



HAL
open science

Murmurer l'indicible : un sonnet de Geoffrey Hill

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Murmurer l'indicible : un sonnet de Geoffrey Hill. Jacques Darras. Métamorphoses du sonnet, Le Cri, pp.165-174, 1999, 2-87106-221-8. hal-04007050

HAL Id: hal-04007050

<https://hal.science/hal-04007050v1>

Submitted on 9 May 2023

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.



Open licence - etalab

Murmurer l'indicible :
un sonnet de Geoffrey Hill

C'est avec une méfiance manifeste que la poésie de Hill évoque le martyre, les guerres, la douleur en général et les camps de concentration en particulier. L'implication personnelle n'y est jamais autorisée qu'avec la plus extrême prudence. « Chant de septembre » est donc un poème singulier dans l'œuvre de Hill, dans la mesure où il donne voix à l'homme (en partie détaché du poète) et dépeint l'horreur de l'extermination. Singulier, ce poème n'est pas excentrique mais bien central, car les divers aspects de la poétique de Hill s'y trouvent rassemblés.

SEPTEMBER SONG

born 19.6.32 — deported 24.9.42

Undesirable you may have been, untouchable
you were not. Not forgotten
or passed over at the proper time.

As estimated, you died. Things marched,
sufficient, to that end.
Just so much Zyklon and leather, patented
terror, so many routine cries.

(I have made
an elegy for myself it
is true)

September fattens on vines. Roses
flake from the wall. The smoke
of harmless fires drifts to my eyes.

This is plenty. This is more than enough.¹

¹ Geoffrey Hill, *Collected Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 67.

Un malaise se dégage à la lecture de ce poème. Il s'explique, semble-t-il, de diverses manières et à divers niveaux. Son sujet même, bien sûr, place « Chant de septembre » sur une corde raide ; malgré le redoublement de précautions que met en œuvre le poète, une élégie à un enfant déporté sous Hitler ne saurait aller de soi, ne saurait se passer d'une justification. Celle-ci se traduit nécessairement dans la forme même du poème, laquelle laisse justement perplexe : pourquoi choisir le sonnet pour le martyriser de la sorte ? Pourquoi ce sonnet disloqué ? Les quatorze vers requis sont bien là, sous nos yeux, et il s'en faut de peu que le découpage strophique ne coïncide avec le canon : il suffirait pour cela que le dernier vers, au lieu de faire bande à part, vienne se coller au tercet initial. Or, cette rassurante disposition nous est refusée, et il convient de comprendre pourquoi. Certes, Hill aime à jouer avec les formes établies, et particulièrement avec le sonnet. Mais jouer avec les formes établies n'a rien en soi de bien original au XX^e siècle, non plus d'ailleurs que le recours au sonnet. À y mieux regarder, toutefois, en parcourant l'ensemble des poèmes de Hill — deux cent cinquante environ, dont soixante sonnets —, on constate que le recours à la forme sonnet indique toujours un déchirement à l'intérieur du poème. Les thèmes les plus forts et les plus délicats (guerre, souffrance, martyre, torture, génocide) semblent ainsi réclamer le carcan symbolique du sonnet, comme pour contenir tout débordement lyrique.

Dans « Musique funèbre », par exemple, une suite de huit sonnets consacrés à la guerre des Deux Roses, Hill fait preuve d'une fidélité qui n'exclut ni la liberté, ni l'impertinence. Ces sonnets ne sont pas une description frontale de la violence guerrière, mais le chœur de voix discordantes qui s'élèvent dans le silence de l'après-bataille. Cette séquence peut être tenue pour la plus « moderniste » de Hill, un montage polyphonique d'images brutales, de professions de foi avortées, de citations imaginaires, de bribes de dialogue et de réflexions philosophiques. Certes, la forme sonnet — comme les musicologues parlent de forme sonate — se prête étrangement à cet exercice de style, et Hill parvient à introduire dans un cadre strict une quantité admirable d'éléments divers, voire contradictoires — si bien que ses sonnets ne sont pas moins denses que ceux de Donne ou de Hopkins. Comme dans les *Holy Sonnets* de Donne, du reste,

le dernier vers de l'un devient parfois le premier vers de l'autre. En même temps, l'ordre interne et la succession des poèmes de la séquence parviennent à métamorphoser la forme sonnet, au point que la progression se situe au niveau général de la séquence plutôt qu'à l'intérieur de chaque poème. « Musique funèbre » : long poème dont chaque vers serait un sonnet.

