois dans les mots de son effort théorique. Pour Sartre, « la ville est à la fois le lieu [...] l'état de siège qui s'esquisse la détermine comme contenant et la population [...] désignée sous

forme de matérialité scellée par l'acte militaire qui la produit comme foule enfermée¹¹. » Il y a alors face au rassemblement des troupes mandées par le roi, effervescence et communauté d'action par imitation : « On court dans les rues, on crie, on se rassemble, on brûle les barrières de l'octroi¹². » Sartre évoque alors le lien « d'altérité de quasi-réciprocité » entre individus qui partagent le même sort. « Les craintes étranges » de la chanson sont celles de cette situation d'enfermement et de danger. La conduite collective n'est pas encore pour Sartre une praxis commune qui témoigne d'un acte de liberté. Même si la peur a conduit ce collectif à s'armer en pillant les armureries, ce n'est pas encore un groupe en fusion, car il agit sous couvert de la peur et chaque individu semble rester séparé des autres. Or, le saut subjectif qui conduit à ce point de bascule événementiel est exprimé par les bouts rimés :

Mais bientôt cette frayeur cède :
Un sentiment plus élevé,
Liberté, t'invoque à son aide,
À ta voix Paris fut sauvé.

- 19 Il s'agit de sortir de la peur et de considérer que cette liberté ici invoquée est capable de produire le groupe en fusion, dont la condition est nommée ici « sentiment plus élevé ». Selon Sartre, ce n'est pas le fait que chacun ne puisse plus se sauvegarder lui-même sans faire l'union qui crée la fusion, mais à l'inverse le sentiment que sa propre mort est devenue « spécification du danger commun¹³ ». Le poème témoigne de cette sensation du passage de l'individuation du danger à cette capacité à agir selon un « sentiment plus élevé », c'est-à-dire en fait plus humanisant, si l'on s'humanise en assumant la condition humaine comme condition politique, c'est-à-dire si l'on assume sa liberté comme liberté politique et donc collective. La sauvegarde n'est pas celle de chaque citoyen, mais bien de Paris, comme nom collectif
- 20 Pour Sartre, quand, par extraordinaire, l'action salvatrice prend le dessus en situation, en vue du « salut public », sans qu'un chef domine et sans que l'action soit concertée, alors le groupe en fusion advient et témoigne d'une praxis libre, ce que la chanson explique avec une étonnante limpidité :

Dans ce terrible et brusque orage,
Sans projet, ni plan concerté,
Que de bon sens, que de courage
Parmi le peuple ont éclaté :

La chanson peut alors raconter l'action, non de la prise de la forteresse, mais bien de la défense de la ville comme telle, cette dernière devenant une synecdoque du peuple qui se constitue puis du pays en révolution.

Que d'ordre pour que rien ne sorte
De l'enceinte de la cité :
Des canons sont à chaque porte
Placés avec célérité.

De cent cloches le son lugubre
Est le signal du ralliement.

L'ordre concerté advient alors par le son des cloches, mais c'est pour rallier des groupes constitués précédemment, dans l'ubiquité non concertée. Chacun d'eux poste les canons aux portes de son quartier. Cette ubiquité témoigne de la liberté de chacun, qui pourtant fusionne dans le tout.

1.2. Une chanson-récit, chanter l'histoire populaire pour la diffuser

- 21 Le récit, qui fait la part belle à cette communauté politique qui s'inaugure par les sensations et les sentiments (peur, panique, sentiment élevé, bon sens, courage et gravité, du fait de sons lugubres), a vocation à être diffusé.
- 22 Dès la deuxième strophe, il s'agit de construire les *res gestae* du peuple révolutionnaire :

Déjà les filles de Mémoire,
En dépit de tes ennemis,
Consacrent ce trait de l'histoire
Du brave peuple de Paris.

23 La chanson ne vise donc pas seulement à accompagner le mouvement révolutionnaire, mais bien à en faire l'histoire, qui est un « lieu de mémoire ». Il reste à expliciter ces « filles », car ce ne sont pas des troubadours qui sont appelés à chanter, mais bien des femmes, des allégories qui sont filles d'une sorte de déesse Mémoire. N'est-ce pas déjà *Magdeleine*, celle décrite par le saint-simonien Achille Rousseau et dont l'amant déçu par le poète professionnel athénien qui manque de cœur, déclare qu'ils se contenteront « de ces chants simples et naïfs que le peuple de toute nation chante dans sa tristesse ou dans sa joie, dans la guerre et les fêtes sans savoir quand et comment ils lui sont venus¹⁴ » ? Les chants du peuple sont chantés par des femmes et des femmes amoureuses qui plus est. La temporalité est alors celle d'un futur projeté, où l'événement présent est déjà devenu un événement exemplaire, un *exempla*.

24 Peu de temps après la prise de la Bastille, le 21 juillet 1789, Emmanuel-Joseph Sieyès écrit une exposition raisonnée des droits de l'homme et du citoyen et défend le droit de résistance à l'oppression dans ces termes :

Tous ayant un droit découlant de la même origine, il suit que celui qui entreprendrait sur le droit d'un autre, franchirait les bornes de son propre droit ; il suit que le droit de chacun doit être respecté par chaque autre, et que ce droit et ce devoir ne peuvent pas ne pas être réciproques. Donc le droit du faible sur le fort est le même que celui du fort sur le faible. Lorsque le fort parvient à opprimer le faible, il produit effet sans produire obligation. Loin d'imposer un devoir nouveau au faible, il ranime en lui le devoir naturel et impérissable de repousser l'oppression.

C'est donc une vérité éternelle, et qu'on ne peut trop répéter aux hommes, que l'acte par lequel le fort tient le faible sous son joug, ne peut jamais devenir un droit ; et qu'au contraire l'acte par lequel le faible se soustrait au joug du fort, est toujours un droit, que c'est un devoir toujours pressant envers lui-même¹⁵.

25 Il consacre ainsi une théorie de la résistance à l'oppression inscrite d'abord dans le corps, car si on est opprimé, on le sent d'abord dans son corps soumis, son cœur oppressé, par le joug subi. Le langage ne vient que dans un second temps. Il y a ensuite un devoir envers soi-

même qui s'impose et fabrique l'étincelle puis la flamme du mouvement apocalyptique, une fin et un surgissement, la fin de l'oppression et le surgissement du droit légitime. Ce droit est alors la seule figure collective née d'une « réciprocité » des droits et devoirs de chacun à chacun. Sieyès est de fait en-deçà du sentiment élevé d'émergence du collectif. Il ne pense que l'individu et les limites de la liberté, afin que cette dernière ne bascule pas dans la confusion avec la pure indépendance négatrice de la reconnaissance de l'altérité. Malgré tout, c'est avec le cœur que l'on pourra actionner l'alarme et savoir qu'il faut résister à l'oppression.

- 26 Ainsi, dès 1789 et les débats qui animent le comité de constitution chargé de rédiger une Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, la dimension sensible du sentiment de l'oppression est théorisée. La sensibilité est alors considérée comme une faculté à la fois divine et révolutionnaire. Comme en amont, chez le Rousseau des *Confessions*, il faut sentir pour savoir « en vérité ». « Un cœur droit est le premier organe de la vérité, celui qui n'a rien senti ne peut rien apprendre¹⁶. »
- 27 C'est pourquoi le poème-chanson est bien aussi une leçon de gestes qui éduquera à la fois le *thymos*, le cœur et l'esprit. Face aux « ennemis » du couplet, la chanson chantée par des femmes est une arme, celle de l'éducation. D'une manière générale, elle est alors confiée pendant cette période révolutionnaire aux femmes, gardiennes du foyer. Les filles de Mémoire éduquent les patriotes grâce aux chansons populaires.

1.3. Une éducation pour dévoiler les simulacres : la Bastille lyonnaise

- 28 Les gestes à imiter que nous venons de présenter peuvent inciter les autorités à vouloir faire croire que d'autres bastilles sont à prendre et que les avoir prises équivaut à considérer que la Révolution est faite et que chacun peut donc rentrer dans son foyer.
- 29 C'est ce qui se passe à Lyon au mois d'août 1789, autour de ce que l'on appelle la « Bastille lyonnaise », c'est-à-dire le château de Pierre Scize.

- 30 Une manifestation publique est complètement orchestrée par les notables de la ville et accompagnée d'une production iconographique abondante, impulsée par les autorités constituées en direction du peuple de Lyon. L'une des aquatintes produites dans ce contexte de propagande permet de cerner les enjeux de cette fabrique esthétique de l'événement révolutionnaire, où la fiction scénographique de la cérémonie est en effet redoublée par une fiction iconographique. L'image s'intitule *Pierre Ancise rendu aux citoyens* et représente la cérémonie de la supposée prise du château de Pierre Scize, château appartenant au Moyen Âge aux archevêques de Lyon et devenu prison d'État au xvii^e siècle. Le château est représenté comme une pyramide bardée de canons. Le texte qui l'accompagne évoque « une forteresse élevée sur un roc escarpé dominant la ville de Lion » ; présentée comme « l'effroy du citoyen ». On retrouve l'imaginaire de la Bastille parisienne et l'on constate la construction d'un récit héroï-sant pour les gens armés :

[N]otre phalange nationale s'avance et envisage avec horreur, et, sans effroi ce roc menaçant, le gouverneur, vrai patriote lui rend les clés de la Citadelle, en délivre les prisonniers, en disant vive la liberté mes amis, mes frères, voilà le plus beau moment de mon existence¹⁷ [...].

- 31 La prise de la Bastille à Paris a conduit à l'union des hommes du peuple et de la garde nationale bourgeoise, affirmant la souveraineté du tiers état contre l'arbitraire de l'Ancien Régime symbolisé par la forteresse. À Lyon, le château de Pierre Scize n'est pas « pris », mais « rendu aux citoyens ». Cette manifestation symbolise l'alliance des autorités et de l'armée d'Ancien Régime avec la nouvelle milice bourgeoise de volontaires, face à un peuple spectateur d'une souveraineté qui lui échappe complètement. Il faut cependant le convaincre qu'il bénéficie de ce retour d'un fort dans le sein de la nation. C'est là l'ambition d'une telle gravure, qui joue sur l'identification des spectateurs aux acteurs et sur l'association de l'imaginaire de la Bastille parisienne à la Bastille lyonnaise.
- 32 La culture populaire finit-elle par s'approprier ce pseudo-événement ? La langue peu lettrée de la gravure pourrait le faire croire, mais une inscription ajoutée en haut de l'image montre que la réception de cette duperie est pour le moins fragile. On peut lire en effet : « image ridicule du château de Pierre Scize ». L'ironisation de

l'image n'est pas isolée et l'on trouve au même moment des chansons en patois lyonnais qui ridiculisent également la cérémonie. Pour faire circuler la critique, les gens du petit peuple de Lyon ou ceux qui veulent le dessiller ont eu recours à la chanson. Le récit ressemble alors à un spectacle de guignol avant la lettre, un spectacle de théâtre comique populaire qui peut être représenté avec une lanterne magique.

Lo penons da notre ville de lyon et la municipalita
Par beaucoup nous fare rire
Se sont achemina
Cherchant partot la Bastille
Y l'ont enfin trouva et par biqa la reliqa¹⁸

- 33 Les membres de la municipalité, qui sont encore les nobles du consulat urbain et non la bourgeoisie d'une ville réellement municipalisée comme à Paris, sont tournés en ridicule, car il n'y a nulle Bastille à Lyon et ils apparaissent d'emblée dans la fabrique d'un récit falsificateur. On imagine des gens en culottes cherchant avec des lorgnons une bastille introuvable.

Si z'on un monument tranquille
Par nous revaillir,
Y nous montron la Bastille, qui z'on fat choir ;
Grand Guieu ! Oh la bela prise
Dix mille hommes dain un instan
Sain se bouta in chemise
L'on prenu sur le chan
[...] Vitet preni la parole
C'est mosieur le président
Que volave joyer son rolle
In fesan l'importan.

- 34 Ils jettent donc leur dévolu sur un monument tranquille et chacun de se moquer d'une mise en scène qui ne trompe personne, malgré les beaux discours. On voit alors apparaître la figure de Louis Vitet, qui est médecin et libéral, et l'on peut comprendre que, dans cette description ridicule, il y a aussi la volonté de nuire à un porte-parole de la bourgeoisie éclairée qui n'est pas encore au pouvoir à Lyon, mais qui manœuvre pour y parvenir.

Admira cela Bastille
Criave celi avoca
autrefai y étave l'exile,
De l'o s'aristocra,
A présent que je son maitre
Je povons nous y moquer
On lo mettra à Bicettre au lieu de lo bastiller

35 Dans la chanson, les rapports de domination n'ont pas changé et, si la prison emblématique de la tyrannie a disparu, d'autres prisons seront utilisées pour mettre au pas ceux qui se moquent, car ils ne sont pas dupes.

36 La dernière strophe n'est plus en patois mais en français, ce qui signifie bien que l'objet est éminemment politique et qu'avec ce texte nous voyons comment les chansons sont des véhicules de la propagande et de la contre-propagande, étant entendu que ce mot permet de parler de ce qui, justement, n'a pas de réserves empiriques de vérité, et qu'il faut donc mettre en doute, déconstruire, ce que s'emploie à faire cette chanson, qui vise *in fine* un auditoire assez vaste.

Citoyens que l'on offense
en se moquant de vous
La bastille qu'on encense
n'est pas digne de vous ;
Nos représentants eux-mêmes
Cherchant à nous dominer
Emploient tous leurs stratagèmes
Pour nous faire égorger.

37 Le sentiment convoqué ici n'est pas celui de la liberté, mais de la dignité du peuple souverain, qui se joue dans l'art de bien le représenter ou au contraire de faire usage de cette représentation pour le bafouer.

38 La fausse cérémonie, qui a tenté de fabriquer en lieu et place de l'événement révolutionnaire réprimé un événement de gestion des émotions, est un stratagème qui ne fonctionne pas. La fabrique des émotions associée à la répression produit cette ironisation mordante. Elle est cependant fustigée par les révolutionnaires modérés comme

participant de l'agitation royaliste, qui peut effectivement à bon compte dénoncer à son tour l'usurpation de la représentation du pouvoir souverain. Lorsque les émotions sont manipulées par l'esthétisation, il devient plus difficile de s'appuyer sur le cœur, qui doit lui-même devenir retors. Les « matévons » lyonnais ont eu dès lors des difficultés à associer leurs émotions à des repères politiques dans l'espace public, le désordre social s'exprimant dans le désordre symbolique.

- 39 La chanson populaire n'échappe pas à cette esthétisation, car elle n'est pas toujours écrite par ceux qui la chantent ou qui la diffusent sur papier volant.

2. L'expérience du conflit politique, chanter les victoires, les défaites et la division

- 40 Qu'est-ce que sentir, ou faire expérience ? Faisons-nous tous la même expérience du monde ? Les révolutionnaires questionnent la sensibilité comme faculté de juger et partager les communautés sensibles ou communautés d'opinions politiques. Sont rapidement évoquées les sensibilités politiques. Chacun sait qu'il n'y a pas une seule manière d'être sensible à une situation et que les adversaires s'opposent, pour ne pas sentir et juger de la même manière ce qui arrive¹⁹. La chanson est donc un outil qui permet de mettre en scène cette division, d'en jouer, de la faire proliférer comme le font les pamphlets. Cela peut se faire avec bonhomie ou avec âpreté, cela se fait parfois en réécrivant la même chanson comme *Ça ira*, expression d'abord reprise à la figure bonhomme de Benjamin Franklin.

2.1. Chanter la victoire de la vie comme victoire politique

- 41 Une chanson populaire – *Enfin v'la donc le roi*²⁰ – est chantée dans le Paris populaire immédiatement après les journées d'octobre 1789, où les femmes, suivies de la garde nationale, sont allées chercher le roi pour lui faire ratifier la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen et obtenir qu'on s'occupe de ravitailler la ville affamée. Une

autre chanson des femmes de la halle emprunte le même timbre, l'air de *Catiau dans son galetas*. C'est donc un timbre qui a été investi à plusieurs reprises, là encore, par les femmes du peuple quand elles chantent. Or, elles chantent le lien inextricable entre la politique et la vie.

- 42 Cette fois, l'expérience vécue et relatée est associée à la rumeur : c'est le Paris qui bruisse de nouvelles, celles des journaux, des lectures à haute voix, des échanges vifs au district et du sentiment de son bon droit. Est dépeinte la Révolution comme un art de vivre libre et joyeux, malgré les difficultés.

Enfin v'la donc que le Roi
Sapergué ! quitte Versailles
Pour v'nir à Paris tout droit
S'installer loin d'la canaille.
La reine est venue aussi
Accompagnée de leurs petits. (*bis*)

- 43 Dans cette strophe, la « canaille » n'est pas le peuple, mais les aristocrates de Versailles qui conseillent mal le roi. On a encore pour lui et sa famille une tendresse qui le protège de la critique réservée à la noblesse de cour, à ceux qui veulent le retour de l'Ancien Régime et qu'on appelle aussi les « noirs », car c'est la couleur de la cocarde de la Reine.

- 44 Cette tendresse tient à la manière de parler de la progéniture royale, « les petits », ce qui les rapproche de la vie ordinaire d'une famille ordinaire. Le roi se rapproche ainsi de son peuple et va vivre à Paris comme lui.

- 45 Cependant, cette tendresse n'empêche pas de mettre en scène le fait que ce rapprochement n'est pas dû à un désir monarchique, mais bien à la conscience d'un rapport de force qui lui était défavorable.

Paraît qui r'fusait d'venir
Et dansait sur nos cocardes,
Alors il fallut l'quérir
Et abatr' quinze ou vingt gardes.
À la vue de nos canons
Il devint doux comme un mouton.

- 46 Le roi est alors comparé à un animal, mais un animal inoffensif et doux, laineux, blanc, couleur du roi et de la fleur de lys, couleur, aussi, de l'innocence. Néanmoins, le mouton évoque aussi une certaine inintelligence, le mouton obéit. Aussi, si la tendresse est là, l'irrévérence est déjà féroce. Il s'agit donc de mettre en scène un retournement de situation, un coup de théâtre. Il (le roi) dansait sur « nos cocardes » (tricolores les cocardes des patriotes), mais le canon a eu raison de cette profanation d'un objet déjà sacralisé et qui mérite qu'on se mette en branle, voire en guerre. De fait, la chanson bonhomme célèbre une victoire.

Nous l'peupl', je somm's ben content
Que le roi soit dans notr'ville,
J'suis pas plus rich'pour autant,
J'ai qu'deux liards dans ma sébile ;
Mais j'pouvons dire qu'avec lui,
Je possédons toujours un louis. (bis)

- 47 La victoire n'est pas surestimée. Posséder ce louis-là ne rend pas riche d'autre chose que de cette victoire symbolique, qui ne se fait pas sentir, encore, dans la vie quotidienne ; ça change tout et ça ne change rien, semble dire la chanson d'un ton rigolard.

Maint'nant qu'il est à Paris
Et qu'il boira l'eau d'la Seine
Le roi tout ragaillardi,
F'ra l'amour à notr'souv'raine,
Pour lui mettr', comm' dit l'curé,
Un enfant d'chœur dans l'bénitier. (bis)

- 48 La chanson devient alors gentiment paillard, elle évoque le fait que l'eau de la Seine est réputée aphrodisiaque et reprend ainsi les quolibets habituels sur ce roi impuissant, pour les retourner. Ce qui rend impuissant, c'est d'être séparé du peuple et de sa capacité à faire parler la vie. Cette chanson est par conséquent populaire, au sens où l'entendra le saint-simonien Rousseau. Elle est un chant qui dit les drames, le travail, la fête de la vie comme telle et, à ce titre, elle fait pleinement partie du répertoire politique de la Révolution française voulue par amour de la vie, par quête du bonheur.

- 49 Le conflit ouvert avec l'aristocratie permettrait de refermer celui avec la famille royale : si celle-ci se révolutionne, elle sera du peuple elle aussi !

2.2. Espérer l'apaisement : Ah ! ça ira !

- 50 Ce désir d'apaiser le conflit s'exprime avec intensité dans la chanson écrite par Ladré²¹, soldat chansonnier des rues, pour la fête de la Concorde, comme si cette fête pouvait permettre de mettre fin à la puissance de la déesse *Discorde* entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires. Il s'agit foncièrement d'une chanson d'espoir, exprimé là encore à travers la joie de vivre et chantée par des femmes. C'est bien, à ce titre, un chant de réjouissances :

Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Le peuple en ce jour sans cesse répète,
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Pierrette et Margot chantent la guinguette
Réjouissons-nous, le bon temps viendra,
Le peuple français jadis à quia,
L'aristocrate dit : « Mea culpa »²².

Le « ça ira » fait donc la liste de tous les ennemis contre-révolutionnaires, comme les aristocrates par exemple dans ce couplet, et imagine une fin heureuse.

Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Le clergé regrette le bien qu'il a ;
Par justice, la nation l'aura.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Le vrai catéchisme nous instruira
Et l'affreux fanatisme s'éteindra.

Seuls les mutins, c'est-à-dire les émigrés, demeurent *in fine* de véritables ennemis, mais dont on fait le pari qu'ils vont devoir abandonner leur dessein destructeur.

Malgré les mutins tout réussira,
Nos ennemis confus en restent là

Et nous allons chanter Alléluia !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !

L'autre liste de personnages rassemble ceux qui permettront à la révolution de se réaliser :

Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Suivant les maximes de l'Évangile
Du législateur tout s'accomplira.
Celui qui s'élève on l'abaissera
Celui qui s'abaisse on l'élèvera.
Pour être à la loi docile
Tout Français s'exercera.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !

Le législateur est gage d'une égalité qui vient. « Il faut raccourcir les géants et rendre les petits plus grands tous à la même hauteur voilà le vrai bonheur » dit une autre chanson bien connue²³.

Par le prudent La Fayette,
Tout le monde s'apaisera.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !

- 51 Enfin Lafayette chef de la garde nationale est encore crédité d'une fonction pacificatrice bénéfique à tous.
- 52 Si Ladré joue la carte de la Concorde, il sait comme d'autres que l'égalité restera un vain mot sans maintenir le fameux rapport de force.
- 53 Les couplets qui suivent sont moins « gentillets ».

Par les flambeaux de l'auguste assemblée,
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Le peuple armé toujours se gardera.
Le vrai d'avec le faux l'on connaîtra ;
Le citoyen pour le bien soutiendra.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Quand l'aristocrate protestera,
Le bon citoyen au nez lui rira,

Sans avoir l'âme troublée,
Toujours le plus fort sera.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !

- 54 Encore une fois, il s'agit de ne pas se laisser berner par le désir de pouvoir rentrer tranquillement chez soi jouir des bienfaits de la Révolution. Avoir du cœur lorsque l'on est en révolution suppose de donner l'alarme quand la justice ou la probité sont attaquées. La parole de vérité est louée ici avec conscience. Ce n'est jamais facile de donner l'alerte.

Avec cœur tout bon Français combattra ;
S'il voit du louche, hardiment parlera.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !

De fait, l'unanimité ressemble à un leurre, une fausse concorde est fissurée d'emblée, annoncée par ce couplet.

2.3. Douter et s'attrister : le palimpseste du *Ça ira*

- 55 Le petit peuple spectateur, exclu de fait des acteurs de la cérémonie, écrit une autre version de la chanson, où l'aristocratie est comparée au mauvais temps, à la pluie.
- 56 Cette version écrite sur le vif pendant une averse témoigne d'un désir d'espérer, mais aussi d'une crainte. Les serments qui sont professés peuvent être trahis et il faut donc avoir foi dans ce qui paraît bien fragile. Le « ça tiendra » fait référence à ces serments.

Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira
En dépit d'z'aristocrat' et d'la pluie.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira
Nous nous mouillerons, mais ça finira.
Ah ! Ça tiendra, ça tiendra, ça tiendra.
On va trop bien l'nouer pour que ça s'délie :
Ah ! Ça tiendra, ça tiendra, ça tiendra.
Et dans deux mille ans on s'en souviendra²⁴.

- 57 Tenir son serment, c'est tenir une foi d'amoureux de la loi, nouer un serment, c'est presque comme nouer un ruban devenu tricolore sur l'autel de la patrie, où la Déclaration des droits, texte vénéré par ceux qui apprennent à lire à leurs enfants, est gravée. Toutefois, le serment est prêté sans illusion, car on sait bien qu'il faut menacer, créer le rapport de force, pour que les serments à la loi et à la nation ne soient pas enfreints par le roi lui-même et l'ensemble du personnel politique qui le soutient.

Comme on r'viendra, on r'viendra, on r'viendra
Couvrir d'son serment l'autel de la patrie !
Comme on r'viendra, on r'viendra, on r'viendra
Au diable donner quiconque l'enfreindra.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira
En dépit d'z'aristocrat' et de la pluie.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira
Nous nous mouillerons, mais ça finira.

- 58 Chaque séquence révolutionnaire réinvente alors son *Ça ira*.
- 59 Après la fuite du roi, c'est le même chansonnier Ladré qui le reprend sous la forme d'un *Ah ! comme ça va*²⁵, plus réaliste et mélancolique. Il exprime sa déception. Le bon temps est désormais un souvenir passé, celui de cette fameuse fête de la Concorde.

Ah ! comm'ça va (*ter*)
Je ne comprends pas d'où vient la tristesse
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Est-ce que toujours on nous trahira ?
A-t-on oublié ce que l'on jura
Au Champ de Mars ? Quel plaisir ce jour-là !
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Pendant plusieurs jours Ah comme on dansa.
Par de bons repas on se régala ;
Aujourd'hui plus d'allégresse
Et tout va cahin, caha
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Est-ce que toujours on nous trahira ?
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Le peuple est toujours dans l'impatience

Ah ! comm'ça va (*ter*)
Je ne comprends pas d'où vient la tristesse
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Est-ce que toujours on nous trahira ?
A-t-on oublié ce que l'on jura
Au Champ de Mars ? Quel plaisir ce jour-là !
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Pendant plusieurs jours Ah comme on dansa.
Par de bons repas on se régala ;
Aujourd'hui plus d'allégresse
Et tout va cahin, caha
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Est-ce que toujours on nous trahira ?
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Le peuple est toujours dans l'impatience
Ah ! comm'ça va (*ter*)
Sans argent, il se voit presque aquia.

