



HAL
open science

La poésie

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. La poésie. Éric Bordas. L'analyse littéraire. L'analyse littéraire, notions et repères , Nathan, 2011. hal-01722124

HAL Id: hal-01722124

<https://hal.science/hal-01722124v1>

Submitted on 2 Mar 2018

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

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

L'ANALYSE LITTÉRAIRE

NOTIONS ET REPÈRES

CHAPITRE 18

LA POÉSIE

1. POÉSIE ET INSPIRATION

2. HISTOIRE D'UN GENRE

3. « VAPEURS, NI VERS NI PROSE » (XAVIER FORNERET, 1838)

4. COMPOSANTES POÉTIQUES

5. LECTURES

1. POÉSIE ET INSPIRATION

De par sa seule étymologie – *poiein, faire* (au sens de *créer*) –, la poésie est la **création** par excellence. Art lié à la musique, souffle divin inspiré aux hommes par les muses¹, chanteuses divines, filles de Zeus et de Mnémosyne (la mémoire), la poésie est pour l'Antiquité non *un* genre précis, mais *le* genre le plus noble, lié à l'ensemble des domaines de l'art (tragédie, comédie, danse) et même de la pensée. Le terme allemand de *Dichtung* conserve cette indétermination, qui n'est pas une imprécision mais le signe d'une poésie source de toute création. Cependant, la poésie antique est classée en trois grandes « catégories » : la **poésie dramatique** (appelée aujourd'hui théâtre), la **poésie épique** et la **poésie lyrique**. Mais quelle que soit sa forme, elle est un acte d'allégeance du créateur à sa muse, comme le montre l'adresse initiale d'Homère dans l'*Odyssée* : « C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il me faut dire [...]. Viens, ô fille de Zeus, nous dire, à nous aussi, quelques-uns de ses exploits. » La poésie *procède* de l'**inspiration** à laquelle le poète est soumis. Ainsi Platon, dans *Ion*, nie la *technè* (l'art, la technique) au profit de l'inspiration, de la suggestion divine : les « beaux poèmes ne sont ni humains ni faits par des hommes, mais divins et faits par des dieux [...]. Les poètes ne sont que les interprètes des dieux, puisqu'ils sont possédés, quel que soit le dieu particulier qui les possède ». Les Grecs distinguent en effet trois « possessions » qui vont nourrir la tradition occidentale de l'inspiration :

1. Celles-ci sont au nombre de neuf : Calliope (poésie épique), Clio (histoire), Polymnie (pantomime, poésie lyrique), Euterpe (musique), Terpsichore (danse), Erato (élogie), Melpomène (tragédie), Thalie (comédie) et Uranie (astronomie).

– La **poésie orphique**, chant lyrique du désespoir, se nourrit du regret et du souvenir, du temps qui passe, de solitude et de malédiction. Des *Regrets* de Du Bellay (« Je me plains à mes vers si j'ai quelque regret ; / Je me ris avec eux, je leur dis mon secret, / Comme étant de mon cœur les plus sûrs secrétaires ») aux deuils de Bonnefoy, en passant par le spleen baudelairien, la poésie est ce chant des « sanglots » :

Citation

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. [...]
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Alfred de MUSSET, *La Nuit de mai*.

– La **poésie dionysiaque** est, quant à elle, inspirée par l'ivresse, les paradis artificiels, comme dans *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire ou le fameux « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. [...] De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous » du *Spleen de Paris* (1869) mais aussi *Alcools* d'Apollinaire (1913), ou, avant lui « Mauvais sang » de Rimbaud (« Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! », *Une saison en enfer*, 1873).

– La **poésie apollinienne**, enfin, poésie pure, se donne pour quête le mystère du monde et du langage, l'ordre caché des choses, le déchiffrement, l'énigme. Tout est signe, la poésie se doit de dire la matière et de la transformer en verbe. Les *Pièces* de Ponge (1962) comme, plus tôt, *Les Chimères* de Nerval (1853) ou les *Charmes* de Paul Valéry (1922) disent l'inépuisable mystère, « À la matière même un verbe est attaché... » (Nerval, *Vers dorés*).

