



**HAL**  
open science

# “ Grown transparent now, and inestimable ” : Éloge de la transparence dans *Seeing Things* de Seamus Heaney

Pascale Amiot

## ► To cite this version:

Pascale Amiot. “ Grown transparent now, and inestimable ” : Éloge de la transparence dans *Seeing Things* de Seamus Heaney. *Études irlandaises*, 2014, 38-1, 10.4000/etudesirlandaises.3346 . hal-02967955

**HAL Id: hal-02967955**

**<https://hal.science/hal-02967955>**

Submitted on 15 Oct 2020

**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.

## « Grown transparent now, and inestimable » :

### Éloge de la transparence dans *Seeing Things* de Seamus Heaney

Pascale AMIOT-JOUENNE

« Grown transparent now, and inestimable » : c'est sur ce constat que se clôt « The Old Icons » de Seamus Heaney, publié dans *Station Island* en 1985. Comme son titre le suggère, ce poème a pour sujet trois « icônes » du nationalisme irlandais : une eau forte figurant Wolfe Tone, une lithographie représentant une messe clandestine et un portrait des « United Irishmen ». En autant d'*ekphrasis* lapidaires, l'écrivain offre de ces gravures une relecture qui, oscillant entre sacralisation et démythification, mène à un questionnement de l'histoire et de ses représentations. Soulignant la transformation subie par ces icônes, le dernier vers du poème associe leur valeur « inestimable » à la transparence, tout en suggérant que celle-ci n'est pas un simple donné, mais peut être le fruit — et/ou le déclencheur — d'un processus évolutif.

Dans *Seeing Things*<sup>1</sup>, publié six années plus tard, le poète poursuit son exploration des causes, des effets et des vertus de la transparence. Ce recueil est explicitement consacré à la vision dans toutes ses dimensions : l'expression « seeing things » peut en effet se référer tant à la vision physique (la perception des objets par la vue) qu'aux visions mentale, imaginaire, illusoire, voire hallucinatoire (« voir des choses » pouvant signifier percevoir des êtres ou des phénomènes dépourvus de réalité), ainsi qu'à la vision mystique, ouvrant à des expériences de perception extrasensorielle.

En effet, ce volume témoigne d'une énergie créative nouvelle dans l'œuvre de Seamus Heaney, d'un infléchissement vers le spirituel qui a pu dérouter ou rebuter certains critiques — plus sensibles au climat de doute et à la hantise de la finitude qui se dégagent du recueil — à tel point que ces poèmes n'ont pas rencontré toute la reconnaissance qu'ils méritent<sup>2</sup>. Il apparaît qu'à ce stade de sa carrière poétique, l'écrivain choisit de dépasser la perception des réalités matérielles et visibles pour donner à voir le subtil et l'invisible, principalement à travers des phénomènes de transparence.

---

<sup>1</sup> *Seamus Heaney, Seeing Things*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

<sup>2</sup> Les études figurant dans la bibliographie de cet article font exception à la règle. Nous signalerons la monographie d'Irene Gilnsen Nordin intitulée *Crediting Marvels in Seamus Heaney's Seeing Things* (Uppsala, Uppsala University, 1999), l'étude de Bernard O'Donoghue intitulée *Seamus Heaney and the Language of Poetry* (New York, Harvester Wheatsheaf, 1994), ainsi que deux articles particulièrement éclairants : Stephen Sandy, « *Seeing Things: The Visionary Ardour of Seamus Heaney* », *Salmagundi*, Fall 1993, p. 208-225 ; Douglas Dunn, « *Quotidian Miracles: Seeing Things* », in Tony Curtis, *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend, Seren, 2001, p. 207-225.

Associé à la clarté, au diaphane et au translucide, ce motif est servi dans la poésie de *Seeing Things* par la limpidité du champ lexical. La transparence se définit, en effet, comme la propriété que possède un corps ou un milieu tant de laisser passer les rayons lumineux — d'où la récurrence des termes « *clear* » [4], « *clarified* » [78], « *diaphanous* » [64], « *lucency* » [98], « *transparency* » [48] — que laisser voir les formes et les couleurs qui se trouvent derrière ou « de l'autre côté » — d'où l'apparition dans les poèmes de Heaney d'expressions telles que « *seeable-down-into* » [18], « *see down through* » [46], ou « *fathomableness* » [64].