- 60 Dans cette version, c'est le parti des « noirs », c'est-à-dire des contre-révolutionnaires, qui est le parti de ceux qui trahissent, qui font semblant et manipulent :

Mais une noire science
Voudrait troubler tout cela [...]
L'insurrection l'on recherchera.
Le pauvre peuple l'on embrouillera
Mais par l'assemblée, il s'éclaircira ; [...]
La calomnie en tout temps sifflera,
Nos meilleurs soutiens elle détruira
Mais par la suite à leur gloire
La vérité parlera [...]
Le bon, le mauvais toujours s'écriera
N'écoutez pas tout ce qu'on vous dira
De mauvais conseils on vous donnera [...]
Jamais le méchant noir ne nous vaincra.
À nous faire battre il excitera ;
La guerre civile il désirera ;

- 61 Ainsi l'idée que l'expérience est épreuve de vérité semble encore une fois se brouiller. Même l'expérience peut être travestie par l'art de manipuler les mots. La méfiance à l'égard du langage comme outil

falsificateur est une méfiance à l'égard de l'héritage de la cour. La confiance donnée à l'Assemblée, qui doit devenir un temple non seulement de la loi, mais de la vérité, demeure. La séquence qui s'ouvre alors, de la fuite du roi au 10 août 1792, est celle où cette confiance même disparaît.

- 62 L'imaginaire autour de la chanson s'emballe quelques mois plus tard et, dans une autre version, elle devient plus cruelle et vindicative. Car chacun sait que les émigrés veulent la guerre, civile à l'intérieur et la guerre de reconquête depuis Coblenz. Face à Coblenz et au Coblenz intérieur, ce couplet anonyme circule :

Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates on les pendra !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates à la lanterne.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates on les pendra.
Si on n'les pend pas
On les rompra
Si on n'les rompt pas
On les brûlera.
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Ah ! Ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates on les pendra ;
Et quand on les aura tous pendus,
On leur fichera la paille au c...²⁶

- 63 La cruauté peut ici paraître inouïe, mais elle ne fait que retourner l'expérience de l'Ancien Régime contre ceux qui voudraient le voir perdurer. Le gibet et son lot de pendus était en 1789 encore installé à l'entrée des villes. Robert-François Damiens avait été écartelé en place publique le 28 mars 1757 et ses articulations rompues par la puissance de plusieurs chevaux attelés en vue de cet effet. Cela avait marqué les esprits. Quant aux bûchers, ils renvoient à l'expérience de l'inquisition. Certains pensent que ce désir de vengeance mimétique met en danger la Révolution, car il ne faut pas ressembler aux tyrans que l'on combat ; aussi faut-il tenter sinon de l'apaiser, du moins de le contrôler. La vengeance publique, qui est l'un des noms possibles de la terreur, une justice en temps de division sociale, porte cette inten-

tion paradoxale de contrôle de la cruauté, concentré dans les mains de la Convention nationale et de ses comités, élus chaque mois.

3. De l'insurrection au désir de communion des cœurs

3.1. Se résoudre à la guerre, à la violence, à la terreur

- 64 La guerre voulue par la cour comme par l'Assemblée législative est déclarée le 20 avril 1792. La chanson la plus connue de la période révolutionnaire pour avoir été un succès inégalé est écrite le 25 avril à Strasbourg par Rouget de Lisle, capitaine du génie reçu régulièrement chez le baron Philippe-Frédéric de Dietrich, maire de Strasbourg. À la demande de ce dernier, le chant de guerre est écrit pour galvaniser les troupes de l'armée du Rhin. Il est ainsi revendiqué à la fois par des monarchistes constitutionnels (Rouget de Lisle et Dietrich) et par les clubs politiques strasbourgeois jacobins, dont les affiches placardées dans la ville inspirent les paroles. « Aux armes citoyens, l'étendard de la guerre est déployé, le signal est donné. Il faut combattre, vaincre ou mourir. Aux armes citoyens... Marchons²⁷ », pouvait-on y lire. L'affaire de Suisses de Nancy est également d'actualité à l'époque. Les deux derniers couplets évoquent la trahison de ceux qui ont aidé le roi à fuir- ainsi « Bouillé », et brimé les patriotes et soldats de Nancy, ainsi que les Suisses qui y étaient cantonnés et qui venaient d'être libérés.
- 65 Le timbre puise, lui aussi, dans de nombreux airs connus, selon un arrangement énergique et martial. Ce chant fait d'emprunts et d'inspirations diverses répond à l'esprit de nécessité imposé par la guerre.
- 66 Ce sont d'abord les lettrés qui le colportent, en faisant imprimer les paroles et la musique, qui circule et connaît un succès particulier à Marseille. Ce sont les volontaires marseillais qui le chantent et le popularisent en remontant à Paris pour la fête du 14 juillet 1792 et l'appel à la protection de la ville, place forte. Il devient alors *La Marseillaise*.

- 67 Ce chant semble chercher l'unité, tout en maintenant une certaine radicalité. Le véritable partage politique et social ne se fait pas à propos de la nécessité de défendre la patrie, mais bien plutôt de la nécessité d'une insurrection, qui permettrait de mettre à bas la monarchie, toujours considérée par les révolutionnaires les plus radicaux comme traître à la patrie. Déchirer le sein de sa mère, c'est entrer en guerre civile et non plus seulement être en guerre avec l'étranger.

Français, en guerriers
magnanimes,
Portez ou retenez vos coups !
Épargnez ces tristes victimes,

À regret s'armant contre nous. (*bis*)
Mais ces despotes sanguinaires,
Mais ces complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère !

Peu après, la question de la vengeance apparaît dans une même strophe aux côtés de la liberté et de l'amour de la patrie.

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs.
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs ! (*bis*)

- 68 L'association de ces trois termes conduit à pouvoir évoquer ce désir de vengeance aussi bien dans le cadre de la guerre étrangère que celui de la guerre intérieure ou civile, celle qui se mène contre la contre-révolution. Le « sang impur » de *La Marseillaise* est celui de tout contre-révolutionnaire, qu'il soit français ou autrichien.
- 69 Cependant, au moment où le chant est écrit, nombre de révolutionnaires redoutent la guerre civile ou quasi-guerre civile, désirée en revanche par les noirs contre-révolutionnaires, comme nous l'avons vu lors de l'analyse du chant *Comme ça va*.
- 70 Ces révolutionnaires espèrent encore une insurrection de velours, c'est-à-dire la possibilité de n'avoir pas à faire couler le sang pour

changer de constitution. Des adresses parlent d'« insurrection de la loi ».

- 71 En témoignent les poèmes présentés en section puis envoyés à l'assemblée, comme celui du citoyen Desforgues au printemps 1792, alors que se prépare mentalement l'idée d'insurrection aussi bien aux Jacobins, que dans les clubs plus populaires. On espère alors qu'un peuple libre n'aura pas besoin d'une bataille rangée pour passer à la république. Les mêmes craignent que la violence ne soit pas possible à retenir et que la fureur tourne le dos aux valeurs de la raison. Si cette fureur venait des révolutionnaires, la liberté serait en berne, si elle venait des contre-révolutionnaires, elle serait en danger.

Et sur le grand théâtre où nous place le sort,
Liberté c'est la vie et licence la mort.
La licence ose tout sans penser à l'usage
Des souveraines loix, d'une liberté sage ;
Qui dit libre dit homme et non pas furieux.
Il est oh ! mes amis des droits impérieux
Et d'éternelles loix qu'il ne faut pas enfreindre,
Si nous les ignorions nous aurions trop à craindre²⁸

- 72 On retrouve dans les vers de cet ancien élève du collège Louis le Grand, proche de Danton, ce souci permanent de la vie que nous avons évoqué pour l'année 1789, en partie parce qu'elle côtoie la mort dans cette période troublée, mais aussi parce que c'est bien au nom de la vie et du bonheur ramenés sur terre que la Révolution se fait. Le poème nous conduit également à retrouver la sacralité de la loi, et plus précisément, très certainement, des droits de l'homme et du citoyen. Enfin, le lien réciproque apparaît de nouveau, fondamental. Il faut protéger contre toute puissance de dissolution ces rapports entre les hommes, qui sont ce qui les rend effectivement humains. Ces liens sont devenus, en ce mois de juin 1792, des liens de salut public ou de sauvegarde réciproque, proche de ceux que nous avons décrits dans le groupe en fusion de 1789. Néanmoins, si l'on reste dans le registre sartrien, les révolutionnaires disposent dès lors d'un serment, c'est-à-dire d'une institution qui leur permet d'être en société. Ce serment, c'est bien la déclaration des droits. Par la réciprocité des secours que les citoyens se portent mutuellement, le peuple fusionne à nouveau dans l'enthousiasme.

De l'univers entier, l'histoire en est témoin
Le premier de ces droits, c'est le premier besoin
Sans cesse renaissant que l'on a l'un de l'autre.
Sauvez mon bien soudain et je sauverai le vôtre
Et je m'imposerai la respectable loi
D'oser tout pour celui qui risque tout pour moi.
Alors vous concevez, qu'en un moment de crise
Un peuple tout entier s'enflamme, s'électrise²⁹...

73 « Oser tout » rend imaginable l'insurrection qui conduit de fait à se passer de roi. Elle a lieu le 10 août 1792 et, juste après, le roi est confirmé dans sa position de grand traître qui a perdu son humanité pour avoir laissé se déchaîner la fureur.

74 Il est ainsi comparé à un oiseau sauvage dans une chanson populaire intitulée *La Trahison punie*³⁰, chantée sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en guerre*.

Louis seize est en cage
qu'il mange, qu'il mange du fromage
comme un oiseau sauvage
il faut le conserver
sans le laisser sauver
ainsi que sa femelle
Antoinette hypocrite et cruelle
Gros louis sans cervelle
par elle est attrapé
et le peuple trompé

75 L'animalisation du couple royal exprime d'une manière assez explicite l'idéologie antimonarchique qui, depuis le milieu du XVIII^e siècle, conduit à comparer les monarques à des bêtes féroces, tant ils se conduisent en maîtres absolus, en despotes ou tyrans, sans plus tenir compte des règles ordinaires du droit gouvernement, qui doit reposer sur la raison du droit et non sur la violence arbitraire. Or, cette opposition est celle des stoïciens dans le couple humain-inhumain. Ici, les rois sont déclarés inhumains, car ils ne respectent pas les lois de la raison et préfèrent les rapports de force. Là encore, on entend résonner les propos initiaux de Sieyès. La chanson populaire traduit la formation discursive qui fonde la légitimité révolution-

naire dans des mots imagés. Ici, l'ironie est intense, car « l'oiseau liberté » était en cage et, désormais, c'est l'oiseau sauvage qui se retrouve à sa place. L'animal reste sauvage, mais il est devenu petit et quasi inoffensif, on craint juste qu'il s'échappe. Là encore, c'est une manière de rappeler que le roi a tenté de fuir à plusieurs reprises. Il ne faut pas le « laisser sauver » présente un double sens : échapper au jugement, comme après son arrestation à Varenne, et échapper pour une ultime fuite. Cette chanson simple et apparemment anodine est en fait chargée de l'expérience de l'impossible jugement du roi l'été 1791, jugement pourtant réclamé par un nombre impressionnant d'adresses et pétitions envoyées à l'Assemblée, réclamé au champ de mars le 17 juillet 1791, où le peuple de Paris chantant et dansant périt sous les balles du marquis de La Fayette, commandant la garde nationale lors de la fusillade, autorisée par la loi martiale. Cette mémoire douloureuse est inscrite dans le corps social et ici simplement traduite. Le roi, la reine et La Fayette sont des traîtres et doivent donc être punis.

et le peuple trompé
se lève et prend les armes
pour cesser (*bis*) les alarmes
[...] et n'a-t-on pas raison
De punir ce grand traître
qui voulait toujours seul être maître
mais on luit fait connaître
qu'il n'est plus rien du tout.

[...]

et sa femme Antoinette
ne peut plus rien tramer en cachette
son ami La Fayette
est connu traître aussi

76 Juger, punir, venger publiquement est devenu, selon les termes révolutionnaires mis en exergue par Colin Lucas³¹, « un devoir plus sacré que l'insurrection elle-même ». Un « devoir », car il n'est pas si facile de tuer un roi, de vouloir une véritable justice et le débat anime

chacun des cœurs. Il faut donc se justifier auprès de soi-même et des autres pour cette vengeance publique, cette « terreur ».

3.2. De la terreur et de l'apaisement : pourquoi chanter ?

77 Deux années plus tard, dans les *Fragments sur les institutions républicaines*, Louis-Antoine-Léon de Saint-Just évoque la patrie par des mots analogues à ceux de Desforgues :

La patrie n'est point le sol, elle est la communauté des affections. Chacun combattant pour le salut ou la liberté de ce qui lui est cher, la patrie se trouve défendue. Si chacun sort de sa chaumière, son fusil à la main, la patrie est bientôt sauvée. Chacun combat pour ce qu'il aime : voilà ce qui s'appelle parler de bonne foi. Combattre pour tous n'est que la conséquence³².

78 La question d'une patrie comme communauté du respect des lois et comme communauté des affections est donc à la fois antérieure à la période dite de la Terreur et postérieure. Elle prend une tournure aiguë après la crise de la lutte des factions de Ventôse et Germinal an II. Cette communauté repose sur les affects sociaux qui sont au cœur du processus éducatif. En effet, chacun sait désormais que si la voix de la vérité est bien celle de l'intuition sensible de chacun, cette dernière peut être perturbée par l'événement révolutionnaire lui-même. Certains considèrent que le plus grand dommage opéré par la contre-révolution et la terreur qui lui a fait obstacle est celui-ci : avoir érodé, abrasé, la sensibilité des citoyens et donc leur faculté de juger.

79 Cette « communauté des affections » chez Saint-Just comporte une double valence. La première est empirique : il faut nommer ce qui était espéré et projeté et qui a été mis en échec dans le déroulé même de la Révolution, fabriquer les remèdes institutionnels qui permettront de dépasser cet échec. La seconde est utopique : les fragments où il consigne ses pensées sont aussi le lieu d'une foi en l'impossible maintenue coûte que coûte.

Formez des institutions civiles, les institutions auxquelles on n'a point pensé encore : il n'y a point de liberté durable sans elles. Elles

soutiennent l'amour de la patrie et l'esprit révolutionnaire même, quand la Révolution est passée. » C'est par là que vous annoncerez la perfection de votre démocratie³³ [...].

80 Maximilien de Robespierre souhaite, quant à lui, rendre les citoyens non pas responsables de leurs émotions, mais doués d'« instincts infaillibles » par l'exercice répété d'expériences vécues en simulacres dans les fêtes.

81 Jacques-Nicolas Billaud-Varenne appelle également à la nécessité d'éduquer les sensibilités :

Les vices sont comme les plantes vénéneuses : il faut les chercher exprès pour en trouver ; au lieu que les productions salutaires et vivifiantes croissent de tous côtés sous nos pas. Cependant, il ne suffirait point d'avoir mis la justice et la vertu à l'ordre du jour si l'on ne s'empressait d'en accélérer les développements par l'instruction publique, non suivant l'idée qu'on attache communément à cette expression, mais telle qu'elle doit être chez un peuple qui se régénère. Pour lui, l'instruction publique n'est pas seulement dans les écoles, ni exclusivement pour l'enfance ; elle est destinée à tous les citoyens. Ce n'est point la simple culture de l'esprit, mais l'épuration du cœur, mais la propagation de sentiments républicains. [...] Oublier, dans un État libre, d'éclairer la nation par tous les moyens qui parlent aux sens et à l'âme, c'est perdre de vue ce qui peut coopérer le plus efficacement à la réformation ; c'est compromettre la liberté en négligeant de créer un caractère national qui identifie de plus en plus le peuple à sa constitution. Si la tyrannie a besoin d'abrutir l'espèce humaine pour la mieux comprimer, la république exige que chacun connaisse ses droits et ses devoirs, pour que, jaloux de conserver les premiers, il devienne plus scrupuleux à remplir ses obligations³⁴.

82 Un certain nombre de membres du comité de salut public font ainsi de la question des institutions civiles le lieu d'un sauvetage des sensibilités et des mœurs républicaines, qui ont tant de difficultés à triompher des mœurs d'Ancien Régime.

83 L'institution civile – fête, religion, famille – serait alors le lieu où s'éduque le *thymos* et donc le courage civique, voire le civisme³⁵. Or, la chanson comme art populaire et sans-culotte qui associe parole et musique fait pleinement partie de cette éducation. C'est pourquoi

l'Institut national de musique, créé sur l'ancienne école municipale le 18 Brumaire an II fait l'éloge de la musique chez les peuples anciens comme référence et comme modèle pour cette éducation du thymos.

- 84 « Les avantages de la musique sont connus et appréciés depuis l'enfance du monde et l'on sait quels prodiges elle a opérés chez les peuples libres de l'Antiquité. Elle n'était pas chez eux un art de pur agrément, mais l'une des bases de leur institution sociale, une partie essentielle de l'éducation et l'un des premiers ressorts du gouvernement. Elle était, entre les mains des plus sages législateurs, l'un des moyens puissants dont ils se servaient pour éclairer les hommes, épurer, adoucir les mœurs, fixer l'esprit public, inspirer l'amour de la patrie et le respect pour les lois, soutenir la patience, échauffer le courage de leurs guerriers et développer dans tous les cœurs le germe des actions utiles et généreuses »³⁶.

C'est donc bien dans ce but d'éducation des facultés sensibles comme des facultés morales que cet institut publie alors chaque mois un ouvrage de musique à divulguer.

[Il] contient cinq morceaux : savoir, une ouverture ou symphonie, pour instrument à vent ou à cordes, un hymne ou chœur patriotique, une marche militaire, ou religieuse, ou funèbre ; un rondeau ou pas de manœuvre et au moins une chanson ou romance civique. [...]. Les morceaux qu'il renferme ont été exécutés dans toutes les communes de France : l'amour de la liberté et des arts a formé des réunions de Citoyens, dont les talents n'étaient pas utilisés pour la patrie ; alors jouissant des mêmes avantages que Paris, ces communes eurent aussi des concerts populaires et les hymnes chantés au point central de la république furent répétés au même instant dans toutes ses parties, par le peuple français et par ses armées victorieuses. Un recueil simple de chants et romances civiques inspirés par la haine de la tyrannie et l'amour sacré de la liberté, perpétuant le souvenir des actions chères à la Patrie et dans lesquels des fleurs sont jetées sur la tombe de ceux qui sont morts pour elle, a été composé³⁷.

- 85 Les chansons sont en 1793 et 1794 plus que jamais une manière de parler de l'actualité, qu'elle soit guerrière, religieuse, liée à la vie quotidienne ou à la vie politique. Ainsi, si la période de la terreur a divisé et blasé les sensibilités, l'éducation comme institution civile doit réunir et réparer le corps de chacun et le corps social.

- 86 La chanson est par la suite convoquée pour refonder cette fameuse cité, dans des fêtes décadaires qui font parties intégrantes des cultes rendus à la religion des devoirs de l'homme, un culte de fait très immanent, où le culte rendu à l'être suprême n'est qu'un élément. On sollicite alors les citoyens non seulement pour qu'ils chantent ce qui a été écrit à Paris, mais pour qu'ils écrivent des poèmes et des hymnes. Ces fêtes décadaires offrent tous les dix jours l'occasion de les partager.
- 87 Ainsi, le citoyen Nougaret écrit ces vers français destinés à l'être suprême, afin de préparer la fête du 20 Prairial an II :

La France se réveille, elle sort d'esclavage.
Les rois en frémissant, admirent son courage.
De l'auguste raison elle suit le flambeau.
Son despote insolent tombé dans le tombeau
il entraîne avec lui l'horrible fanatisme
Sur le crime écrasé, s'élève le civisme
Le respect pour les mœurs, la douce égalité
l'amour de la patrie et de la liberté.
Toi seul, ô dieu puissant ! Tu reçois notre hommage
ainsi que la vertu, ta véritable image.
Soutiens (défend raturé) protège un peuple généreux
Qui combat pour les droits des mortels malheureux
Que l'univers s'empresse à suivre notre exemple
Qu'il soit, dans tous les temps digne d'être ton temple³⁸.

- 88 Nougaret condense en quelques mots une sorte de théorie de l'émancipation comme réveil et comme œuvre d'un courage associé à la raison, une sorte d'histoire. La question religieuse est associée à la fin du fanatisme, à l'amour de la patrie et à la vertu civique comme hommages rendus à un dieu puissant. Il s'agit d'un déisme devenu religion nationale ou civile dont le texte central reste la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen.
- 89 Certains textes lus pour célébrer la fête de l'être suprême ressemblent à des poèmes en prose et l'éloge de la nature y semble alors étrangement proche d'une certaine sensibilité actuelle.

Admirons ce bel éclat que les cieux, colorés par l'aurore,
réfléchissent dans l'étang bordé de tilleuls qui se prolonge vis-à-vis

de notre retraite. [...] Ne perdons pas ces précieux instants, là-haut sous ce treillage de vigne, d'où notre vue peut s'étendre au loin, allons respirer la fraîcheur et les parfums que les zéphirs répandent dans les airs. [...]

Plus loin, les oiseaux sortent en foule, pour saluer le soleil à son lever. Les uns voltigent sur la surface des eaux ; d'autres, cachés dans l'épaisseur des feuillages, tantôt, surprennent, par la vivacité et les variations harmonieuses de leurs chants ; tantôt par une mélodie douce et touchante, ils flattent l'oreille plus agréablement encore. De toutes ces voix réunies résulte un concert dont les sons, mêlés aux parfums des fleurs, s'élèvent vers les cieux comme une offrande matinale. Être suprême ! Dieu de l'univers, voilà la seule et vraie image de tes attributs³⁹ ! »

- 90 Ces fêtes décadaires se poursuivent après le 9 Thermidor et la chute de Robespierre, Saint-just et Couthon, cette date est simplement ajoutée dans les événements à fêter, mais, comme l'a montré Mona Ozouf⁴⁰, ce n'est plus le même enthousiasme qui les anime, elles sont devenues des lieux de conformité à l'institution, plus que des lieux d'apaisement réparateur après la bataille pour la liberté. Il n'y a pas, cependant, de véritable coupure et, lors de la fête de la jeunesse en 1797, c'est un poème-chanson publié d'abord dans un recueil d'ariettes patriotiques en 1792 – ou an I de la liberté –, puis dans le *Recueil des actions héroïques et civiques des républicains français* de l'an II, qui est encore utilisé.
- 91 Le père doit secouer son fils pour le faire assister à la fête qui lui est consacrée, fête de la jeunesse. Le poème met en scène les âges de la vie, la romance familiale, civique et guerrière, où l'autel de la patrie demeure le centre de la cérémonie, d'une manière qui semble devenir atemporelle, pourvu que le régime soit républicain. Au cours de cette fête de la jeunesse, décidée le 5 Germinal an VI (25 mars 1797), on organise l'inscription civique des jeunes gens ayant atteint l'âge de 21 ans, la distribution des prix aux élèves d'école les plus méritants et l'intégration officielle, en tant que républicains, des jeunes ayant atteint l'âge de 16 ans. Il s'agit d'arracher la jeunesse aux mains du royalisme. La chanson appartient donc à un répertoire républicain. Nous sommes loin de l'inventivité de 1789, mais au cœur de l'idéal civique de transmission.

Eh ! Quoi ! Tu peux dormir encore !
N'entends-tu pas ces cris d'amour ?
Éveille-toi, voici l'aurore ;
Mon fils, voici ton plus beau jour.
C'est à l'autel de la patrie,
Que tu vas marcher sur mes pas ;
Cours à cette mère attendrie
Qui t'appelle, et t'ouvre les bras.

[...]

Dans tes regards brille une flamme
Qui plaît à mon cœur paternel ;
Ouvre les yeux, fixe ton âme
Sur ce spectacle solennel.
C'est à l'autel de la patrie
Qu'il faut consacrer tes quinze ans
Et c'est là que l'honneur te crie
D'apporter tes premiers serments.

Tu l'as fait ce serment auguste,
Devant la France et devant moi ;
Tu serviras, vaillant et juste,
Ton pays, nos droits et la loi.
C'est à l'autel de la patrie
Que tu viens de le prononcer ;
Plutôt cent fois perdre la vie
Que de jamais y renoncer !

[...]

Si d'une belle, honnête et sage
Tu sais un jour te faire aimer,
Le nœud sacré du mariage
Est le seul que tu dois former :
Mais à l'autel de la patrie
Courez tous les deux vous unir :
Que jamais votre foi trahie
N'ordonne au ciel de vous punir⁴¹.

- 92 La fidélité ou la trahison de serments faits à son père, à la mère patrie ou à sa femme fonde la qualité du jeune républicain, il s'agit dans chaque cas de respecter la garantie des lois qui sont l'assise de la société, mais c'est moins pour s'émanciper que pour empêcher le retour des rois, comme du fanatisme. L'intertexte avec le chant du départ, mais aussi avec bien des textes issus des premières fêtes décadaires, est immense. La scène du père et du fils est notamment récurrente, afin de pouvoir évoquer l'éducation paternelle.

Conclusions

- 93 L'effort poétique populaire, que ce qualificatif permette de parler du petit peuple ou d'un peuple lettré qui s'oppose à l'aristocratie, est bien pendant la période révolutionnaire un effort politique. Avant même d'entrer dans les contenus des poèmes, choisir d'écrire des vers plutôt que des discours est en soi un acte politique qui s'adresse au cœur, perçu comme le fondement de l'homme révolutionnaire. Ce dernier doit sentir, pour pouvoir exercer sa faculté de juger. Les émotions ne sont alors nullement opposées à la raison, elles expriment plutôt une compétence de jugement synthétique, là où le discours argumentatif est analytique. Saint-Just affirme par exemple qu'il faut « honorer l'esprit mais s'appuyer sur le cœur⁴² ».
- 94 Ce jugement synthétique des émotions permet de condenser l'inouï de la novation révolutionnaire et ainsi de décrire ce qui vient sans avoir besoin de le rapporter à des expériences déjà connues. Si l'effort de la littérature est de mettre des mots neufs sur le monde vécu, cet effort est bien un effort littéraire qui, même maladroit, permet de faire circuler cette nouvelle expérience, qui transforme une série d'individus séparés en un peuple qui combat pour sa liberté.
- 95 Néanmoins, l'expérience est fragile et les mots du vif, du vivace et de l'aujourd'hui peuvent être recouverts par un autre usage du langage, cette fois falsificateur. Pour mettre dans l'ombre l'expérience, il est possible d'abuser de l'exemplarité d'un événement. En prétendant qu'il est reproductible, on arase son exceptionnalité et l'on espère faire croire que la Révolution est faite quand elle n'a pas commencé. L'effort révolutionnaire consiste ainsi à déjouer ce qui est considéré comme un abus des mots ; non qu'il faille nécessairement refuser la fiction, mais bien refuser l'imbroglio qu'elle peut autoriser entre

expérience de vérité – fût-elle une vérité racontée par la fiction, une allégorie – et voile posé sur le monde afin d'empêcher les peuples de se ressaisir de leurs droits. Falsifier en révolution, c'est en effet cela : empêcher les peuples de se ressaisir de leurs droits.