Ces trois traditions se mêlent, tout au long de l'histoire de la poésie, comme dans tout recueil, chaque poète luttant avec l'inspiration et définissant, dans chacune de ses pièces, un rapport au monde, à soi, au langage.

2. HISTOIRE D'UN GENRE

Pour Aristote, dans sa *Poétique*, comme pour l'Antiquité, la poésie rejoint donc toute forme de création littéraire : les œuvres épiques d'Homère ou dramatiques de Sophocle, versifiées, sont de la poésie.

Au **Moyen Âge**, la poésie est le fait des trouvères¹, qui, tels les aèdes grecs, chantent les hauts faits de héros et exaltent les valeurs guerrières ou les amours chevaleresques, comme dans la légende de Tristan et Yseult. Les textes, soumis au chant et à l'oralité,

1. En langue oïl, ou troubadours, en langue oc.

évoluent au gré des versions, la poésie se fait peu à peu roman : ainsi l'épopée poétique de Chrétien de Troyes (*Lancelot*, 1170 et *Perceval*, 1175) devient épopée en prose, au xv^e siècle, chez Malory (*La Mort d'Arthur*). Parallèlement, des formes se fixent, le lai, le rondeau, la ballade, chez Villon. Du Moyen Âge à la **Renaissance** s'opèrent en effet de profondes transformations : l'**alexandrin**, utilisé dès le xii^e siècle, supplante peu à peu le décasyllabe en tant que vers noble, le **sonnet**, hérité de Pétrarque, est introduit en France, la poésie n'est plus seulement destinée au chant mais à la lecture, les poètes, liés à leurs mécènes, se sédentarisent. Les poètes de la Pléiade luttent pour une Renaissance de l'Antiquité (contre la tradition médiévale) tout en imposant la *Défense et illustration de la langue française* (Du Bellay, 1549). Les Arts poétiques fleurissent durant toute la Renaissance, commentant les préceptes d'Horace et de Cicéron. Entre imitation et innutrition, la poésie s'engage dans les guerres religieuses du temps (A. d'Aubigné, *Les Tragiques*), réfléchit au lien de la littérature et du pouvoir, élargit le champ de son inspiration, des *Amours* (Ronsard) aux engagements poétiques et politiques. Avant la rigueur classique, la poésie baroque, perle irrégulière selon son étymologie, dit la fluidité du monde, le vacillement des valeurs, l'incertitude du signe, *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir ») ou conscience tragique de la condition humaine.

Le **XVII^e siècle** se veut celui de l'harmonie et de l'équilibre mesuré. Dans son *Art poétique* (1674), Boileau s'exclame :

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.

Ressaisissement tant des errances baroques que des raffinements précieux, le classicisme fixe règles, convenances et bienséances, des formes comme du vocabulaire. La poésie est avant tout un « bien dire » : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément » (Boileau). C'est au cours de ce siècle également que le terme de *poésie* voit son usage se restreindre dans la langue française pour désigner les seuls textes en vers.

Le **XVIII^e siècle** abandonne la poésie aux jeux galants et badinages de salon. Mais les conceptions théoriques se renouvellent : Diderot, sans écrire lui-même de textes versifiés, affirme la prépondérance de l'enthousiasme, ébranlement de l'esprit, et les notions classiques du beau et de l'harmonie se voient contestées au profit du sublime par les recherches esthétiques (abbé du Bos, Burke, Kant, Diderot). Chénier sert de transition avec le **XIX^e siècle**, à tort considéré comme l'âge d'or du seul roman. Lamartine, Hugo, Musset font de la poésie l'instrument d'une interrogation sur soi, sur le

monde et sur le mystère de la création. Le poète, mage, prophète, est un guide. Thèmes et vocabulaire poétiques sont profondément transformés par la révolution romantique, comme le clame Hugo dans *Les Contemplations* (« Réponse à un acte d'accusation ») :

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de smot sénateur ! Plus de mot roturier !

