

LE PARCOURS DU POÈME ET LES REPÈRES DU LECTEUR

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN

Université de Paris IV-Sorbonne

Repères : ce mot suggère l'existence de signes qui permettent de prendre, de poursuivre ou de reprendre un itinéraire, un parcours, d'abord au littéral, ainsi le *cairn* qui balise et oriente, créant ou recréant des traces continues et qui garantit la fiabilité de la voie qu'emprunte le marcheur, le phare qui guide le marin perdu en mer, l'étoile des rois mages ; ensuite au figuré et, dans le cadre de cet exposé, en poésie, les repères seront des mots qui, dans le texte, attireront l'attention du lecteur vers un possible chemin de lecture c'est-à-dire d'interprétation. Voici la problématique posée : nous nous plaçons ici, non pas du côté de l'écrivain et de ses repères lorsqu'il écrit le poème, mais exclusivement du côté du récepteur qui lit le texte. Il nous revient aussitôt de signaler quelques axes — des repères — pour que cet exposé prenne sens.

Nous avons dit que les repères sont des mots, or, le poème est une somme de mots en un espace donné — un haïku, un sonnet ou les cassida persanes de 200 vers — c'est-à-dire tout l'espace géographique (collines, vallons, combes...) qui entoure le chemineau en quête de repères. Tous les mots ne seront donc pas des repères, pas au même degré, mais quels mots du texte vont-ils dès lors servir de repères à notre lecture ?

Notre lecture ne peut signifier qu'une attitude ou un acte assumé chaque fois par un seul lecteur. Je ne retiendrai pas la notion d'architecteur — terme de Michael Riffaterre — et je spécifierai au départ, que le lecteur qui est d'abord susceptible de nous intéresser

présentement est l'universitaire qui explique oralement le poème et qui, étant chercheur, écrit sur la poésie. D'abord parce que nous pratiquons tous ces exercices, soit par devoir, soit par vocation pour la poésie, soit pour ces deux raisons à la fois. La première séquence de cette réflexion portera donc sur les repères solides, stables, de l'universitaire face au poème, à l'université. L'on essaiera toutefois de ne pas céder à la fallacieuse tentation d'établir un petit manuel de l'explication en poésie à l'usage des Concours d'enseignement en France. Cependant, si la lecture universitaire veut éviter le repliement sur un parcours totalement balisé — c'est-à-dire vers une méthode tous terrains — c'est du côté du lecteur personnel, intime, qu'il lui faut se tourner. Le lecteur est libre, actif, il dispose d'outils et de ressources extérieures. Il a aussi une oreille et une imagination, donc des repères virtuels, toujours mouvants, variables, mais qui permettent de choisir des signes pour l'explication ou/et la rédaction d'un texte sur un poème. Enfin, et c'est là l'aspect le plus difficile à aborder, certainement le plus risqué aussi, il est encore une autre sorte de lecture, celle que je vois liée au plaisir du texte isolé, fourni sans repères, très éloigné qu'il est de nos langues et de nos civilisations. A-t-on alors besoin de repères ? lesquels ? l'intra-textualité à elle seule est-elle pertinente ? ou bien est-ce une étape, un repère, plus utile à la création qu'à l'interprétation ?

Expliquer un texte à l'université implique que l'on rende compte de la construction signifiante d'un discours. Mais le poème n'est pas n'importe quel texte, n'importe quel discours, et sans prétendre entamer ici une réflexion sur la poésie — ce n'est pas le moment opportun — l'on se mettra d'accord, malgré tout, sur quelques préalables sans lesquels il serait difficile de fixer des repères. La poésie est une écriture spécifique, un dire autrement, qui utilise la langue pour dépasser toute forme de limite et tendre vers l'illimité. Toutefois le locuteur, c'est-à-dire la voix qui parle dans le poème, n'engage aucune communication avec le lecteur, celui-ci devenant ponctuellement la voix poématique lorsqu'il lit le poème, ce qui assure l'éternisation de la voix humaine et sa victoire contre la mort. Qu'il y ait aussi du poétique ailleurs qu'en poésie, cela est depuis longtemps démontré, mais l'on ne s'attachera ici qu'au poème en tant que texte clos, dans la mesure où celui-ci est le lieu où s'accomplit exclusivement la poésie.