Dans *Seeing Things*, la transparence permet non seulement de voir à travers la matière, mais aussi d'avoir accès à l'invisible, en conférant aux choses un potentiel de « sondabilité ». Ainsi, elle offre au poète et au lecteur un accès à un autre type de vision, les amenant — en autant de « re-envisagings » [57] — à découvrir une manière alternative de (perce)voir le monde, à accéder à une vision supérieure, affinée (« *perfected vision* » [78]). Dénonçant les « certitudes aveugles » [57] et les ressassements d'une vision prisonnière d'elle-même (« *the mind's eye haunting itself / With fixed associations* » [73]), certains des poèmes offrent l'accès à un autre plan de conscience, permettant, au-delà de la surface et des apparences, de percevoir l'essence des objets et des êtres, leur *inscape* — « *what the reach / Of sense despairs of / as it fails to reach it* » (26). Ainsi, *Seeing Things* propose non seulement une poésie de la vision mais aussi, et surtout, une poésie *visionnaire*, poésie mystique de la révélation offrant, *via* la transparence, un accès au merveilleux et au numineux au sein du quotidien.

La première partie de cette étude portera sur le surgissement de la transparence dans les textes de *Seeing Things* ; dans un second temps, nous nous pencherons sur la dimension épiphanique de ces poèmes ; nous verrons en particulier quelle relation ils établissent entre le monde du visible et celui de l'invisible ; nous nous interrogerons enfin sur le rôle joué par l'imagination et l'intuition, tout en explorant la transparence du matériau linguistique dans les textes sur lesquels aura porté notre réflexion.

## **Le surgissement de la transparence**

Comme nous l'avons évoqué, le champ lexical de la transparence sous-tend l'ensemble des poèmes de *Seeing Things*. Néanmoins, cinq textes font de ce phénomène leur thème de prédilection : il s'agit des deux premières sections du poème-titre, « *Seeing Things* » [18], de la première partie de « *Wheels within Wheels* » [48], du dixième poème de « *Lightenings* » (que nous intitulerons « *The Quarry* »), et du dernier poème de « *Settings* » (« *Deserted Harbour Stillness* »). Chacun d'entre eux a pour pivot un moment de vision provoqué par une occurrence ou un effet de transparence.

Ainsi, dans la première partie de « Seeing Things », l'énonciateur pétrifié d'appréhension est assis avec nombre de passagers dans une frêle embarcation (cet épisode est fondé sur la réminiscence d'une traversée matinale effectuée par le jeune Heaney vers l'île d'Inishbofin). Alors que la précarité de ce mode de transport le remplit de terreur, la transparence de l'eau — « *the deep, still, seeable-down-into water* » — provoque un changement soudain de plan de conscience, le projetant dans une autre dimension :

It was as if I looked from another boat  
Sailing through air, far up, and could see  
How riskily we fared into the morning, (18)

Dans la seconde partie de « Seeing Things », l'énonciateur se trouve sur les marches d'une Cathédrale ; il contemple une fresque représentant le baptême administré à Jésus-Christ par Jean-Baptiste. Là encore, la transparence est associée à l'eau, virtuelle cette fois ; celle-ci entraîne une transfiguration de la pierre — « *the carved stone of the water / Where Jesus stands up to his unwet knees* ». Dans un instant d'épiphanie, signifié dès le premier mot du poème, la description du visible (« *Lines / Hard and thin and sinuous represent / The flowing river* ») s'ouvre sur la vision du non-représenté :

Waterweed, stirred sand-grains hurrying off,  
The shadowy, unshadowed stream itself. (19)

« Wheels within Wheels » est également fondé sur des expériences vécues. Dans la première partie du poème, Heaney relate la manière dont, enfant, il aimait à faire pivoter la roue d'une bicyclette retournée, jusqu'à ce que, par un effet d'optique, ses rayons deviennent transparents :

I loved the disappearance of the spokes,  
The way the space between the hub and rim  
Hummed with transparency. (48)

Leur présence n'en demeure pas moins réelle, puisque, dans leur giration, ils peuvent pulvériser un objet placé à leur contact. Le surgissement de la transparence, alliée à la force du mouvement, déclenche chez le sujet un autre mode de rapport au réel : « *a new momentum [...] like an access of free power* » (48).