Le vers libéré des contraintes classiques s'ouvre dès lors à toutes les **expérimentations** et **explorations**, de la dernière partie du siècle aux créations plus contemporaines : correspondances (Baudelaire), art pur (les Parnassiens), délire des sens, mystères de l'inconscient (Nerval, surréalistes), exploration du **langage*** et de ses limites (Mallarmé, Valéry). Niant jusqu'à sa forme versifiée, avec le **poème en prose** (Aloysius Bertrand, Baudelaire), la poésie se fait voyance, comme l'exprimait déjà Rimbaud, en 1871, dans sa *Lettre à Paul Demeny* :

Citation

Voici de la prose sur l'avenir de la poésie [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* !

De l'Antiquité aux recherches les plus contemporaines, le poète est bien cet alchimiste du verbe, savant et fou, et pour paraphraser Rimbaud, inventeur d'inconnu réclamant des formes nouvelles.

3. « VAPEURS, NI VERS NI PROSE » (XAVIER FORNERET, 1838)

Recouvrant toute forme de création littéraire dans l'Antiquité, le terme de *poésie* est aujourd'hui encore **polysémique**, désignant à la fois un objet (le poème), une technique (la composition de poèmes), une émotion (ce qui charme l'esprit), voire une catégorie esthétique, et non plus générique (*le poétique*). La poésie échappe même à des critères strictement formels, puisque la structure versifiée, régulière ou libre¹, a été

1. L'invention du vers libre se situe autour de 1870, de « Marine » et « Mouvement », *Illuminations* rimbaldiennes. Il s'agit de vers de rythme variable, conservant cependant la disposition en « lignes ».

mise à mal depuis près de deux siècles, les artistes ayant « jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » (Hugo). Prose et poésie s'apparient dans les poèmes en prose, mais aussi dans le théâtre ou le roman poétiques, que l'on pense à *Ondine* de Giraudoux (1939), *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (1913), *Un balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq, ou même *Les Misérables* de Hugo (1862), « vrai poème » selon Rimbaud. À l'inverse, Supervielle, Cendrars ou Saint-John Perse pratiquent une poésie narrative. Dans *Le Roman inachevé* d'Aragon (1956), les pièces successives composent autant de « chapitres » d'un unique poème. Quant au *Tournesol* d'André Breton (*Clair de terre*, 1923), il s'agit d'un véritable récit initiatique.

De même, les **genres poétiques** ne sont plus des modes de reconnaissance simples, peu de poètes publient aujourd'hui des recueils de sonnets¹, d'odes ou d'élégies. Les sujets ou les registres ne sont pas plus des critères définitionnels : vouée à la célébration de l'amour, du deuil, du monde comme du langage, la poésie peut être également morale, philosophique, politique. Pratiquée par les philosophes (Voltaire) comme par les résistants (Aragon), elle se plie à la satire, à la polémique, à l'ironie. Mais elle peut aussi être ludique, ce qui ne nuit pas à sa portée esthétique, avec les cadavres exquis des surréalistes ou les expérimentations de l'Oulipo², ou, bien avant, avec les jeux badins et galants des poètes de la Renaissance (Marot). De plus, tout objet peut devenir poétique, comme l'ont montré les romantiques, Baudelaire célébrant la ville, la charogne et la laideur (*Les Fleurs du mal*), Claudel chantant le porc (*Connaissance de l'Est*, 1900-1907) ou Ponge l'huître, le cageot et le galet (*Le Parti pris des choses*, 1942).

Si les critères formels ou thématiques disparaissent, d'autres peuvent s'y substituer, comme le rythme, le travail sur les ressources du langage et surtout l'image. Par ailleurs, la poésie repose sur un pacte de lecture particulier, elle est par excellence « **œuvre ouverte** », puisqu'une partie de son sens lui est donnée par son lecteur. Elle rejoint, plus que toute autre forme littéraire, la **fonction poétique** du langage*, telle que Jakobson a pu la définir dans ses *Essais de linguistique générale* (1963), elle est un énoncé centré sur la forme du message et non pas seulement sur son sens. Elle est donc un « mode de communication » particulier, intransitif (se prenant lui-même pour valeur), puisque, comme l'écrit Pierre Reverdy dans la revue *Nord-Sud* en octobre 1917, justifiant la suppression de la ponctuation comme les dispositions typographiques nouvelles : « Chaque œuvre porte, liées à sa forme spéciale, les indications utiles à l'esprit du lecteur. » Sans doute est-ce là le seul critère formel de la poésie

1. J. Roubaud ou P.-J. Jouve l'ont fait. Pour une analyse technique du sonnet, voir chapitre 1 (5.2. lecture du *Tombeau de Charles Baudelaire* de Mallarmé).