Les repères que nous allons analyser seront ici placés dans un certain ordre parce que la lecture de l'explication implique l'identification de signes prioritaires qui doivent ensuite permettre l'accès à d'autres repères.

Le premier repère fondateur réunit les signes grammaticaux qui construisent la présence du locuteur : la première question à poser me semble devoir être celle de la nature de celui qui parle dans le texte/voix. Les pronoms personnels, les personnes du verbe, c'est-à-dire le rapport fondamental à la temporalité, les possessifs, les adjectifs doivent être repérés, ou bien, si la voix est impersonnelle, l'on cherchera les exclamations, interrogations, assertions, tous les signes qui composent une présence disante de la voix textuelle, les moindres repères qui témoignent d'une subjectivité, celle d'un sujet parlant, de quelqu'un qui a décidé de prendre la parole. L'on suit à la trace le locuteur/voix, parfois à l'aide des signes symétriques récurrents (refrains, anaphores ou épiphores), ainsi dans *Balada del que nunca fue a Granada*, de Rafael Alberti¹, parfois, à l'aide de repères dissemblables, dissymétriques, par exemple dans le poème IX de *L'espai deseri*² de Pere Gimferrer où les couleurs se succèdent puis des objets ayant cette couleur, et rien d'autre, avec simplement trois signes du moi : *no veig, vaig, veig*, puis aussi ces mentions de l'œil : *ulls, l'ull, la retina, ulls*, et le dernier adjectif, *negre*, qui marque le retour à la chambre noire absolue. L'on a compris que ce caléidoscope né de l'œil que l'on presse du doigt est une image du cerveau créateur de mots, de la source physique et psychique du langage poétique.

Le deuxième repère à identifier est l'objet même dont parle le locuteur, le complément d'objet, mais qui peut devenir aussitôt sujet grammatical : les êtres, les choses, la nature, le monde textuel créé par les mots, que le locuteur évoque ou qu'il interpelle : Ignacio Sánchez Mejías dans le *Llanto* lorquien, le balai dans *Ascensión de la escoba*³ de Miguel Hernández, la terre d'Espagne dans *El poeta en la calle*⁴ de Rafael Alberti. S'il importe de regrouper les signes du locuteur, il est aussi nécessaire de rassembler ceux de l'objet textuel, donc les formes de la fonction référentielle, à condition d'insister sur le fait que ce référent est ici un monde de mots, car la lecture exige une identification de ce substrat ou substance du texte qui est la cible de l'écriture, non point seulement

¹ *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965*. Paris, Editions de la Librairie du Globe, 1966, p. 188-189.

² *Espejo, espacio y apariciones* (Poesía 1970-1980)(Edición bilingüe) Traducción del autor, Madrid, Visor, 1988, p. 202-203.

³ *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 684.

⁴ Voir note 1. On relira particulièrement *Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)* 1939-1940, p. 103-115.

comme référent extérieur destiné à justifier l'acte d'écrire, mais comme une conjonction d'images, de représentations qui fondent une parole nouvelle, laquelle est un point de départ, non pas un aboutissement ou un résultat.

Après avoir identifié un locuteur ou une voix qui relèvent de l'inventivité, l'on identifiera également l'interlocuteur fictif du discours de ce locuteur. Parfois le locuteur s'adressera à un objet qu'il tutoiera, cet objet étant un être ou une chose, la fonction conative et la fonction phatique étant alors décisives pour que se parachève la mutuelle identification du locuteur et de son interlocuteur, que l'on ne confondra pas, bien entendu, avec le destinataire du texte. Citons un autre exemple emprunté à Rafael Alberti :

ERAS jardín de naranjas.
Huerta de mares abiertos.
Tiemblo de olivas y pámpanos,
los verdes cuernos.

Con pólvora te regaron.
Y fuiste toro de fuego¹.