Pour sa part, le dixième poème de « Lightenings » recrée un instant de solitude dans une carrière abandonnée. Devant la (dangereuse) transparence de l'eau qui recouvre le sol de la carrière, le sujet-observateur est conscient d'être pris entre la terre et le ciel, le solide et l'immatériel, le « sondable » et l'insondable :

Rock-hob where you watched  
All that cargoed brightness travelling

Above and beyond and sumptuously across  
The water in its clear deep dangerous holes  
On the quarry floor. (64)

De même, le dernier poème de « Settings » a pour cadre un petit port déserté ; ses vers associent l'immobilité silencieuse de la pierre (« *The harbour wall a masonry of silence* ») à la transparence de l'eau (« *Every stone / Clarified and dormant under water* ») ; celle-ci offre l'accès à un moment privilégié de perception :

Perfected vision: cockle minarets  
Consigned down there with green-slicked bottle glass,  
Shell debris and a reddened bud of sandstone. (78)

Il est frappant de constater que dans quatre de ces poèmes la transparence est associée à l'élément eau<sup>3</sup>, tant matériel que virtuel. Ceci ne devrait pas nous surprendre : en effet, l'eau est un prisme pour la vision, ainsi que le rappelle Darcy O'Brien dans « *Ways of Seeing Things* »<sup>4</sup>. « A Retrospect » l'associe au changement de perception et de conscience des amants : « Evening was dam water they saw down through. / The scene stood open [...] / They gazed beyond themselves » (46).

Dans ces poèmes contemplatifs, la transparence de l'eau est presque toujours associée à celle de l'air, les deux éléments se trouvant juxtaposés dans le mouvement comme dans l'immobilité. Cette juxtaposition de l'eau et de l'air modifie les paramètres de la vision, qu'elle invite à conjuguer horizontalité et verticalité, altitude et profondeur. En outre, naturellement associée à la lumière, la transparence de l'eau-devenue-air ou de l'air-devenu-eau permet le surgissement de l'épiphanie, phénomène que rappellent et annoncent les tout derniers vers de « Squarings » :

At any rate, when light breaks over me  
The way it did on the road beyond Coleraine  
Where wind got saltier, the sky more hurried  
  
And silver lamé shivered on the Bann  
Out in mid-channel between the painted poles,

---

<sup>3</sup> Dans la seconde section de « *Wheels within Wheels* », le jeune Heaney poursuit ses expérimentations optiques et cinétiques en plaçant sa bicyclette dans un ruisseau. [19]

<sup>4</sup> Darcy O'Brien, "Ways of *Seeing Things*", in Malloy and Carey, *Seamus Heaney: The Shaping Spirit*, Newark, University of Delaware, 1996, p. 174-92.

That day I'll be in step with what escaped me. (102)

### Epiphanie, *claritas* et révélation

« Lightenings » était le titre originellement choisi par Seamus Heaney pour l'ensemble de son recueil. Dans le douzième poème de la section du même nom, l'écrivain se plaît à décliner sur le ton de la conversation les divers sens possibles du terme, non sans banaliser, au passage, la dimension épiphanique de l'une de ses acceptions :

And lightening? One meaning of that  
Beyond the usual sense of alleviation,  
Illumination, and so on, is this:

A phenomenal instant when the spirit flares  
With pure exhilaration before death—(66)

Si ce dernier sens est peu développé dans *Seeing Things*, en revanche le sens « usuel » d'« illumination », associé à celui d'« allègement », y est particulièrement prégnant, dans la mesure où les expériences épiphaniques se multiplient. Par « épiphanie », nous entendons une soudaine manifestation, un subit instant de clarté, amenant une révélation de nature esthétique, métaphysique ou spirituelle. *Seeing Things* associe ce phénomène au concept de *claritas*. En effet, la deuxième section du poème-titre s'ouvre sur ce mot latin, proclamé comme un manifeste. On ne peut manquer de voir là un hommage aux théories inspirées par Saint Thomas d'Aquin à Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. James Joyce y reprend la formule aquinienne « *ad pulchritudinem tria requiruntur : integritas, consonantia, claritas* »<sup>5</sup>, traduisant les trois éléments constitutifs de la beauté par « *wholeness* » (« intégralité »), « *harmony* », et « *radiance* » (« éclat »). Assimilant la *claritas* à l'essence de l'objet, à sa *quidditas* — qualité suprême perçue par l'artiste au moment où il conçoit l'image esthétique<sup>6</sup> —, Stephen évoque en ces termes l'expérience de la « clarté », ou de l'« éclat » :

The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a

---

<sup>5</sup> Plus précisément, « *ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio [...] et debita proportio, sive consonantia ; et iterum claritas* ». Thomas d'Aquin, *Summa Theologica*, I q 39, a 8, corp.

