

Henri Meschonnic

**Pour
la poétique III**

UNE PAROLE ÉCRITURE

Le Chemin

nrf

Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1973.*

Extrait de la publication

Une parole écriture

*Et on continue, sachant que,
plus on approche de la « chose »,
plus elle s'éloigne.*

Alberto Giacometti,
dans *A. Giacometti*,
éd. Galerie Bayeler, Bâle, 1964.

Ce sont ici des approches d'une écriture qui n'est plus ni l'écrit ni le parlé, mais qui est, comme dit Gerard Manley Hopkins, en parlant du langage de la Bible, « le mouvement de la parole dans l'écriture », parce que le langage poétique est d'abord construit dans et par le signifiant. On a cherché à montrer que le lieu d'étude de l'écriture était plus la grammaire de la poésie que le « sens » des mots et, fondamentalement, plus le rythme et la prosodie dans leur rapport avec un vivre particulier, que les universaux tels que le genre ou la rhétorique.

Si le « style » est tout le système de l'œuvre, indissociable de la signification, c'est parce qu'il est construction-inscription d'un inconscient, et d'un mode particulier de transformation de l'idéologie, tel que sa lecture réalise une communication entre les inconscients, et le glissement même par lequel on ne cesse de le lire. Nul doute que d'autres « approches » sont possibles. En particulier, on a peu exploité ici l'étude des paradigmes lexicaux propres à une œuvre, à chaque œuvre — l'étude des mots-valeurs, *mots poétiques* (on l'a fait davantage pour Hugo,

dans *Écrire Hugo*) —, c'est qu'avant tout on voulait insister, à titre méthodologique et provisoire, sur la pertinence d'une étude de la grammaire, du rythme et de la prosodie comme valeur.

On ne fait ici qu'ébaucher une systématisme qui doit aussi se marquer dans la terminologie, et qui fait encore défaut aux études françaises sur le rythme. Que la langue française soit une langue à accent de groupe et non de mot ne suffit pas à expliquer la carence et le retard des études théoriques et pratiques en France, par rapport aux travaux sur la métrique et la rythmique, en anglais et en russe. L'idéologie esthétisante de la littérature est pour beaucoup dans ce retard. Grammont est encore plus connu que Verrier, et Lote est resté à peu près impublié. L'intuition de Baudelaire dans ses notes (contemporaines des *Petits Poèmes en prose*) pour des projets de préface aux *Fleurs du Mal* reste encore le liminaire d'études systématiques à faire, sur la prosodie des textes en français.

Trois types successifs d'études sont présentés, qui vont du général au particulier, et qui correspondent à peu près à la chronologie du travail, à la logique du développement théorique. On a rassemblé d'abord, et relu, des études sur Nerval, Apollinaire, Kafka, Éluard et Spire. On analyse ensuite plus longuement un livre de poèmes d'Éluard, *La vie immédiate*. On propose enfin l'expérience fragmentaire de la lecture d'un poème, *Chant d'automne*, de Baudelaire.

Ici et maintenant repris, l'*Essai sur la poétique de Nerval* (paru dans la revue *Europe*, en septembre 1958), s'il ouvre seulement une recherche de poétique, justement l'ouvre, contre les privilèges variables et déjà désuets d'une recherche du *sens*. Le vouloir-savoir méconnaissait le langage. Ici le langage poétique est construit comme *valeur* et *signification* en interaction, structure et histoire, et non pas du « sens », ou des « formes ». Le vouloir-savoir occultait la question fondamentale pour un écrire. Cette étude la pose, c'est celle du rythme comme signifiant majeur, et de la *préparation* qui mène, chez Nerval, à une certaine poésie du sacré. L'actualité de cette étude, même si elle ne fait qu'ébaucher empiriquement la grammaire de cette poésie dans et par la poésie d'une grammaire, me semble dans ceci qu'elle est située dans ce rapport entre vivre et écrire qu'on ne peut encore que tenter de théoriser.

ESSAI SUR LA POÉTIQUE DE NERVAL

Laissons le « héros mythique », le poète mystique dont on nous obsède : il faut considérer le faiseur de vers, pour tenter une esquisse de la poétique de Nerval.

