

Lecture complémentaire

Pour le *Figaro Littéraire*, cinq écrivains ont composé sur un sujet présenté au bac de français .

* Charles Danzig : Auteur de romans, d'essais, d'œuvre poétique et du *Dictionnaire égoïste de la littérature française*

* Adrien Goetz, journaliste, historien d'art et romancier français (et ancien élève du lycée Malherbe de Caen...)

« Comment justifiez-vous que les textes de Michaux, Ponge et Rimbaud appartiennent à la poésie ? »

Voici la réponse de Charles Danzig, à la question sur le corpus composé de « La Ronde sous la cloche », de A. Bertrand, « Les ponts » et « Aube » de A. Rimbaud et « La Jetée » de H. Michaux

Le résultat de toute bonne littérature est de la poésie. Le résultat d'un bon roman, par exemple. C'est le sens de l'exclamation d'Oriane de Guermantes dans *À la recherche du temps perdu* : « Zola ? mais c'est un poète ! » Elle exprime là une provocation à l'encontre de son milieu antidreyfusard mais, sans s'en rendre compte, exprime une grande vérité. Le résultat d'une bonne pièce de théâtre est de la poésie. Le résultat d'un bon essai est de la poésie. Le résultat de bons poèmes est lui-même de la poésie. Ceux-là en seront s'ils sont bons.

Ils le sont, ils le sont. Même s'ils ont l'air de suivre une « progression comparable », de l'énoncé d'un état (« douze magiciens dansaient » ; « des ciels gris de cristal » ; « l'aube d'été » ; « je n'avais pas vu la mer » ; « la surface du pain ») à sa brutale modification (par l'orage dans « La ronde sous la cloche », le rayon destructeur dans « Les ponts », la matière qui prend vie dans « Aube », la construction d'une jetée dans « La jetée », la découverte de la mie dans « Le pain »). Est-ce cette modification qui engendre la poésie ? Ne pourrait-on pas soutenir que, au contraire, c'est un élément dramatique qui rapproche ces poèmes du théâtre ? Certaines pièces de théâtre symbolistes, comme celles de Claudel, sont tout à fait comparables à « L'aube » de Rimbaud, et on pourrait y découper des morceaux que l'on appellerait « poèmes ». Il y a de grands poèmes statiques de Baudelaire. (Tout Baudelaire est d'ailleurs statique, arrêté, figé - mot qui n'a pas à être pris dans le seul sens péjoratif : c'est même son génie, on dirait des statues.) Certains poètes ont cherché à produire de la poésie par des écrits où il ne se passe rien. C'est ce qu'a voulu dire Lewis Carroll quand, à propos de *La Chasse au snark*, il a écrit : « J'ai voulu faire un poème sur rien. » Est-ce possible ? Il reste le snark ? Telle est la puissance d'évocation de cette forme plus générale de poésie que l'on pourrait appeler littérature qui, parlerait-elle de rien, on s'en souviendrait.

Celui de ces cinq poèmes qui se rapproche le plus de cet idéal est celui de Ponge ; car enfin, la découverte de la mie n'est pas un événement si inattendu quand il s'agit du pain. Ponge s'éloigne de toute dramaturgie et prend le parti des choses. Du moins l'affirme-t-il : le quatrième mot de son poème est en contradiction avec son projet. Merveilleux ! (Comme un point d'exclamation indigné comme pourrait le poser Michaux.) Est-il si poétique, celui qui s'équipe d'accessoires aussi clinquants ? D'accessoires poétiques ? Ou supposés tels ? Ils produisent chez le lecteur subtil (celui que l'on devrait rêver d'avoir) une réaction de gêne, sinon d'agacement : le poème est une évocation au moyen d'images, pas de coups de cymbales. Et l'image est sans doute d'autant plus réussie qu'elle s'exprime au moyen d'une métaphore, plutôt que d'une comparaison : degré de condensation supplémentaire qui ravit le lecteur subtil. Il est également vaniteux et aime découvrir ce qui restera un peu caché aux autres. Et après tout ? Défaut naïf, défaut charmant, défaut probable de ceux qui aiment le plaisir. Sous ce rapport, l'un des plus réussis de ces poèmes est celui de Michaux quand il dit : «

La mer sous moi, qui respirait profondément. » Pas de « comme », pas d'explication, pas d'aide, et nous imaginons d'autant mieux ce gros monstre palpitant.

Si ce n'est pas le sujet, ou l'absence de sujet, si ce ne sont pas les mots, serait-ce la forme qui engendre la poétique ? Ces poèmes semblent là pour nous dire le contraire. Trois d'entre eux, ceux d'Aloysius Bertrand et de Rimbaud, sont parmi les premiers poèmes en prose, cette façon d'écrire inventée par Jules Laforgue, si tant est qu'on invente jamais rien en littérature et que ce que nous croyons des découvertes ne sont pas plutôt des oublis. Oublis bénis, qui font que les écrivains continuent à écrire ! Il faut imaginer Tityre oublié. Érudit, il ne composerait plus un vers. C'est le mot.