<sup>6</sup> « Qui dit clarté dit plus que lumière. La clarté est la manifestation de l'objet au sujet », écrit M. de Wulf. « La *claritas* est une détermination intrinsèque qui affecte les éléments de l'être et les rend capables de provoquer une contemplation esthétique. » M. De Wulf, « Les Théories Esthétiques propres à Saint Thomas », *Revue néo-scholastique*, vol 2-8, 1895, p. 350.

phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart<sup>7</sup>.

Dans les poèmes de *Seeing Things*, épiphanie et *claritas* transportent le sujet-poète sur un autre de plan de perception et de conscience — « *beyond the range you thought you'd settled for* » (93). Dans le poème éponyme, ce changement de plan est figuré par une projection du sujet dans l'espace. La métaphore du bateau aérien est ainsi récurrente dans le recueil ; dans « *Lightenings viii* », en particulier, apparaît un navire survolant la réalité du monde matériel<sup>8</sup>. Il n'est pas surprenant que l'illustration de couverture du volume soit un bateau d'or — « *The Brighter Ship* » — exhumé parmi d'autres artefacts en Irlande du Nord à la fin du dix-neuvième siècle. Selon Seamus Heaney, un tel objet modifie la conscience de qui le contemple : « *the gazer [...] is carried out a little out of himself, is transported for a moment into a redemptive mood of openness*.<sup>9</sup> » Affranchi des lois de la gravité, le voyageur visionnaire échange le milieu de l'eau pour celui de l'air tandis que s'inversent les espaces du dessous et du dessus. Ce motif est omniprésent dans *Seeing Things* : « *A Haul* » évoque une Voie Lactée sous l'eau (14) ; de même, dans le deuxième volet de « *Seeing Things* », les visiteurs, debout sur les marches de la Cathédrale, sont immergés dans l'air jusqu'aux yeux.

Initiées par la transparence, ces perceptions relativisent les espaces et les champs d'expérience, conférant au sujet une vision élargie, ou supérieure, de la condition humaine. Ainsi, dans la première section de « *Seeing Things* », le locuteur, devenu voyageur des airs (« *sailing through air, far up* »), est empli de compassion à la vue de lui-même et de ses congénères :

and [I] could see  
How riskily we fared into the morning,  
And loved in vain our bare, bowed, numbered heads. (18)

Associé à « *bare* » et « *bowed* », le participe passé « *numbered* » semble évoquer une cargaison de pénitents ou de condamnés<sup>10</sup>, image que souligne l'adverbe « *in vain* » qui le précède. Toutefois, ce motif a un autre sens biblique ; dans l'Évangile selon Saint Luc, il souligne, à

---

<sup>7</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Granada, 1977, p. 334-35.

<sup>8</sup> « when the monks of Clonmacnoise / Were all at prayers inside the oratory / A ship appeared above them in the air. » (62) On retrouve également l'image du bateau aérien dans « *Lightenings ix* » : « In a boat the ground still falls and falls from under. » (63)

<sup>9</sup> Seamus Heaney, « The Sense of the Past », *History Ireland*, 1,4, Winter, 1993, p. 36.

<sup>10</sup> Dans le Psaume 21, « *numbered* » est associé aux os du Christ pour souligner la fragilité et la périssabilité du corps humain : « They have pierced my hands and feet; they have numbered all my bones », Psaume 21, 16-17

l'inverse, la valeur des êtres humains : « Et même tous les cheveux de votre tête sont comptés ; ne craignez donc point, vous valez plus que beaucoup de passereaux »<sup>11</sup>.

La plupart des expériences épiphaniques évoquées dans *Seeing Things* provoquent le passage du plan matériel au plan immatériel, du visible à l'invisible, comme l'affirme la seconde section du poème éponyme : « *And yet in that utter visibility / The stone's alive with what's invisible* » (19). Cet accès à l'invisible ouvre sur les mystères du monde, associés à l'image des hiéroglyphes : dans les derniers vers de ce poème, l'énonciateur est immergé dans l'air vibrant d'un après-midi d'été, un air mouvant comme les hiéroglyphes de la vie — « *like the zig-zag hieroglyph for life itself* ». Cette métaphore est explicitée dans « *Squarings xliii* » : « *Consider too the ancient hieroglyph / Of 'hare and zigzag', which meant 'to exist' / To be on the qui vive* » (97). L'épiphanie a ainsi le pouvoir de donner ou de redonner vie et sens tant aux symboles qu'à la matière figée.