- 96 C'est pourquoi, la sensibilité doit être aiguisée et discriminer entre vérité synthétique des émotions esthétiques liées au vécu politique, et falsifications esthétisées qui viennent contredire ce vécu. C'est dans ce processus que l'ironisation devient partie intégrante du dévoilement de la falsification. Les révolutionnaires se sont constamment méfiés de l'esthétisation qui provoque les émotions, refusant par exemple les décrets d'enthousiasme, et ont valorisé l'esthétique qui les fait surgir. Poétiquement, ce couple esthétique-esthétisation ne peut opérer que si les vers déclamés ou chantés coïncident avec l'expérience vécue. La sensibilité n'est pas affinée sans expérience vécue dans le réel et dans les seuls mots. C'est pourquoi le caractère révolutionnaire de l'acte poétique résulte d'abord de cet ajustement au réel. Plus l'écriture versifiée use des lieux connus du genre et moins l'expérience en monde à transmettre est forte.
- 97 De ce fait, la poésie révolutionnaire ne peut que se faire l'écho de la conflictualité politique qui habite ce moment. En lisant un poème ou en écoutant une chanson, chacun sent dans son corps s'il éprouve une sensation d'accord ou de désaccord. La lecture orale en public permettait déjà cet « éprouvé ». Dans le registre du corps parlant, c'est sur un mode éminemment physique que l'opinion publique populaire éprouve son unité ou sa division⁴³, qu'elle s'éprouve comme peuple ou comme voix du peuple. En effet, la voix constitue pendant la Révolution française un élément clé du lien politique qui s'institue dans toute assemblée par la lecture à haute voix, le vote à main levée, la décision sur le vif. L'importance du chant trouve là quelques réserves d'explications.
- 98 Face à cette conflictualité, la chanson et les poèmes oscillent entre ardeur et espoirs, des espoirs d'apaisement. Du côté de l'ardeur, il convient de témoigner des élans révolutionnaires, des batailles, des victoires. Du côté de l'espoir, il y a une volonté de produire par le chant un témoignage plus ambivalent face aux dangers qui rôdent dans tout conflit, toute division. La chanson cherche, enfin, à apaiser, car l'espoir réside *in fine* dans la possibilité de finir une révolution

dont on attend le bonheur, qui ne peut s'accomplir que lorsque « ça ira ». Or « ça ira » quand la concorde sera ressentie comme tangible, lors de la réunion autour d'un amour de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, et de la loi. Tant qu'elle reste une fiction qui endormirait les âmes faibles, alors que cette déclaration est encore bafouée par les aristocrates et les traîtres, ça ne va pas encore. Le palimpseste du *Ça ira* témoigne de la double nécessité d'espérer et de témoigner de la réalité politique.

99 *La Marseillaise* elle-même, pourtant écrite à la demande d'un baron devenu maire de Strasbourg, ne peut faire l'économie de cette réalité politique populaire, du sentiment patriotique, du sentiment du danger. Là encore, le chant condense des émotions vécues alors que la guerre vient d'être déclarée et que la frontière est proche. Quant à l'insurrection, elle est à la fois espérée et redoutée et les poèmes en témoignent au premier chef. Il faudra juger ceux qui ont fait couler le sang, le roi n'est plus « rien du tout » pour être devenu « un grand traître ».

100 Cependant, une autre dimension de cette poésie révolutionnaire mérite attention. Elle n'est ni du côté du vécu, ni du côté de la falsification, ni du côté de cet art de dire le conflit en l'apaisant, mais appartient au registre de l'idéologie et de l'utopie. Du côté de l'idéologie, nous constatons une certaine conception de la liberté faite de liens réciproques, de l'opposition entre humains et inhumains et, pour dire cette opposition, le recours classique à l'animalisation des inhumains devenus moutons ou oiseau sauvage en cage, quand la liberté est associée à l'oiseau qui vole. En cela, les chansons héritent de l'imaginaire des Lumières, où les tyrans étaient devenus des bêtes féroces, tigres et lions. Le lion souverain, c'est désormais le peuple et il y a là un renversement manifeste des métaphores. Enfin, les poèmes et chansons rendent compte d'une affirmation récurrente : la guerre civile est dangereuse et il faut savoir la contourner, la refuser et la craindre et, pour cela, il faut aimer les lois.

101 Ce n'est pas petite chose que d'inclure ces enjeux idéologiques dans la condensation poétique et cela témoigne d'une connaissance diffuse d'enjeux théoriques partagés par tous les acteurs révolutionnaires. Il y a ainsi une politique de la philosophie qui a réussi à se faire poétique de la philosophie.

- 102 Du côté de l'utopie, il faut faire venir le monde révolutionné en le décrivant comme un futur espéré, cette fois en faisant appel aux émotions vécues dans cette nouvelle manière de faire usage du temps. L'investissement du futur est aussi neuf que l'idée du progrès attendu. Or, investir le futur, c'est alors donner aux poèmes et aux chants une double fonction. La première est une fonction réparatrice des compétences sensibles, après l'épreuve de la période de la guerre de la tyrannie contre la liberté, cette terreur nécessaire qui a « glacé » la révolution. Il faut retrouver l'ardeur et l'espoir, et cela n'a rien d'évident. Les fêtes en l'honneur de l'être suprême disent l'intensité de ce désir d'un monde réconcilié après la violence de la bataille. C'est alors que la question du chant éducatif, de la capacité à prendre exemple sur l'Antiquité pour instituer la société révolutionnée, prend toute son ampleur. L'utopie est ainsi articulée à une pédagogie générale et à la généralisation des institutions civiles. L'écriture oscille entre appropriation locale des commandes publiques unifiées, les fêtes décadaires sont les mêmes pour tout le pays, et l'ordonnement local de fêtes dont les modèles centralisés sont réagencés. Le vif de l'événement ne semble pas si facile à retrouver et la fête révolutionnaire se fait simulacre. La situation est paradoxale, tant le simulacre avait été moqué dans les versifications populaires. Il est désormais requis pour faire expérience de ce que l'on n'aura justement pas vécu, mais qu'il faut transmettre pour faire des républicains. Là réside la seconde fonction de cet art poétique. Cet objectif transcende la rupture thermidorienne, qui, à ce titre, ne fait pas événement.
- 103 La question de la transmission ne surgit pas en 1794 avec les fêtes décadaires, mais y devient plus aiguë. En 1789, il fallait transmettre une expérience vraie pour expliquer le nouveau et ne pas se laisser bernier par les faux discours ; en 1794, il faut inventer les institutions qui permettront de fabriquer les compétences d'un citoyen veilleur, capable de protéger ses droits ; en 1797, il faut faire en sorte que le chaînage des générations maintienne les valeurs républicaines.
- 104 Cette traversée de la poétique populaire, très arbitraire tant le nombre de textes est hallucinant⁴⁴, permet de comprendre qu'il y a en la révolution un désir d'écriture, qui s'appuie sur une conception du sensible comme enjeu politique d'abord intuitive, puis très théorisée. À ce titre, la poétique populaire relève d'une pensée littéraire appuyée sur une histoire classique où les femmes occupent un rôle

de passeur, car leur chant est gracieux et leurs compétences émotives reconnues. Elles sont les muses et Clio n'est pas loin, car le poème est bien souvent un poème d'histoire, à l'instar de la peinture d'histoire. En 1794, l'histoire comme savoir était justement devenue l'une des institutions civiles nécessaires. Réunir ainsi la musique, la poésie et l'histoire était l'un des vœux les plus chers des révolutionnaires.

105 Certes, pour pouvoir aujourd'hui recevoir la charge d'intensité émotive véhiculée par ces textes versifiés ou non, il convient de connaître leur référent. Si l'on ne comprend pas le contenu des textes, ils demeurent faibles. Toutefois, n'est-ce pas aussi le cas quand le langage poétique est mis au service d'une réinvention de mythes méconnus par le lecteur ? Là aussi, pour que ce dernier puisse goûter l'art des usages du langage poétique, il convient de lui expliquer malgré tout ce qui est évoqué. Le cinéma a à plusieurs reprises pris en charge cette fonction d'institution civile, où, dans des films qui portent sur la Révolution, le chant est véhicule de l'intensité des sentiments. Renoir met en scène *La Marseillaise* (1938) et par là même l'ardeur de l'amitié, de l'amour de la révolution avec l'amour filial, maternel conjugal, l'amour érotisé en filigrane et l'amitié en soutien de toute une « communauté des affections » révolutionnaire. Dominique Cabrera, dans le film intitulé *Le Beau Dimanche* (2007), met en scène le *Ah comme ça va* et la tristesse qui accompagne le sentiment populaire d'avoir été trahi par ce roi si bien aimé. C'est une femme qui entonne le chant repris en chœur sur la pelouse du moulin d'Andé, devenu champ de mars pour évoquer le 17 juillet 1791 et sa fusillade. Enfin, Pierre Schoeller dans *Un peuple et son roi* (2018), a choisi de souvent faire entendre des femmes qui chantent. En plein air, ce sont les lavandières qui chantent *Enfin v'la donc que le roi à tue-tête* et dans la joie de l'événement Après la prise des Tuileries, cependant, une femme traverse l'esplanade sinistre du château dans la tristesse résultant d'un événement nécessaire, l'insurrection, mais ressenti comme malheureux, tant on déplore de morts qui auraient pu être évitées. Elle chante Louis XVI en cage comme un oiseau sauvage. La révolution endeuillée juge son roi d'un ton plaintif, dans une ritournelle redevenue saisissante grâce au cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

BILLAUD-VARENNE Jacques Nicolas, « Décret, présenté par Billaud-Varenne au nom du comité de salut public, déclarant que la Convention nationale fera triompher la République démocratique et punira sans pitié tous ses ennemis », 1^{er} Floréal an II [20 avril 1794], in, *Archives parlementaires de la Révolution française*, t. 89.

BOURDON Léonard et THIBAudeau Antoine-Claire, *Recueil des actions héroïques et civiques des républicains français*, vol II, Paris, Imprimerie nationale, v. 1794, reproduit dans le *Journal des débats et des décrets*, 8 Ventôse an II [26 février 1794], n°525. .

CHAPPEY Jean-Luc, LEGOY Corinne et ZÉKIAN Stéphane, « Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820) », *La Révolution française*, n° 7, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/lrf.1179>

DELON Michel, « Tout finit par des chansons... », in Paul-Édouard LEVAYER (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1989.

GUILHAUMOU Jacques, « Le civisme à l'épreuve de la Révolution française », in *Révolution-Française.net*, 16 décembre 2006. URL : <http://revolution-francaise.net/2006/12/16/58-le-civisme-a-l-epreuve-de-la-revolution-francaise>

La Prise de la Bastille ou Paris sauvé, in *Choix de poésies révolutionnaires et anti-révolutionnaires* [en ligne], t. 1, Bruxelles, Canongette, 1830, p. 37-42. URL : <https://poetes-en-revolution.msh.uca.fr/sources/choix-de-po%C3%A9sies-r%C3%A9volutionnaires-et-anti-r%C3%A9volutionnaires-bruxelles-canongette-1830>

MARTY Georges et MARTY Ginette, *Dictionnaire des chansons de la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1988.

MASON Laura, *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996.

MAUGENDRE Xavier, *L'Europe des hymnes, dans leur contexte historique et musical*, Liège, Mardaga, 1996.

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire. 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1988.

PIERRE Constant (éd.), *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Publications relatives à la Révolution française », 1899.

Françoise PROUST *De la résistance*, Paris, éditions du Cerf, coll. « Passages », 1997.

RANCIÈRE Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, éditions du Seuil, 1990.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RENAULT Olivier, *Platon, la médiation des émotions. L'éducation du θυμός [thymos] dans les dialogues*, Paris, Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique », 2014.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, t. 1, *Les Confessions*, éd. B. Gagnebin, M. Raymond et R. Osmont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1742-1781].

SAINT-JUST Louis-Antoine-Léon de, *Œuvres complètes*, éd. M. Abensour et A. Kupiec, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2004 [1789-1794].

SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, éd. A. Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1985.

SIEYÈS Emmanuel-Joseph, « reconnaissance et exposition raisonnée des droits de l'homme et du citoyen » in Brigitte MASQUET (dir.), *Les Voix de la Révolution. Projets pour la démocratie*, éd. Y. Bosc et S. Wahnich, préface M. Vovelle, Paris, La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires », 1990.

VOVELLE Michel, *Les Mentalités révolutionnaires (1789-1799)*, Paris, université de Paris 1, 1985.

WAHNICH Sophie, *La Longue patience du peuple. 1792, naissance de la République*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2008.

NOTES

1 Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 62.

2 Michel DELON, « Tout finit par des chansons... », in Paul-Édouard LEVAYER (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 16.

3 Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 62.

4 Françoise PROUST élabore cette question du courage dans *De la résistance*, Paris, éditions du Cerf, coll. « Passages », 1997.

5 Olivier RENAULT, *Platon, la médiation des émotions. L'éducation du θυμός [thymos] dans les dialogues*, Paris, Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique », 2014.

6 Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 63.

7 Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 64.

8 Laura MASON, *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996.

9 Jacques RANCIÈRE, *Courts voyages au pays du peuple*, éditions du Seuil, 1990, p. 69.

10 *La Prise de la Bastille ou Paris sauvé*, in *Choix de poésies révolutionnaires et anti-révolutionnaires* [en ligne], t. 1, Bruxelles, Canongette, 1830, p. 37-42.
URL : <https://poetes-en-revolution.msh.uca.fr/prise-de-la-bastille-ou-Paris-sauve-14-juillet-1789-la>

11 Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1985, p. 457.

12 *Id.*

13 *Ibid.*p. 466.

14 Jacques RANCIÈRE, *Courts voyages au pays du peuple*, *op. cit.*, p. 69.

15 Emmanuel-Joseph SIEYÈS, « reconnaissance et exposition raisonnée des droits de l'homme et du citoyen » in Sophie Wahnich et Yannick Bosc (dir.), *Les Voix de la Révolution. Projets pour la démocratie*, Paris, La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires », 1990, p. 20.

16 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. 1, *Les Confessions*, éd. B. Gagnebin, M. Raymond et R. Osmont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1742-1781], p. 495.

17 *Pierre Ancize rendu aux citoyens en août 1789*, gravure à l'eau-forte, 62,8 × 48,9 cm, 1789, musée Gadagne, inv. 364.

18 Papier révolutionnaire, 1789, musée Gadagne, inv. 1171.1.

19 Sur ce point, je me permets de renvoyer aux chapitres portant sur le meurtre de Jacques Guillaume Simoneau, maire d'Étampes, en février 1792, dans Sophie WAHNICH, *La Longue patience du peuple. 1792, naissance de la République*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2008.

20 Georges MARTY et Ginette MARTY, *Dictionnaire des chansons de la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1988, p. 81.

21 Sur Ladré et des mésaventures après le 9 Thermidor, on consultera le bon article de synthèse de Jean-Luc CHAPPEY, Corinne LEGOY et Stéphane ZÉKIAN, « Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820) », *La Révolution française*, n° 7, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/lrf.1179>

22 Constant PIERRE (éd.), *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Publications relatives à la Révolution française », 1899.

- 23 Portrait du sans-culotte, chanson anonyme, citée par Albert Soboul dans *Les Sans-culottes parisiens en l'an II* (1968), puis par Michel VOVELLE dans *Les Mentalités révolutionnaires (1789-1799)*, Paris, université de Paris 1, 1985.
- 24 Constant PIERRE (éd.), *op. cit.*, p. 477-478.
- 25 Georges MARTY et Ginette MARTY, *Dictionnaire des chansons de la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1988., p. 117.
- 26 Constant PIERRE (éd.), *op. cit.*, p. 477-478.
- 27 Xavier MAUGENDRE, *L'Europe des hymnes, dans leur contexte historique et musical*, Liège, Mardaga, 1996, p. 11-50.
- 28 Archives nationales série C 150, L253, p. 2.
- 29 *Id.*
- 30 BHVP, n° 9312.
- 31 Comme l'a montré Colin LUCAS dans « Revolutionary Violence, the People and the Terror », in Keith BAKER (dir.), *The French Revolution and the creation of modern political culture*, vol. 4, *The Terror*, Oxford, Pergamon Press, 1994, p. 57-80.
- 32 Louis-Antoine-Léon de SAINT-JUST, « Troisième fragment. Idées générales », in *Fragments sur les institutions républicaines* [1800], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2004 [1789-1794], p. 977. On remarquera la proximité avec le contrat social de Rousseau.
- 33 Louis-Antoine-Léon de SAINT-JUST, « Rapport sur la police générale », 26 Germinal an II [15 avril 1794], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 763.
- 34 Jacques Nicolas BILLAUD-VARENNE, « Décret, présenté par Billaud-Varenne au nom du comité de salut public, déclarant que la Convention nationale fera triompher la République démocratique et punira sans pitié tous ses ennemis », 1^{er} Floréal an II [20 avril 1794], in *Archives parlementaires de la Révolution française*, t. 89, p. 94.
- 35 Jacques GUILHAUMOU, « Le civisme à l'épreuve de la Révolution française », in *Révolution-Française.net*, 16 décembre 2006. URL : <http://revolution-francaise.net/2006/12/16/58-le-civisme-a-l-epreuve-de-la-revolution-francaise>
- 36 Prospectus pour les ouvrages périodiques de musique à l'usage des fêtes nationales mis à jour par l'Institut national de musique, p. 1. Archives nationales. Carton AF II 494, pièce 35.

37 Prospectus pour les ouvrages périodiques de musique à l'usage des fêtes nationales mis à jour par l'Institut national de musique, p. 2 et 3. Archives nationales. Carton AF II 494, pièce 35.

38 CITOYEN NOUGARET, Archives nationales, D/XXXVIII/1.

39 HAINUYER, « Le réveil du bon père, hommage à l'être suprême et à la nature, fête de l'être suprême », discours donné à Bordeaux, Bordeaux, Imprimerie de Moreau, Archives nationales, D/XXXVIII, 1.

40 Mona OZOUF, *La Fête révolutionnaire. 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1988.

41 Léonard BOURDON et Antoine-Claire THIBAudeau, *Recueil des actions héroïques et civiques des républicains français*, vol II, Paris, Imprimerie nationale, v. 1794, reproduit dans le *Journal des débats et des décrets*, 8 Ventôse an II [26 février 1794], vol. 525.p. 111-112.

42 Louis-Antoine-Léon de SAINT-JUST, *Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, sur le commerce, la législation et les crimes des factions.*, 26 Germinal an II [15 avril 1794], in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 742-769.

43 Sur ce point, on consultera Roger CHARTIER, « L'opinion publique populaire pendant la période révolutionnaire », in Michel VOVELLE (dir.), *L'Image de la Révolution française*, vol IV, Sorbonne, 6-12 juillet 1989, Paris, Pergamon Press, 1990.

44 Voir le site web *Poètes en Révolution*. URL : <https://poetes-en-revolution.msh.uca.fr>

AUTEUR

Sophie Wahnich

Directrice de recherche CNRS, histoire et science politique, Pacte-CNRS, Steep Inria Grenoble. 14 bis avenue Marie Reynouard, Grenoble 38100

Poésie et imprimerie : les notes d'Alfred de Vigny

Pierre Dupuy

DOI : 10.35562/marge.445

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

La poésie d'Alfred de Vigny a la réputation, peut-être plus qu'une autre, d'être tournée vers l'histoire. La raison en est qu'elle ne raconte pas l'histoire seulement sur un mode narratif, mais qu'elle fait l'effort de se penser historiquement. Poser la question du rapport entre poésie et imprimerie, c'est de ce fait s'interroger sur les difficultés que connaît la parole poétique à être au monde historiquement. L'histoire étant par excellence le lieu de l'écrit et du récit, cet article vise à mettre en évidence un antagonisme plus ou moins prononcé entre l'oral et l'écrit, le chant et la technique.

INDEX

Mots-clés

Vigny, romantisme, poésie, histoire, imprimerie

PLAN

Poésie et imprimerie : le questionnement théorique du *Journal d'un poète*

Les effets de l'imprimerie sur la poésie

Les effets de l'imprimerie sur la civilisation

Pour une histoire de la parole imprimée : quelques projets littéraires de Vigny

Benjamin Franklin ou l'imprimeur moderne

Camoëns ou le lévite

« La Bouteille à la mer » ou la confiance en l'imprimerie

Conclusion

TEXTE

- 1 La poésie d'Alfred de Vigny a la réputation, peut-être plus qu'une autre, d'être tournée vers l'histoire : qu'on pense à son premier recueil, les *Poèmes antiques et modernes*, et à sa répartition chronologique, ou encore au regard panoramique des *Destinées*. Or, cette poésie ne se contente pas de raconter l'histoire sur un mode narratif – et c'est peut-être lorsqu'elle s'y complaît, comme dans « La Sauvage », qu'elle nous apparaît la moins convaincante –, elle fait surtout l'effort de se penser historiquement, dans son statut de « parole singulière¹ » – comme nous le rappellent les vers les plus célèbres de « La Maison du berger² ». Poser la question du rapport entre poésie et imprimerie, c'est de ce fait s'interroger sur les difficultés que connaît la parole poétique à être au monde historiquement. L'histoire étant par excellence le lieu de l'écrit et du récit, c'est, de surcroît, mettre en évidence un antagonisme plus ou moins prononcé entre l'oral et l'écrit, le chant et la technique.

- 2 Le questionnement sur les effets et les enjeux de l'imprimerie est particulièrement réactualisé dans la première moitié du XIX^e siècle, qui voit l'apparition d'une presse à grand tirage et à faible coût. Les plus optimistes voient dans la propagation de l'écrit l'avènement imminent de la démocratie. En 1840, David d'Angers résume en quatre bas-reliefs, destinés au monument à Gutenberg de Strasbourg, les bienfaits de l'imprimerie sur les quatre continents. Lamartine se fait à son tour le chantre de ces bienfaits, dans son *Voyage en Orient* : « La parole écrite et multipliée par la presse [...] amène invinciblement l'âge de raison pour l'humanité. La révélation à tous par tous³. » Enfin, Hugo clame sa foi en l'imprimerie dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* en 1831 et, plus encore, dans le chapitre « L'art et la science » de son *William Shakespeare* en 1864 : « Dans Christ faisant éclore les pains, il y a Gutenberg faisant éclore les livres. Un semeur annonce l'autre⁴. » A *contrario*, d'autres se montrent beaucoup plus réticents face à ce phénomène, craignant une crise et un déclin de la littérature. Cette position se trouve résumée à merveille dans la définition du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert : « Imprimerie. – Découverte merveilleuse. A

fait plus de mal que de bien⁵. » Pour l'exprimer encore autrement, il y aurait, à l'endroit de l'imprimerie, d'une part une réaction *progressiste*, héritée directement de Voltaire, pour qui la diffusion de la parole imprimée servait la lutte contre l'Infâme et qui, souvenons-nous, déclinait avec humour, sur le mode de l'antiphrase, les bienfaits de l'imprimerie dans le pamphlet *De l'horrible danger de la lecture*⁶ ; d'autre part, une réaction *conservatrice*, se réclamant plus ou moins ouvertement de Rousseau et fidèle aux leçons énoncées dans le *Discours sur les sciences et les arts*⁷.

- 3 On le voit, cette question nécessiterait un colloque ou un ouvrage à part entière, ne serait-ce que pour privilégier une approche diachronique et pour nuancer cette approche manichéenne, peut-être réductrice, que j'ai esquissée plus haut. Pour cette raison, je me limiterai, pour l'heure, à circonscrire au mieux les enjeux de cette question dans l'œuvre d'Alfred de Vigny, et plus particulièrement dans les fragments du *Journal d'un poète*.

Poésie et imprimerie : le questionnement théorique du *Journal d'un poète*

Les effets de l'imprimerie sur la poésie

- 4 Le prétendu *Journal* de Vigny constitue en réalité, rappelons-le, un ensemble hétéroclite composé de notes de lectures, d'observations, de pensées philosophiques ou encore d'esquisses en prose et en vers. Ces notes ont souvent une fonction métalittéraire : elles nous introduisent dans le laboratoire de la création vignyenne et nous montrent véritablement, parfois de très près, l'œuvre en train de se faire. Partons d'un constat que Vigny a formulé dans une note de 1839 à propos de ce qu'il appelle « les deux littératures » :

LES DEUX LITTÉRATURES. – Il est possible qu'il n'y ait que deux littératures, celle des yeux ou de la lecture, et celle des oreilles et du chant. On lit avec les yeux, seul, dans le cabinet, un roman, une longue histoire, un livre de sciences, de métaphysique, etc., qui

seraient insupportables à entendre ; on écoute la poésie, la tragédie, le discours des rhéteurs ou de la chaire.

L'imprimerie a donné la littérature des yeux, les anciens ne connaissaient guère que celle des oreilles⁸.

Vigny fonde l'opposition entre ce qu'il appelle les deux types de littératures sur un critère sensitif, la différence entre la vue et l'ouïe, et opère ainsi la distinction entre deux réalisations de la parole, dite ou écrite. D'une part, il distingue la littérature qu'on lit silencieusement, une littérature de l'imprimé, post-gutenbergienne, dans laquelle il classe les romans et ouvrages de fiction, mais aussi les ouvrages de science, physique ou métaphysique, du fait que ni les uns ni les autres n'auraient vocation, en raison de leur longueur principalement, à être récités et écoutés. D'autre part, il reconnaît la littérature qu'on lit à voix haute et qu'on écoute, dans laquelle il classe la poésie, mais aussi le théâtre et la rhétorique, sacrée ou profane. On retrouve les prémices de cette distinction dans une note antérieure, datant de 1837, dans laquelle Vigny évoque le caractère essentiellement non imprimable de la poésie :

Dès qu'elle est imprimée, la Poésie perd la moitié de son charme. Cela vient de ce qu'on ne sait pas la lire : l'homme du monde, s'il la lit tout bas, le fait avec distraction. La forme régulière et monotone des vers ennuie sa vue, parce que la Poésie est tissée de pensée et d'harmonie. Elle perd la moitié d'elle-même en s'imprimant. – La rime faite pour plaire à l'oreille déplaît aux yeux. S'il lit la Poésie à haute voix (comme on lit tout, à peu près, du ton d'une gazette), c'est encore pis. [...] Il faudrait donc pour faire sentir la Poésie que partout le Poète vînt avec elle, comme le rapsode de l'Antiquité ou le trouvère du Moyen Âge, et ce serait là un métier de Baladin⁹.

Écrivant cela en 1837, le poète reprend donc à son compte l'une des théories développées par Madame de Staël dans *De la littérature* :

L'imprimerie, si favorable aux progrès, à la diffusion des lumières, nuit à l'effet de la poésie ; on l'étudie, on l'analyse, tandis que les Grecs la chantaient, et n'en recevaient l'impression qu'au milieu des fêtes, de la musique, et de cette ivresse que les hommes réunis éprouvent les uns par les autres¹⁰.