2. « L'Ouvroir de Littérature Potentielle », né en 1960, autour de Queneau, Roubaud, Perec, est un laboratoire d'expériences poétiques autour de contraintes formelles ; voir chapitre 8 (2.3).

que l'on peut, aujourd'hui encore, considérer comme pertinent : toute œuvre poétique forme système, définissant, dans son écriture même, son langage comme sa réception. Tout poème peut ainsi être lu comme un *Art poétique*.

4. COMPOSANTES POÉTIQUES

4.1 « DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE » (VERLAINE)

Lié dès l'Antiquité au chant et à la musique, le fait poétique se manifeste dans une **tension** entre des **structures sémantiques** et des **structures rythmiques et sonores**. À la fois célébré et nié, le fameux « aboli bibelot d'inanité sonore » de Mallarmé dit la vacuité de l'objet tant par les mots que par les sons. Ainsi, composé de vers réguliers ou libres, en prose, ou même totalement libéré de toute syntaxe, tout poème se distingue de l'emploi courant du langage, du mécanisme de la parole, car il lui superpose des répétitions, des **isotopies* sonores** (assonances, allitérations, harmonies imitatives), un usage particulier des mots. Paul Valéry, dans *Variété* (1924), souligne ainsi « l'indissolubilité du son et du sens ». Dans les textes versifiés, le mètre (alexandrin, décasyllabe...), les effets de coupes, d'enjambement, de rimes (plates, croisées, embrassées), les structures strophiques, l'alternance de rimes masculines et féminines, les accents sont une systématisation de cette recherche d'un rythme, d'une musique. Cette quête peut aller jusqu'à la suppression totale de la ponctuation, comme dans *Alcools* d'Apollinaire, afin de laisser tout son souffle au vers, ou la volonté de rivaliser avec le silence, par des blancs, une disposition typographique « trouée » comme dans les œuvres, contemporaines, d'André du Bouchet, inspirées de la quête mallarméenne de l'absolu, au risque de l'impuissance et de la disparition du langage.

En somme, le poète est une sorte de musicien, usant du langage comme d'un instrument. D'ailleurs une pièce poétique, au sens de morceau musical, s'écoute, afin de jouer des diérèses et synérèses, de moduler les accents, entendre les harmonies imitatives, portées par les assonances et allitérations. Mais elle se lit également, du fait des rimes pour l'œil, des répartitions strophiques, de l'agencement des mots et des espaces sur la page. Partagé entre l'écrit et l'oral, entre ses recherches visuelles et sonores, le poème suggère toujours une autre lecture, comme le soulignait Mallarmé dans sa préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), fondant la nouveauté de son poème dans « un espacement de la lecture » et « une mobilité de l'écrit ». Musique et tableau, le poème joue de la diction comme de la typographie du texte, comme dans les *Calligrammes* d'Apollinaire (1918), poussant à son paroxysme la vocation du texte poétique à l'image.

4.2 LE POÈME, ALPHABET D'IMAGES : « A NOIR, E BLANC, I ROUGE, U VERT, O BLEU : VOYELLES » (RIMBAUD)

Pierre Reverdy analyse l'**image poétique** comme le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » fixant une loi à ce surgissement : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique » (*Nord-Sud*, mars 1918). L'image, à entendre ici au sens de figure¹, est à la fois *mimèsis**, représentation du réel, et effet sensible, fondant sa nouveauté comme son expressivité sur un écart entre l'évidence et l'inattendu. Comme l'écrit Gérard Genette (1966), elle est « comme une deuxième langue à l'intérieur de la première ».