Dans une certaine mesure, l'expérience épiphanique peut également transmuter la matière — « *turning everyday brass into visionary gold* »<sup>12</sup>. C'est, en tout cas, ce que suggère la deuxième section de « *Wheels within Wheels* », dans laquelle l'épiphanie initiale, recréée au fil des jours, transfigure la matière grossière : « *Who ever saw / The limit in the given anyhow? [...] / For weeks I made a nimbus of old glit.* » (49). Dans *Seeing Things*, Seamus Heaney rend compte de tels moments d'accès au merveilleux et au spirituel. À la manière de Thomas Hardy, le sujet dépasse les limites du tangible — « *experiment[ing] with infinity* » (60). Il s'interroge sur la nature et l'origine de l'esprit et de l'âme, ainsi que sur l'essence et la forme :

Where does the spirit live? Inside or outside  
Things remembered, made things, things unmade?  
What came first, the seabird's cry or the soul [...]? (76)

Ses poèmes représentent autant de réponses possibles à ces questions ; pour ce faire, ils opèrent des va-et-vient entre le monde séculier, matériel — « *the heartland of the ordinary* » (9) — et le monde invisible :

*Seeing Things* sets itself an extremely ambitious programme of mediations: between this world and the next, [...] between the terrestrial and the extraterrestrial. Because it is concerned with crossing over between these realms, with various *rites de passage*, the volume is full of thresholds<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Luc, 12-7.

<sup>12</sup> Bernard O'Donogue (dir.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p 206.

<sup>13</sup> Bernard O'Donogue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, p. 120.



« Crossings » est le titre de l'une des sections de la deuxième partie de *Seeing Things*. Pourtant, le motif du passage est omniprésent dans le recueil, qui s'ouvre sur un extrait de l'*Énéide* de Virgile et se clôt sur seize tercets du chant III de l'*Enfer* de Dante intitulés « The Crossing ». Comme nous l'avons évoqué, le thème de la traversée en bateau (aquatique ou aérienne) est récurrent dans les poèmes ; il est associé au liminal, à l'entre deux, au passage d'un monde dans un autre : passage du naturel au surnaturel, du monde réel au monde surnaturel, ou encore de l'ici-bas à l'au-delà. La figure mythologique de Charon apparaît dans plusieurs des textes du recueil, implicitement dans « Seeing Things I » (« *our ferryman / swayed for balance* » [18]), ou explicitement dans « Crossings xxxvi »<sup>14</sup> et dans le poème final.

De manière plus générale, « Crossings » se réfère tant au franchissement des seuils qu'au dépassement des limites : « *Crossing water always furthered something. / Stepping stones were stations of the soul* » (86), affirme le locuteur de « Crossings xxxii ». De même, « Markings » évoque le passage de jeunes garçons à un autre plan de présence au monde :

And the actual kicked ball came to them  
Like a dream heaviness, and their own hard  
Breathing in the dark and skids on grass  
Sounded like effort in another world...  
[...] Some limit had been passed. (10)

Ces vers sont emblématiques de la démarche de Seamus Heaney, qui consiste à toujours partir du concret pour aller vers l'abstrait : ainsi, « Seeing Things I » campe la réalité concrète, sensorielle, d'une excursion en bateau — « *Sunlight, turfsmoke, seagulls, boatslip, diesel* » (18) — pour initier, via l'évocation de la transparence, un glissement vers une perception supérieure de la situation initiale. Or, Heaney ne se contente pas de juxtaposer des mondes, ou des plans de conscience exclusifs les uns des autres : il révèle, dans les poèmes de *Seeing Things*, la manière dont les univers visible et invisible, les mondes humain et supra-humain cohabitent et s'interpénètrent. Stephen Sandy exprime ce principe essentiel en ces termes : « *This coalescence of abstract and concrete, of natural and supernatural, is primary, even central, to Heaney's visionary ardor* »<sup>15</sup>. « You need to inhabit both worlds »<sup>16</sup>, affirme le poète, qui offre dans *Seeing Things* une réponse à la question métaphysique soulevée dans « The Quarry » :

Ultimate

---

<sup>14</sup> « And yes, my friend, we too walked through a valley. [...] We were like herded shades who had to cross // And did cross, in a panic, to the car / Parked as we'd left it, that gave when we got in / Like Charon's boat under the faring poets » « Crossings xxxvi, *Seeing Things*, p. 90.