La poésie de la fin du XIX^e siècle a procédé à un attentat contre le vers, selon l'expression de Mallarmé, lui-même artisan prodigieux de la prosodie (ses poèmes « classiques ») en même temps que bombardier éclatant (Un coup de dés). Dans ce dernier poème, il a voulu « mettre un pianoté autour du vers », dit-il dans son entretien avec Jules Huret. En déformant la prosodie, il montrait que les nouvelles formes ne devaient pas nécessairement être informes. Ces cinq poèmes ont, sans que cela transparaisse au premier abord (discrétion qui est une des vertus du poème en prose), un souci de la forme. Aloysius Bertrand multiplie les adjectifs possessifs ; Michaux répète litaniquement « la mer ». Rimbaud, dans « Les ponts », varie délicieusement son rythme, dans une alternance de phrases courtes et de longues qui produit un effet presque de valse (interrompu par un éclair, comme l'Empire austro-hongrois). Le moins réussi est décidément le Ponge, qui ne prend aucun soin de l'euphonie, comme on le voit par l'emploi indifférent des suffixes et du nombre de syllabes des mots à l'intérieur d'une phrase comme : « Ainsi donc une masse amorphe ... »

Au fond, la poésie, c'est ce qu'elle veut, à condition que cela soit bon. Avec aussi bien des mots clinquants, du logique et de la dramaturgie. Ce n'était pas si mal, Victor Hugo. Et si la poésie veut se passer de prosodie, qu'elle n'oublie pas de se créer des obstacles. Le poète est à la fois le cheval et le cavalier. Sa réussite réside dans le triomphe des difficultés qui ne sont là que pour lui faire accomplir des plus beaux bonds.

Par Charles Danzig, pour le Figaro Littéraire (juin 2006)

Voici la dissertation composée par Adrien Goetz.

Dissertation : « En vous appuyant sur les textes de Rimbaud, vous vous demanderez si la poésie nous éloigne du réel ou nous fait mieux percevoir la réalité. »

« O vie réelle, sans art et sans métaphores, - sois à moi » : Valéry Larbaud, prêtant sa voix à son héros- poète, Archibald Olson Barnabooth, cherche une poésie moderne, celle d'un réel qui vient de trembler si fort que les voix de chanterelle sont désormais celles que font entendre les trains où sous les loquets de cuivre lourds - dorment les millionnaires laissant très loin la chanterelle de mon luth, cet archaïsme, emprunté au style troubadour, dont jouait encore Aloysius Bertrand. Le luth constellé de Nerval, celui qui porte le soleil noir de la mélancolie, céderait-il la place, quand Larbaud écrit, vers 1910, aux nouveaux bruits du quotidien ? Comme si le réel avait attendu la locomotive pour entrer dans la poésie ! Opposer poésie et réel n'a pas de sens : comme si le mur des siècles qui apparaît en songe au début de *La Légende des siècles* n'était pas modelé dans le réel, comme si *les Fables* n'étaient pas du réel, comme si le plus poignant des appels politiques de Hugo exilé n'avait pas pris la forme, poétique, des *Châtiments* ! Reste à tenter de définir ce qu'est, pour le poète, le terreau du réel, si la poésie sous couvert d'en éloigner son lecteur ne l'y ramène pas sans cesse, si elle ne vise pas, au contraire, à fabriquer un autre espace, réel dès lors qu'il est écrit.

Le poète voyant, le vates antique (*ndlr : sorte de druide poète et prophète*), prophète inspiré, proclame quelquefois son mépris du réel. Indifférent à la révolution de 1830 qui bat à ses fenêtres, Théophile Gautier, dans la pièce liminaire du recueil qui le rendit célèbre, proclame : « Moi j'ai fait *Émaux et camées* ». Livre qu'il suffit d'ouvrir pour rencontrer le réel à chaque page, mais une réalité qui est déjà celle de Gautier critique d'art, celle des Salons où exposent les artistes qu'il aime et avec lesquels, en une série de transpositions d'art, il rivalise, Pradier ou Ingres.

Le réel des poètes est souvent un réel décanté à travers les livres, vu par des tableaux, filtré par le processus du souvenir. Si les ciels gris de cristal de Rimbaud étaient les vrais ciels de Hollande éclairant les canaux, il n'aurait pas choisi, dès le deuxième mot, ce pluriel ciels qui est réservé aux descriptions picturales. Dans le poème, c'est la rêverie sur un tableau, fiction de fiction, qui crée un effet de réel. En quelques lignes, c'est le lecteur qui croit voir. Il est devenu le voyant de ce paysage choisi. Le rayon blanc final, résultant de cette palette où se sont mêlées toutes les couleurs, n'est pas l'irruption d'un quelconque réel qui dissiperait le rêve. Il est un autre rêve qui vient dissoudre le moment de pure réalité auquel le lecteur avait cru. Jules Laforgue, avec ironie, fait des vers sur cet autre monde, cette vision qui traverse les fumigations du poète :