Dans « Chant de septembre », le jeu avec la forme n'est pas moins signifiant, pas plus innocent. Par sa forme, mais aussi par son contenu, le poème apparaît comme un collage, un montage de strophes situées à des niveaux de réalité et d'énonciation différents. En quoi ce montage permet-il au poète d'exprimer ce qui relève de l'indicible ? Comme dans *The Waste Land* ou *Hugh Selwyn Mauberley*, le sujet de l'énonciation demeure en retrait et semble varier d'une strophe à l'autre. Il s'agit bien là, comme dans les longs poèmes fragmentaires d'Eliot et de Pound, d'une poésie « possédée », où s'entendent successivement, et en même temps, des voix diverses émanant de lieux d'énonciation divers.

Qui parle ? Nous sommes fondés à poser cette question, car un « tu », puis un « je » laissent imaginer un ou plusieurs locuteurs. Le « tu » est à la fois précis et anonyme : soutenu par des dates, mais privé de nom. Il semble ainsi que le poème soit conçu comme une commémoration funéraire universelle, un « Tombeau au soldat inconnu [...] cherchant à repousser les limites de la mémoire associée à l'anonymat, proclamant sur le cadavre sans nom la cohésion de la nation dans la mémoire commune. »² Visuellement, le poème est divisé en cinq groupes de vers ; si nous rassemblons les deux premiers (comme nous y invite la présence d'un « tu » dans chacun d'eux), nous sommes en présence de quatre fragments apparemment sans suite, tous situés dans des lieux (de réalité, d'énonciation) différents.

1) Un sujet s'adresse (*you*) à un enfant déporté et mort dans une chambre à gaz. Est-ce un bureaucrate nazi ? Une *persona* anonyme ? Geoffrey Hill ?

2) Un sujet confesse (*I*) que le poème est une élégie à soi-même adressée. S'agit-il du même sujet que dans le groupe précédent ?

² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

3) Un sujet (*my*) décrit un lieu. Est-ce de ce lieu, un jardin à l'automne, que furent énoncées l'une ou l'autre des strophes précédentes ?

4) Clôture du poème, en un vers unique, sans locuteur apparent. Mais que désigne le *this* : la tragédie décrite dans les strophes précédentes, ou le poème lui-même ? Ce *this* est-il situé dans le poème ou dans sa marge ?

Quatre niveaux de réalité se succèdent ou se superposent ainsi dans le poème. Autant de voix peut-être distinctes, peut-être rassemblées par leur manière de parler — à quoi il faut ajouter le titre, choisi par le poète pour unifier cet ensemble de fragments, et le sous-titre, qui se présente comme une sorte de citation puisqu'il reproduit une épitaphe (fictive ou non). Les modalités de l'énonciation sont nombreuses dans ce court poème : titre, citation, apostrophe, confession, description d'un lieu, mise en abyme, auto-désignation du poème. Autant de facettes multicolores dans ce fascinant kaléidoscope : si la forme du poème vient en justifier le fond (comment parler des camps ?), c'est sans doute en partie grâce à cet éclatement des sujets de l'énonciation. Comme si, au moment de rendre compte de la barbarie, un sujet unique ne pouvait endosser une telle responsabilité. C'est ce que note Witold Gombrowicz, en 1947, à propos du décalage qu'il observe entre l'expérience et sa relation par le langage — décalage qui reproduit le hiatus entre vie et poésie : « Quand la réalité dépasse tous les moyens de la nommer, elle ne peut être abordée que de façon détournée, à travers les reflets qu'elle projette dans la subjectivité de quelqu'un. »³ Dans « Chant de septembre », le collage met côte à côte plusieurs de ces reflets. En faisant parler ces voix multiples, Hill interdit l'équation *persona* = poète, et fragmente sans la dissoudre la responsabilité du poème.

À cette dispersion des voix répond une ambiguïté fondamentale, constitutive du poème. Elle est à l'œuvre dès le sous-titre, où l'euphémisme nazi *deported* remplace le mot *departed* — autre euphémisme, certes, mais que l'on attendait dans l'épitaphe. La substitution d'une voyelle (un [o] pour un [a]) fait passer d'un

³ Witold Gombrowicz, *Contre les poètes*, Paris, Complexe, 1988, p. 124.

départ à un autre, pour la même destination finale sans doute, mais dans des circonstances bien différentes. C'est cette différence qui est niée par l'apposition neutre de *born* et de *deported*, énoncés comme si naître au monde et mourir en déportation relevaient du même ordre vital, étant l'un comme l'autre inévitables. Le jeu se poursuit dans le premier vers, avec ces deux mots (si proches encore) qui se répondent de part et d'autre de la ligne. L'enfant est « indésirable » parce que trop jeune, et parce que juif : un même mot recouvre ici le rejet sexuel et le rejet racial. S'il n'est pas « intouchable », c'est que sa caste n'avait rien de sacré, et qu'on l'a, très littéralement, touché : un même mot recouvre ici le double rejet sexuel et racial.