<sup>15</sup> Stephen Sandy, « *Seeing Things: The Visionary Ardour of Seamus Heaney* », p. 211.

<sup>16</sup> Seamus Heaney, *Reading the Future*, Mike Murphy (dir.), Dublin, Lilliput, 2000, p. 9.

Fathomableness, ultimate  
Stony up-againstness: could you reconcile  
What was diaphanous there with what was massive? (64)

*Via* la transparence, les poèmes concilient le solide et le subtil, le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel. En intégrant le merveilleux au cœur du quotidien<sup>17</sup>, Seamus Heaney suggère la dimension spirituelle de la vie incarnée, dimension à laquelle l'imagination et l'intuition constituent des moyens d'accès, de connaissance et de compréhension.

### **Imagination, intuition et transparence**

À cet égard, *Seeing Things* représente un seuil dans la carrière poétique de Seamus Heaney ; l'écrivain rend compte de son franchissement dans « Fosterling » :

Heaviness of being. And poetry  
Sluggish in the doldrums of what happens.  
Me waiting until I was nearly fifty  
To credit marvels. Like the tree clock of tin cans  
The tinkers made. So long for air to brighten,  
Time to be dazzled and the heart to lighten. (52)

« *Credit* » est un verbe singulièrement polysémique : dans l'expression « *to credit marvels* », il peut aussi bien signifier « reconnaître », « croire », « faire confiance », « avoir foi », que « créditer » ou « imputer », ou encore, dans un usage plus archaïque, « gratifier » ou « honorer ».

Dans ses poèmes, Seamus Heaney associe le surgissement du merveilleux à l'imagination, faculté dotée de la propriété de transfigurer le réel. En fait, l'écrivain propose une fusion de ces deux principes, ainsi que le souligne Henry Hart : « *Seamus Heaney calls for a synthesis of the imaginary and the real, and explores the dynamic relations between them* »<sup>18</sup>. *Seeing Things* constitue par là même un atelier de mise en œuvre de l'imagination : « *Then learn [...] that whatever is given / Can always be reimagined, however four-square, / Plank-thick, hull-stupid and out of its time / It happens to be* » affirme le poète dans « *The Settle Bed* » (31). De même, l'imagination opère sur un mode explicite dans « *The Pitchfork* », transfigurant le lancer d'une fourche en un rituel initiatique :

But [he] has learned at last to follow that simple lead  
Past its own aim, out to an other side

---

<sup>17</sup> « Heaney's phenomenology sets out to be [...] inclusive of perceived wonders. While the mood of these poems is willing to acknowledge the sacred, it becomes clear that their impetus is secular, an attempt to rescue the marvellous from the commonplace. » Douglas Dunn, « Quotidian Miracles: *Seeing Things* », p. 220.

<sup>18</sup> Henry Hart, « What is Seamus Heaney Seeing in *Seeing Things*? », *Colby Quarterly*, Vol 30, 1, March 1994, p. 33.

Where perfection—or nearness to it—is imagined  
Not in the aiming but the opening hand. (25)

L'imagination à la source de *Seeing Things* peut s'entendre, à la manière de Wordsworth, à la fois comme puissance créatrice, force de synthèse et de transformation, et comme réceptacle de la vision intuitive, inspirée — « *creator and receiver both* »<sup>19</sup>. Helen Vendler souligne d'ailleurs cette seconde facette :

That is the first import of the title *Seeing Things* — re-inspecting the phenomenal world [...] — but the second is a quasi-visionary insight, or numinous *frisson*, 'seeing things' with Wordsworthian imagination<sup>20</sup>.

Depuis les premiers recueils, *Death of a Naturalist* et *North*, la poésie de Seamus Heaney se veut une poésie de la médiation. Bernard O'Donoghue le rappelle fort à propos : « *One of the most important mediating functions of the poet throughout Heaney's career has been as diviner or vates* »<sup>21</sup>. Insistant sur l'importance fondamentale de l'intuition — « *the whole truth of a sixth sense come to pass* » (102) —, *Seeing Things* explore de manière subjective tant le pouvoir visionnaire de la poésie<sup>22</sup> que le statut et la fonction du poète, conçu comme récepteur-créateur-transmetteur. À cette fin, le recueil privilégie les facultés de réception du sujet intuitif, facultés que Seamus Heaney exalte dans un poème de Yeats décrit comme « l'évocation pénétrante d'un accès de conscience »<sup>23</sup> : « *Consider Yeats's extraordinary visionary exclamation 'The Cold Heaven'. The spirit suffers from a sense of answerability [...] to something out there, an intuited element* »<sup>24</sup>. Lors d'un entretien, le poète explique que ce texte a catalysé ses propres poèmes :

It is about being visited, about the capacity for illumination, splendour and elation. [...] What inspired me was that [...] a weight had been lifted off and that some light had entered in. Words like 'soul' and 'spirit' were beginning to be plied [...]<sup>25</sup>.