Oui, ce monde est bien plat ; quant à l'autre sornette !
Moi, je vais résigné sans espoir à mon sort
Et pour tuer le temps en attendant la mort
Je fume au nez des dieux de fines cigarettes

De quel côté est le réel ? Se consume-t-il avec les cigarettes du collégien de Tarbes ou se trouve-t-il toujours dans ce monde des dieux - qui ne sont pas morts, puisque la poésie permet encore de les narguer. Revendiquer le réel, bannir la vision, le rêve ou l'étrange : pure utopie, minée de l'intérieur. Quand du Bellay, en guise de clausule, écrit « Et les muses de moi comme étranges s'enfuient », il a conscience de donner un de ses plus beaux vers. Quand Ponge, prétendant se cantonner au monde des choses écrit, pour défier le lyrisme et la poésie romantique, sur « Le cageot », il commence par replacer son objet dans un dictionnaire, entre la cage et le cachot « la langue française a cageot » : Tout est dit : avant d'être réel, le cageot de Ponge est un mot. Et Ponge sait bien que ce n'est pas avec des idées que l'on fait des poèmes, mais avec des mots. D'où l'emploi de merveilleux à propos du pain.

Le soupçon vient alors au lecteur : si le poète du *Parti pris des choses* était en train, sous couvert de réalité, prosaïque, de dépeindre une nature morte de Chardin ? S'il faisait, en catimini, son Théophile Gautier ? Si son four stellaire venait, lui aussi, du luth constellé du « Desdichado » de Nerval et si ces fleurs (qui) fanent étaient, déguisées, l'absente de tout bouquet mallarméenne ? Le poète ne vit pas de réel, il a besoin, pour écrire, que la bibliothèque ou le musée lui donnent son Chardin quotidien.

« Ces images venues des mondes voisins, qui surgissent d'autres âges, écrit Michaux, peuplent la mer au-dessous de laquelle le poète est assis, jambes ballantes, un océan de réminiscences ». O mort, vieux capitaine..., « O combien de marins, combien de capitaines... » et Michaux, dans son filet, les repêche tous, ces capitaines d'autres âges en grand uniforme. Avant de les rejeter à la mer, pour trouver autre chose, du nouveau - sachant bien que cela même, cela surtout, a été déjà dit.

Que reste-t-il au poète, grelottant de fièvre, débris parmi les débris, regagnant son lit, qui lui semble du réel alors que c'est, bien sûr, le piège suivant, le monde du rêve ? Il lui reste un plaisir double, celui d'écrire des poèmes en sachant qu'il ne saisira rien du réel, rien de neuf, que le plus réel qu'il pourra pêcher sera un souvenir, une « Fantaisie » à la Nerval. Il est un air pour qui je donnerais, tout Rossini tout Mozart et tout Weber, une musique ancienne, qui redevient réelle dès qu'on la joue, dès qu'on l'interprète autrement.

Plaisir double, car s'ajoute aussitôt l'envie de relancer ces vieilles ritournelles à la mer, de pousser des cris de sauvage, de fuir les anciens parapets - ces frêles parapets présents aussi dans « Les ponts ». « Toute poésie est sauvage », écrivait Alain, qui pourtant n'avait rien ni d'un poète ni d'un homme des bois. Sauvage parce qu'elle reconduit le lecteur dans la forêt primitive, sauvage aussi parce qu'elle sauve. La poésie, pour mieux percevoir la réalité, n'est d'aucun secours : la seule réalité qu'elle montre, c'est celle de l'espace poétique, cet Espace du dedans cartographié par Michaux invitant le lecteur à entrer dans ses propriétés : celles d'un marquis de Carabas qui posséderait tout ce que le lecteur- Chat botté peut voir. Cet autre monde cache sa part invisible, « ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie », écrit Ponge, qui, peut-être, veut dire aussi la mine, ces bas-fonds du réel qu'exploite, par un autre puits, le romancier.

Le seul réel que livre le poème, c'est celui des mots. En faisant tenir dans un vers unique son poème «Chantre », Apollinaire dessine des mots - la plus courte de ses pièces devient le plus savant des calligrammes : Et l'unique cordeau des trompettes marines . C'est sa chanterelle , prise peut-être à Aloysius : la trompette marine, instrument à cordes, comme son nom ne l'indique pas, et qui n'en possède qu'une, aiguë et tendue, réel interprété sur instrument baroque. Apollinaire la fait entendre et il la trace : c'est un vers sur la page qui rime avec lui-même. Le lecteur le voit et il l'entend. S'il lit à voix haute, il hésite, il a perçu, en même temps, cordeau et cor d'eau , redoublement de cette mystérieuse trompette marine instrument à la sonorité perdue qu'Apollinaire, probablement, n'avait ni vue ni entendue. Reste au lecteur à se pencher sur le livre, à relire des yeux, pour comprendre que la poésie ne l'éloigne pas du réel, qu'elle ne rend pas non plus celui-ci mieux apparent. Le seul réel pour le poète, c'est la surface de sa page.

Par Adrien Goetz, pour le Figaro Littéraire (juin 2006)