Vigny partage ainsi avec Madame de Staël le regret d'une poésie qu'on ne chante plus, mais qu'on lit, qu'on « étudie » et qu'on « analyse », comme si c'était de la prose. La poésie, « tissée de pensée et d'harmonie », doit avant tout être dite à haute voix, non comme on lirait une gazette imprimée, mais comme les aèdes et les trouvères la chantaient. En somme, ce qui est en jeu dans la reproduction en série du poème, dans le remplacement de la voix par la lettre de plomb, c'est peut-être la perte de *l'aura*, une préoccupation conceptualisée par Walter Benjamin au siècle suivant. Il est bien sûr délicat d'attribuer un autre objet à l'analyse de Benjamin, qui s'appliquait essentiellement aux arts plastiques et au cinéma à une période où la technique de reproductibilité était beaucoup plus perfectionnée et diffusée qu'en 1840, mais l'on peut considérer, suivant la démonstration de Vigny, le poème comme un objet unique et authentique quand il est récité par la voix de l'auteur, et voué à être imparfaitement reproduit, à petite ou grande échelle, par la voie de l'imprimerie. *L'aura*, rappelons-nous la définition de Benjamin, est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il¹¹ ». Le lointain, c'est la voix du poète, que la lettre, dupliquée à l'infini par l'imprimerie, contraint au silence. Jean-Christophe Bailly, dans son essai sur la mort des dieux, montre qu'avec la mort du grand Pan « s'en va pour toujours ou retourne au silence un langage sonore, un langage qui résistait à l'emprise absolue du *pharmakon* de l'écrit¹² ». Le poème fait donc résistance à l'imprimerie, car cette dernière entend le faire advenir au monde non plus récité par une voix unique, mais déformé par l'écrit.

Les effets de l'imprimerie sur la civilisation

- 5 Vigny tire en premier lieu sa méfiance à l'endroit de l'imprimerie des textes de Rousseau. Dans une note insérée dans le *Discours sur les sciences et les arts* lors de sa parution en 1750, l'écrivain genevois se montre inquiet des progrès de l'imprimerie :

À considérer les désordres affreux que l'Imprimerie a déjà causés en Europe, à juger de l'avenir par le progrès que le mal fait d'un jour à l'autre, on peut prévoir aisément que les souverains ne tarderont pas à se donner autant de soins pour bannir cet art terrible de leurs États qu'ils en ont pris pour l'y introduire¹³.

La note en question évoque ensuite l'échec de l'introduction d'une presse à Constantinople et en vient à justifier, de manière provocatrice, la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie¹⁴. Selon Rousseau, l'imprimerie a nivelé la qualité des textes écrits en leur permettant une plus grande diffusion et en leur conférant une meilleure durée, de telle sorte qu'elle a accru les maux corrupteurs de la civilisation. Vigny se montre également lecteur de Nodier, qui fut son ami proche pendant les années 1820 et qui écrivit, dans la *Revue de Paris* en novembre 1830, un réquisitoire particulièrement violent contre les progrès de l'imprimerie :

L'imprimerie est si peu une digue contre la barbarie, qu'on ne court aucun risque d'avancer qu'elle l'a rendue plus imminente et plus inévitable. Elle n'est pas l'aurore d'un jour sans fin ; elle est le crépuscule d'une éternelle nuit. Tous les siècles que la civilisation perdra sur sa longévité présumable lui ont été volés par Gutenberg¹⁵.

Nodier exprime ici sa crainte que l'imprimerie, sous les atours d'une mission civilisatrice, soit plutôt un moyen de répandre et de renforcer la barbarie, une crainte qui semble avoir durablement marqué Vigny. Celui-ci pense en effet que l'imprimerie serait à l'origine de la baisse de qualité des œuvres modernes :

DE L'IMPRIMERIE. – Les anciens avaient sur nous l'avantage de ne pas connaître l'imprimerie.

Ceci paraîtra singulier, mais ma conviction est que cette ignorance, défavorable à la rapidité de la propagation des idées et à leur conservation, était favorable à l'épuration du goût et au choix dans les chefs-d'œuvre. [...]

Le public ne peut plus choisir à présent ; il faut qu'il lise tout, et les mêmes lettres impriment les premiers et les derniers écrivains, ceux de l'art et ceux de la spéculation¹⁶.

L'absence de l'imprimé opérait selon Vigny une sélection naturelle dans les œuvres : on ne faisait pas l'effort de mettre par écrit les textes qu'on estimait médiocres ou répréhensibles. Au contraire, dans un monde où tout ce qui s'écrit s'imprime, rien ne garantit au poète

que les idées en faveur de la civilisation prévaudront sur les autres, si bien que l'imprimerie peut devenir paradoxalement un vecteur de barbarie.

- 6 La fin de la note de Vigny, qui oppose les écrivains « de l'art » – reconnus pour leur savoir-faire – aux écrivains spéculateurs, fait référence à la *littérature industrielle*, que Sainte-Beuve avait définie dans un article retentissant de la *Revue des deux mondes* en 1839. Dans cet article, le critique boulonnais s'intéressait surtout aux incidences politiques de ce phénomène :

Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature. Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun¹⁷.

L'avènement de l'imprimerie, c'est également l'avènement de l'âge démocratique et la possibilité donnée à chacun de revendiquer le moindre droit, fût-il d'écrire et d'être publié. Sur ce sujet, Vigny a également lu avec intérêt les deux parties de la *Démocratie en Amérique* de Tocqueville, en 1835 et 1840. Créer à l'âge démocratique, pour Tocqueville, c'est créer avant tout non plus pour des lecteurs ou des spectateurs, mais pour des *consommateurs* ; c'est participer à une forme d'« industrie littéraire », selon le mot de Tocqueville qui reprend en miroir les termes de Sainte-Beuve. Dans un état social qui alimente une « médiocrité savante », il n'est pas question de parler du génie des auteurs : « Pour quelques grands écrivains qu'on y voit, on y compte par milliers des vendeurs d'idées¹⁸. » Toutefois, si Tocqueville s'inquiète de l'uniformisation de la littérature et de la poésie, il n'y perçoit pas les effets de l'imprimerie, laquelle constitue à ses yeux le meilleur rempart contre le despotisme administratif : « L'imprimerie a hâté les progrès de l'égalité, et elle est un de ses meilleurs correctifs¹⁹. » Vigny lui en tient d'ailleurs rigueur :

Tocqueville se trompe en disant que la démocratie est la cause de la précipitation incorrecte des œuvres modernes. La démocratie d'Athènes n'en a produit que de correctes et il est incroyable que Rossi n'ait pas répondu cela. La cause est l'invention de l'imprimerie²⁰.

- 7 Le questionnement de Vigny sur l'imprimerie, tel qu'il apparaît dans ces notes, doit donc être appréhendé avec toute sa portée politique et sociale, sans pour autant se voir retirer sa fonction poétique. Vigny est un poète, un écrivain, avant d'être un philosophe. Ses notes théoriques laissent souvent place à des projets de récits centrés autour de l'imprimerie.

Pour une histoire de la parole imprimée : quelques projets littéraires de Vigny

Benjamin Franklin ou l'imprimeur moderne

- 8 On constate dans les esquisses de Vigny une recrudescence des projets dramatiques et comiques autour de 1840, au nombre desquels on compte celui-ci :

Drame. L'IMPRIMERIE. – Une insulte multipliée par la presse. Le Duel est défendu. Le cavalier est réduit à l'assassinat. Il ne le peut pas. La mère s'en charge. Le roi l'absout. Le pouvoir absolu arrivant avec une mission divine²¹.

Cette esquisse, telle qu'elle nous est parvenue, illustre et conjugue deux centres d'intérêt distincts de Vigny : la question du duel, liée à une forme d'honneur aristocratique, et les réticences à l'endroit de l'imprimerie, qui se trouvent ici pour la première fois mises en forme dans un projet dramatique. Il n'est guère permis de douter que ce projet de drame trouve son origine dans un fait divers connu, le duel entre Armand Carrel et Émile de Girardin²² advenu le 21 juillet 1836. L'imprimerie est ici pointée du doigt par Vigny comme un instrument

de calomnie qui, en diffusant l'insulte, en accroît considérablement la violence. Un autre projet, plus détaillé, date sensiblement de la même époque, sans qu'on soit en mesure de dire quelle aurait été la forme finale du récit. Détaché de l'actualité immédiate, Vigny déplace sa réflexion sur l'imprimerie à l'époque de la guerre d'indépendance américaine :

La guerre de l'Indépendance dura huit ans. Scène importante :
à l'imprimerie.

Le compositeur réfléchissant sur ses lettres.

Cette lettre de plomb est le poison le plus subtil que les veines du corps social puissent jamais recevoir en elles. Je dis, moi, que si chacun de nous réfléchissait à ce qu'il fait il ne les poserait qu'en tremblant dans leur case, etc.

Tom accourt, supplie qu'on n'imprime pas son pamphlet, il est parti²³.

Le contexte américain a sans aucun doute été soufflé à Vigny par la lecture de la *Démocratie* de Tocqueville, en particulier par l'étude de mœurs qui constitue l'objet de la deuxième version – c'est pourquoi nous serions tentés de le dater de 1840, et non de 1839. Les méfaits de l'imprimerie sont à nouveau mis en avant : Tom, peut-être le pamphlétaire Thomas Paine, n'a plus la main sur son texte une fois celui-ci imprimé. Par l'imprimerie, le texte échappe à son auteur, qui ne peut plus exprimer ni regret ni rétractation : il n'y a pas d'amendement matériel ou moral possible. Ce qui est reproché somme toute à la presse, c'est bien la gangue matérielle dans laquelle elle emprisonne la pensée mise en mots. L'imprimerie est un poison, à plus forte raison parce qu'elle *plombe* la pensée.

- 9 L'imprimeur apparaît comme le personnage le plus lucide de la scène. Dans son édition critique du *Journal*, Fernand Baldensperger émet l'hypothèse que Vigny a peut-être songé, au moment d'écrire ces lignes, à Benjamin Franklin, qui a été lui-même prote d'imprimerie – et qui apparaît au centre du bas-relief de David d'Angers consacré aux bienfaits de l'imprimerie en Amérique²⁴. Il précise qu'il aurait pu découvrir cette information en lisant Tocqueville, qui évoque, dans une note paratextuelle de la première *Démocratie*, les débuts de Franklin et cite l'affaire de la censure de 1722. Du reste, la lecture de Tocqueville en 1835 et en 1840 ne fait que confirmer l'intérêt de

longue date que porte Vigny pour l'illustre Américain : il mentionne, dès 1833, dans sa pièce *Quitte pour la peur*, le voyage de celui-ci en France et sa rencontre avec Voltaire.

LE DUC – Tenez, regardez ! Moi, par exemple, je sors de chez le Roi. [...] Il m'a présenté ensuite Franklin, le docteur Franklin, l'imprimeur, l'Américain, l'homme pauvre, l'homme en habit gris, le savant, le sage, l'envoyé du Nouveau Monde à l'ancien, grave comme le paysan du Danube, demandant justice à l'Europe pour son pays, et l'obtenant de Louis XVI ; j'ai eu une longue conférence avec ce bon Franklin ; je l'ai vu ce matin même présenter son petit-fils au vieux Voltaire, et demander à Voltaire une bénédiction, et Voltaire ne riant pas, Voltaire étendant les mains aussi gravement qu'eût fait le souverain pontife, et secouant sa tête octogénaire avec émotion, et disant sur la tête de l'enfant : « Dieu et la Liberté ! » – C'était beau, c'était solennel, c'était grand²⁵.

Le portrait de Franklin tel que le Duc le fait dans la pièce, avec la longue énumération d'appositions et l'antéposition du substantif « imprimeur » avant même celui de sa nationalité, est en tout point remarquable, dans la mesure où il nous donne à voir, sur le mode héroï-comique, le sacre de l'imprimeur par le champion et le pontife de la parole imprimée. La représentation de l'imprimeur américain en gardien sacré de la presse annonce, quant à elle, une image récurrente dans les fragments vignyens.

Camoëns ou le lévite

- 10 S'interroger sur le statut de la parole imprimée dans les sociétés modernes, c'est aussi s'interroger sur l'histoire de cette parole imprimée et ainsi essayer d'en découvrir les origines. Un texte, classé par Germain et Jarry dans les projets poétiques, est fondamental pour comprendre la pensée de Vigny à ce sujet. Daté de 1841, il s'agit du projet d'une prière, qui aurait pu être insérée dans les multiples suites envisagées à la *Première Consultation du Docteur-Noir*. Je la restitue ici dans son intégralité :

L'ARCHE NOUVELLE
(La Presse.)

Au pied de cette croix de bois, en face de la mer sombre et morne, Stello s'agenouilla lentement, et, levant au ciel ses yeux affligés et son pâle visage, il s'écria :

« Dieu de l'univers et de l'homme infortuné, Dieu de la créature incomplète, malheureuse et condamnée, entendez-moi au nom de ces morts.

« L'Arche nouvelle des hommes où votre parole est enfermée s'appelle pour les peuples : la Presse.

« Enfermez-la, Seigneur, dans quelque divin Tabernacle où les Lévites seuls puissent la toucher.

« Que les Lévites de l'Arche soient ceux-là seuls dont l'œuvre produite au grand jour porte le nom, résiste à l'oubli et est douée d'une forte vie après plusieurs années.

« La Pudeur ! La Pudeur ! Puissiez-vous l'envoyer parmi nous pour donner à tout homme la crainte de toucher la chose sainte avec des mains impures et inhabiles.

« Le saint respect du foyer, de la probité et du génie. La honte de cacher son visage et son nom et d'écrire à la dérobée ce qu'il n'oserait dire devant son peuple assemblé.

« Ô Conscience divine, toi seule peux nous défendre contre nous-mêmes, car l'Arche est impérissable, et, comme Oza mourut pour avoir touché l'Arche antique, le Roi ou le peuple qui touchera l'Arche nouvelle tombera frappé de mort²⁶. »

En reprenant un symbole à la fois architectural et religieux, l'arche d'alliance conservée dans le saint des saints du temple de Jérusalem, Vigny en vient à sacraliser l'imprimerie, dans le sens étymologique du *sacer*, c'est-à-dire qu'il la rend intouchable, inviolable. Celui qui touche l'objet sacré, l'arche ancienne qui contient les Tables de la Loi, et l'arche nouvelle qui contient la presse, devient de fait *sacrilège* et impur. Dans le *Deuxième livre de Samuel*, Ouzza meurt d'avoir touché l'arche d'alliance²⁷ ; de la même façon, l'imprimerie peut se révéler

néfaste à l'endroit de ceux qui l'utilisent sans discernement, sans raison, sans pudeur également. Ce danger, Vigny cherche à le prévenir en proposant un recours à la « Pudeur », concept ici un peu vague qu'on gagne à rapprocher d'un impératif d'épuration propre à l'atticisme. Remarquons enfin que la même isotopie du sacré transforme les grands écrivains en lévites, gardiens de la chose sainte, dévolus exclusivement au service du Temple.

- 11 L'image du lévite particulièrement efficace dans l'imaginaire vignyen, dans la mesure où elle donne du poète l'image d'un homme prédestiné, mais aussi d'un paria, vivant à l'écart de la société. L'analogie du lévite apparaît pour la première fois en 1835 dans le poème « L'Orgue », dans lequel Vigny, constatant le déclin du christianisme, écrit :

Les tableaux des martyrs n'ont devant eux qu'un peintre
Qui, debout, l'œil en flamme, et la main sur le cœur,
Adore saintement la forme et la couleur ; [...]
L'Église est bien heureuse encore qu'aujourd'hui
Les lévites de l'art viennent prier pour lui²⁸.

On la retrouve ensuite dans un projet dramatique intitulé *La Main de l'Infante*, à peu près contemporain de la prière de Stello. Drame se déroulant au ^{xvi}^e siècle, dans la veine espagnole hugolienne dont *Ruy Blas* en 1838 était le dernier exemple en date, *La Main de l'Infante* aurait été surtout un « drame de la pensée », un drame de l'écrivain comme l'est *Chatterton*. De fait, il apparaît vite dans l'évolution des notes que le poète portugais Camoëns en aurait été le personnage principal. L'esquisse d'une tirade datée de 1843 fait de lui l'un des garants de l'imprimerie naissante. Au roi Philippe II, qui lui demande ce qu'il pense de l'imprimerie, il répond :

CAMOËNS – C'est l'arche sainte, Sire. Ni roi ni peuple n'y pourront
toucher sans en mourir.

Je voudrais qu'elle pût être enfermée dans quelque divin tabernacle
où les Lévites seuls la pussent toucher.

Les Lévites sont à mes yeux les poètes, les penseurs, les grands
écrivains. Mais il n'y a qu'une puissance mortelle qui puisse

empêcher les abus, c'est la Pudeur, la Pudeur virile, qui arrête la main au moment où elle va écrire ce qu'elle n'oserait pas signer.

Contentez-vous, Sire, de l'invoquer, ce sera la meilleure garantie pour vous²⁹.

Dans cette esquisse, la figure de Camoëns a le mérite de synthétiser les différentes réflexions de Vigny sur la parole imprimée. La prière de Stello est déplacée au ^{xvi}^e siècle, de manière à devenir immédiatement contemporaine de la diffusion de l'imprimerie et à doter Camoëns d'un don prophétique. Sa tirade aurait permis de mettre en avant à la fois la menace que représente l'imprimerie et la nécessité subséquente de laisser ce trésor sous la responsabilité des lévites de l'art.

« La Bouteille à la mer » ou la confiance en l'imprimerie

- 12 Je voudrais finir par l'étude du poème « La Bouteille à la mer », qui a, sous bien des aspects, une valeur conclusive dans l'œuvre de Vigny. La première version connue de ce poème est une esquisse en prose datée par Vigny lui-même du 21 novembre 1846 et écrite au Maine-Giraud sous le titre de « La Bouteille sur l'océan ». Le poème en vers, rédigé selon les manuscrits en 1847, a quant à lui été publié pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* le 1^{er} février 1854. Il faut rappeler ici la méthode de travail propre à Vigny, qui n'a pas varié de 1820 à 1863. Le poème en vers, achevé et publié, a toujours pour état antérieur une esquisse en prose, dont l'organisation en paragraphes mime parfois celles des strophes et dans lesquels on peut trouver des phrases qui ont déjà épousé plus ou moins la forme du vers. L'esquisse en prose est ensuite oubliée par le poète, laissée à l'écart pendant un temps indéterminé, avant d'être comme redécouverte et réécrite en vers. « La Bouteille à la mer » est à première vue un récit assez simple : un capitaine, sur le point de faire naufrage, écrit un message dans lequel il expose ses découvertes et l'enferme dans une bouteille qu'il lance à la mer en espérant qu'un jour elle rejoigne le rivage. On le voit, comme *La Main de l'Infante*, « La Bouteille à la mer » est donc de nouveau un texte qui prend pour objet l'écriture.

Jérôme Thélot a rappelé la pluralité des lectures allégoriques qui peuvent être faites de ce poème. Au-delà de l'allégorie manifeste, la mer figurant « le temps qui sépare l'œuvre d'aujourd'hui de sa notoriété posthume », il voit en effet dans ce poème une allégorie latente, la mer figurant dans ce cas le temps « qui sépare la conception de l'œuvre de sa réalisation, l'intervalle entre l'intention créatrice et le poème lui-même – entre la prose, l'esquisse en prose, et les vers³⁰ ». « La Bouteille à la mer » est donc bien, de quelque façon qu'on la lise, un drame de l'écriture en train de se faire. Dans l'esquisse en prose, l'explication de l'allégorie est donnée dans le dernier paragraphe par le narrateur lui-même :

[XXIII]

La Bouteille qui porte ta pensée se nomme Imprimerie. – Les vents contraires et les courants la porteront au port ; – au port de l'immortalité³¹.

Le mot *imprimerie*, quasi personnifié par l'absence d'article et la majuscule, offre ici un final grandiose au poème en révélant *in extremis* le sens de l'allégorie. A *contrario*, le poème définitif, publié dans la *Revue des deux mondes* en 1854, puis dans le recueil posthume des *Destinées*, ne le révèle pas ; l'allégorie est coupée de son exégèse, ou plutôt, elle est transformée et déléguée à un savant à qui la bouteille est apportée. L'exégèse s'attarde, dans le poème définitif, moins sur le contenant que sur le contenu :

XXIII

Quel est cet Élixir ? Pêcheur, c'est la Science.
C'est l'élixir divin que boivent les Esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience³² [...].

« La Bouteille à la mer » se présente donc comme une célébration de la pensée, en réconciliant science et poésie à travers l'image de l'élixir. De nombreux plans de la main de Vigny attestent que le poème aurait dû constituer l'épilogue des *Destinées*, du moins jusqu'à l'écriture de « L'Esprit pur » en 1863. Il constitue aujourd'hui l'antépénultième poème du recueil, si l'on suit comme Ratisbonne le

dernier plan autographe de Vigny³³, daté du 27 mai 1863, et inaugure la conclusion optimiste du recueil. Par ailleurs, un mot occupe tout un hémistiche de « La Bouteille à la mer », rallongé de surcroît par une remarquable diérèse finale : « Commémoration ».

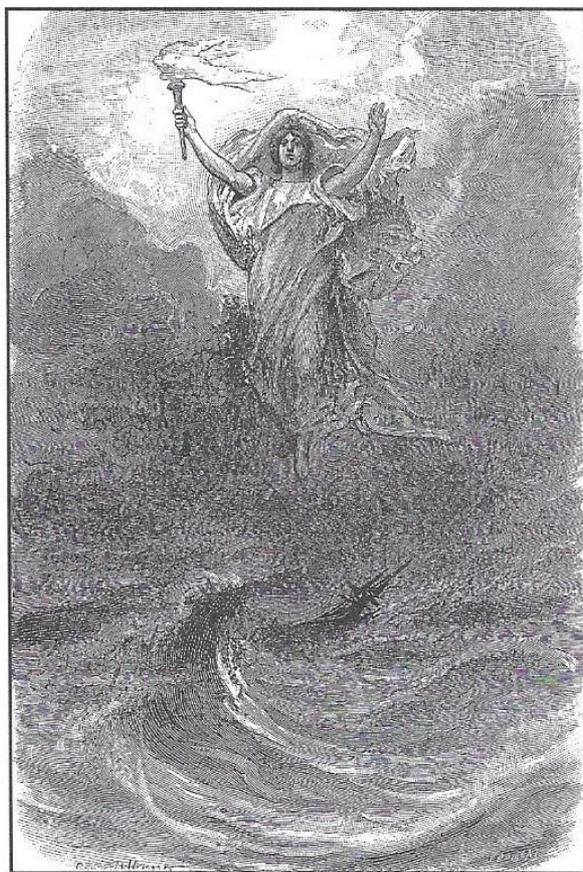
Aux héros du savoir plus qu'à ceux des batailles
On va faire aujourd'hui de grandes funérailles.
Lis ce mot sur les murs : « Commémoration³⁴. »

Germain et Jarry voient dans ces lignes une « conversion à l'optimisme³⁵ », une expression que nous ne retiendrons pas parce qu'elle sous-entendrait que la pensée de Vigny a connu une progression linéaire, ce qui n'est évidemment pas le cas, puisque nous avons vu que cette pensée était partagée entre deux pôles, que nous avons appelés schématiquement Rousseau et Voltaire. Nous préférons donc parler, pour désigner « La Bouteille à la mer », d'un moment notable de sérénité voltairienne et d'une profession de foi dans les pouvoirs et les effets de l'écriture et de l'imprimerie, qui aboutit à faire taire pour un temps la méfiance qu'à d'autres moments elles suscitent. Plusieurs extraits indiquent que *La Main de l'Infante* aurait proposé une semblable célébration de l'écrivain, comme l'indique cette tirade prêtée au roi Philippe II :

PHILIPPE – [...] Quand la mort sans y faire aucune différence
Avec tous les Avis aura mis les Bragance
Chose dont toi ni moi ne serons les témoins
On dira : qu'avaient-ils ? – Ils avaient Camoëns³⁶ !

Le poète n'a plus à craindre les effets néfastes de l'imprimerie : par la commémoration qu'il obtiendra grâce à elle, il se sait immortel. Vibrante expression de ce triomphe, la lithographie de Georges Bellenger, destinée à servir d'illustration à « La Bouteille à la mer » dans le recueil du centenaire, parvient à traduire plutôt fidèlement le sens métaphorique du poème et à restituer de manière frappante l'allégorie, en lui donnant les traits bartholdiens de la statue de la Liberté³⁷.

Figure 1. Lithographie illustrant le poème « La Bouteille à la mer »



144 b

Source : Alfred de Vigny, *Les Destinées, précédées de Moïse*, accompagnées de 46 illustrations gravées sur bois par Georges Bellenger, Paris, Pelletan, 1898.

Conclusion

- 13 L'imprimerie a-t-elle fait plus de bien que de mal ? À cette question posée tacitement par Flaubert, Vigny n'aurait pas répondu de façon tranchée. Comment concilier en effet sa réprobation dans de multiples notes du *Journal* et son éloge dans les deux versions, en prose et en vers, de « La Bouteille à la mer » ? On obtiendrait une réponse satisfaisante en intégrant ces réflexions éparses dans un raisonnement plus large sur la technique. S'il est bien évidemment caricatural de dire que Vigny fut opposé à toute forme de progrès technique, il ne faudrait pas pour autant, comme l'a fait imprudemment Joseph Sungolowsky, minorer sa méfiance fondamentale à leur

encontre. « À l'instar de l'esprit des Lumières, il met sa foi en la science propagatrice du progrès industriel et social, source du bonheur humain³⁸ » : un commentaire comme celui-ci nous paraît outrancier et même faux. Il serait plus juste, au contraire, de dire que la pensée de Vigny consacrée à la technique fut profondément ambivalente. Cette méfiance du poète à l'encontre de la technique, et plus généralement de la science, serait selon Antoine Compagnon l'un des traits caractéristiques de ceux qu'il appelle les *antimodernes* et qu'il qualifie comme étant « des modernes résignés » : « La modernité implique la mélancolie, ou même le désespoir. Tout progrès contient une perte. Le regret est inséparable du progrès³⁹. » L'adhésion à l'idée de progrès ne sera donc jamais pleine et entière chez l'antimoderne, dans la mesure où elle sera toujours accompagnée d'une conscience mélancolique de l'objet perdu : on la désignera donc plus volontiers comme une adhésion à rebours et comme le résultat d'une conscience malheureuse et partagée. Dans un essai du recueil *Nudités*, Giorgio Agamben, suivant Nietzsche, nous rappelle que le vrai *contemporain* est toujours voué à adopter une posture *inactuelle* :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁴⁰.

- 14 Qu'elle soit dite antimoderne ou inactuelle, la réflexion de Vigny doit donc nous interpeller par sa pertinence et nous rappeler que *ce que dit le poète à propos de l'histoire* a encore un sens à une époque où, plus que jamais, le débat sur la technique requiert notre pleine attention.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009.