Les textes de *Seeing Things* cultivent cette dimension visionnaire et spirituelle, avec une jubilation non exempte de moments d'ombre ou de doute, moments où le poète ne voit

---

<sup>19</sup> William Wordsworth, *Prelude*, 2.259-261.

<sup>20</sup> Helen Vendler, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 138.

<sup>21</sup> Bernard O'Donoghue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, p. 119.

<sup>22</sup> « *Seeing Things* reveals itself as concerned with a subjective reassessment of the visionary of the powers of poetry », Douglas Dunn, « Quotidian Miracles: *Seeing Things* », p. 207.

<sup>23</sup> « A vivid rendering of a spasm of consciousness », Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, London, Faber, 1995, p. 147.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>25</sup> Seamus Heaney, *Reading the Future*, p. 90.

qu'obscurément — « *through the glass, darkly* »<sup>26</sup>, comme l'écrit Paul aux Corinthiens. Par contraste, ces moments font ressortir les surgissements de *claritas*, de simplicité lumineuse, de transparente évidence.

Ce qui frappe dans *Seeing Things* n'est, peut-être, pas tant cette dimension visionnaire, présente en germe dans la poésie antérieure, mais la manière dont la thématique de la transparence provoque une mutation de l'écriture de Seamus Heaney, qu'elle amène vers une clarté, une limpidité, une accessibilité plus grandes. Dans le premier poème du recueil, intitulé « The Golden Bough », Énée rencontre la Sybille de Cumès, dont les révélations sont autant d'énigmes « enrobées d'obscurité »<sup>27</sup> — « *fearful equivocal words* », « *sayings where clear truths and mysteries / Were inextricably twined.* » (4) À l'inverse, il semble qu'en composant *Seeing Things* Seamus Heaney ait fait le choix de dépouiller en partie son écriture de ses mystères et de son opacité pour privilégier le dévoilement et la révélation. Bernard O'Donoghue explique ainsi cette évolution :

The remarkable claim made in Heaney's most recent book is that the movement away from the material opacity of the language of the early poetry towards a more transparent medium is complete. [...] This thematic clarity, which the linguistic transparency serves, is crucial to the book's central concern. One of the most important mediating functions of the poet throughout Heaney's career has been as diviner [...]. Heaney became increasingly insistent that this divination [...] must be as little obscured by its medium as possible.<sup>28</sup>

La question se pose de comprendre comment le poète parvient à atteindre un tel degré de transparence linguistique — en d'autres termes de déterminer comment, dans et par cette écriture renouvelée, la lumière traverse l'épaisseur des mots pour donner à saisir le subtil, tout en éclairant la densité du propos poétique — « *another phrase dilating in new light* » (75). *Seeing Things* offre des clés structurelles, syntaxiques, lexicales et métriques pour percer ce mystère. Tout d'abord, le recueil témoigne d'une rigueur extrême tant dans sa conception que dans sa construction, comme le prouve l'architecture très symétrique de « Squarings » : on serait tenté de le comparer le volume à un palais des glaces, dans lequel chaque élément met en relief et en lumière celui qui le précède, le suit, ou le jouxte. La géométrie inhérente à l'ensemble rappelle en effet la structure rayonnante d'un prisme cristallin. À l'instar de l'architecture du recueil, la syntaxe s'épure : les phrases sont plus courtes, les constructions plus limpides, les phrases sans verbe abondent et le présent de l'indicatif domine dans les poèmes-clé du volume. Parallèlement,

---

<sup>26</sup> « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure [...] ». Première Épître de Paul aux Corinthiens, 13:12.

<sup>27</sup> « Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla / horrendas canit ambages antroque remugit, / obscuris vera involvens » (« C'est en ces termes que, au sortir du sanctuaire, la Sibylle de Cumès / chante d'effroyables secrets et mugit ses réponses dans son antre, / enrobant le vrai d'obscurités », Virgile, *Énéide*, Livre VI, 98-100..