La tension que font naître ces deux ambiguïtés en écho donne le ton : comme déchiré entre la nécessité d'évoquer les camps et la crainte d'en faire un simple thème, un simple support à de beaux vers, le poème oscille sans choisir entre l'affirmation et la négation. Ainsi l'anaphore des *un-* et des *not* efface-t-elle, au sein du poème, la présence physique de l'enfant déporté : il n'existe que par la négation. Cette anaphore systématique ouvre un espace particulier — en creux —, où la réalité n'apparaît qu'à travers ce qui n'est pas. L'indicible est présent dans la stricte mesure où il demeure, précisément, dans la sphère du non-dit : la première strophe nous apprend de la victime seulement ce qu'elle ne fut pas. Son épitaphe est donnée en pâture, mais son nom et son sexe restent inconnus. N'est-ce pas ainsi que l'on peut comprendre le ton de la strophe suivante, détachée, neutre, bureaucratique ? Par son thème comme par sa technique, le poème est économique : « prévisions », « suffisant », « homologuée », « routine » décrivent un univers où l'horreur réside moins dans l'effusion de sang que dans la froide exécution d'un massacre planifié.

Vocabulaire économique, économie du vocabulaire : « Chant de septembre » est aussi une réflexion par l'exemple sur l'euphémisme. Le « cours des choses » recouvre les pires atrocités. Le mot *end* fait résonner lugubrement sa terrible polysémie : le but, ici, c'est la fin. Le dessein, c'est la solution finale. Hill utilise souvent le mot *proper*, qui désigne deux notions cardinales de sa poétique : la technique et la morale. L'ambiguïté qu'il recouvre est dans ce cas particulièrement insoutenable. Le moment est dit « adéquat » parce

qu'il correspond au calcul des prévisions, à la mesure exacte du gaz dans les chambres ; le mot rassemble donc le mathématiquement exact et le moralement intolérable. Jeu de mots de très mauvais goût, diront certains ; on peut estimer au contraire, avec Jon Silkin, qu'ici « le rire est exactement proportionnel aux besoins de l'ironie. Quand l'ironie excède la situation, alors seulement le mot d'esprit relève du maniérisme. »⁴

La réticence du poème à exprimer l'horreur (par crainte de sembler s'en repaître) se manifeste à chaque vers, et jusque dans le rythme hésitant de ses strophes. Chaque enjambement donne à voir la lutte entre le désir de dire et la crainte de trop (ou de mal) dire. Après Auschwitz, note Jean-Luc Nancy, « on ne peut pas plus mau-dire que bien-dire ; [il faut] laisser résolument de côté et la bénédiction, et la malédiction, l'une obscène et l'autre dérisoire. »⁵ La syntaxe brisée, hachée, écartelée par les fréquents retours à la ligne, reproduit le flux de l'expression et le reflux de la réserve. Ainsi, l'arrêt en fin de vers sur le mot *it*, outre qu'il contraint la lecture à une lenteur où s'entend la « douleur de la confession »⁶, incite à rechercher le référent du pronom. Qu'est-ce donc qui est *true* : l'égoïsme de toute élogie (cela est vrai), les faits rapportés dans le poème (ceci est véridique), ou la sincérité du poème ? Les trois, sans doute ; mais il fallait ce suspens au bord du gouffre pour que surgisse l'ambiguïté du simple pronom *it*.

Aux strophes qui précèdent, la quatrième strophe de « Chant de septembre » propose un contraste apaisant par sa tonalité élégiaque et tranquille. Septembre évoque la « saison des brumes et de la moelleuse abondance » d'une ode de Keats ; pourtant, dans le contexte du poème, le mot « engraisse » prend un sens sinistre, qui n'a rien à voir avec les fruits mûrs de l'automne. Il parle de sacrifice. Un sacrifice dont la victime, loin d'être engraisée avant de périr sur l'autel, a perdu la chair qui faisait d'elle un être humain. Un sacrifice qui n'est pas expiation mais extermination.

⁴ Jon Silkin, « War and the pity », dans Peter Robinson, *Geoffrey Hill: Essays on his Work*, Milton Keynes, Open University Press, 1985, p. 121.

⁵ Jean-Luc Nancy, « Deguy l'an neuf », *Le Poète que je cherche à être*, Paris, Belin, 1996, p. 168.

⁶ Jon Silkin, « War and the pity », art. cité, p. 121.