Eras : ce verbe définit une essence, une manière d'être dans le passé, dite à l'imparfait de l'indicatif ; le passage à *te regaron* et *fuiste*, au prétérit, marque une mutation vers une autre forme d'être que désigne le comparant *toro de fuego*, à travers le signe *pólvora*, donc une image du domaine tauromachique. L'on est alors tenté de dire que l'on a retrouvé le réel historique, un repère espagnol, car ce taureau de feu est ici l'image de la destruction de l'Espagne pendant la guerre, et la peau du taureau étant la forme même de l'Espagne, il semble que les repères historiques, civilisationnels, mythiques de l'Espagne se fondent en une même image de la guerre de 1936-39. L'on est donc allé des repères formels signifiants du dedans vers les repères sémantiques formels du dehors. L'on atteint là l'un des problèmes essentiels de la lecture des repères poématiques. Les signes d'identification du locuteur et de l'objet de son discours ne conduisent-ils pas irréversiblement à un objet extérieur au texte que le comparant construit parfois de manière assez transparente ?

¹ *id.*, p. 104.

Je prendrai ici fermement position : en réalité le poème nous incite à quitter le dehors pour revenir plus fortement au dedans du texte, même dans le cas de poèmes « engagés » ou liés à l'histoire et à la géographie d'un pays. Précisément, dans le très bref poème d'Alberti précédemment cité, le taureau de feu est une métamorphose qui s'impose en tant que telle alors que l'essence originelle était le *jardín de naranjas*. Le paysage espagnol quintessencié, d'un vert intense, défini par ses catégories végétales a été escamoté ; il a changé totalement de substance et il y a bien, en effet, un grand espace blanc entre le quatrain et le distique qui suit. La coupure entre passé et présent est donc inimaginable et on ne la mesurera pas : seul le langage poétique, et lui seul, notifie sur le papier, dans le poème, ce que l'historien expliquera rationnellement dans ses livres.

Les repères du dehors sont et seront certes toujours allégués, avancés, pour enrichir l'explication, pour situer le poème en un lieu et un temps ; parfois, d'ailleurs, le poète inscrit dans le discours du locuteur des toponymes irréfutables, ainsi dans *La aurora (Poeta en Nueva York)* le locuteur dit-il :

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cielo¹

Nueva York constituant ainsi un repère pour la lecture, cependant, dans le même recueil, un autre poème, *Vuelta de paseo*², inscrit de manière métaphorique, sans aucune allusion toponymique, la même angoisse face à un espace citadin destructeur. Car, quels que soient les repères extérieurs, leur nombre au dedans du texte, la lecture consiste après les avoir identifiés en tant que signes du dehors, à retourner vers eux en tant que signes du dedans, c'est-à-dire, comme une alliance de signes strictement intérieurs et intériorisés. Par exemple, les poèmes de *Como leales vasallos*³ (1940) de Rafael Alberti, sont tous précédés et suivis d'un vers du *Cantar de Mio Cid* ; le texte le plus ancien de la poésie espagnole est donc là comme repère littéraire, et l'histoire espagnole du XXème en est magnifiée comme combat, comme conflit et destruction, comme défense contre l'injustice. Ces repères sont à traduire

¹ Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 161.

² id. p. 111.

³ note 1, p.117-127.

symboliquement et tout le poème lui-même, adressé à un *toi* qui est le corps de l'Espagne personnifiée et blessée, est aussitôt compris comme un chant à l'Espagne vaincue de 1940, mais le poème est tout autant un texte à part entière, inédit, autour d'une allégorie dont il est dit qu'elle se place au-dessous de toute comparaison possible avec l'objet non nommé :

**Yo lo veo que estades vos en ida
e nos de vos partir nos hemos en vida.**

ERAS hermosa...
Y lo eres,
con un tajo en la garganta.

Sin comparación...
Si digo
que como tu frente de sierras altas,
que como tu pecho de llanos fríos,
que como tus ojos de velas claras,
que como tu sangre de pino ardiendo,
que como tú tendida,
que como tú levantada...

Si me atrevo a compararte,
¿con quién te compararía?

Desventurada.

Sin comparación...
Y hermosa,
con un tajo en la garganta.

La rancura mayor non se puede olvidar¹.

L'écriture poétique se situe au-delà du dicible, pour dire du nouveau, sans gratuité, dans la mesure où elle se fonde sur le poétique paratexte pour le revitaliser.

¹ note 1, p. 123.

Si nous restons au-dedans, c'est pour évaluer aussi les repères métaphoriques qui servent à créer le locuteur, son interlocuteur et le monde. La métaphore amène à identifier deux repères : le comparant et le comparé. Ce dernier n'est pas toujours notifié dans le texte, en revanche le comparant est systématiquement le repère à déchiffrer. Les mêmes problèmes, que nous avons signalés auparavant, se posent encore ici à propos de ce fondement du style qu'est l'image. Faut-il que le comparant soit un référent situé dehors ? Est-ce que la bicyclette d'Alberti est un objet réel qui livre les clés du texte ?