L'éclosion de l'image, sorte d'acte de naissance du poème, est objet d'analyse, depuis l'Antiquité, deux traditions s'opposant, comme l'a montré Paul Valéry : celle de l'**inspiration** et celle du **travail**. Souffle divin, surgissement tout à la fois « spontané » et « despotique », selon les termes baudelairiens, l'inspiration est, en particulier, la règle des surréalistes, cultivant le dérèglement des sens, les télescopes fortuits de termes, « l'étincelle » (André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, 1924). Boileau, à l'opposé, dans son *Art poétique*, mettait en avant la nécessité du travail et de la composition rigoureuse et régulière : « Hâtez-vous lentement ; et, sans perdre courage, / Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage : / Polissez-le sans cesse et le repolissez ; / Ajoutez quelquefois, et souvent effacez. » Mot d'ordre classique auquel fera écho, près de deux cents ans plus tard, le « Sculpte, lime, ciselle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant ! » des Parnassiens (Théophile Gautier, *L'Art*, 1857). Nombre de recueils poétiques mettent en abyme cette double postulation de la création, la muse rebelle et le travail harassant, tels *Les Regrets* de Joachim du Bellay ou *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. La vocation poétique est ainsi dépeinte par nombre d'artistes, depuis l'Antiquité, comme une élection paradoxale, source de mélancolie, de spleen, d'un rejet des hommes. Comme l'écrit Mallarmé, « Le poète impuissant qui maudit son génie / À travers un désert stérile de Douleurs » voit cependant *l'Azur* se lever et triompher...

Mais quelle que soit l'origine du verbe, consciente ou non, née de l'inspiration ou du labeur, le langage crée un monde, et, à son tour donne à voir, change notre perception des choses. La fameuse image d'Eluard, « la terre est bleue comme une orange », marque l'imaginaire collectif. Lorsque « les mots font l'amour », comme l'écrit André Breton, le monde se transforme. Certes l'image n'est pas le propre de

1. Voir chapitre 7.

la seule poésie, le roman ou le théâtre, voire l'essai, usent de cette figure, et elle ne doit pas conduire à considérer la poésie comme un genre « décoratif ». L'image est plutôt le mot en ce qu'il se « détache de ce qu'il nomme » (Aragon, *Le Roman inachevé*), donne à voir, à entendre, à sentir et à toucher, ouvre aux correspondances. Comme l'écrit Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, « la croyance que les mots possèdent une signification qui leur serait propre est un reste de sorcellerie, le résidu de la théorie magique des noms ». De fait, le langage poétique est symbole, à la fois arbitraire et motivé. Il est allusion intelligible, palliant le défaut des langues, pour reprendre les termes mallarméens, à la fois mot, son et image, « disparition vibratoire » :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets (*Crise de vers*).

4.3 « TROUVER UNE LANGUE » (RIMBAUD)

En somme, la poésie n'est pas représentation du réel mais **création d'une réalité différente** à travers le prisme d'une sensibilité au monde et du langage. Michel Collot (1988) définit ainsi les trois pôles qu'engage l'expérience poétique : un sujet, un monde, un langage. Le langage poétique est **interprétation de soi et du monde**, univers non objectif mais perçu. Ainsi, signifiant au-delà du seul sens des mots qui le compose, le poème repose sur le processus fondamental de la *connotation** : tout en conservant leur sens dénoté, les mots se chargent de valeurs symboliques nouvelles. Néologismes et inventions formelles se combinent avec des écritures archaïsantes, retour au sens étymologique des termes, deux manières d'investir le langage de sens nouveaux. Ainsi *Les Illuminations* de Rimbaud (1873), recueil de la modernité s'il en est, dont le titre polysémique renvoie, parmi d'autres lectures, aux enluminures médiévales. Le réel se voit ressaisi, dans un jeu entre tradition et modernité, toute métaphore puisant sa richesse dans une histoire de la langue poétique, comme le fameux vers d'Eluard, « la courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur » célébrant tant le regard de la femme aimée que toute une histoire de la poésie pétrarquaisante.