BAILLY Jean-Christophe, *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours. Intervention philosophique », 1993.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version de 1939], in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2016.

DUPUY Pierre, *Incarner la poésie. Théories et Pratiques d'écriture d'Alfred de Vigny*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2022.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues* [1913], in *Bouvard et Pécuchet*, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1979.

HUGO Victor, *William Shakespeare* [1864], in *Œuvres complètes. Critique*, éd. G. Rosa et J. Seebacher, préface J.-P. Reynaud, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

JENNY Laurent, *La Parole singulière*, préface J. Starobinski, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.

LAMARTINE Alphonse de, *Voyage en Orient*, éd. S. Basch, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2011 [1835].

NODIER Charles, « De la Perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation » [1830], in *Articles*, vol. 2 1830, Clermont-Ferrand, éditions de Bussac, coll. « Des Voix méconnues », 2016.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts* [1750], in *Œuvres complètes. III, Du contrat social, Écrits politiques*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

SABOURIN Lise (dir.), « Bellenger illustrateur des *Destinées* : une lecture de Vigny en 1898 », in *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Centre d'étude des milieux littéraires », 2008.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1839, p. 675-691.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], in *Œuvres*, éd. C. Seth et V. Cossy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

SUNGOLOWSKY Joseph, *Alfred de Vigny et le dix-huitième siècle*, Paris, A. G. Nizet, 1968.

THÉLOT Jérôme, « Vigny. Le Travail de l'oubli », in *L'Immémorial : études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2011.

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, vol. 2 [1840], in *De la démocratie en Amérique. Souvenirs. L'Ancien régime et la Révolution*, éd. J.-C. Lamberti et F. Mélonio, postface J. T. Schleifer, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986.

VIGNY Alfred de, *Le Journal d'un poète*, t. 1 1823-1841, éd. F. Baldensperger, Paris, Conard, coll. « Œuvres complètes de Alfred de Vigny », 1935 [1867].

VIGNY Alfred de, *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. F. Baldensperger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

VIGNY Alfred de, *Œuvres complètes*, vol. 1 Poésie, théâtre, éd. F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

VIGNY Alfred de, *Théâtre complet*, éd. S. Ledda et L. Sabourin, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2018.

VOLTAIRE, *De l'horrible danger de la lecture* [1765], in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. 60 A, *Nouveaux mélanges*, 1765, éd. N. Cronk et J. Godden, Oxford, Voltaire Foundation, 2017.

NOTES

1 Nous empruntons l'expression à Laurent JENNY, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.

2 Pour un commentaire approfondi de ces poèmes, je renvoie à la publication tirée de ma thèse, *Incarner la poésie. Théories et Pratiques d'écriture d'Alfred de Vigny*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2022.

3 Alphonse de LAMARTINE, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2011, p. 433.

4 Victor HUGO, *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 291.

5 Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1979, p. 531.

6 VOLTAIRE, *De l'horrible danger de la lecture*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. 60 A, *Nouveaux mélanges*, 1765, Oxford, Voltaire Foundation, 2017.

7 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, in *Œuvres complètes. III, Du contrat social, Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

8 Alfred de VIGNY, *Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes*, vol. 2 *Prose*, éd. F. Baldensperger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949 [1867], p. 1122. À partir de maintenant, je ne préciserai plus le nom d'Alfred de Vigny devant les œuvres qu'il a écrites.

9 *Ibid.*, p. 1083 [1837].

- 10 Germaine de STAËL-HOLSTEIN, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 45.
- 11 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version de 1939], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 278.
- 12 Jean-Christophe BAILLY, *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours. Intervention philosophique », 1993, p. 126.
- 13 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, *op. cit.*, p. 28.
- 14 *Ibid.*
- 15 Charles NODIER, « De la Perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation » [1830], in *Articles*, vol. 2 1830, Clermont-Ferrand, éditions de Bussac, coll. « Des Voix méconnues », 2016, p. 85.
- 16 *Journal*, p. 1119-1120 [1839].
- 17 Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1839, p. 681.
- 18 Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, vol. 2 [1840], in *De la démocratie en Amérique. Souvenirs. L'Ancien régime et la Révolution*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 469.
- 19 *Ibid.*, p. 652.
- 20 *Journal*, p. 1159 [1841].
- 21 Alfred de VIGNY, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2018, p. 998.
- 22 Ce duel avait pour origine la menace d'une biographie de Carrel, qui aurait rendu publique sa relation avec une femme mariée. Il se solda par la mort de Carrel.
- 23 *Journal*, p. 1127 [1839].
- 24 *Le Journal d'un poète*, t. 1 1823-1841, éd. F. Baldensperger, Paris, Conard, coll. « Œuvres complètes de Alfred de Vigny », 1935 [1867], p. 541.
- 25 *Quitte pour la peur*, in *Théâtre complet*, p. 675.
- 26 « Esquisses sans lendemain » [1841], in *L'Atelier du poète*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 337-338.

27 2 S 6,7.

28 « L'Orgue », in *Fantaisies*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, op. cit., p. 217.

29 « Esquisses théâtrales », in *Théâtre complet*, p. 1005.

30 Jérôme THÉLOT, « Vigny. Le Travail de l'oubli », in *L'Immémorial : études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2011, p. 203.

31 « Esquisse de *La Bouteille à la mer* », in *L'Atelier du poète*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, op. cit., p. 301.

32 « *La Bouteille à la mer* », in *Les Destinées*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, op. cit., p. 158.

33 « À la recherche d'un plan », in *L'Atelier du poète*, p. 284.

34 « *La Bouteille à la mer* », in *Les Destinées*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, op. cit., p. 158.

35 François GERMAIN et André JARRY, « Notes et variantes de *La Bouteille à la mer* », in *Œuvres complètes*, vol. 1 *Poésie, théâtre*, op. cit., p. 1114.

36 « Esquisses théâtrales », in *Théâtre complet*, op. cit., p. 1003-1004.

37 Lise SABOURIN (dir.), « Bellenger illustrateur des *Destinées* : une lecture de Vigny en 1898 », in *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Centre d'étude des milieux littéraires », 2008, p. 307.

38 Joseph SUNGOLOWSKY, *Alfred de Vigny et le dix-huitième siècle*, Paris, A. G. Nizet, 1968, p. 170.

39 Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2016, p. 550.

40 Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009, p. 24.

AUTEUR

Pierre Dupuy

Professeur agrégé de lettres modernes, Cité scolaire internationale, avenue des sports 01210 Ferney-Voltaire. Pierre Dupuy est ancien élève normalien et docteur en littérature française. Il est actuellement professeur agrégé de lettres modernes à la Cité scolaire internationale de Ferney-Voltaire. Il est l'auteur du livre *Incarner la poésie. Théories et pratiques d'écriture d'Alfred de Vigny* (Droz, 2022).

Ses principaux centres d'intérêt sont le romantisme, la poétique et l'esthétique. Il a codirigé deux numéros des *Nouveaux cahiers de Marge* : *Écriture stigmatée : esthétiques de la déviance* (avec Lauralie Chatelet et Laure-Hélène Tron-Ymonet) et *La Poésie dans et contre l'histoire* (avec Benoît Auclerc et Jérôme Thélot).

Illustrer *L'Année terrible*

Bruit, fureur et silence de l'image

Camille Page

DOI : 10.35562/marge.435

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Dans *L'Année terrible*, Victor Hugo narre avec émotion les déboires d'une société profondément marquée par la débâcle de la guerre franco-prussienne ainsi que par l'épisode traumatique de la Commune. Peu de temps après la parution du recueil, les éditeurs s'emparent du verbe poétique pour lui adjoindre une iconographie riche de sens. À travers l'étude comparative de trois éditions illustrées qui se succèdent chronologiquement – celle de Michel Lévy en 1874, celle d'Eugène Hugues en 1879 et celle de l'Édition Nationale en 1888 –, l'article se propose d'étudier la manière dont s'articule en cette fin de XIX^e siècle le fragile équilibre entre poésie, histoire et illustration. En mettant en lumière les partis-pris iconographiques qui prévalent au fil des publications, il pose ainsi la question de la réception du texte hugolien et de ses variations relatives au contexte de publication. Entre souvenir bruyant de la défaite humiliante contre la Prusse et silence autour de la révolution parisienne et du sort des communards, l'image reflète en un sens les brèches d'une société profondément meurtrie par l'événement historique.

INDEX

Mots-clés

Hugo (Victor), illustration, poésie, guerre de 1870-1871, Commune de Paris

PLAN

Figurer le poète dans l'histoire

Premières images

Une esthétique d'ombre et de lumière

Portraits de l'ennemi

Graver l'esprit de revanche contre « les États-Unis d'Europe »

Silences de l'image

TEXTE

- 1 Seulement trois ans après l'épisode traumatique de la Commune, la maison d'édition Michel Lévy publie en 1874 *L'Année terrible* de Victor Hugo, illustrée des dessins de Léopold Flameng et Daniel Vierge¹. Les deux artistes, présents à Paris pendant les faits, mettent en scène et donnent à voir cette « année épouvantable² » décrite par le poète, période sombre de l'histoire de France où la nation fut meurtrie par les affrontements de la guerre franco-prussienne, mais également par ceux de la guerre civile, où se sont opposés violemment les fédérés et les soldats du gouvernement versaillais. Au cœur d'une société soumise à la politique de l'Ordre moral, une telle publication n'est pas sans risque. La censure, par le pouvoir politique, de l'imagerie de la Commune s'affirme fermement dès 1871 par une série de mesures restrictives et punitives, dont Gustave Courbet, représentant par excellence de l'artiste communal, fera les frais. À l'inverse, le souvenir douloureux de la défaite et l'exaltation de la défense de Paris, deux facettes majeures de l'œuvre hugolienne, participent davantage à la volonté d'union nationale prônée par les représentants de l'Ordre moral. Cinq ans plus tard, en 1879, Eugène Hugues fait paraître l'édition non censurée de *L'Année terrible*, une libération de la parole permise par la montée au pouvoir des républicains et la fin de l'état de siège : « Le moment prévu par l'auteur est arrivé. Tous les vers ajournés ont été pour la première fois rétablis dans la présente édition³ ». Cette édition destinée à un public populaire⁴, contemporaine du deuxième discours du poète au Sénat en faveur de l'amnistie des communards⁵, reprend les illustrations de Vierge et Flameng et s'enrichit de quelques gravures hors texte réalisées par Jean-Paul Laurens, Émile Bayard, Edmond Morin et Frédéric Lix. Ce n'est qu'après la mort de Victor Hugo qu'une troisième version illustrée de l'œuvre paraît, en 1888, sous l'œil attentif d'Émile Testard, directeur de l'Édition Nationale, qui édite les œuvres complètes de l'écrivain accompagnées des gravures d'un grand nombre d'artistes contemporains de la fin du XIX^e siècle. Les événements de *L'Année terrible* se dotent d'une représentation inédite, même si les illustrateurs s'inscrivent, par des effets

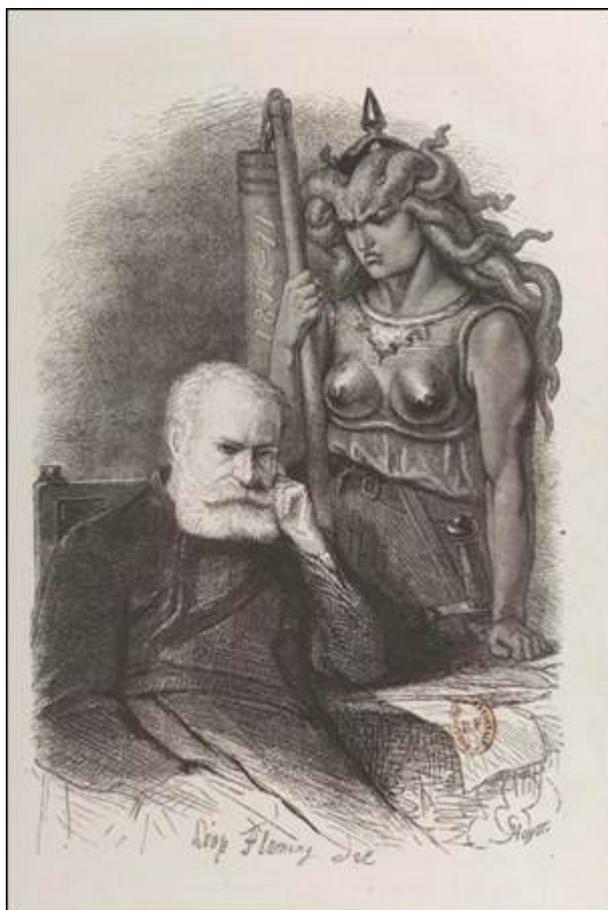
d'intericonicité, dans la fresque iconographique tissée au fil des éditions précédentes.

- 2 À travers l'étude de ces trois parutions successives, nous souhaiterions ainsi déceler la manière dont s'articule dans *L'Année terrible* le fragile équilibre entre poésie, histoire et illustration⁶. Comment, en effet, publier et surtout illustrer un texte qui pointe du doigt les brèches d'une société fragilisée par une défaite humiliante et fractionnée en son sein sur la question de la révolution parisienne et du sort des communards ? Plus encore, quelles lectures des vers d'Hugo prévalent à travers les choix iconographiques ? Ces partis-pris artistiques, qui évoluent en fonction du contexte de publication, reflètent, dans une certaine mesure, l'histoire des mentalités et l'histoire politique de cette époque⁷. Il s'agit d'une vaste entreprise, donc, que nous ne prétendons pas mener de manière exhaustive, mais dont nous souhaiterions mettre en lumière quelques traits saillants à travers le prisme de l'analyse des rapports entre texte et image.

Figurer le poète dans l'histoire

- 3 Dès le poème préliminaire du recueil, Victor Hugo se présente comme le « témoin⁸ » des maux de ce siècle. L'acte d'écriture s'impose tel un devoir historiographique : le poète est dans l'obligation de décrire et même de photographier⁹ toutes les « choses vues » et entendues, le récit intime s'entremêlant étrangement avec la grande histoire. Dans les éditions illustrées, la mise en scène du « je » poétique se construit à travers une galerie de portraits et de scènes où apparaît l'écrivain. Ce dernier est immédiatement identifiable par le lecteur familier de l'époque, grâce à la diffusion des gravures et des dessins de presse, mais surtout, en cette fin de siècle, de la photographie, de l'image de l'homme au large front et à la barbe blanche. La stupéfiante gravure hors texte qui accompagne le poème seuil de l'édition de 1874 figure le poète accoudé à sa table de travail, hésitant face à l'ampleur de la tâche à accomplir.

Figure 1. Le Poète et l'Année terrible



Léopold Flameng, *Le Poète et l'Année terrible*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], Paris, Michel Lévy, 1874, p. 3. Bibliothèque nationale de France | Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042303k/f25.item>

- 4 Au-dessus de lui se dresse l'allégorie de l'Année terrible : une femme armée semblable, par sa chevelure, à l'horrible Méduse et coiffée d'un casque à pointe allemand. Le poing fermement appuyé sur la table, elle regarde avec fureur le poète, les sourcils sévèrement froncés, et semble le mettre au défi, telle une muse à la fois terrifiante et fascinante. Cette mise en scène du duel intérieur et du rapport de l'écrivain à l'histoire célèbre l'engagement politique de Victor Hugo. Dès son retour d'exil, l'écrivain se définit en effet comme un patriote convaincu qui ne cesse de clamer son attachement profond à la capitale : son devoir, comme celui de ses concitoyens, est de « défendre Paris, garder Paris », cette « ville sacrée », « centre même de l'humanité »¹⁰. Il est aussi l'auteur des *Châtiments*, recueil satirique et

hautement politique dont les bénéfiques des lectures publiques permirent l'achat d'un canon pour la défense de la capitale¹¹. Certes, Victor Hugo n'est plus en âge de prendre les armes et certains, dont le général Trochu, se moquent du képi de garde national qu'il arbore fièrement¹². Pour autant, il fait figure de combattant aux yeux de l'opinion publique. Comme le souligne Guy Rosa, il serait toutefois une erreur, ou plutôt une simplification, de croire que l'auteur fait pleinement l'objet d'un consensus tout au long de la période concernée, et ce, notamment au sein du parti républicain, tout d'abord en raison de ses prises de position en faveur de l'amnistie des communards, mais aussi sur les questions de revanche et les perspectives européennes qu'il soutient¹³.

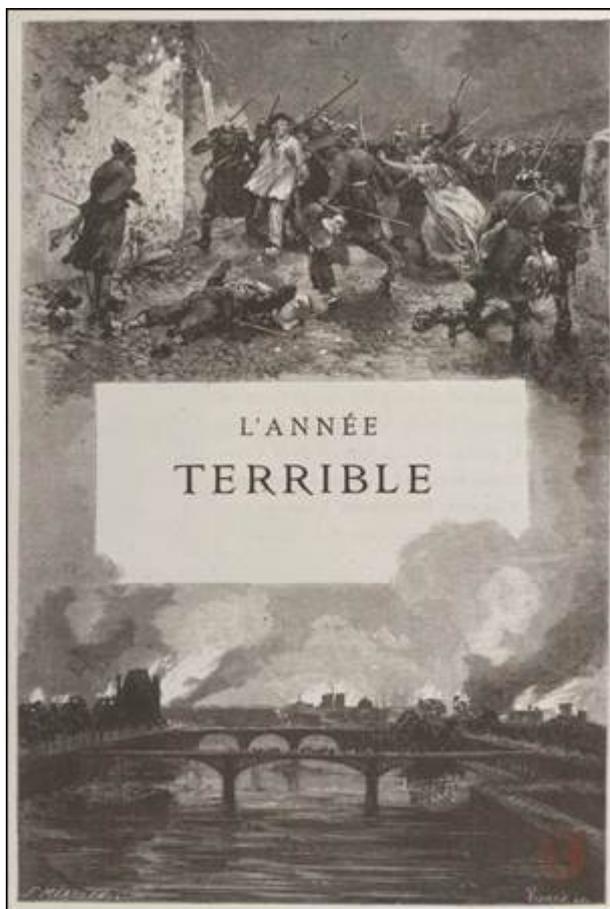
- 5 Comme pour gommer les aspérités de la figure publique et politique, l'illustration donne aussi à voir l'homme, le père de famille marqué par les drames personnels, comme la perte de son fils Charles Hugo qui décède en mars 1871, ce qui le contraint à s'installer à Bruxelles pour gérer des questions de succession. Les éditions illustrées des années 1874 et 1879 reprennent avant tout la scène publique des funérailles de Charles Hugo : le cortège parcourt tout Paris, alors en pleine insurrection, depuis la gare d'Orléans jusqu'au cimetière du Père-Lachaise et les fédérés saluent avec respect la famille endeuillée. Plus proches du reportage journalistique et de la photographie, ces gravures mettent à distance l'émotion personnelle et la plainte élégiaque qui s'expriment à travers des poèmes comme « Le Deuil » et *Ô Charles, je te sens près de moi*. La douleur personnelle est donc transfigurée en drame national. Or, si l'on feuillette avec attention l'Édition Nationale, on s'aperçoit que les représentations de Victor Hugo sont beaucoup plus nombreuses que précédemment et qu'elles s'attachent à l'intimité profonde du poète ainsi qu'à ses faiblesses : le père abattu par le décès de son fils, le grand-père portant dans ses bras la petite Jeanne, « l'enfant malade pendant le siège », ou regardant jouer avec nostalgie ses petits-enfants, le poète conquis et rejeté par la population de Bruxelles ; autant de facettes qui montrent la fragilité de l'homme et, par un même mouvement, l'érigent comme l'emblème du patriarcat, du père de la nation. L'entreprise éditoriale menée par Émile Testard s'inscrit donc dans une logique de consécration du poète qui incarne avec force l'unité nationale et cette unité suppose précisément, dans une certaine

mesure, une forme de « dépolitisation » de la posture hugolienne. Il s'agit avant tout, à travers l'image, de graver dans la mémoire collective l'exemplarité de l'écrivain pendant cette terrible année.

Premières images

- 6 À la fois observateur et acteur, Victor Hugo compose un recueil selon un ordre chronologique où, mois après mois, il dresse le sombre panorama des événements qui ont ébranlé la France entre septembre 1870 et juillet 1871. Poésie d'actualité, le parcours proposé au lecteur revient donc sur la guerre franco-prussienne, le siège de Paris et la défaite de la France, mais aussi sur la Commune et les expéditions punitives qui ont suivi le soulèvement des Parisiens. Cette bipartition de l'œuvre est nettement signifiée dès la page de couverture de l'édition Michel Lévy en 1874.

Figure 2. L'Année terrible

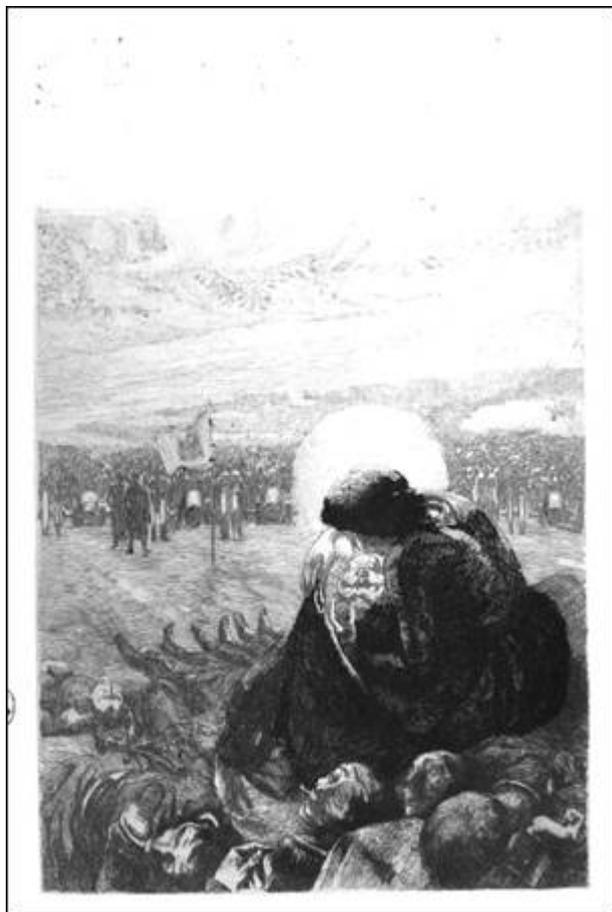


Page de titre illustrée par Daniel Vierge

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], Paris, Michel Lévy, 1874, p. 1. Bibliothèque nationale de France | Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042303k/f23.item>

- 7 En effet, la composition en diptyque dévoile les deux volets de ce récit historique et poétique, séparé l'un de l'autre par un encart où siège le titre, au centre de la page. En haut de la gravure, des soldats prussiens, reconnaissables à leur casque à pointe, s'emparent d'un homme vêtu humblement d'une chemise blanche sous les regards éplorés de son épouse, impuissante, et de leur enfant. La scène pathétique est renforcée par la présence de cadavres qui jonchent le sol, une multitude de corps inertes qui témoignent du massacre qui vient d'avoir lieu. Au bas de la gravure, Daniel Vierge propose une tout autre scène : Paris enflammé pendant la Commune¹⁴. Le paysage incendié s'étend autour d'un axe principal, la Seine, qui sépare deux espaces distincts et fortement symboliques : à gauche, le palais des Tuileries et à droite, les quartiers populaires, berceaux de la révolte. De manière métonymique, la vision panoramique traduit les heurts entre le gouvernement versaillais et les communards, sans pour autant proposer une incarnation du combat par la présence de personnages. L'imaginaire de l'affrontement fratricide se cristallise donc à travers la construction d'une cartographie qui quadrille l'espace urbain et schématise spatialement les positions de chaque groupe. Comble de l'horreur, la ville s'embrase dans un chaos apocalyptique qui rejoue la scène terrible de la Rome antique brûlée par Néron. Le lecteur-spectateur est donc immédiatement saisi par la force de la vision, qui fait écho à un grand nombre de représentations collectives de la Commune parfois fantasques, encore hantées par les figures de « la pétroleuse¹⁵ » et des criminels prêts à mettre Paris à feu et à sang.
- 8 En 1888, le frontispice¹⁶ de *L'Année terrible* pour l'Édition Nationale semble évacuer entièrement l'événement de la Commune, afin de mieux se focaliser sur les pertes subies pendant la guerre franco-prussienne.

Figure 3. Nos morts



Albert Besnard, *Nos morts*, frontispice de l'Édition Nationale

Source : Victor HUGO, *L'Année terrible* [en ligne], in *Victor Hugo. Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000018

- 9 Le célèbre peintre Albert Besnard illustre ainsi le poème « Nos morts » avec force et sensibilité. Au premier plan, une femme est assise au sommet d'un amoncellement de cadavres dont le visage meurtri a été déformé par l'atrocité de l'affrontement. Cette masse indistincte semblable à une charogne désarticulée transpose avec effroi les vers d'Hugo imprimés sur la serpente :

Leurs corps farouches, froids, épars sur le pré vert,
Effroyables, tordus, noirs, ont toutes les formes
Que le tonnerre donne aux foudroyés énormes¹⁷.

L'armée prussienne en arrière-plan reste quant à elle impassible devant cette vision d'horreur. Néanmoins, alors que le poème ne dépeint qu'un noir tableau des corps pourrissants qui retournent à la terre, l'artiste introduit une lumière nouvelle par la présence d'une femme auréolée qui enveloppe dans sa sombre robe de paysanne la tête d'un soldat mort au combat. Incarnation du deuil ou peut-être de la patrie qui pleure ses enfants perdus, la figure féminine reconfortante revêt les traits d'une madone laïque témoin du martyr subi. Sa pose mime celle des pleureuses, ces statues de pierre dont les larmes viennent baigner la pierre du tombeau. Premier seuil du recueil, la gravure place donc l'ensemble de *L'Année terrible* sous le sceau de la commémoration et du recueillement. Alors que, par le biais de l'illustration, les éditions précédentes s'ancraient dans l'instantanéité de l'événement historique, l'Édition Nationale rend hommage à ceux qui sont tombés pendant le combat contre la nation ennemie, attribuant ainsi à la gravure la fonction mémorielle du monument aux morts. Ce déséquilibre dans la représentation des deux événements pourtant constitutifs de *L'Année terrible*, la guerre franco-prussienne et la Commune, semble toutefois s'inscrire profondément dès les premières publications, qui se concentrent principalement sur le souvenir douloureux de l'âpre combat mené contre l'ennemi allemand.