A los 50 años, hoy, tengo una bicicleta¹,

Le poème réside en une somme d'images transfiguratrices qui font de la bicyclette une antilope ou un bouc : cette transfiguration d'une anecdote par la comparaison met en exergue la créativité du langage de ce texte. Après l'énumération d'une série de comparants (p. 191), le locuteur arrive à un nom : Gabriel Arcángel et il le justifie par les deux comparants : *alas* qui qualifient métaphoriquement la bicyclette (p. 191-192). La quatrième partie du poème devient alors cette bicyclette ailée, textuellement ailée, dans la mesure où l'hendécasyllabe et l'alejandrino des premiers mouvements font place à des quatrains heptasyllabiques légers, où l'anaphore : *ya sé que tiene alas*, est suivie de rimes assonantes aux vers 2 et 4, et où le locuteur clame le désir d'envol de lui-même et du texte, non pas pour une expérience ratée, mais pour l'accomplissement réussi du vieux mythe d'Icare.

L'on élargira ici encore la problématique des repères. Si nous disposons d'une quantité importante de repères extérieurs pour lire le poème à la fois dans la vie et l'œuvre de l'auteur et, implicitement, dans l'histoire de la poésie, il est non moins certain que le déchiffrement du poème commande un travail du dedans sur les métaphores, afin de voir comment le jeu autonome des images révèle la tension essentielle du discours du locuteur. Si je reviens à *Ascensión de la escoba*², c'est pour observer que ce sonnet de Miguel Hernández n'est pas seulement lié à la vie ultime de l'auteur incarcéré et qu'il ne décrit pas seulement la tâche prosaïque du prisonnier mais qu'il crée l'histoire et la magnification d'un retour aux origines : initialement *palma*, le balai est à la fin *palmera*,

¹ note 1, p. 190-191.

² note 3.

résultant du travail du balayeur qui est aussi celui qui est effectué dans le sonnet pour parvenir justement à faire du balai un sonnet qui soit un arbre donc l'échappatoire à tout enfermement. L'image est irréductible, c'est un repère que l'on commente mais il faut ensuite retourner à la littéralité.

L'on ira chercher encore davantage de repères internes là où il est capital de les trouver, c'est-à-dire dans le langage sonore rythmiquement aménagé en strophes et vers. Les repères musicaux phoniques et rythmiques ne sont pas difficiles à percevoir à l'ouïe, encore faut-il bien détecter leurs alliances signifiantes et toujours en fonction de la démarche générale de la voix poématique. L'on ne se bornera pas à remarquer la présence de jeux ponctuels (allitérations, paronomases, rimes...) : l'on notera aussi comment un son engendre et soutient le poème et comment son action est une clef sémantique, ainsi dans un poème de Pere Gimferrer où la prolifération des palatales permet de créer matériellement la lumière, que désigne en catalan le substantif *llum*, fondement du livre dont il est aussi le titre :

Follies de la llum: quimeres, roses, llliris!¹

La tâche parfois lente et tâtonnante que l'on mène pour trouver le lien qui existe entre les accents secondaires du vers et la valeur des mots ou des images qui les portent reste délicate. Rien n'est fait au hasard dans le texte, cependant le texte ne consiste pas en une suite de repères ; il faut choisir là encore du côté des récurrences de la symétrie mais surtout de la dissymétrie, des phonèmes qui introduisent une modification du parcours linéaire du sens, ou plutôt qui ouvrent un autre champ imaginal. Ainsi, dans un autre sonnet de ce même recueil gimferrerien, toutes les rimes des quatrains sont péjoratives ou liées à la négativité, celle du premier tercet à la violence, tandis que dans le deuxième tercet la lumière créée entraîne un regard sur le lointain, pour déboucher au dernier vers sur la perte, le mot *flames* suscitant le surgissement de *Bahames*, ces îles étonnamment dites perdues, *perdudes*, le pluriel apparaissant alors que tous les substantifs antérieurs sont au singulier, et se maintenant avec *Bahames*, qui sont contradictoirement le repère de l'effacement. Notons enfin que cet heptasyllabe comporte un nombre minime de mots ce qui est un signe de

¹ Pere Gimferrer, *La llum*, Barcelona, Ediciones Peninsula, Edicions 62, 1991, p. 25.

plus de l'oblitération des îles mythiques. Cet escamotage du dernier vers est donc le repère poétique qu'il faut expliquer après l'avoir identifié.

saber que som llum, mirar
l'eco d'un foguerejar:
regnes, perdudes Bahames¹.