Éternelle quête formelle, dans un équilibre paradoxal, la poésie, tout en ne cessant de remettre en question ses formes, puise dans sa tradition images, codes et langage, assoit sa modernité sur son histoire. Rimbaud, dans sa fameuse *Lettre à Paul Demeny*, relevait déjà ce paradoxe, sur lequel repose la richesse comme l'**hermétisme**, parfois, de la création poétique, écrivant que la poésie, dans sa quête d'inconnu, fonde l'éternel,

que l'avenir « serait encore un peu la Poésie grecque ». L'étymologie même du mot vers, du latin *versus*, participe du verbe *verto*, tourner, est bien le signe de la vocation fondamentale de la poésie à une éternelle quête d'elle-même, comme à un ressaisissement du silence en langage. En somme, la poésie est prise entre deux constats, celui de Mallarmé « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres » et celui de Francis Ponge, « tout reste à dire ».

5. LECTURES

5.1 JEUX POÉTIQUES

Anne par jeu me jecta de la Neige,
Que je cuidoy¹ froide, certainement :
Mais c'estoit feu, l'experience en ay je,
Car embrasé je fus soubdainement.
Puis que le feu loge secrettement
Dedans la Neige, où trouveray je place
Pour n'ardre² point ? Anne, ta seule grace
Estaindre peult le feu que je sens bien,
Non point par eau, par neige, ne par glace,
Mais par sentir³ un feu pareil au mien.

Clément Marot, *Épigrammes*, XXIV (1528), in MAROT,
Œuvres poétiques, Garnier, 1993, t. 2, p. 215.

– **Le poème comme don.** La poésie de Clément Marot est trop souvent considérée comme un élégant badinage. Or, sous les apparences d'un jeu amoureux et superficiel – le jet d'une boule de neige, métaphore de la naissance de l'amour –, le poète définit sa muse, non plus inspiratrice divine et éthérée mais jeune fille proche et familière, Anne d'Alençon, jeune dame de la cour s'adonnant ici, loin de toute étiquette, à un jeu d'enfant. Ce **dizain** fonctionne donc comme un don, la définition d'une voix et d'une inspiration, la vignette doit être lue comme un **art poétique**. Entre gravure et texte littéraire, cet emblème joue de la **métaphore**, figure centrale de la poésie amoureuse, pour faire du texte une forme de dessin. Ainsi l'épigramme – à l'origine pièce de vers qui servait d'inscription sur une tombe ou un arc de triomphe, exprimant un vœu –, connue sous le titre de « dizain de neige », est dotée

1. Croire à tort.
2. Brûler.
3. En sentant.

d'une fonction à la fois symbolique et esthétique. Le jeu amoureux est le prétexte d'une quête de perfection formelle.

– **Effets de formes.** Le poème s'ouvre sur la circonstance anecdotique, le jeu de neige, contrastant immédiatement avec la première impression visuelle donnée par le texte, un poème carré dans sa forme : un dizain de décasyllabes, la structure de chaque vers, en 4 + 6, venant reprendre en miroir la composition même du dizain, un quatrain (au passé) suivi d'un sizain (au présent). Ainsi, dès l'*incipit** du poème, s'instaure un contraste entre une forme savante, presque mathématique dans sa rigueur, et une énonciation simple et riante. Même jeu entre la simplicité apparente du prénom, Anne, et l'identité de cette muse, grande dame de la cour ; entre le mètre choisi, le **décasyllabe**, vers français, naturel (au contraire du noble alexandrin) et le jeu savant du dizain ; entre le jet de neige, badin et amoureux, et les jeux sonores et formels qui en découlent. Ainsi le prénom qui ouvre le poème sert de matrice sonore à l'ensemble du texte reprenant les (e) et les (a) de Anne. De même le jeu devient l'objet de **paronomases ludiques** (v. 1 : *jeu, jecta, neige* ; v. 2 : *je ; Anne, place, grace, glace* dans le sizain), de paragrammes (*neige/en ay je*), de rimes léonines (*jeu/feu*). Le jeu poétique de Marot consiste à transformer une métaphore banale, héritée de Pétrarque, code de toute poésie amoureuse, en jeu savant. La naissance de l'amour est décrite dans ses étapes : une circonstance anodine, un retournement – *mais* –, une conséquence – *car* –, comme dans l'embrasement progressif de l'amoureux poète qui perd ses repères (voir les renversements de constructions syntaxiques en v. 3 et 4 qui miment le bouleversement ou l'illogique rapprochement de *cuidoys* et *certainement* au v. 2). La force d'un destin amoureux s'énonce dans des adverbes dont la lourdeur, accentuée par les rimes, vient dire la puissance (*certainement, soudainement, secrètement*). L'amour naissant provoque le jeu et l'interrogation, la recherche d'un lieu (*loge, dedans, où, trouver place*), la quête d'un espace qui sera celui du poème. Anne, de sujet du premier quatrain, devient interlocutrice, figure de l'Autre, dans le sizain. Le poète demande *grâce* (sens même du prénom Anne en hébreu et reprise phonique du prénom), échange et don en retour : Marot attend une protection de la dame honorée et célébrée, qui ici n'est pas seulement apostrophée mais mise en scène.