Jean Prévost déclarait, au début de son *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique* : « Gérard de Nerval offre à l'étude sa séduction et ses énigmes. Chercher la technique et les règles singulières d'un poète qui croyait accepter les mêmes règles que tout le monde [...] tenterait déjà la curiosité. » Mais il ajoutait : « Beaucoup adorent en Gérard son mystère plus que son génie ; il semble indiscret de trop bien comprendre la joie qu'il nous donne ; c'est un prétexte à majuscules plutôt qu'un objet d'examen. » Certains critiques, en effet, Prêtres de quelque initiation obscure, aiment rêver sur les « sources », sur l'ésotérisme de Nerval ; leur goût pour les Mythes, l'Illuminisme ou les Tarots leur laisse peu de place pour examiner le langage poétique des *Chimères*, et le chemin que Nerval a suivi d'un lyrisme désuet à des inventions formelles tout à fait neuves. Pour ne pas troubler une image idéale, on recompose les *Filles du*

*Feu*¹, on écarte une part importante de sa poésie, on repousse tout son théâtre écrit en collaboration².

Aragon est le seul, au début des *Chroniques du Bel Canto*, qui ait indiqué que « le problème des *Chimères* est tout autre si on le donne séparé de son contexte » — de la poésie de jeunesse (et j'ajouterais : du théâtre) —, « dont Albert Béguin ne peut tout à fait nier la continuité avec le reste de l'œuvre de Nerval ». On a trop réduit Nerval à n'être que l'auteur des *Chimères* et de quelque odelette. Si on trouve chez lui « à côté de ces chants *insupportables* sans frisson des vers aussi dépourvus de mystère, aussi peu chantants », comme dit Aragon, comment se fait-il qu'on n'ait pas étudié l'apprentissage de cette poésie « fermée »? Pourtant, A. Béguin écrivait avec justesse³ : « Quant à l'apprentissage littéraire, Nerval s'y appliqua dès son adolescence avec cette lucidité que louera Baudelaire et ce goût du travail méticuleux dont témoignent les constants remaniements apportés à ses textes. Il ne s'est nullement trouvé un beau jour, par le seul don du hasard, — ni même par le seul approfondissement de sa clairvoyance spirituelle, — en mesure de créer un nouveau style

1. Voyez l'étude de M. Cl. Pichois en préface à son édition des *Filles du Feu*, Paris, Club du Meilleur Livre, 1957.

2. G. Poulet (*Cahiers du Sud*, juin 1955) dit bien : « qui ne sait que tout ce que Nerval touche devient part de lui-même? » Voyez le témoignage de Méry, dans *Les uns et les autres*, cité par G. Benoist, *Gérard de Nerval et Méry* (*Rev. Hist. Litt. de la Fr.*, 1930). La part de Nerval est celle du styliste. Il suffit de lire des vers de Méry pour voir que *Le Chariot d'enfant*, par exemple, est au moins récrit par Nerval.

3. Préface à son édition des *Poésies*, Lausanne, Mermod, 1947.

de poésie française. » Le poète des *Chimères* n'est pas né de Swedenborg. Il faudrait montrer combien ce fut un homme du rapport vivre-écrire, avant tout peut-être.

Dès sa jeunesse, il met au premier plan l'expression. En 1830, dans son *Essai sur Les poètes du XVI^e siècle*, il écrit : « nous autres Français, qui attachons toujours moins de prix aux choses qu'à la manière dont elles sont dites, nous nous en laissons charmer, ainsi que d'un accord mille fois entendu, si l'instrument qui le répète est mélodieux »; et en mars 1836, dans *Le Carrousel, journal de la Cour*¹... : « moi, frivole écrivain, mais non pas écrivain facile... » Quel a été pour lui le problème des limites de l'écriture? L'évolution de sa technique dépend tout entière, dès le seuil de son œuvre, de la question qui s'est imposée à lui au cours de sa traduction de *Faust* et qu'il exprime dans l'introduction de 1840 : « il a fait sortir la poésie de son domaine, dit-il de Goethe, en la précipitant dans la métaphysique la plus aventureuse. L'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion. Dans le premier *Faust*, cette forme existe pure et belle. [...] Mais quelle forme dramatique, quelles strophes et quels rythmes seront capables de contenir ensuite des idées que les philosophes n'ont exposées jamais qu'à l'état de rêves fébriles? » Où Nerval a-t-il mieux défini l'orientation de sa recherche? Il a commencé en travaillant à rendre « les nuances d'une poésie inouïe encore, dont la phrase française ne peut toujours marquer exac-