Un autre type de repères reste à chercher, qui apparaît de manière directe ou indirecte dans les poèmes, je veux dire les signes métapoétiques. Le poème parle toujours de poésie ou du moins insiste-t-il sur sa mise en œuvre comme acte poétique vers la voix et il s'écarte du discours de communication pour prendre la forme d'un langage inhabituel. Si le locuteur se prévaut d'un champ lexical éclairant, *poète, poème, mots...* une poétique peut en être déduite qui permet d'évaluer le rapport entre repères théoriques et repères pratiques de la poésie. On songe à *Trabajos del poeta* d'Octavio Paz, aux premières *Rimas* de Bécquer, à *Leaves of grass* de Walt Whitman, dans des textes qui proclament ouvertement la nécessité du lyrisme. Mais il est aussi des repères métaphoriques cachés, indirects, qui sont contenus, selon moi, dans l'aménagement de l'espace et des lieux comme motifs d'écriture. Il est des poétiques du jardin, du parc, de la mer ou du ciel : songeons aux *Gaviotas* dans *Columnae* de Siles², mais la lecture de la poésie chinoise ne consiste-t-elle pas à repérer les traces de pattes de grues et d'oies sauges qui sont aussi à l'origine de l'écriture tout court en Chine ? Les vitres et les miroirs giratoires sont des repères de la poétique de Gimferrer, et, si dans la poésie espagnole et catalane ce type de signes abonde, il y a d'autres repères très comparables ailleurs, dans la poésie d'autres continents.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que d'une méthode de lecture personnelle active, en exercice, qui est le fait de quelqu'un chez qui réflexion et sensibilité devraient intervenir conjointement, mais il nous faut également examiner les éléments extérieurs au texte qui doivent ou peuvent consolider, étayer cette démarche, et qui, tous, nous ramènent vers les repères intérieurs du lecteur.

¹ id. p. 35.

² Jaime Siles, *Columnae. Poesia 1969-1990*. Madrid, Visor, 1992, p. 196-197.

Certains repères extérieurs seront a priori convoqués, d'abord le dictionnaire et l'encyclopédie que toujours requièrent les poètes et dont le poéticien ne devrait jamais se séparer. Découvrir un mot inconnu, un élément géographique, un fait historique, un personnage, un auteur, tout cela fait partie de la lecture préalable et jouissive qui conduira au déchiffrement du texte, à un minimum de sens, même dans le cas d'un style très hermétique, comme celui de Rilke dans les *Élégies de Duino*. Ici se pose le problème de la consultation d'ouvrages critiques écrits sur la poésie et sur les poèmes que nous allons placer au cœur de notre enseignement ou de notre recherche. Va-t-on choisir des repères en fonction de ceux qui ont été établis par d'autres ? Ces textes critiques sont-ils pour nous des repères et dans quelle mesure doivent-ils l'être et le rester ?

La question est délicate : il se peut que nous relisions un texte avec de nouveaux repères sans y placer les nôtres ou bien en les y associant. Le contact direct avec le poème est donc perdu quelque part ; on retourne à lui pour y détecter ce que l'on n'avait pas vu ; cela peut supposer un enrichissement, des virtualités de lectures supplémentaires, mais ne nous cachons pas non plus que la bibliographie critique, si elle nous aide à rédiger des travaux et à faire des synthèses pour un enseignement, ne nous permet pas de parvenir à une lecture hardie et neuve d'un poème. Il faudrait donc prendre du recul pour revenir au texte, et peut-être convient-il d'aller directement à la poésie sans trop passer par les explications intermédiaires : le corps de notre lecture devrait être initialement écrit ou prêt à être exposé oralement et les lectures bibliographiques postérieures viendraient seulement en contrepoint, comme signes d'ouverture, sans que cela porte nécessairement atteinte à la lecture que nous avons centrée sur un réseau de repères identifiés par nous.