Réponse à *L'Art d'aimer* d'Ovide, qui conseille aux amants de pratiquer la danse et les jeux (« Pratique mille jeux ; il est honteux qu'une femme ne sache pas jouer. À la faveur du jeu souvent naît l'amour »), relecture des métaphores qui structurent le *Canzoniere* de Pétrarque, ce dizain de neige travaille un imaginaire des formes. Le jet est jeu : à la boule de neige répond un dizain, au jeu enfantin un jeu poétique, aux sens esthétiques bien plus sérieux que le simple badinage amoureux.

5.2 POUVOIRS POÉTIQUES

À la voix de Kathleen Ferrier

Toute douceur toute ironie se rassemblaient
 Pour un adieu de cristal et de brume,
 Les coups profonds du fer faisaient presque silence,
 La lumière du glaive s'était voilée.
 Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
 Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
 Comme si au-delà de toute forme pure
 Tremblât un autre chant et le seul absolu.
 Ô lumière et néant de la lumière, ô larmes
 Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir,
 Ô cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre,
 Ô source, quand ce fut profondément le soir !
 Il semble que tu connaisses les deux rives,
 L'extrême joie et l'extrême douleur.
 Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière,
 Il semble que tu puises de l'éternel.

Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, « Le Chant de sauvegarde » (1958),
 in BONNEFOY, *Poèmes*, Gallimard-Poésie, 1982, p. 159.

Célébration d'une cantatrice anglaise (1910-1953) qui connut une carrière fulgurante, ce poème de Bonnefoy est tout entier dédié à une voix « mêlée de couleur grise » à la tessiture particulière, de contralto, et à une femme disparue, dont le poète salue la mémoire. Hommage et tombeau (v. 5, « Je célèbre la voix »), le poème dépasse la voix particulière, unique, celle de Kathleen Ferrier, dont le nom n'apparaît que dans le titre, pour se faire quête d'un « autre chant et le seul absolu », « l'éternel » : celui de la poésie.

– **Intertextes.** Bonnefoy travaille en effet sur de nombreux **échos**, faisant de son texte le creuset de toute une tradition : forme poétique du tombeau, hymne aux « pays du brouillard » des *Filles du feu* de Nerval, qui ont elles aussi des voix de contralto, *cygne* (v. 11) baudelairien et mallarméen (le glaive et les brouillards sont aussi des métaphores privilégiées de ces deux poètes), correspondances de la voix et de la couleur, chanson grise de Verlaine... En somme, l'hommage à une **voix** se fait actualisation d'un **héritage poétique**, pour mieux délimiter l'espace de sa propre voix de poète, ce « vrai lieu », recherche constante d'Yves Bonnefoy. Poésie de l'entre-deux, « qui hésite » (v. 6) entre « deux rives / L'extrême joie et l'extrême douleur » (v. 13-14), ces

vers sont à la fois *requiem* et chant de vie, le mouvement même du texte mimant cet envol d'un « adieu » (première strophe) vers « la lumière » et « l'éternel » des deux vers finaux.