Une esthétique d'ombre et de lumière

- 10 Au-delà de la page de couverture et de la page de titre, les éditions illustrées déploient une fresque historique surprenante qui dessine, gravure après gravure, le drame de l'affrontement entre Français et Prussiens. Malgré la présence parcellaire de quelques scènes de bataille, c'est moins le combat qui est représenté que ses tristes conséquences. Avec simplicité et réalisme, les artistes soumettent au regard la désolation des paysages, des champs et des villes détruites par la guerre. L'illustration du poème « À qui la victoire définitive ? » dessinée par Daniel Vierge expose ainsi un décor funeste où il devient impossible de distinguer les vivants et les morts, les corps et les cadavres s'entremêlant dans la pénombre.

Figure 4. À qui la victoire définitive ?



Illustration de Daniel Vierge du poème « À qui la victoire définitive ? »

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], Paris, Michel Lévy, 1874, p. 75. Bibliothèque nationale de France | Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042303k/f97.item>

- 11 Cette masse indistincte est cependant éclairée par la lune, qui se fraie un chemin à travers les nuages et laisse deviner l'horreur de la scène. Tout dans le paysage n'est que dévastation et même les arbres nus témoignent du carnage. L'habileté et la technique du graveur lui permettent de créer un clair-obscur particulièrement réussi où les contrastes entre le blanc et le noir renforcent la tension dramatique du poème, tout en lui conférant une dimension fantastique.
- 12 Aux côtés de ces sombres panoramas, de nombreuses gravures de taille plus modeste, telles des vignettes militaires, donnent à voir les soldats montant la garde sur les remparts, armant les canons ou bien sortant de la ville pour aller combattre au front. Avec le siège de Paris cependant, la guerre s'installe au cœur même du quotidien des habitants de la ville, de sorte que l'illustration délaisse la peinture d'histoire pour des scènes de genre surprenantes qui ont fortement marqué l'imaginaire collectif de la population française. Dans « Lettre à une femme¹⁸ », Victor Hugo raconte la dureté des conditions de vie à Paris, un Paris qui souffre de la faim et en est réduit à manger « du

cheval, du rat, de l'ours, de l'âne¹⁹ ». Il loue alors l'abnégation et le courage des femmes, véritables gardiennes de la ville :

Elles acceptent tout, les femmes de Paris,
Leur âtre éteint, leurs pieds par le verglas meurtris,
Au seuil noir des bouchers les attentes nocturnes,
La neige et l'ouragan vidant leurs froides urnes,
La famine, l'horreur, le combat, sans rien voir
Que la grande patrie et que le grand devoir²⁰ ;

Femmes d'honneur, l'hommage qui leur est rendu s'appuie sur des faits concrets et en apparence triviaux, comme l'attente devant les boucheries. Or, c'est précisément ce détail qui est choisi par les artistes, successivement en 1874 puis en 1888, pour illustrer le poème d'Hugo. *La Queue devant les boucheries*, une scène de vie quotidienne, incarne à elle seule l'imaginaire de la famine et de la disette. Elle atteste des mesures prises par le gouvernement durant l'hiver 1870 afin que la population puisse survivre au siège, comme l'ouverture de boucheries municipales. D'un naturalisme saisissant, les gravures de Léopold Flameng et Adolphe Leleux peignent des femmes, de tout âge et de toute classe sociale, ouvrières et dames du monde, qui attendent avec leurs enfants de pouvoir accéder à la boucherie gardée par des hommes armés et ainsi bénéficier des quelques grammes de viande.

Figure 5. Lettre à une femme



Adolphe Leleux, *Lettre à une femme (par ballon monté, 10 janvier)*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], in Victor Hugo. *Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888, p. 129. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000334

L'âpreté et le pathétique de la scène sont renforcés par la présence de la neige qui recouvre le pavé de son froid manteau. Ces témoignages graphiques du quotidien des civils retracent avec fulgurance et force la résistance des plus humbles.

- 13 Au-delà de l'ombre cependant, Paris, ville qui incarne la défense de la nation, s'illustre comme une figure féminine rayonnante et lumineuse. Pourtant désignée par le pronom « il » dans le texte d'Hugo, la capitale revêt les traits d'une femme combattante qui protège les habitants, telle une mère ses enfants :

Si quelque vague monstre erre sur l'horizon,
Si tout ce qui serpente, écume, rampe et louche,

Vient menacer l'enfant divin, elle est farouche ;
Alors elle se dresse, alors elle a des cris
Terribles, et devient le furieux Paris²¹ ;

Dans le poème, la mère nourricière, douce, aimante et pleine de joie se métamorphose, lorsque sa progéniture est en danger, en une déesse guerrière et vengeresse, androgyne terrifiant qui s'élève fièrement contre l'ennemi. La transfiguration quasi « athénienne » de Paris est mise en scène à plusieurs reprises par les éditions illustrées, comme dans la gravure hors texte réalisée par Léopold Flameng.

Figure 6. La Mère qui défend son petit



Illustration de Léopold Flameng du poème « La Mère qui défend son petit »

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], Paris, Michel Lévy, 1874, p. 141. Bibliothèque nationale de France | Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042303k/f163.item>

La poitrine entièrement dénudée, Paris lève fièrement son glaive en signe de défense, tandis que de son autre bras elle protège un

poupon, allégorie du peuple français, calmement endormi sur un voile dont la blancheur révèle le caractère « divin » du protégé. Tout son corps, dessiné par des muscles saillants, est tendu vers l'avant dans un mouvement qui brave l'ennemi et son visage alerte se tourne légèrement vers l'arrière afin de guetter le danger à venir. Cette figure de femme qui incarne la lutte de Paris contre l'envahisseur se retrouve également dans l'édition de 1888, notamment à travers le bandeau qui surmonte le poème « Paris bloqué ». Avant même la lecture des vers, le lecteur-spectateur découvre une femme armée d'un fusil qui protège un homme abattu, genoux à terre, venu trouver réconfort auprès d'elle. Sa tête est ceinte d'une couronne et un drap aérien laisse entrevoir ses deux seins. Il semble bien que, sous les traits d'une figure académique, les illustrateurs de la fin du XIX^e siècle s'emparent du modèle romantique de la Liberté peinte par Eugène Delacroix pour glorifier la défense de la capitale et son courage. Les représentations de l'héroïsme de la population pendant le siège participent de l'élaboration du culte national qui, comme le précise Bertrand Tillier dans son étude sur l'imagerie de la Commune, « transfigur[e] la défaite militaire en victoire morale²² ». Le grandissement épique de la nation française qui exalte le sentiment patriotique ne peut toutefois fonctionner sans la représentation en contrepoint de la nation à combattre.

Portraits de l'ennemi

- 14 Ennemi redoutable et funeste, la nation allemande est représentée dès l'édition de Michel Lévy sous les traits d'un aigle noir terrible et tout puissant. La gravure intitulée *L'Épée rendue* illustre la défaite de Sedan selon une transfiguration symbolique où Napoléon III, vaincu, remet son épée entre les griffes du rapace. À l'arrière-plan, dans une sorte de vision surréaliste et légendaire, les grands hommes de l'histoire de France entourés par les anges assistent à l'humiliation subie. Napoléon Bonaparte, reconnaissable à son célèbre tricorne, se couvre le visage, honteux du sombre destin scellé par son descendant. Cependant, l'aigle impérial est parfois privé de sa noblesse et de sa grandeur à travers des mises en scène brutales qui dévoilent et dénoncent la cruauté bestiale dont la Prusse fait preuve à l'égard de la France. Dans le poème « À la France », Victor Hugo déclame haut et fort son amour pour sa patrie métamorphosée, par la parole

poétique, en une figure prométhéenne à la merci d'un terrible « vautour » :

Tu penches dans la nuit ton front qui rayonna ;
L'aigle de l'ombre est là qui te mange le foie ;
[...]
Je te proclame, toi que ronge le vautour,
Ma patrie et ma gloire et mon unique amour²³ !

- 15 Cette image forte est immédiatement récupérée par les illustrateurs, comme Léopold Flameng qui dessine le martyr d'une femme agonisante allongée sur le sol et terrassée par un rapace dont le bec s'approche dangereusement de ses entrailles. En 1888, Charles Auguste Mengin reprend ce même motif, mais propose une version plus christique du supplice.

Figure 7. À la France



Charles Auguste Mengin, *À la France*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], in *Victor Hugo. Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888, p. 106. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000295

Sur les hauteurs d'un relief montagneux, la femme-France est attachée à un morceau de bois, son corps tout entier offert au vautour. Le cou tortueux du volatile pointe vers le ventre de la prisonnière

sublime, dont la tête baissée sur le côté signe l'acceptation et l'abatement. La vision cauchemardesque de la Prusse est alors poussée à son paroxysme à travers la gravure d'Émile Bayard, créée pour l'édition Eugène Hugues et intitulée *La Ville assassinée*. Dans un cadre vaporeux et céleste, l'ange Paris vêtu de blanc affronte une figure démoniaque qui l'étrangle d'une main ferme et pointe vers son visage un poignard menaçant. Ce combat épique, empreint d'une grande vivacité, se présente comme une vision manichéenne de l'affrontement franco-prussien, une lutte acharnée entre le bien et le mal.

- 16 Si ces modes de représentation sont repris dans l'Édition Nationale, l'illustration de 1888 offre toutefois un visage tout autre de l'ennemi à travers la représentation du soldat prussien, très éloigné des figures symboliques et allégoriques. Ce personnage est en effet une incarnation « mineure » de l'opposant qui concentre toute la charge critique du texte hugolien. Il arbore des attributs immédiatement identifiables, comme le casque à pointe, qui participent, à la suite de la signature de l'armistice de la France, à la construction et à la dénonciation de l'image d'un combattant violent, avide de sang, pillard et vandale. Victor Hugo s'insurge en effet contre les ignominies commises par l'armée prussienne et résume en ces termes l'invasion : « En somme, on dévalise un peuple au coin d'un bois. / On détrousse, on dépouille, on grinche, on rafle, on pille²⁴. » Ce portrait à charge se double d'une illustration mettant en scène des soldats prussiens confortablement installés dans un intérieur bourgeois sens dessus dessous et s'emparant sans états d'âme d'un riche mobilier. Voleur, le militaire est donc réduit par l'image au rang de simple brigand qui n'hésite pas à dépouiller la France de ses biens. La dureté des traits du visage, l'air colérique et vil, la violence des mouvements correspondent alors en tout point à l'ensemble des caricatures et des dessins de presse profondément ancrés dans l'imaginaire collectif et diffusés tout au long de la fin du XIX^e siècle, telle la célèbre gravure parue en 1871 dans *l'Illustration*, *La France signant les préliminaires d'un traité de paix*. Dans son étude des manuels d'Ernest Lavis²⁵, Pierre Nora remarque que ce portrait caricatural de l'Allemagne n'évoluera guère entre 1871 et 1914, cristallisant ainsi une hostilité durable qui se transmet de génération en génération.

Graver l'esprit de revanche contre « les États-Unis d'Europe »

17 Au fil des éditions, l'illustration à charge contre l'ennemi prussien entretient et insuffle l'esprit de revanche qui s'accroît dans les dernières décennies du siècle au sein de la société française et qui s'incarne avec force à travers la personnalité politique de Georges Boulanger. Elle occulte par conséquent volontairement tout un pan de la pensée hugolienne pourtant clairement exprimée dans le recueil. Pour Hugo en effet, la guerre franco-prussienne est, dans une certaine mesure, une guerre fratricide²⁶. Dès le 9 septembre 1870, dans son appel « Aux Allemands », l'auteur ne cesse de plaider en faveur de la paix des peuples : « Pourquoi cet effort sauvage contre un peuple frère ? », « nous sommes le même peuple que vous »²⁷. Les populations ne peuvent continuer de s'affronter aveuglément alors que le véritable ennemi n'est pas la nation étrangère, mais les rois et les empereurs qui les gouvernent. Dans son discours du 4 septembre 1874 au Congrès de la paix à Genève, il affirme, contre toute attente, qu'une guerre est à mener, mais non entre la France et l'Allemagne, qui sont sœurs. C'est avant tout un duel entre deux principes qu'il faut mener, la république et l'empire : « La solidarité des peuples, qui eût fait la paix, fera la guerre²⁸ ». Cette incitation à la révolte contre les puissances meurtrières est prononcée dans *L'Année terrible* à travers le récit d'une fable où un lion, forcé de combattre dans un cirque, s'adresse en ces termes à son rival :

Nous sommes dans le cirque, et tu me fais la guerre.
Pourquoi ? Vois-tu là-bas cet homme au front vulgaire ?
C'est un nommé Néron, empereur des Romains.
Tu combats pour lui. Saigne, il rit, il bat des mains²⁹.

Le lion dénonce ainsi la cruauté des jeux de l'arène créés pour satisfaire les plaisirs sadiques de quelques tyrans qui observent du haut de leur tribune l'affrontement brutal et sanglant. Au dernier vers du poème, le roi des animaux suggère à l'ours polaire une solution surprenante : dévorer l'empereur plutôt que de s'entretenir.

Figure 8. Dans le cirque



Georges Roux, *Dans le cirque*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], in *Victor Hugo. Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888, p. 147. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000407

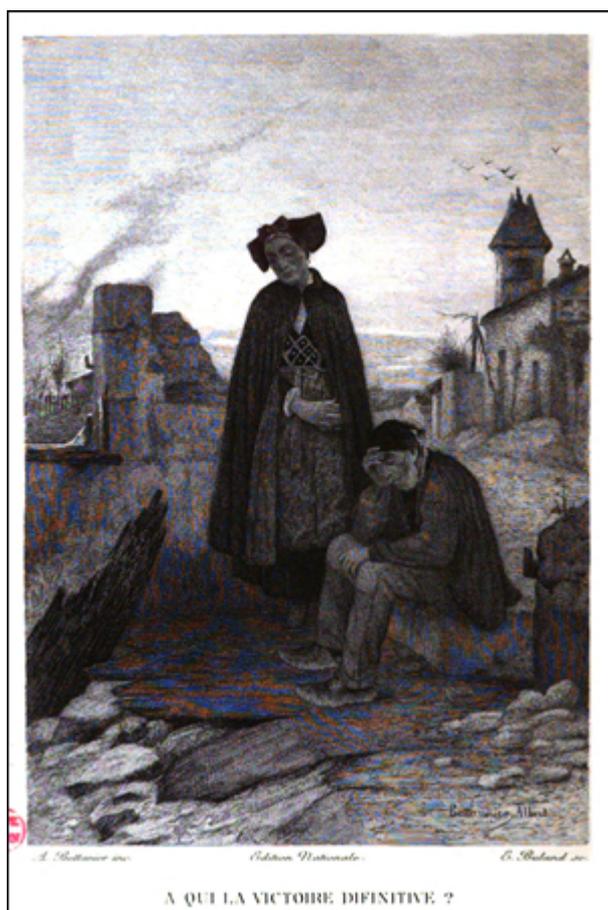
Certes, l'illustration de l'Édition Nationale projette le fantôme de révolte et représente une scène exotique où l'empereur n'est plus qu'un cadavre entre les griffes du félin, mais elle se borne à une lecture littérale de la fable, sans montrer la transcription métaphorique induite par l'auteur. L'union des forces, et donc l'alliance souhaitable entre la France et la Prusse, est tue par l'image au profit d'un motif pittoresque sans grande lisibilité, entièrement détaché de l'événement politique auquel il se reporte. Ce poème fit l'objet d'une publication dans *Le Rappel* le 16 janvier 1871, quelques jours avant la proclamation de l'Empire allemand et le sacre de Guillaume I^{er} comme empereur : la fable faisait ainsi explicitement écho à l'actualité internationale.

- 18 Dans un contexte d'hostilité à l'égard de la Prusse, la posture de Victor Hugo semble donc particulièrement inaudible et l'image « censure » d'une certaine manière cet élan de fraternité, n'hésitant pas à sélectionner dans le texte les vers les plus conciliants avec l'opinion commune. De plus, le poète prête par moment sa plume à cette parole « revancharde » et fière comme dans le poème « À qui la victoire définitive ? » :

Sachez-le, puisqu'il faut, Teutons, qu'on vous l'apprenne,
Non, vous ne prendrez pas l'Alsace et la Lorraine ;
Et c'est nous qui prendrons l'Allemagne³⁰.

- 19 Pour l'Édition Nationale, Albert Bettannier propose toutefois une composition émouvante où le chant militaire laisse place à une représentation modeste et tout en humilité d'un couple en costumes traditionnels des campagnes de l'est de la France. Leur corps entier est voûté vers le sol en signe d'abattement et d'attente, tandis que le paysage en ruine à l'arrière-plan porte les stigmates de la violence de l'invasion. Les personnages de ce portrait appartiennent à toute une série de tableaux peints par Bettannier qui représentent l'annexion des territoires perdus et tant aimés de l'Alsace et la Lorraine³¹.

Figure 9. À qui la victoire définitive ?



Albert Bettannier, *À qui la victoire définitive ?*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], in Victor Hugo. *Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888, p. 114. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000306

Artiste engagé, l'illustrateur focalise l'attention du lecteur-spectateur autour de ces deux êtres qui incarnent les régions annexées, mais ce choix délaisse par conséquent la dialectique propre au poème. Dans le détail du texte, en effet, le Victor Hugo « revanchard » des premiers vers se métamorphose en prophète : « Nous sommes le flambeau, vous serez l'incendie³² ». Le poète prédit un retournement des populations allemandes contre les puissances de l'Empire, révolte et libération des peuples qui s'inscrit au cœur de sa croyance dans le progrès de l'histoire qui verra venir le jour des « États-Unis d'Europe ». Alors que pour Victor Hugo « la poésie au front lumineux est la sœur / De la clémence³³ », l'illustration de *L'Année terrible* conteste l'importance de la fraternité et crée un hiatus entre l'œuvre poétique et la récupération politique, pourrait-on dire, du texte d'Hugo.

Silences de l'image

- 20 L'événement historique de la Commune cristallise cependant des enjeux idéologiques et polémiques tous aussi prégnants que ceux de la revanche, si ce n'est davantage, et cela se manifeste paradoxalement à travers les silences mêmes de l'illustration. Comment peindre l'insurrection, la guerre civile et la violence de la répression ? Si les représentations de la guerre franco-prussienne font majoritairement l'objet d'un consensus dans l'opinion commune, il n'en est pas de même pour l'épisode de la Commune³⁴, et ce, même après l'amnistie générale des fédérés en juillet 1880. Les trois éditions présentent de sensibles évolutions qui trouvent en partie leur justification au regard des changements politiques qui traversent la France de 1874 à 1888. La traduction iconographique de l'événement demeure cependant frileuse et bien éloignée de la puissance du texte hugolien. Serait-ce une des manifestations les plus probantes de la crainte « des pouvoirs de l'image³⁵ », dont la force sensible surpasserait le texte ?
- 21 Dans l'édition Michel Lévy de 1874, la violence de la Commune se manifeste essentiellement à travers des scènes apocalyptiques comme *La Cité en flammes* ou bien *La Colonne abattue*. Les illustrations se focalisent sur la destruction du paysage urbain et le chaos engendré par l'insurrection, sans donner à voir les exactions commises par l'armée nationale obéissant aux ordres de Thiers,

comme s'il était encore trop tôt ou bien impossible de dénoncer « la terreur tricolore³⁶ » après l'échec du gouvernement de Défense nationale. En 1874, soit trois ans après l'événement, les conseils de guerre se poursuivent encore pour condamner les personnes jugées coupables d'avoir pris part à la Commune. L'Ordre moral interdit par ailleurs, grâce à une loi datant de 1873, la diffusion des images relatives à l'événement, qui devient peu à peu un non-événement. Peut-on parler dans ce cas d'une forme d'autocensure de la part des artistes chargés de l'illustration ? Lors de l'insurrection, Daniel Vierge couvre pour le journal *Le Monde illustré* les affrontements et dessine de nombreuses esquisses représentant la ville pendant la semaine sanglante, les barricades, les combats, les incendies et les ruines³⁷. Alors jeune journaliste, il est présenté à Victor Hugo par Léopold Flameng : c'est le début d'une amitié fructueuse³⁸. Toutefois, l'audace du reportage semble ne pouvoir s'exprimer que dans l'esquisse et se refuse à la diffusion massive et éditoriale du livre.

- 22 L'engagement des artistes trouve toutefois un degré d'expression supplémentaire avec la publication d'Eugène Hugues. En 1879, les éditeurs se félicitent de pouvoir proposer au public un recueil non censuré, liberté acquise grâce à l'élection au pouvoir des républicains. Parmi les cinq gravures hors texte inédites réalisées pour cette édition, Léopold Flameng offre un hors-texte audacieux qu'il intitule *L'Enfant à la montre*.

Figure 10. L'Enfant à la montre



Léopold FLAMENG, *L'Enfant à la montre*

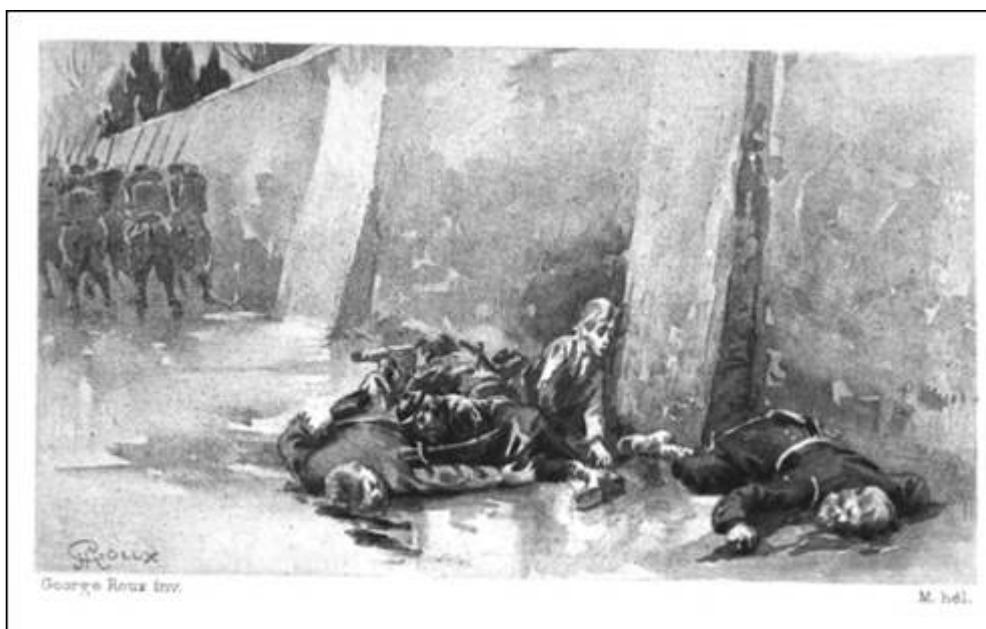
Source : Victor HUGO, *L'Année terrible* [en ligne], Paris, Eugène Hugues, 1879, p. 207. Bibliothèque nationale de France | Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4114508/f218.item.r=lenfant%20%C3%A0%20la%20montre%20flameng>

Pour la première fois, l'artiste, qui avait été nommé en 1871 membre de la Fédération des artistes de Paris présidée par Gustave Courbet, met en scène les communards face à l'armée du gouvernement. La gravure illustre le poème « Sur une barricade, au milieu des pavés », « image-clé du recueil » pour Ségolène Le Men³⁹, dans lequel un jeune garçon de douze ans fièrement engagé dans la Commune ne recule pas devant la mort. La composition de la gravure propose un sens de lecture poignant au lecteur. À gauche, les soldats de l'armée interpellent le jeune garçon, qui regarde droit dans les yeux ceux qui viennent de fusiller ses camarades. À droite, on aperçoit des corps inertes dont le sang s'écoule sur le pavé. Seule une femme, encore debout, reste le dos appuyé contre le mur criblé de balles, qui symbolise à lui seul le mur des Fédérés du Père-Lachaise. Le courage et l'innocence de l'enfant pris dans les tourments de la guerre civile sont ici révélés avec force par un dessin à la fois réaliste et pathétique⁴⁰. En contrepartie, la mise en accusation des bras armés du gouverne-

ment est comme relayée au second plan, afin de ne pas attiser les susceptibilités politiques⁴¹.

- 23 Près de dix ans plus tard, l'Édition Nationale s'empare à son tour de l'événement et reprend les motifs de la ville incendiée ou de l'enfant sur la barricade grâce au talent de Pierre-Georges Jeannot, dont le hors-texte ressemble fortement à celui qu'il réalise deux ans plus tard pour l'illustration de la mort de Gavroche dans *Les Misérables*. La Commune est désormais un souvenir douloureux qui fragilise encore la société française, partagée entre une méfiance à l'égard de l'armée républicaine et la crainte d'une révolution menée par le peuple de Paris. Les morts de la Commune ne sont toutefois pas oubliés, comme en témoigne le bandeau surmontant le poème « Les Fusillés », mais l'origine de ce massacre n'a pas de visage et se présente comme une masse militaire anonyme qui repart dans le froid de l'hiver, laissant derrière elle les cadavres à même le sol.

Figure 11. Les Fusillés



Georges Roux, *Les Fusillés*

Source : Victor Hugo, *L'Année terrible* [en ligne], in Victor Hugo. *Édition Nationale*, Paris, Émile Testard, 1888, p. 321. Bibliothèque municipale de Lyon | Numelyo. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/f/view/BML:BML_00GOO0100137001103709841/IMG00000757

- 24 Dans son premier discours prononcé le 22 mai 1876 au Sénat en faveur de l'amnistie générale des communards, Victor Hugo déclame :

« il n'y a qu'un apaisement, c'est l'oubli. Messieurs, dans la langue politique, l'oubli s'appelle l'amnistie⁴² ». En 1879, il affirme à nouveau : « Qu'est-ce que l'amnistie ? C'est un effacement⁴³. » Pour Bertrand Tillier, ce type de discours politique, qui se généralise à partir de 1875, est paradoxalement une « nouvelle condamnation⁴⁴ » pour les représentations iconographiques de la Commune, qu'il désigne comme une « révolution sans images ». Seulement, les illustrations des trois éditions présentées ne sont pas seules devant l'histoire. Elles sont soutenues par l'audace et la force du texte hugolien, qui encouragent la diffusion d'une imagerie nouvelle à travers laquelle « ceux qu'on foule aux pieds », les proscrits et les fusillés, autant de figures silencieuses et muettes, trouvent place au cœur du récit plein de bruit et de fureur de « ce siècle à la barre », le XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

GEORGEL Pierre, « L'Histoire photographe » [en ligne], compte rendu de la communication au Groupe Hugo, 19 mars 1988. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/88-03-19georgel.htm> [consulté le 28/09/2019]

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, préface J. Delabroy, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, t. 10 *Politique*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, préface J.-C. Fizaine, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

LE MEN Ségolène, « L'année terrible », in Pierre GEORGEL (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 613-615.

LE MEN Ségolène, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in Pierre GEORGEL (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 527-565.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993.