1. G. Rouger, *Nerval et Louis-Philippe*, *Mercure de France*, mai 1955.

tement le contour ». Il savait qu'il avait réussi à contenir des rêves fébriles de philosophes dans une forme absolue, — car c'est bien là le sens du passage qui termine la lettre à Alex. Dumas, préface aux *Filles du Feu* et testament esthétique : « concédez-moi du moins le mérite de l'expression. »

Ce poète « qui fut toujours lucide », il ne faut établir aucune coupure entre ses *Chimères* et ses *Odelettes*, *Vers d'Opéra*, *Poésies diverses*, et ses poésies politiques, ses pièces de jeunesse et ses vers de théâtre — tout cela dont l'importance est méconnue —, sinon il est impossible de situer à sa juste place l'originalité des *Chimères*, qui sont portées par un langage poétique continu.

« Il y a chez Nerval bien des secrets perdus », écrivait Aragon. Le chemin le plus sûr, pour pénétrer dans l'univers d'un poète, est d'apprendre son langage comme histoire, de chercher ses comment.

1. VERS UN USAGE FORMULAIRE DES MOTS

Le son, le rythme, le mouvement, non les images, c'est là cette « fabrique » des vers, des alexandrins surtout, à laquelle il faut donner toute son importance. Le retour des temps forts à des intervalles proportionnels et le retour des mêmes sons doivent se recouvrir, dépendre l'un de l'autre. La prosodie est liée au rythme. Un vers ne « chante » pas si le poète empêche une émotion vive dans une forme monotone :

*Heureux si je pouvais exprimer par mes vers
La fierté qui m'anime en songeant à ses gloires,
Le plaisir que je sens en chantant ses victoires,
La douleur que j'éprouve en pleurant ses revers*¹.

Ni le rythme ni la prosodie ne signifient le sens des mots : autant de pensées étirées dans un moule préétabli ; les allitérations mal ménagées ne servent guère. Il manque cette coïncidence de signifiante entre le rythme d'intensité, celui du sens et celui de la prosodie. On entend très bien, au contraire, que Nerval a su les unir, dans le premier quatrain de *Fantaisie*. D'où la simplicité poétique. Simple est le poème ou le vers dont l'effet de sens ne cesse de se recomposer :

*Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.*

Dans chaque vers et d'un vers à l'autre les voyelles se répondent, s'ouvrent, se ferment, s'ouvrent, modulant le thème du souvenir : ce mouvement des voyelles vers l'ouverture donne à la strophe la légèreté d'une voix heureuse. Entre la technique gauche de 1827 et celle, subtile, de 1832, il y a chez Gérard de Nerval une transformation complète. Méfiance envers les mots qui conduit à en faire un travail, une ascèse du *je*, un dire proche de la chanson.

Dans l'élaboration de sa poétique, deux marques d'abord sont visibles : les patrons de Ron-

1. *Prologue*, dans *La France guerrière, élégies nationales*, 2^e éd., 1827.

sard, ceux de Corneille et de la technique du théâtre.

Quelle leçon Nerval demandait-il à Ronsard ? « *En ce temps, je ronsardisais*, dit-il dans les *Petits Châteaux de Bohême*... Il s'agissait alors pour nous, jeunes gens¹, de rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du dix-huitième siècle, troublée par les brutalités de novateurs trop ardents. » Cette phrase d'introduction aux odelettes est d'une portée plus large que son contexte ne le fait paraître. En réalité, Nerval pense à l'alexandrin et reprend ce qu'il disait en 1830, admirant « la dernière époque du talent de Ronsard [...] la plus brillante, bien que la moins célébrée. Ses *Discours* contiennent [...] une perfection de style qui étonne plus qu'on ne peut dire... Dans les discours surtout se déploie cet alexandrin fort et bien rempli dont Corneille eut depuis le secret. [...] Quelques poètes, et Victor Hugo surtout, paraissent avoir étudié cette versification énergique et brillante de Ronsard, dégoûtés qu'ils étaient de l'autre : j'entends la versification *racinienne*, si belle à son commencement, et que depuis on a tant usée et aplatie à force de la limer et de la polir. Elle n'était point usée, au contraire, celle de Ronsard et de Corneille, mais rouillée seulement, faute d'avoir servi ». S'il se met à l'école de Ronsard, ce n'est