– **Une tension.** Le premier quatrain expose l'objet de la quête, celle d'une totalité (« toute », « se rassemblaient ») au-delà des contraires (douceur et ironie, coups et silence). La poésie est saisie simultanée des contraires, rassemblement, unité des « extrêmes ». C'est en mettant vie et mort en correspondance que la poésie peut « puise[r] l'éternel », comme l'énonce le dernier vers. La forme même du poème dit ce balancement incertain vers le rassemblement, cette **hésitation** : régularité (quatre quatrains, alternance de « rimes » masculines et féminines) et irrégularité (dans le mètre qui mêle alexandrins, endécasyllabes et décasyllabes) s'apparient pour composer une manière de sonnet, irrégulier et atypique, à l'image de ces « rimes », qui sont davantage des rapprochements sonores, retrouvant la voix, « de cristal et de brume » de la cantatrice. Dans cette strophe, l'adieu, explicite au vers 2, devient le moment d'une (re)naissance, d'un surgissement poétique. Le **deuil** n'est pas absolu, il est un « presque silence », qui se fait correspondances, à travers des métaphores picturales (*lumière, voile*) ou musicales (*coups, silence*).

– **Force du chant.** La deuxième strophe transforme l'adieu en hymne, l'imparfait se mue en présent, la perte n'est qu'illusoire, les « lointains du chant » comme cet « au-delà » demeurent. Seule la femme a disparu, le chant « autre » et « seul absolu » reste, certes encore vacillant (*hésite, comme si, tremblât*), mais déjà transcendant. Cet ailleurs est chanté dans la strophe suivante, anaphore d'invocations, quadruple apostrophe, envolée lyrique unissant les contraires, comme le programmait le quatrain initial : « lumière » et « néant de la lumière », larmes et sourire, réel et irréel. Les mouvements reprennent cette figure du chiasme, unissant envol et plongée. Les *e caducs* disent le « presque silence », l'imperfection grammaticale (« comme si [...] tremblât ») figure la recherche formelle. La litanie se fait mélodie et crée, à travers un réseau d'objets poétiques, une présence incertaine. Kathleen est presque Ophélie, muse éteinte d'un ailleurs poétique trouvé dans la mort. Il revient au dernier quatrain d'affirmer cette présence/absence, cette unité paradoxale (« il semble »), cet effacement du « je » du poète en voix éternelle et absolue. La mort se fait connaissance, dépassement et ressourcement, expérience sinon mystique, du moins poétique. La cantatrice est bien muse, « tu » de l'altérité inspiratrice et initiatrice. Le temps et la matière sont effacés au profit du chant poétique qui se nourrit des correspondances comme des antithèses. La poésie est en cela tradition comme nouveauté, irrégularité formelle comme quête de perfection et d'indicible, conjuration de la mort au profit d'une présence purement poétique.

Lectures conseillées

- ARISTOTE, *La Poétique*, Le Livre de Poche, 1990.
- BOILEAU (Nicolas), *L'Art poétique*, Nouveaux Classiques Larousse, 1972.
- CHARPIER (JACQUES) et SEGHERS (Pierre), *L'Art poétique* [anthologie d'arts poétiques], Seghers, 1956.
- COLLOT (Michel), *La Poésie moderne et la Structure d'horizon*, José Corti, 1988.
- CORNULIER (Benoît de), *Théorie du vers (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé)*, Seuil, 1982.
- GENETTE (Gérard), *Figures I*, Seuil, 1966.
- GLEIZE (Jean-Marie), *Poésie et figuration*, Seuil, 1983.
- GOUVARD (Jean-Michel), *La Versification*, PUF, 1998.
- HORACE, *Art poétique*, Les Belles Lettres, 1989.
- JOUBERT Jean-Louis, *Genres et formes de la poésie*, Armand Colin, 2003.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres*, Gallimard-La Pléiade, 1951.
- MOLINO (Jean) et TAMINE (Joëlle), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* (2 tomes), PUF, 1982.
- PLATON, *Ion*, Les Belles Lettres, 1964.
- RICŒUR (Paul), *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
- TADIÉ (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, PUF, 1978.
- VALÉRY (Paul), *Variété*, in VALÉRY, *Œuvres*, t. I, Gallimard-La Pléiade, 1957.