MILLET Claude (dir.), *Hugo et la guerre*, préface M. Rebérioux, université Paris VII, 6-8 juin, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

NORA Pierre, « Lavisserie, instituteur national. Le Petit Lavisserie, évangile de la République », in *Les Lieux de mémoire*, t. I, *La République*, Paris, Gallimard,

coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, p. 247-289.

ROBICHON François, « L'annexion de l'Alsace et de la Lorraine », in *L'Histoire par l'image*, 23 septembre 2008. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/annexion-alsace-lorraine> [consulté le 01/10/2019]

ROSA Guy, « Hugo politique – 1872-1880 » [en ligne], compte rendu de la communication au Groupe Hugo, 17 mars 1989. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/89-03-17Rosa.htm> [consulté le 01/10/2019]

ROUGERIE Jacques, *La Commune de 1871*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009.

TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine : 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2004.

TILLIER Bertrand, « Le mythe de la pétroleuse », in *L'Histoire par l'image*, 8 mars 2016. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/mythe-petroleuse> [consulté le 28/09/19]

NOTES

1 L'édition originale paraît chez Michel Lévy en 1872 et, dès 1873, la maison d'édition propose une version illustrée par les dessins de Léopold Flameng. Un an plus tard, les œuvres de Daniel Vierge viennent compléter cet ouvrage. La chronologie des éditions illustrées successives de *L'Année terrible* est rappelée par Ségolène Le Men. Ségolène LE MEN, « L'année terrible », in Pierre GEORGEL (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 613-615.

2 Il s'agit de l'expression employée dans le premier vers du poème liminaire du recueil : « J'entreprends de conter l'année épouvantable ». Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 13.

3 Cette mention de l'éditeur fait donc écho à l'avertissement présenté au lecteur lors de la parution en 1872 : « L'état de siège fait partie de l'Année terrible, et il règne encore. [...] Par le même motif, plusieurs des pièces qui composent ce livre, appartenant notamment aux sections avril, mai, juin et juillet, ont dû être ajournées. Elles paraîtront plus tard. Le moment où nous

sommes passera. Nous avons la république, nous aurons la liberté ». Victor HUGO, *ibid.*, p. 3.

4 L'édition se compose de 35 livraisons vendues au prix de 10 centimes chacune.

5 Cf. Victor HUGO, « Discours pour l'amnistie – Séance du Sénat du 28 février », in *Œuvres complètes*, t. 10 *Politique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 1007-1008.

6 L'étude proposée délaisse volontairement les dessins de Victor Hugo parus, aux côtés des gravures des illustrateurs, dans les éditions de 1874 et 1879, à savoir : « Jeanne », « John Brown », « France », « Vianden » et « Falkenfels ». Ces dessins méritent à eux seuls une analyse spécifique.

7 Dans son ouvrage *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, Bertrand Tillier, historien de l'art, souligne que le champ de l'historiographie de la Commune a été peu exploré et explique en partie cette absence par l'ensemble des disciplines qu'elle convoque : « l'entreprise paraît avoir souvent buté sur une transdisciplinarité qui pourrait décourager », et il développe : « histoire politique, histoire des mentalités, histoire culturelle et histoire de l'art », p. 12. Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine : 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2004.

8 Déjà en 1852, dans *Histoire d'un crime*, Victor Hugo identifie le récit historique du coup d'État du 2 décembre à la « déposition d'un témoin ». Pour Pierre Georgel, l'historiographie hugolienne se présente donc comme « "l'histoire immédiate", simple enregistrement des faits, transférés "tels quels" des yeux qui les ont perçus au texte où ils sont imprimés, une sorte d'écriture directe de l'événement, dont l'histoire ne veut être que le porte-plume ». Pierre GEORGEL, « L'Histoire photographe » [en ligne], compte rendu de la communication au Groupe Hugo, 19 mars 1988. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/88-03-19georgel.htm> [consulté le 02/10/2019]

9 Comme le souligne Pierre Georgel, la référence à la photographie dans *Histoire d'un crime* ancre l'œuvre littéraire dans une perspective documentaire et lui octroie une valeur objective, et cela, même si l'écriture d'Hugo propose une pratique détachée des contraintes contemporaines de la pose au profit d'une photographie de « l'impondérable et de l'instantané » qui donne à voir « cette part d'irréalité qui est inhérente à la réalité même ». *Id.*

10 Citations de l'allocution prononcée par Hugo lors de son arrivée à la gare du Nord le 9 septembre 1870. Victor HUGO, « Rentrée à Paris », in

Œuvres complètes, t. 10 *Politique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 723-724.

11 Claude Millet raconte l'épisode dans une note au sujet du poème « Au canon le V.H. ». Victor HUGO, « Au canon le V.H. », in *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, *op. cit.*, p. 1420.

12 Dans son poème pamphlétaire « Participe passé du verbe Tropchoir », Hugo affiche en exergue les paroles du général Trochu à l'Assemblée nationale le 14 juin 1871 : « Il y avait dans les esprits une véritable exagération de la valeur, des facultés, de l'importance de la garde nationale... Mon Dieu, vous avez vu le képi de M. Victor Hugo qui symbolisait cette situation ». Victor HUGO, « Participe passé du verbe Tropchoir », in *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, *op. cit.*, p. 148.

13 « Certes Hugo est respecté, mais comme puissance plus que comme fétiche. Un totem, c'est ce que les républicains au pouvoir feront de lui, lorsqu'il n'aura plus guère les moyens de se défendre : après 1880. Pour l'heure, il brise le consensus même de l'unité de la gauche et de son succès : l'amnistie, on l'a dit, et la revanche. Ou plutôt la perspective européenne, car A. Laster a raison de dire que Hugo envisage les suites de la défaite autrement que par une guerre symétrique. » Guy ROSA, « Hugo politique - 1872-1880 » [en ligne], compte rendu de la communication au Groupe Hugo, 17 mars 1989. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/89-03-17Rosa.htm> [consulté le 28/09/2019]

14 Pour rappel, à partir du 23 mai 1871, les communards, refusant de laisser les lieux aux versaillais, mettent le feu à de nombreux bâtiments, ce qui suscita une vive émotion parmi les Parisiens et une méfiance vis-à-vis du mouvement : « les communards avaient mis le feu à l'Hôtel de Ville, aux Tuileries, au Palais de Justice ; autant de symboles. Un tiers de Paris brûlait : ceci aussi explique l'image qu'on se fit, dans l'autre camp, de la révolution populaire ». Jacques ROUGERIE, *La Commune de 1871*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 118.

15 Bertrand TILLIER, « Le mythe de la pétroleuse », in *L'Histoire par l'image*, 8 mars 2016. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/mythe-petroleuse> [consulté le 28/09/19]

16 Dans le cadre de l'étude de l'Édition Nationale, nous nous proposons de nommer « frontispices » les gravures hors texte qui précèdent la page de titre et se présentent comme le premier seuil « illustré » vers l'œuvre littéraire.

- 17 Victor HUGO, « Nos morts », in *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 55.
- 18 Victor HUGO, « Lettre à une femme », in *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 61-63.
- 19 *Ibid.*, p. 62.
- 20 *Ibid.*, p. 63.
- 21 Victor HUGO, « La Mère qui défend son petit », in *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 99.
- 22 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, *op. cit.*, p. 232.
- 23 Victor HUGO, « À la France », in *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 54-55.
- 24 Victor HUGO, « Prouesses borusses », in *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 52-53.
- 25 Pierre NORA, « Lavissee, instituteur national. *Le Petit Lavissee*, évangile de la République », in *Les Lieux de mémoire*, t. I, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, p. 247-289.
- 26 Sur ces questions difficiles du rapport d'Hugo à la guerre civile et à la guerre étrangère, voir l'article de Franck LAURENT, « La guerre civile ? qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y a une guerre étrangère ? », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, préface M. Rebérioux, université Paris VII, 6-8 juin, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 154. Pour le critique, après 1870, « la "guerre étrangère" semble redevenir la guerre par excellence, ce qui laisserait entendre que la nation reprend alors pour lui [Hugo] son rôle de communauté ultime de référence. Au vrai, les choses ne sont pas si simples, et Hugo n'abandonnera jamais tout à fait ni l'ambition de penser le collectif humain autrement que sous la forme et les limites d'une nation ordonnée par son État, ni sa propension à déshonorer la guerre tout en trouvant bien des attraits à l'insurrection ».
- 27 Victor HUGO, « Aux Allemands », in *Œuvres complètes*, t. 10 Politique, *op. cit.*, p. 725-728.
- 28 Victor HUGO, « La question de la paix remplacée par la question de la guerre. À MM. Les membres du Congrès de la paix, à Genève », in *Œuvres complètes*, t. 10 Politique, *op. cit.*, p. 882-884.
- 29 Victor HUGO, « Dans le cirque », *Œuvres complètes*, t. 3 Poésie, *op. cit.*, p. 70-71.

30 Victor HUGO, « À qui la victoire définitive ? », in *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, *op. cit.*, p. 56.

31 François ROBICHON, « L'annexion de l'Alsace et de la Lorraine », in *L'Histoire par l'image*, 23 septembre 2008. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/annexion-alsace-lorraine> [consulté le 27/09/2019]. On peut citer notamment la peinture à l'huile intitulée *La Tache noire* (1887) qui fut présentée au Salon des artistes français de mai 1887. D'autres de ses tableaux reprennent, à l'aune de la première guerre mondiale, le thème de l'annexion, comme *La Conquête de la Lorraine* (1910) ou *Oiseaux de France* (1912).

32 Victor HUGO, « À qui la victoire définitive ? », in *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, *op. cit.*, p. 59.

33 Victor HUGO, *Pendant que la mer gronde et que les vagues roulent*, in *Œuvres complètes*, t. 3 *Poésie*, *op. cit.*, p. 105.

34 La posture même de Victor Hugo est complexe. S'il soutient le droit à l'insurrection, il déplore que la guerre civile advienne alors même que la guerre étrangère n'est pas achevée : « Faire éclater un conflit à pareille heure ! la guerre civile après la guerre étrangère ! Ne pas même attendre que les ennemis soient partis ! ». Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice et Auguste Vacquerie citée par Franck LAURENT, *op. cit.*, p. 153.

35 Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993.

36 L'expression est de Benoît Malon, homme politique, journaliste et écrivain français qui fut élu en mars 1871 au Conseil de la Commune et qui organisa la défense des Batignolles pendant la semaine sanglante. Jacques Rougerie l'emploie pour décrire l'épilogue de son ouvrage. Jacques ROUGERIE, *La Commune de 1871*, *op. cit.*, p. 115.

37 « Retenu à Paris dès le début du Siègle et tout au long de la Commune par le directeur du journal *Le Monde illustré*, Daniel Vierge multiplia les esquisses dessinées – dont certaines aboutirent à la publication de planches gravées – de la ville pendant la Semaine sanglante, avec ses barricades, ses combats de rues, ses incendies et ses ruines ». Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, *op. cit.*, p. 311-312. L'historien mentionne par ailleurs en note que le cabinet des arts graphiques du musée Carnavalet à Paris conserve un nombre important de ses dessins originaux.

38 Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in Pierre GEORGEL (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, op. cit., p. 541-542. De plus, Daniel Vierge sera aussi chargé de l'illustration de *L'Histoire d'un crime*, publié en 1879 pour l'édition illustrée Hugues.

39 Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », op. cit., p. 614.

40 Voir l'analyse de Delphine Gleizes sur l'illustration d'*Histoire d'un crime* : l'illustration populaire « reprend à son compte et majore même l'amplification pathétique des événements » et cela, aux dépens du paradigme photographique qui se construit, lui, sur « l'empreinte des faits ». Delphine GLEIZES, « Histoire d'un crime ou la représentation en question », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, op. cit., p. 201-205.

41 D'autant que, dans le poème d'Hugo, l'officier est pris de pitié pour le jeune garçon et le laisse s'en aller.

42 Victor HUGO, « L'Amnistie au Sénat, séance du lundi 22 mai 1876 », in *Œuvres complètes*, t. 10 *Politique*, op. cit., p. 917-925.

43 Victor HUGO, « Discours pour l'amnistie – Séance du Sénat du 28 février », in *Œuvres complètes*, t. 10 *Politique*, op. cit., p. 1007-1008.

44 Bertrand TILLIER, « L'amnistie générale de 1880 : une nouvelle condamnation », in *La Commune de Paris, révolution sans images ?*, op. cit., p. 291-308.

AUTEUR

Camille Page

Doctorante, Litt&Arts, université Grenoble Alpes ; 1180 avenue Centrale 38400 Saint-Martin-d'Hères Camille Page est doctorante à l'université Grenoble Alpes et membre de l'UMR 5316 Litt&Arts. Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon et agrégée de lettres modernes, elle mène une thèse sous la direction de Delphine Gleizes sur l'Édition Nationale des *Œuvres complètes* de Victor Hugo (1885-1895). Dans le cadre de sa recherche, elle a fondé une bibliothèque numérique, *Victor Hugo en Images* (<https://hugo-en-images.nakalona.fr>). Au croisement entre littérature, histoire de l'art et histoire de l'édition, ses travaux s'inscrivent dans le cadre des analyses sur le rapport entre texte et image, et dans le champ des études de réception. Parmi ces publications, parues ou à paraître, une contribution au no 11 du *Magasin du XIX^e siècle*, « D'encre et de plume. Dans l'atelier de Victor Hugo », ainsi que l'article « Exposition, exemplification et mise en abyme. La série des frontispices des Graveurs du XIX^e siècle par Henri Beraldi » pour l'ouvrage collectif *Visages de l'objet imprimé. Les frontispices au XIX^e siècle*, à paraître sous la direction de Delphine Gleizes et Axel Hohnsbein aux PUPS.

Poésie, photographie et contre-histoires : identités en tension

Autour de Lisette Lombé, poétesse, artiste et performeuse

Magali Nachtergaele

DOI : 10.35562/marge.424

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉ

Français

Autour du travail poétique, photographique et performé de Lisette Lombé (1978, Belgique), il s'agit d'analyser la politique du document photographique dans des œuvres personnelles, militantes et à dimension historique. Après un rappel sur des œuvres emblématiques et un état des lieux de la création contemporaine, l'article se concentre sur *Black Words* (L'Arbre à Paroles, 2018), recueil phototextuel en français de la poétesse belgo-congolaise dérivé d'une série de performances au cœur desquelles l'histoire coloniale et la prise de parole sont centrales. L'ouvrage est mis en perspective avec des productions phototextuelles anglophones, témoignant de l'Archival Turn dans l'art contemporain et d'une poétique visuelle engagée liée aux identités noires, qu'elles soient liées à la situation post-ségrégationniste états-unienne ou postcoloniale européenne.

INDEX

Mots-clés

Lombé (Lisette), phototexte, histoire coloniale, identité noire, poésie, performance

PLAN

Photographie, poésie et engagement

Archival Turn et poétique visuelle postcoloniale

Transmission identitaire et familiale : recomposer son histoire

Le corps historique de la femme noire

TEXTE

- 1 L'un des ouvrages les plus célèbres en Europe sur les liens entre histoire, poésie et photographie est certainement *Kriegsfiabel* de Bertolt Brecht (traduit en français en 1955 et intitulé *ABC de la guerre*), qui fut commenté par Georges Didi-Huberman dans sa série « L'Œil de l'histoire¹ ». Les derniers ouvrages de Didi-Huberman associent d'ailleurs de plus en plus ouvertement un discours poétique à la lecture des images historiques, comme si les photographies, malgré toute leur épaisseur historique, ne prêtaient finalement qu'à une rêverie mélancolique sur le passé. On reconnaît une tendance similaire chez W.G. Sebald, qui utilise les images dans des processus de désidentification des clichés, présentés sans légende ni date et comme flottant dans un espace-temps propre à l'essai lui-même² : les images signalent plus un processus de reconstruction imaginaire qu'elles ne convoquent le souvenir d'une réalité. Cet aspect des rapports entre photographie et poésie existe aussi dans une perspective historique personnelle : elle apparaît de façon récurrente dans les œuvres qui ont une vocation autobiographique, créant un rapport lyrique à l'histoire intime (comme dans les œuvres de Denis Roche, Jean-Loup Trassard, Gérard Macé ou Loránd Gáspár) ou au contraire un processus de mythologisation ou contre-mythologisation de l'histoire familiale et individuelle, au risque de la fictionnalisation (ce que l'on peut constater chez Christian Boltanski, Sophie Calle, Jean-Marie-Gustave Le Clézio, Marie NDiaye ou Pierre Guyotat entre autres). Entre les deux, l'histoire sociale et personnelle peut dialoguer autour d'images, dans la tradition documentaire, comme chez Raymond Depardon et Annie Ernaux, voire postcoloniale, comme chez Colette Fellous (*Avenue de France*, 2001) ou dans *Paysages d'un retour* de Malek Alloula et Pierre Clauss (Thierry Magnier, 2010) par exemple. On notera toutefois des tentatives de déplacement du biographique vers une approche plus englobante et historique dans le texte de Patrick Chamoiseau, *Guyane : traces-mémoires du bagne*, publié avec des photographies de Rodolphe Hammadi (1994). Si une dimension poétique est perceptible dans le traitement des images ou la co-implication entre image et texte, pour citer Bernard Vouilloux³, ces œuvres relèvent toutefois d'une narration développée. On peine à

trouver des équivalents poétiques liant histoire et photographie dans les corpus classiquement constitués. Aussi, cette absence apparente appelle à une autre forme d'attention. Le corpus identifié en France invite à regarder, en marge de ces œuvres déjà étudiées, la construction de poétiques historiques alternatives. En effet, qu'en est-il des œuvres qui associent poésie et photographie et qui engagent non pas seulement la construction d'une histoire individuelle, mais aussi celle de minorités, d'histoires populaires ou d'histoires vues d'un autre point de vue, celui du perdant, de l'opprimé ou du colonisé ? En s'intéressant aux productions phototextuelles militantes ou liées à des luttes de visibilité et de reconnaissance identitaires, on découvre des modes de production utilisant des formes poétiques et visuelles qui échappent aux circuits de légitimité littéraire classiques, pour de multiples raisons.

Photographie, poésie et engagement

- 2 Le phototexte a joué un rôle médiatique important dans les processus de reconnaissance de l'histoire des minorités, notamment pour les peuples issus des anciennes colonies ou, aux États-Unis, dans le contexte de la lutte pour l'égalité des droits : affiches, tracts, pamphlets, revues et publications n'hésitaient pas à avoir recours à la poésie d'un côté, avec notamment Gwendolyn Brooks ou Langston Hughes aux États-Unis, et à l'image photographique de l'autre dans leur stratégie revendicative, en particulier autour du SNCC (Student nonviolent coordinating committee⁴). Dans ce cas d'utilisation de la photographie comme « arme de classe », pour reprendre le titre d'une exposition au Centre Pompidou⁵, les phototextes engagés politiquement sont plus nombreux et bénéficient même de publications en album, en particulier aux États-Unis. Deux livres de témoignages ont fait date dans la lutte pour les droits à l'égalité : *The Sweet Flypaper of Life*, de Langston Hughes et Roy DeCarava, en 1955, puis *Nothing Personal* de Richard Avedon et James Baldwin. Dans leur sillage, les artistes contemporaines Carrie Mae Weems et Lorna Simpson déplacent cet engagement phototextuel du côté de la sphère artistique, alors qu'une culture visuelle afro-américaine se constitue grâce à des publications populaires, comme le magazine

Ebony ou celui destiné à la jeunesse, *Jet*, offrant une image positive de la communauté noire américaine – l'exposition *The Black Image Corporation*, de l'artiste étatsunien Theaster Gates, réalisée à partir d'images de la communauté noire en a témoigné à la Fondation Prada de Milan en 2018. L'alliance phototextuelle et poétique est cependant plus difficilement identifiable, et ce, de façon générale, surtout quand elle n'est pas formalisée comme un élément constitutif d'une esthétique, comme chez les surréalistes, ou d'une stratégie de détournement, ce que l'on a pu rencontrer chez les situationnistes⁶.

- 3 Même si le contexte est favorable, aux États-Unis, car associé à des mouvements de lutte contre une ségrégation institutionnelle, en France, les médias autant que les éditeurs restent éloignés de ces questions fortement liées à une histoire coloniale et, lorsqu'ils les abordent, reconduisent le spectacle de la souffrance des peuples opprimés⁷. Le cas de l'histoire postcoloniale et des minorités afrodescendantes, notamment aux États-Unis, est emblématique d'une tentative de déplacer dans des espaces alternatifs à l'histoire dominante, un discours longtemps resté inaudible dans ses fonctions communicationnelle et informationnelle. Au-delà des réseaux sociaux où une grande part des visibilitées revendicatives se jouent, poésie, photographie et œuvre plastique participent d'une reconfiguration des pôles d'attention et du façonnage des imaginaires. Contre le principe de « silenciation » ou de « minorisation » des discours⁸, la poésie et l'image sont des moyens pour rendre visible ce qui reste, par de nombreux processus sociohistoriques, dans l'ombre de l'histoire.

Archival Turn et poétique visuelle postcoloniale

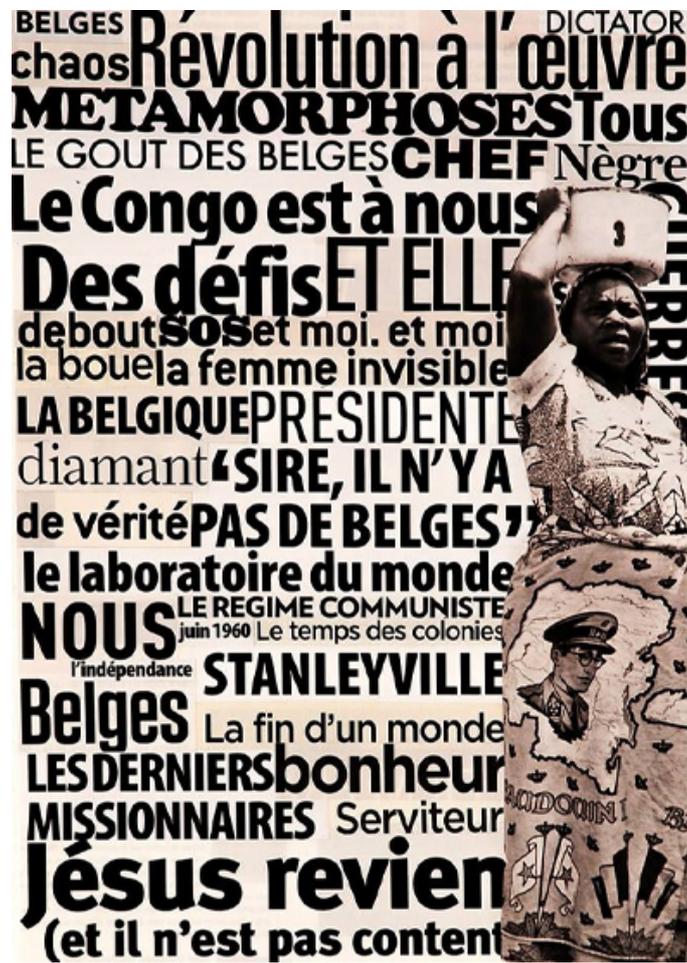
- 4 À la faveur de recherches liées à aux productions phototextuelles engagées, j'ai tenté d'observer les pratiques en ligne, faciles d'accès, diffusées parfois à grande échelle et partageables dans l'optique de fédérer des communautés militantes ou de sensibilité, pour reprendre le concept de Jacques Rancière⁹. Après deux ans de veille tant numérique qu'éditoriale, je me suis ainsi attachée à recontextualiser *Black Words*¹⁰, livre de Lisette Lombé, poétesse belgo-congolaise, paru en 2018 et dont une partie avait été précé-

demment publiée en ligne. Il s'agit donc d'une œuvre qui fait l'objet d'une *remédiation* au sens médiatique de Jay D. Bolter et David Grusin¹¹, la faisant passer d'un régime de publication à un autre et déplaçant ainsi son statut et sa réception.

- 5 En interrogeant la poétique de l'archive photographique, il s'agit non seulement d'analyser le rapport direct entre photographie et textes poétiques, mais aussi la politique de l'histoire qui intègre l'image photographique comme document. L'œuvre de la poétesse Lisette Lombé, née en 1978 en Belgique, d'une mère belge et d'un père de la République démocratique du Congo, cristallise cette tension historique dans un livre qui resynthétise des performances slamées, moments de danse sur fond de musiques électroniques et projections photographiques. L'hybridité de l'œuvre amène à considérer également à l'arrière-plan les liens existant avec un corpus identifié dans l'art contemporain, et globalisé, comme chez Carrie Mae Weems, Lorna Simpson ou Kapwani Kiwanga par exemple.
- 6 Lisette Lombé, née à l'époque où Mobutu Sese Seko régnait pleinement sur le pays qu'il avait rebaptisé Zaïre, fait partie, comme Joëlle Sambi, In Koli Jean Bofane et Alain Mabanckou, des auteurs et autrices évoluant entre deux cultures. Qu'ils soient nés en métropole de parents originaires des colonies, nés parfois eux-mêmes dans les colonies pendant les périodes impériales, ou vivant encore aujourd'hui dans ces « anciennes » colonies renommées en départements d'outre-mer, ils partagent une histoire coloniale et migratoire. Cette double culture, ou plutôt cette « double conscience » énoncée par le théoricien et activiste américain afrodescendant W.E.B. Du Bois¹² en 1903, est au centre de la question poétique telle qu'elle se pose pour Lombé. Cette dernière répond directement à l'histoire coloniale en la mêlant à son histoire personnelle : les poèmes évoquent sa mère, blanche, son père, congolais et noir, son propre corps de femme métis et sa relation à sa grand-mère paternelle restée à Kinshasa. Outre les thèmes traversant ses poèmes, la genèse même de l'acte poétique est liée aux conséquences de la colonisation, du spectre colonial qui persiste dans la métropole belge, des migrations qui l'ont accompagné et des tensions racistes qui continuent de structurer l'espace social du XXI^e siècle. Cependant, Lisette Lombé est aussi une poétesse contemporaine, dont le parcours poétique hybridant performance, photographie et écriture a été révélé à l'occasion

d'une altercation qui l'a fait littéralement sortir d'elle-même et embrasser la forme poétique comme espace d'expression.

- 7 Elle raconte en effet, comme un événement poétique séminal¹³, que sa prise de parole a été déterminée par une insulte proférée à son encounter à la fin d'une manifestation : « Je dois remercier un homme », raconte-t-elle à Antoine Wauters, auteur et également éditeur de la collection « iF ». « Un inconnu qui, en novembre 2014, au retour d'une manifestation, m'a traitée de *sale négresse qui devrait apprendre à écrire* », poursuit-elle. Elle explique avoir alors performé sa réponse dans la rage engendrée par l'insulte raciste : « c'est comme si le fait de me lever, ce jour-là, de ma banquette, pour couper court à cette logorrhée haineuse, m'avait reconnectée à une révolte adolescente, émoussée au fil d'un parcours d'intégration sans faille ». À l'époque, Lombé avait déjà une activité collagiste, mêlant photographies de femmes noires et motifs abstraits aux couleurs vives, comme dans la série « Sœurs mosaïques » datant de 2013 ou sa série « Sans titre » débutée en 2012, mêlant images d'archives et coupures de titres de journaux formant des phrases incomplètes, non-verbales, comme des exclamations saisies au vol.