1. Le chapitre *Primavera* des *Petits Châteaux* annonce « ces premiers vers, ces *juvenilia* ». Or les odelettes, publiées entre 1827 et 1852, sont loin, dans leur ensemble, d'être des vers de jeunesse. S'il plaide pour elles, c'est qu'elles ont une simplicité d'enfance en contraste avec le goût de l'époque, et qu'il affecte toujours un demi-sourire envers lui-même, devant ses amis, Houssaye ou Dumas : « La dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir. »

pas seulement parce qu'un romantique se doit d'être antiracinien, non plus parce qu'il veut posséder une versification « énergique et brillante ». C'est plus qu'une question de technique. Ce qui provoque son admiration « plus qu'on ne peut dire », c'est les *Discours* — une poésie de sentences : et c'est de là en grande partie qu'il prendra sa manière. Ce n'est nullement un hasard que dans le sonnet *A Madame Sand* il évoque Du Bartas :

*O Seigneur Du Bartas, je suis de ton lignage
Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois*¹...

Le premier titre de *Delfica* était *Vers dorés*; dans *Les Chimères* il intitule *Vers dorés* le sonnet *Pensée antique*. Et par là, tous ses sonnets pourraient s'appeler ainsi. Th. Gautier, dans son *Histoire du Romantisme*, témoigne de ce penchant de Nerval, lorsqu'il se souvient du carton vert « où gisent dans la poussière, plus que sous l'oubli, les papiers que Gérard abandonnait chez nous [...] notes, extraits, brouillons [...], les maximes philosophiques ou morales condensées en vers dorés de Pythagore, forme que Gérard affectionnait beaucoup ». Ce que Nerval allait chercher dans Ronsard, c'est un usage formulaire des mots. Le rôle de la « sentence », dans les *Chimères*, est considérable, d'où l'emploi

1. Il cite le sonnet de Du Bartas dans son *Choix de Poésies de Ronsard*... Paris, 1830. C'est au moins par une intention de style qu'il se relie à ce sonnet, dont voici, pour exemple, le dernier tercet:

*Ores les innocents, peureux, se vont cacher
Ou dans un bois épais, ou sous un creux rocher,
Et les plus grands voleurs commandent dans les villes.*

HENRI MESCHONNIC

Pour la poésie III

Pour la poésie III prend la suite immédiate de *Pour la poésie II* et de *Pour la poésie*. Ce livre les postule explicitement et prend sa place, après les énoncés théoriques et critiques, comme développement pratique de l'analyse du langage poétique.

Une série d'études, qui va du général au particulier, rassemble des essais sur le langage de Nerval, d'Apollinaire, de Kafka, d'Eluard et de Spire, puis une étude du travail du langage dans un livre, *La vie immédiate* d'Eluard, pour finir par un travail expérimental sur un poème de Baudelaire.

Ce livre a son unité dans et par sa pratique. Cette pratique a son cheminement, dont l'itinéraire méthodologique, marqué ici, appartient à l'interaction même de la théorie et de la pratique empirique.

Avec une continuité située, on a pris comme hypothèse que le travail poétique est indissociablement transformation d'un langage et transformation d'un je, non pas biographie plus œuvre, mais écriture du vivre, à tous les niveaux (prosodique, syntaxique, sémantique) d'un langage qui est système dans son histoire, et qui produit une sémantique prosodique, rythmique, syntaxique – diffusion de la signification dans tous les éléments de la langue. D'où, par l'analyse de tel et tel langage poétique, la logique d'une rencontre avec la psychanalyse.

Ce livre prépare l'étude plus vaste de tout un langage-système, paru sous le titre de *Pour la poésie IV, Écrire Hugo*.



73-II A 28411 ISBN 2-07-028411-5

Extrait de la publication