Ces feux de feuilles mortes évoquent donc inéluctablement des feux moins « inoffensifs », ceux des bûchers ou des fours crématoires. Il n'est pas jusqu'aux pétales de roses qui ne rappellent, en s'écaillant comme une peau qui brûle, les corps consumés dans les fours. Dans le vers final, le poème s'achève sur une dernière ambiguïté ; *plenty* et *more than enough* parlent certes du thème pastoral de l'abondance, y compris dans ce qu'elle peut avoir d'obscène, mais ces mots se lisent aussi dans un sens plus courant : « plus qu'il n'est supportable. » Ce dernier vers semble ainsi faire l'aveu de la réticence surmontée tout au long des strophes. C'est sans doute le tercet final que vise l'injonction du dernier vers : ces vers innocents, à la beauté déplacée, semblent se gonfler de l'extraordinaire allitération des [f] et des [s], de l'harmonieuse assonance des [a] et des [o]. Assez parlé. On n'aborde pas un tel thème sans risque d'immoralité, et lorsqu'on le fait l'économie s'impose. L'économie, ici, c'est précisément la forme sonnet. Le poème, à l'image de la solution finale, est « suffisant », c'est-à-dire qu'il n'en dit pas plus que nécessaire — même si ce qu'il dit est nécessaire. Au moment précis où poursuivre serait obscène, le poème s'arrête de lui-même ; il s'intime, en un vers éminemment performatif, l'ordre de se taire — et, aussitôt, se clôt. La phrase « C'est plus que suffisant » peut ainsi s'entendre de diverses manières. Une lecture métatextuelle pourrait ainsi nous inviter à comprendre : « ceci est le quatorzième vers, le sonnet s'achève : il est temps de s'arrêter. »

Les ambiguïtés multiples du poème le traversent, le divisent avec acharnement. *Deported, undesirable, untouchable, proper, it, end, sufficient, true, fattens, plenty* : dans ce sonnet, on relève pas moins de dix ambiguïtés sémantiques. Mais la « possession » du poème se révèle surtout dans une autre ambiguïté, en forme de jeu de mots sur *passed over* et *Passover* : « épargnée » et « Pâque ». L'équivoque porte vraisemblablement sur la judaïté de l'enfant, et par là sur le peuple juif en général. Par le biais de l'étymologie, nous touchons sans doute à l'ambiguïté fondamentale sur quoi se bâtit le poème. Loin de faire preuve de sentimentalisme à l'égard d'un peuple martyr, Hill inscrit en filigrane dans le poème un autre événement d'importance : la Pâque juive, qui commémore indirectement un acte de génocide.

La Pâque juive, *Passover*, est une « institution perpétuelle » rappelant la nuit où les enfants des Juifs ont été épargnés — *passed over* — par leur Dieu, lors de l’extermination des premiers-nés⁷. Elle marque à la fois la célébration de la sortie d’Égypte sous la conduite de Moïse et celle de la traversée du Jourdain, puis de l’entrée en Terre promise. Une telle référence donne un tout autre sens au poème ; la petite fille n’a pas été omise *cette fois*, puisque son appartenance à la race juive lui vaut le châtement qu’elle lui avait symboliquement évité avant l’Exode. Le poème parvient donc à condamner l’extermination d’une race sans idéaliser cette race. L’horreur subie en rappelle une autre, fondatrice. Il ne s’agit pas pour Hill de relativiser le génocide des Juifs, mais de le mettre en perspective le plus subtilement possible.

Ainsi le poème est-il double de façon multiple. Il rend sensible en même temps un mouvement de retrait du monde et un retour vers le monde, un refus de dire et une impulsion de parole. Pour reprendre l’image de Hill à propos d’un poème de Hopkins, « Chant de septembre » est tour à tour « dans la cadence » et « exclu de la cadence » [*in stride* et *out of stride*]⁸, c’est-à-dire que son rythme s’entend successivement comme un refus et comme une acceptation. Aux rythmes laconiques des deux premières strophes succède, entre les parenthèses, un rythme disloqué qui n’est plus celui de la langue courante, un rythme dicté par les enjambements et qui, littéralement, n’existe nulle part. Ce profond changement accompagne un repli sur soi du poème, qui semble condamner les procédés rhétoriques des premières strophes — antithèses, humour noir, ambiguïtés, euphémismes. Hill relève un semblable retournement dans un poème de Wordsworth, où le rythme traditionnel d’un vers cède la place, dès le suivant, à un rythme nouveau qui vient le contredire :

⁷ Tragique retournement du signe : la marque de sang tracée sur les portes des Juifs pour la Pâque, en Égypte, les sauve de la mort ; l’étoile jaune cousue à leur poitrine, sous le régime nazi, les voue à l’exclusion, puis à l’extermination.