Je crois également à la nécessité d'un autre abord externe du texte, qui est la lecture à haute voix, maintes fois répétée jusqu'à ce que se dégagent dans l'appréhension du signifiant sonore, les divers repères qui soutiendront l'explication. Apprendre un poème, le savoir de mémoire, pouvoir le réciter intérieurement ou extérieurement, tout cela fait partie de cette même quête des repères fondateurs du texte. Des expressions, des mots l'emporteront sur d'autres, et s'imposeront musicalement à nous. Si nous ne retenons pas les textes par cœur, du moins garderons-nous en tête bien des titres, les premiers ou les derniers vers, et sans doute ceux-ci sont-ils des repères déterminants de la poéticité car ils travaillent virtuellement en nous. L'habitude médiévale, longtemps gardée, de citer

un texte par son premier vers, avant l'adoption de véritables titres, reste très riche de suggestions pour l'abord et la compréhension du poème. L'explication n'a vraiment de chance d'aboutir à un tout créateur et dynamique, non figé, que si l'on a pendant longtemps renoncé à pratiquer cette simple et illusoire opération que constituaient un regroupement et une somme de repères lexicaux. Il ne s'agit pas seulement de mettre ici en pratique la théorie de la prise de distance face à toute activité intellectuelle, mais bien de mesurer que le poème doit d'abord avoir suscité chez le lecteur le désir d'être la voix poématique, de l'incarner sans réticences ni commentaires. Il faut faire suffisamment le vide en soi pour lire le poème, donc passer aussi, en tant que lecteur, par l'impersonnalisation, et la lecture sera précédée et suivie de silence parce que le poème, quel qu'il soit, surgit abruptement du silence auquel il retourne après avoir existé l'espace d'un instant dans la texture et le grain d'une voix humaine, quelconque et anonyme, mais devenue à son insu un signe d'éternité de la poésie.

L'audition de chanteurs (ou *cantautores*) qui ont mis en musique et qui interprètent des poèmes — Raimón, Paco Ibáñez, Lluís Llach — me paraît constituer une excellente démarche vers l'identification de repères rythmiques et phoniques que nous-mêmes, qui ne sommes pas toujours assez musiciens, n'avons pas décelés ou que nous n'avons identifiés que parcellairement, sans leurs échos, et surtout auxquelles nous n'osons pas donner ce volume syllabique que le chanteur met en valeur. L'exemple de Raimón est reconnu par tous les chercheurs ausiasmarquiens. Entendre chanter *l'esparça* LXXXI par le rapsode de Xàtiva donne pleinement accès au lyrisme de March, et en particulier, même si l'on a remarqué le départ d'une nouvelle proposition au vers 7 avec le participe passé *Desesperat*, et aussi le fait exceptionnel que le premier hémistiche du décasyllabe n'a qu'un mot, seule la décomposition du mot par le chanteur, *de/ses/pe/rat/*, et l'accentuation extrême sur la quatrième syllabe qui donne aussitôt un terrible poids aux six autres syllabes qui sont dans le même groupe syntaxique, seules, donc, ces pratiques du musicien, nous engagent vers l'identification des repères essentiels à la lecture de ces huit vers de March¹,

¹ Ausiàs March, *Obra poètica completa. vol. I*. Traducció de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1979, p. 402.

LXXXI

Així com cell qui's veu prop de la mort,
corrent mal temps, perillant en la mar,
e veu lo lloch on se pot restaurar
e no hy ateny par sa malvada sort,
ne pren a mé, qui vaig afanys passant,
e veig a vós bastant mos mals delir.
Desesperat de mos desigs complir,
iré pel món vostr· ergull recitant.

c'est-à-dire d'un huitain où le locuteur fait de la métaphore du désespoir le fondement nécessaire de sa poésie dont il est non seulement le *trobador* mais le *joglar* puisqu'il va de par le monde, la récitant.