<sup>28</sup> Bernard O'Donoghue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, p. 119.

la parole devient plus simple, plus immédiate et plus souple : plus clair et plus « ordinaire » (à quelques exceptions près), le vocabulaire est en prise sur le quotidien. Enfin, la métrique s'assouplit ; elle se rapproche des rythmes et des inflexions de la parole vive grâce au recours privilégié au iambe et au trochée.

Il ne faudrait pas s'imaginer pour autant que dans *Seeing Things* « clarification » rime avec « simplification » : comme par un effet d'optique, la désopacification du vers entraîne une démultiplication du sens — nous revenons ici à l'image du cristal —, ou encore une « prolifération des sens »<sup>29</sup>, ainsi que le remarque Fiona Stafford ; à ses yeux, la meilleure illustration de ce phénomène est offerte par la section centrale du poème-titre :

The startling visual clarity of the stone carving in the sunlight is matched by the language; but although the lines are 'Hard and thin and sinuous', they are also brimming with life. Indeed, it is the 'utter visibility' that seems to make the stone 'alive with what's invisible', and which enables the observers to participate momentarily in the divine, as they stand in the air.<sup>30</sup>

En intégrant la fécondité de la transparence à sa palette thématique et linguistique, Seamus Heaney établit entre les mondes matériel et spirituel des ponts, des liens et des correspondances. Jouant de la transparence comme d'une épaisseur créatrice, il en fait une fenêtre ouverte sur l'univers sensible, dont il révèle, sous diverses facettes, l'unité et l'harmonie : ainsi, tandis que « Wheels within Wheels » chante le vide au cœur des rayons qui s'effacent dans une vibration mélodieuse, « *humming to transparency* », « Deserted Harbour Stillness » réunit l'air et l'eau, le vide et le plein, pour offrir une vision d'équilibre, d'unité et de globalité :

Air and ocean known as antecedents  
Of each other. In apposition with  
Omnipresence, equilibrium, brim. (78)

\*

« Voyons donc la transparence comme une grâce de l'univers sensible : une grâce chargée d'ouvrir la totalité des choses à l'accueil et au don d'elle-même »<sup>31</sup>, écrit Jean-Pierre Richard dans *Poésie et Profondeur*. *Seeing Things* le montre bien : la transparence peut ouvrir et transformer notre vision, notre perception et notre compréhension du monde. Et elle est d'autant

---

<sup>29</sup> « The idea of clarification should not be confused with simplification, [...] since the use of allusion in Heaney's work leads to a proliferation rather than reduction of meaning. » Fiona Stafford, « All gone into the world of light? Anglings and Aimings in Seamus Heaney's *Seeing Things* », *Bullán*, 1.1, 1994, p. 63.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>31</sup> Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 114.

plus féconde lorsqu'elle est associée à une poésie qui représente, selon Seamus Heaney, une force de transformation de la conscience et du rapport au monde du lecteur comme de l'écrivain<sup>32</sup>. Dans *The Redress of Poetry*, celui-ci associe l'essence de la poésie et celle de la transparence :

I want to profess the surprise of poetry as well as its reliability: I want to celebrate its given, unforeseeable thereness, the way it enters our field of vision and animates our physical and intelligent being in much the same way as these bird-shapes stencilled on the transparent surfaces of glass walls or windows must suddenly enter the vision and change the direction of the real birds' flight. In a flash the shapes register and transmit their unmistakable presence, so the birds veer off instinctively. An image of the living creatures has induced a totally salubrious swerve in the creatures themselves<sup>33</sup>.

Grâce aux formes et aux signes révélés par la transparence, *Seeing Things* offre à ses lecteurs des images conciliant la matérialité des objets visibles et l'ineffabilité de l'invisible : comme les oiseaux dessinés sur le verre, les images ainsi (re)créées sont à même de pénétrer nos champs de vision, d'infléchir nos préconceptions et de faire évoluer nos consciences.

---

<sup>32</sup> «[...] by offering consciousness a chance to recognize its predicaments, foreknow its capacities [...] it does constitute a beneficent event, for poet and audience alike. It offers a response to reality which has a liberating and verifying effect upon the individual spirit. [...] And sometimes [...] it happens that such a revelation, once enshrined in the poem, remains as a standard for the poet, so that he or she must then submit to the strain of bearing witness in his or her own life to the plane of consciousness established in the poem.» Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, p. 2.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 15.