⁸ Geoffrey Hill, « Redeeming the Time », *Lords of Limit*, Londres, André Deutsch, 1984, p. 98.

[...] le poète brise aussitôt la continuité, modifie la disposition, l'ordre du poème, avec une signature temporelle neuve.⁹

Le même mouvement irrigue « Chant de septembre ». Deux réalités s'y conjuguent, l'une englobant l'autre sans l'étouffer : en dernière analyse, ces deux réalités recouvrent le dicible et l'indicible. Il est permis au poème de porter un jugement complexe sur les camps de concentration, sur les hurlements de souffrance devenus, pour les bourreaux, des « cris de routine ». Il est permis au poème de laisser entendre que l'humanité a survécu à ces souffrances, quand elle semblait devoir s'y perdre. Mais comment exprimer, avec un ton adéquat, l'implication personnelle de l'énonciateur sans que le narcissisme ou l'égoïsme viennent entraver cette mécanique subtile ? Le procédé rhétorique choisi par Hill est simple et admirable : la strophe où s'opère le changement de rythme, de ton, de sens, la strophe où se met en place la « signature temporelle neuve » est placée entre parenthèses.

(I have made
an elegy for myself it
is true)

Si vraiment la parenthèse souhaite dire en passant, pourquoi s'étend-elle sur trois vers, pourquoi se distingue-t-elle des strophes précédentes par son rythme délibérément rebutant ? Cette ponctuation fait que les vers donnent l'impression unique d'être à la fois le sommet du poème et un aparté, à la fois un aveu décent, inévitable, et quelque chose sur quoi le poème peut décentement passer outre. Ces parenthèses incarnent la distinction essentielle entre le bon et le mauvais type de détachement.¹⁰

La bulle constituée par les parenthèses permet à l'indicible d'être présent : presque dit, mais non dit. On peut écrire un poème sur une telle réalité, mais on ne saurait pas plus la *dire* qu'on ne

⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰ Christopher Ricks, *The Force of Poetry*, Oxford University Press, 1984, p. 300.

saurait lire les parenthèses.¹¹ Dans cet espace, situé à la fois en retrait et au cœur du poème, le poète peut prétendre s'installer. Né le 18 juin 1932, un jour avant l'enfant du poème, Hill pleure aussi bien la mort de celui-ci que sa propre condition humaine. Comme le fait remarquer le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer, à propos d'une parenthèse dans un poème de Paul Celan, « la parenthèse fixe ce Je à la particularité de celui qui dit Je, et elle l'exclut de la généralité que le Je lyrique possède par ailleurs.¹² » L'absence de ponctuation et les enjambements, dans les trois vers encadrés par la parenthèse, autorisent un jeu infini d'ambiguïtés. L'élegie fut écrite par Hill pour composer avec sa propre angoisse ; elle peut être lue comme un rituel destiné à conjurer sa crainte et son horreur. (Notons que ces remarques psychologiques, si souvent proscrites au lecteur, sont justifiées dans ce cas par la quasi-gémellité de l'auteur et de l'enfant ; par l'irruption dans le poème d'un sentiment de faute explicitement attribué au poète ; par la parenthèse, enfin, au sein de laquelle la *persona* laisse la place à l'homme.) Le sentiment d'excès final (*plenty*) trouve encore une autre explication : « c'est plus que suffisant » évoque aussi, semble-t-il, l'écoeurement psychologique et le refus de tout sentimentalisme narcissique. La parenthèse signifie donc qu'il est poétiquement et moralement inacceptable d'exploiter un pareil « sujet », pour donner à une œuvre une profondeur qu'elle n'a pas gagnée par elle-même. Elle signifie également que ce poème particulier fut composé avec une véritable humilité. Mais pareille franchise est dangereuse, puisqu'elle laisse le champ libre au narcissisme ou à la satisfaction. C'est pourquoi le poème apparaît comme une mise en abyme à l'infini : sa réticence même peut être interprétée, non comme une délicatesse morale, mais bien comme un procédé rhétorique particulièrement subtil. En d'autres termes, le poème prend acte d'une réalité indépassable : la sincérité en littérature n'existe pas. Dilemme insoluble que la parenthèse, à sa manière, tente malgré tout de résoudre en ouvrant un espace d'absence-présence, à la limite extrême de ce que les mots peuvent dire.

¹¹ *Ibid.*

¹² Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu ?*, trad. fr. Elfie Poulain, Paris, Actes Sud, 1987, p. 111.