Source : Lisette LOMBÉ, *Sans titre*, papiers collés transférés numériquement, 2012. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Source : Lisette LOMBÉ, série « Sœurs mosaïques », papiers collés transférés numériquement, 2013-... (série en cours). Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Transmission identitaire et familiale : recomposer son histoire

- 8 À l'occasion d'une invitation à présenter ces collages, qui déjà évoquaient ces tensions raciales et historiques, elle écrit ce qu'elle appelle un « poème-colère », raconte l'avoir appris par cœur et avoir découvert par la suite que, sans en avoir d'abord conscience, elle a ainsi commencé le slam. Le premier recueil poétique publié par Lombé, *Black Words*, compile donc des textes initialement conçus pour être déclamés sur scène, aux côtés de ces collages qui ont toujours accompagné son activité créatrice : scannés et adaptés pour le livre, ils sont, selon ses mots, un acte de transmission pour ses

enfants, qui, métisses ou plus précisément « quarterons » comme elle le rappelle, ne portent pas sur leur corps la trace de leur histoire. Aussi, le livre est un témoignage, un acte de transmission et une archive familiale et historique. Par ailleurs, Lombé a été enseignante de français après des études en philologie romane, ce qu'elle appelle son parcours « linéaire d'intégration », expression paradoxale pour un sujet citoyen qui est né et a grandi en Belgique. Parallèlement, elle a développé des ateliers de développement personnel autour de la pratique du slam, de la prise de parole et de ce que l'on appelle aujourd'hui l'*empowerment* dans un cadre féministe. Elle va ainsi à la rencontre de femmes, en Inde, au Sénégal, avec son association L-Slam, pour aider les femmes à prendre la parole : sans micro, sans papier, il s'agit de raconter une histoire, se raconter, ou tout simplement s'exprimer. Ces activités éclairent la genèse de sa pratique poétique et la façon dont elle est performée tant sur scène que dans le champ littéraire. Son précédent ouvrage, apparemment loin de la poésie, s'intitule *La Magie du burn-out*¹⁴. Il s'agit d'un récit de vie et de renaissance, publié chez un éditeur spécialisé dans les trajectoires de vie et les récits de réalisation individuelle. Si le livre revient sur une expérience de travailleuse, que l'autrice élargit à des questions de société, il est lui-même un objet hybride : l'ouvrage est composé de lettres s'adressant à une personne fictive victime d'épuisement professionnel et Lombé mêle à cette adresse des poèmes, des collages et le récit de sa reconstruction, dans une optique de développement personnel. Cette dernière perspective est liée formellement au phénomène de « mythologie individuelle¹⁵ » qui a forgé la représentation de soi au xx^e siècle, jusque dans les années 1980, et qui, au cours des années 1970, a commencé à émerger et à fournir un vade-mecum éthique sur la manière de vivre de façon satisfaisante. Une version hors livre de *La Magie du burn-out* existe également, sous la forme d'une performance slamée, « gesticulée » et participative en plusieurs actes, pendant lesquels se mélangent chorégraphies, images et textes. Le livre renvoie donc à un écosystème créatif qui n'est pas entièrement contenu dans la version imprimée : il peut être partiellement performé et fonctionne comme une archive ou une partie d'un ensemble qui le compléterait ou l'animerait au gré des occasions. En outre, c'est aussi un livre ancré dans une expérience sociale, celle du travail qui amène à l'épuisement et à la perte de soi : il faut aussi considérer l'écriture du livre comme la prise de posses-

sion de l'espace scénique et de la parole poétique, comme une reconquête personnelle liée à un contexte social.

- 9 La prise de parole poétique, ses circonstances et la forme qu'elle revêt ne peuvent être dissociées de l'origine historique de ces propos, ni même de son actualisation, dans l'image – et en particulier l'image recomposée par le collage –, d'une part, et la présence scénique, d'autre part. Tout dans l'œuvre de Lisette Lombé tend à une affirmation de l'être poète comme être social, être de couleur, racisé, fruit de l'histoire coloniale et en perpétuelle négociation avec le déni historique général des pays impérialistes. La présence de l'histoire congolaise – entendue comme histoire européenne et francophone, car il n'y a pas d'histoire du Congo, de sa décolonisation, sans l'Europe – est donc récurrente. L'un des premiers collages du livre présente un portrait de Patrice Lumumba, agent majeur de l'indépendance, Premier ministre éphémère de la République démocratique du Congo (du 24 juin au 14 septembre 1960) et figure mythique des indépendances africaines, au même titre que Thomas Sankara ou Jomo Kenyatta. Le type de collage est caractéristique du style choisi par Lombé : des mots et expressions, tirés de coupures de journaux, forment un arrière-plan verbal sur lequel se surimpose une photographie découpée, trouvée dans des magazines, journaux ou glanée aux puces – notamment la première de son ouvrage, trouvée dans une boîte de photographie d'une personne décédée et dont les affaires sont vendues dans les brocantes (notamment à Bruxelles au Marché aux herbes). Dans la veine des photomontages politiques de Martha Rosler, le personnage est détourné : il apparaît hors contexte, nimbé de cette nuée de mots. Les termes désignent tantôt le personnage, sa situation politique avec la Belgique ou sa destitution tragique (« Éminence noire », « lune de fiel », « virez le président », « les survivants »), tandis que les termes « indépendance », « indépendants » et « libres » rappellent son œuvre politique et sa radicalité, qui lui coûta la vie.
- 10 Ce sont les phrases mêmes de Lumumba que Lombé reprend dans son poème « Qui oubliera ? » : « Qui oubliera qu'à un noir on disait tu, non certes comme à un ami, mais parce que le vous honorable était réservé aux seuls Blancs ? ». Cette dernière phrase fut prononcée par Lumumba lors du discours d'indépendance du 30 juin 1960 devant le roi des Belges, Baudouin 1^{er}, littéralement estomaqué par l'irrève-

rence de sa charge anticolonialiste. Moment de bascule du discours, qui montre que la critique de la phrase précédente n'était pas accidentelle, elle résonne pour les Congolais comme un moment de vérité, de danger, mais aussi d'une insubordination inédite. En 2015, Lisette Lombé performe – on constate qu'alors sa pratique n'est pas encore parfaitement maîtrisée – en présence de Jean Bofane et d'un auditoire qui lui répond d'une seule voix, engageant une véritable interaction poétique et sociale entre poète et public. Il s'agit de sa première performance sur scène : elle souhaitait que l'adresse ne reste pas sans réponse. Dans une vidéo qui garde trace de la première intervention de Lombé en tant que slameuse, on la voit performer, somme toute encore maladroitement, avec un public qui répond à l'unisson « pas nous » à cette question en apparence anodine : « Qui oubliera¹⁶ ? ». Cette adresse, devenue dialogue dans la performance, renvoie à l'historique discours d'indépendance de Patrice Lumumba le 30 juin 1960 à Léopoldville (Kinshasa). Ce discours, crime de lèse-majesté par excellence, jouera un rôle déterminant dans l'élimination du Premier ministre six mois plus tard par les troupes de Moïse Tshombé à proximité d'Élisabethville (Lubumbashi), dans la province du Katanga. Dans la version publiée, le discours est redistribué en vers et remédiatisé poétiquement :

Qui oubliera ?
Qu'à un Noir, on disait *tu*...
Non certes, comme à un ami
Mais parce que le *vous*, honorable, était réservé aux seuls Blancs
Qui oubliera¹⁷ ?

Le texte, issu d'une double performance – celle de Lumumba puis celle de Lombé –, opère des allers-retours entre expérience du présent et du passé récent :

Ils m'ont dit
Tu es une bamboula ! Une grosse guenon ! un cancrelat
Ils m'ont dit
Tu es sale ! sale bougnoule !
Ta mère a couché avec un Nègre ! Tu es une bâtarde !
Ils m'ont dit
Tu devrais retourner dans ton pays ! Dans ta brousse !
Dans ta hutte !

- 11 Le chapelet d'insulte, insoutenable, continue durant tout le texte. Le poème, ponctué de « Qui oubliera, qu'à un noir on disait tu », comme un refrain, poursuit le dialogue impossible entre ceux qui, d'un côté, refusent les appartements, les emplois, et, de l'autre, l'énonciatrice qui se défend : « Je suis belge ! Je suis qualifiée ! Je suis diplômée ! ». La tension entre cette dispute identitaire et le souvenir du discours d'indépendance, ressenti alors comme une insulte à l'encontre du colonisateur, se renverse dans le poème par des insultes quotidiennes envers la femme belgo-congolaise.
- 12 Aux images d'archives publiques – portraits de Patrice Lumumba, mais aussi d'Angela Davis –, Lisette Lombé mélange des photographies personnelles. Trois photomontages se suivent dans le livre. Un portrait de son père en famille au Congo, puis un de sa mère, jeune, sont imprimés et recouverts, avant d'être posés sur les textes. Le visage de la mère est associé à deux courtes phrases qui se répètent à l'infini : « Tu forniqueras avec un Nègre. De cette union naîtra une bâtarde qui portera le nom de Lisette. ». Le portrait suivant est celui d'une femme, qui pourrait être une grand-mère avec sa petite fille dans les bras, sur des coupures de journaux, qui donnent, en dehors de toute syntaxe, des indices d'interprétation de l'image : « grands-mères, souvenirs, en voyage, moment tout doux, plein cœur, Congo, de sang, coming home, du pareil au même, terre ». S'il s'agit bien de Lisette Lombé enfant, dans les bras de sa grand-mère à Kinshasa, aucun indice ne permet l'identification des personnes, si ce n'est par association de proximité.
- 13 Les poèmes peuvent aussi faire résonner le lingala, langue de l'indépendance : « J'ai vu le Congo ! Dans un éclair noir ! Na mona Kongo / na kati ya kake ! », écrit-elle après avoir rencontré le docteur Denis Mukwege – « l'homme qui répare les femmes » victimes de violences sexuelles (dont l'excision). Lombé rappelle aussi l'histoire plus récente du Congo : vingt ans de guerre civile ininterrompue, directement issue du génocide rwandais, dans le Kivu, théâtre récurrent de massacres et de viols. Le collage, recouvrant de mots le visage d'un enfant, évoque ces massacres hors du temps, hors de l'histoire : « Ils ont frappé avec des gourdins. Nous nous évanouissions et les enfants nous achevaient à la machette ». La figure de l'enfant, qui semble innocent, avec une tenue d'écolier, peut se renverser en enfant-soldat, une figure présente dans la littérature congolaise, chez

les écrivains Emmanuel Dongala ou Serge Amisi par exemple, mais aussi les arts, comme chez le peintre Chéri Samba ou le photographe Georges Senga. Le récit, qui tient en une ligne et trois phrases, est répété quinze fois une ligne après l'autre, comme une litanie sans fin, puis encore une fois, sur le visage de l'enfant, mais en pêle-mêle.

- 14 Dans ce décor qui oscille entre horreur et innocence, la relation à l'enfant revient régulièrement. Dans ce cas, la figure réversible de l'enfant, entre enfant de chœur et enfant-soldat, reste ambiguë. Ces êtres doubles peuvent être les observateurs d'une promesse d'avenir, teintée d'inquiétude. Trois garçons, que l'on devine jeunes Américains, observent quelque chose en hors-champ, un texte striant derrière eux tel des barreaux le message « il dit qu'un jour viendra un président de la même couleur que nous et que ce président changera le monde », allusion par un arc temporel à la promesse de Martin Luther King et à l'élection de Barack Obama – dont le bilan, en particulier sur le plan de l'égalité et de la situation des noirs américains peut sembler en dessous des espérances, voire négatif, si l'on en croit l'émergence du suprémacisme blanc à la fin de son mandat en 2016. Les enfants peuvent aussi être pris dans la violence historique : le poème *Asma*, qui prend la voix d'une mère éplorée qui a vu sa fille partir pour le jihad, évoque directement la question de la transmission – comment transmettre l'identité – et la culpabilité parentale. La demande de pardon finale trahit l'échec et l'incompréhension entre les générations, ainsi que l'impossibilité de l'héritage, dont la poésie souligne l'aporie.

Le corps historique de la femme noire

- 15 Les poèmes et les photographies évoquent aussi de façon directe la réalité coloniale et postcoloniale du corps féminin, que la philosophe et sociologue Elsa Dorlin a décrit dans son ouvrage de référence *La Matrice de la race* comme une véritable politique¹⁸. Avant elle, tout au début des années 1980, l'écrivain algérien Malek Alloula avait présenté cette économie libidinale impérialiste à partir de cartes postales de l'Algérie colonisée, dans son ouvrage étrangement laissé dans l'oubli en France, *Le Harem colonial*, sous-titré « images d'un sous-érotisme¹⁹ ». Si l'histoire nous apprend que la colonie était

aussi un grand terrain de chasse sexuelle, le présent ou l'histoire récente nous rappellent que le viol fait toujours partie des armes, non seulement de guerre, mais aussi de soumission du corps féminin.

- 16 Un poème, ironiquement intitulé « Coopération au développement personnel », se situe à Kigali, ancienne colonie sous domination belge et théâtre de génocide ethnique dans les années 1990, dont les effets se poursuivent dans la région voisine congolaise du Kivu. Une suite de mots asyntactique, mots-phrases et mots-vers, font se replier le texte sur lui-même :

Kigali
Souricière
Vase clos
...
Faces écrasées par l'exiguïté de notre microcosme.
Sexpatriés.
Boyesses arc-culbutées.
Valise diplomatique.
Kigali
Souricière

- 17 Deux mots-valises désignent les violences commises dans la « souricière » : les « sexpatriés » au masculin pluriel précèdent les « boyesses arc-culbutées », féminin de « boy », serviteur à la fois arc-bouté et culbuté. Autour de l'iconographie du corps féminin colonisé, et en particulier à travers le rôle de la carte postale dans cette érotisation des corps exotiques, Alloula, Dorlin et les éditeurs de *Sexe, race et colonies* soulignent à quel point le corps était mis à disposition du regard, mais aussi du colonisateur, comme un tribut. Malgré tout, le viol, évoqué par Lombé, « viol thérapeutique et tu vas filer droit ! », fait pendant à la « femme postcoloniale », qui s'exclame : « je suis une Bettie Page postcoloniale / Une Vénus nègre aux lignes extravagantes ayant fait exploser sa ceinture de bananes à la face de ses anciens maîtres ». La prise de parole poétique et le choix des images reviennent à déjouer cet acharnement à asservir les corps. Si le corps est sexualisé, il est « libre » et c'est l'énonciatrice contemporaine qui, finalement, « culbute tes réflexes de missionnaire ». Lorsqu'elle évoque Billie Holiday, elle se met à désirer les danseuses en tant que spectatrice, non pas avec un regard dominateur masculin, mais pour

monter sur scène avec elles. Un autoportrait, veste échancrée laissant apparaître un corps à demi nu dans un lavomatic, clôture le livre. Le cliché est reproduit plusieurs fois, disposé en pêle-mêle : Lisette Lombé s'exhibe en série, dans un espace public, où, avec humour, on comprend qu'il est destiné à « laver plus blanc ». Cette mise en scène du corps est aussi un autre aspect de la pratique artistique et poétique de Lombé, montant sur scène, se prenant en photo, n'hésitant pas à faire cabaret dans un élan d'extravagance amplifié. Ainsi, les corps de femmes dans ses collages évoquent les œuvres d'autres artistes, qui relèvent, comme Lisette Lombé, du *Black feminism*, comme l'explique Véronique Clette-Gakuba dans son article panorama sur la « mise en œuvre de la question postcoloniale en Belgique²⁰ ».

- 18 Ce renversement du regard et du processus n'est pas considéré comme une reconduction des canons et des clichés libidinaux masculins et dominateurs : en prenant possession de sa propre image, le corps anciennement soumis reprend une partie du contrôle qui lui échappe, ce que l'historienne de l'art Anne Lafont met en lumière dans son travail sur les modèles noirs dans la peinture française²¹, dont elle nuance la soumission à des regards posés sur eux, comme s'ils n'étaient qu'objets et non aussi sujets de leurs propres représentations. Cela transparait également aux États-Unis, dans des œuvres d'art contemporaines qui jettent un éclairage distancié sur l'héritage de ces images et la façon de les retourner en argument poétique, historique et engagé à la fois. Carrie Mae Weems met en scène la femme noire aux prises avec les canons de la beauté européenne et ses figures mythiques, comme dans *Mirror, Mirror* (1987) de la série « Ain't Jokin » (1987-1988) par exemple : à la question bien connue, « miroir, miroir... », ce dernier répond à la jeune femme noire qu'elle ferait bien de se rappeler que c'est Blanche-Neige la plus belle, en l'insultant au passage : « you black bitch, and don't you forget it! ». Un autre montage phototextuel issu de la même série va à l'encontre de la jeune fille modèle : une jeune noire, là encore un enfant, interpelle la jeune blanche de *White patty you don't shine* (1987-1988) avec une petite comptine inquiétante : « White patty / you don't shine / Meet you around the corner / and beat your behind ». Là encore, l'enfant qui porte un pull-over orné de petits cœurs serait un charmant symbole de l'innocence, si elle n'avait les

mains ornées d'énormes gants de boxe, dont un brandi devant l'objectif en guise de menace.

- 19 Cette évocation de l'histoire coloniale – ou de l'esclavage – par l'archive photographique et le jeu phototextuel témoigne d'une voie privilégiée pour la double reconquête d'une identité poétique hybride, faite de texte et d'image, mais aussi d'une identité historique multiple, identité aux prises avec des tensions sociales et raciales qu'il ne s'agit pas de masquer, mais au contraire de mettre en scène avec les moyens médiatiques et langagiers contemporains. Aussi Lisette Lombé offre-t-elle une synthèse très actuelle d'enjeux historiques, identitaires et postcoloniaux qui ont traversé la poésie, la photographie, la scène et même le slam depuis plusieurs décennies. En refusant de cloisonner ses pratiques pour les faire vivre ensemble, elle propose une réponse à la « double conscience » en privilégiant l'identité multiple, pour reprendre les mots de W.E.B. Du Bois : « dans cette fusion, [l'homme noir] ne voudrait perdre aucun de ses anciens moi » et simplement arriver à « ce qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain, sans être maudit par ses semblables, sans qu'ils lui crachent dessus, sans que les portes de l'Opportunité se ferment brutalement sur lui²² ». On comprend aussi, à l'aune de sa pratique poétique mêlant image, scène et texte, le rôle que joue la performance dans cette fabrique poétique et visuelle et plus particulièrement dans le rap, l'une des dernières expériences de Lombé. Elle s'y essaie avec le collectif Congo Eza, composé de la poétesse belgo-congolaise Joëlle Sambu Nzeba et du rappeur Badi. Au-delà de la photographie et de la poésie, son œuvre se déploie dans les médiums photographie, livre, corps, scène ou encore musique, ce qui témoigne d'un refus de la forme fixe, autant que du récit univoque et de l'identité figée.

BIBLIOGRAPHIE

ALLOULA Malek, *Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, Garance, 1981.

AMAO Damarice, EBNER Florian et JOSCHKE Christian (dir.), *Photographie, arme de classe. La photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936*, Centre Pompidou, 7 novembre 2018-4 février 2019, Paris, éditions Textuel, 2018.

BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2000.

CLETTE-GAKUBA Véronique, « Mise en œuvre de la question postcoloniale en Belgique. Les artistes Joëlle Sambi, Pitcho Womba Konga, Mufuki Mukuna et Lisette Lombé », in Sarah DEMART et Gia ABRASSART (dir.), *Créer en postcolonie. 2010-2015, voix et dissidences belgo-congolaises*, Bruxelles, Bozar, Africalia, 2016, p. 250-259.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Paradoxe. L'Œil de l'histoire », 2009.

DORLIN Elsa, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Genre et sexualité », 2006.

DU BOIS W.E.B., *Les Âmes du peuple noir*, éd. et trad. M. Bessone, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche. Sciences humaines et sociales », 2007.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, NACHTERGAEL Magali (dir.), *Le Phototexte engagé. Du militantisme aux luttes de visibilité*, Dijon, Presses du réel, 2021.

LOMBÉ Lisette, *Black Words*, Amay, L'Arbre à paroles, coll. « If », 2018, non paginé.

LOMBÉ Lisette, *La Magie du burn-out*, Bastogne, Image publique éditions, 2018.

NACHTERGAEL Magali, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2012.

PIC Muriel, W.G. Sebald, *L'Image-papillon*, suivi de *L'Art de voler*, trad. P. Charbonneau et M. Pic, Dijon, Presses du réel, coll. « L'Espace littéraire », 2009.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

VOUILLOUX Bernard, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, varia 3, 2013, p. 15. URL : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html [consulté le 22/07/2022]

NOTES

1 Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Paradoxe. L'Œil de l'histoire », 2009.

2 C'est ainsi que les considère et les décrit Muriel Pic, dans W.G. Sebald, *L'Image-papillon*, suivi de *L'Art de voler*, Dijon, Presses du réel, coll. « L'Espace littéraire », 2009.

3 Bernard VOUILLOUX, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, varia 3, 2013, p. 15. URL : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html

4 Voir Thomas BERTAIL, « *The Movement*, un photobook au service du mouvement de lutte pour les droits civiques », in Charlotte FOUCHER ZARMANIAN et Magali NACHTERGAEL (dir.), *Le Phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au xx^e siècle*, Dijon, Presses du réel, p. 115-132.

5 Voir Damarice AMAO, Florian EBNER et Christian JOSCHKE (dir.), *Photographie, arme de classe. La photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936*, Centre Pompidou, 7 novembre 2018-4 février 2019, Paris, éditions Textuel, 2018.

6 Lors de mon travail de thèse sur les mythologies individuelles et le récit de soi au xx^e siècle, j'ai été confrontée dans la constitution du corpus à l'absence de nomenclature éditoriale pour désigner ces pratiques alliant photographie et texte, les illustrations photographiques n'étant pas systématiquement mentionnées dans les descriptions bibliographiques.

7 Je pense ici au livre spectaculairement ambigu *Sexe, race et colonies*. Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, Dominic THOMAS et Christelle TARAUD (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du xv^e siècle à nos jours*, préface J.-A. Mbembe et J. Martial, Paris, La Découverte, 2018.

8 Il s'agit d'un vocabulaire utilisé dans le contexte militant, mais aussi repris dans la théorie du discours : minorisation et silenciation participent à la désignation de l'espace de réception symbolique et social dans le champ artistique, qui implique aussi des constructions de forces ; il désigne donc une situation dans un temps et un espace donné, eux-mêmes en évolution.

9 Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

10 Lisette LOMBÉ, *Black Words*, Amay, L'Arbre à paroles, coll. « If », 2018, non paginé.

11 Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2000.

12 « C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de se mesurer l'âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante ». William E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche. Sciences humaines et sociales », 2007, p. 13.

- 13 Lisette LOMBÉ, « Lisette Lombé, un parcours. Entretien avec Antoine Wauters », in *Black Words*, *op. cit.*, non paginé.
- 14 Lisette LOMBÉ, *La Magie du burn-out*, Bastogne, Image publique éditions, 2018.
- 15 Je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Magali NACHTERGAEL, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2012.
- 16 Lisette LOMBÉ, « Qui oubliera ? », in *Litanies for Survival* [en ligne], Bozar, Bruxelles, 17 janvier 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Wo4ZcF3cvcc> [consulté le 15 juin 2019]
- 17 Lisette LOMBÉ, « Qui oubliera ? », in *Black Words*, *op. cit.*, non paginé. Toutes les citations de poèmes proviennent de cet ouvrage.
- 18 Elsa DORLIN, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Genre et sexualité », 2006. L'imaginaire de la nation française (il faut savoir toutefois que la Belgique francophone entend ce récit de la même façon) est pour Dorlin fortement influencé par l'imaginaire de la nation « mère nourricière », mais mère unique, qui devient « instrument majeur de la génotechnie » et qui incarne la « matrice de la race » (p. 209). Dorlin explique ensuite la façon dont les Noirs et métis ont été « pathologisés », puis « racialisés », pour être distingués des Blancs. En conclusion, Dorlin évoque la réponse des « Caraïbes noirs » d'une « histoire pour défier les généalogies racistes » par le détournement d'un signe physiologique : cette réécriture s'appuie sur « un processus historique et politique de fabrication subversive des corps, de fabrication de soi, qui dévoie et renverse les techniques dominantes, qui défait la race », p. 282. Le corps et sa mise en scène ont aussi pour enjeu de déjouer les assignations racialisantes.
- 19 Malek ALLOULA, *Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, Garance, 1981. Le livre a été sévèrement critiqué par Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié, dans l'article à charge : Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « Contre Alloula : le "harem colonial" revisité », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. 32, 1993, p. 299-304. L'ironie veut que Boëtsch ait participé à l'ouvrage *Sexe, race et colonies* trente ans plus tard, dans le but de démontrer précisément ce qu'Alloula avait entrepris de faire en 1981.
- 20 Véronique CLETTE-GAKUBA, « Mise en œuvre de la question postcoloniale en Belgique », Sarah DEMART et Gia ABRASSART (dir.), *Créer en postcolonie*, 2010-

2015. *Voix et dissidences belgo-congolaises*, Bruxelles, Africalia-Bozar, 2016, p. 250-259.

21 Anne LAFONT, « De Madeleine à Josephine Baker, ou des modèles de l'Empire aux performeuses de l'entre-deux-guerres », in *Genre et histoire de l'art*, EHESS, 15 mars 2019, inédit.

22 W.E.B. DU BOIS, *Les Âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 13.

AUTEUR

Magali Nachtergaele

Professeure en études françaises, Plurielles, université Bordeaux Montaigne ;
Maison de la recherche, esplanade des Antilles 33607 Pessac ; ORCID [0000-0001-7084-4442](https://orcid.org/0000-0001-7084-4442).

Magali Nachtergaele est professeure en études françaises à l'université Bordeaux Montaigne. Spécialiste des liens entre culture visuelle et littérature, elle a publié *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20^e siècle* (Rodopi, 2012), *Roland Barthes contemporain* (Max Milo, 2015) et co-édité avec Charlotte Foucher-Zarmanian *Le Phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au xx^e siècle* (Presses du réel, 2021). Avec Anne Reverseau, elles ont coordonné récemment un numéro de la revue *Image [&] Narrative, Perspectives post-coloniales et intermédiaires sur la carte postale* (vol. 23, n^o 1, janvier 2022).