Le travail de la mémoire, celui de la perception auditive devraient aller de pair avec une pratique plus intériorisée, c'est-à-dire par une sorte de jeu d'échanges avec l'imaginaire du lecteur. L'on ne pense pas seulement ici au fait d'établir des liens avec d'autres poèmes, d'autres littératures, d'autres faits artistiques mais surtout à une expérimentation intime du poème en divers lieux et temps, en des paysages, à travers les sensations, les perceptions et la subjectivité, à la lumière de l'expérience quotidienne. Cette lecture intérieure devrait déboucher sur une autre forme de quête des repères, celle-ci extérieure, qui serait le dialogue, l'échange oral avec d'autres personnes, poètes ou non, linguistes lecteurs de poèmes ou non : l'on parlerait du texte, des mots du texte, et, de ce discours non didactique, non orienté, dépourvu de tout a priori, pourraient surgir d'autres langages (gloses, commentaires, refus, définitions, détournements...) que le futur commentateur retiendrait pour ensuite les laisser décanter, avant de les trier, pour n'en retenir peut-être rien, ou bien — mais c'est capital pour la quête des repères — quelques axes ou directions qui devraient conduire à l'identification de repères initialement proposés et soumis à réflexion par le lecteur à d'autres récepteurs. Lire et relire, parcourir sans cesse le poème sans figer les repères, voilà donc l'unique travail où l'on doit s'engager avant de disposer de tous les repères que l'on juge bon de rassembler, jusqu'à l'obtention d'un sens par l'examen de ses formes dans le poème.

Une nouvelle et dernière question se présente alors à nous. Jusqu'à présent nous avons laissé entendre que les repères étaient toujours à portée du chercheur et que s'ils étaient parfois difficiles à cerner, il n'en était pas

moins sûr que l'explication devait nécessairement aboutir. Or, cela est-il toujours possible ? N'y a-t-il pas des textes où nous n'avons plus de repères et par-delà cela même, n'existe-t-il pas de plaisir de la lecture en dehors des repères que nous avons signalés, enfin, n'a-t-on pas le droit et n'est-il pas profitable d'entrer dans des textes poétiques sans chercher à deviner les repères nécessaires à l'explication ? N'est-ce pas, du moins, une lecture souhaitable en un premier temps, comme préalable à la quête des repères ? La première lecture d'un recueil, d'un poète connu de nous, ou surtout d'un inconnu implique un inévitable dépaysement initial. C'est ce qui s'est produit dans les années 1993 dans l'Hispanisme français lorsque Luis Antonio de Villena et Jaime Siles ont figuré à un programme d'Agrégation. Après quelques pleurs et grincements de dents initiaux, les lecteurs universitaires sont partis en quête de repères et les ont trouvés, même si la bibliographie demeurait alors encore relativement restreinte. Toutefois, il s'agissait de poètes ayant déjà écrit plusieurs recueils et dont l'œuvre était en marche, ce qui entraînait un jeu d'échos assez vite éclairants.

Mais si un texte hermétique isolé se présente à nous, serons-nous en mesure d'en fixer les repères producteurs de poéticité ? Ainsi dans le cas d'une appartenance à un jury de poésie dont nous avons accepté d'être membres, sommes-nous aptes à juger ces recueils en espagnol ou en français, présentés sous un pseudonyme ? Sans nom d'auteur, sans date, le poème est-il lisible ? Nous pouvons lui appliquer les méthodes que nous avons signalées initialement et auxquelles nous avons toujours recours (le locuteur, l'interlocuteur, etc...) : un discours critique pourra être tenu, selon nous, dans tous les cas, l'ignorance d'un dehors du texte imposant l'existence d'un champ de probabilités très ouvert, tourné vers d'éventuelles et ultérieures recherches éclairantes là-dessus. Cependant, si l'on quitte le territoire des langues romanes — qui est celui d'*Hispanística XX* — pour aborder une autre langue que l'on connaît moins bien ou peu et que l'on lit en traduction, par exemple avec un original allemand ou anglais sous les yeux, et si l'œuvre et l'époque sont ignorées du lecteur, que se produit-il ? Il faut supposer que l'on quitte ici le rôle de commentateur universitaire et que l'on n'est plus que simple lecteur de poésie, donc un lecteur de toute poésie. Cette lecture un peu différente relève dès lors d'un travail intérieur qui peut s'accompagner d'une réflexion sur le passage de l'original à la traduction, le premier étant totalement constitué de repères dont on évaluera le devenir en français. Que dire, par exemple, de ce poème de Gerard Manley Hopkins ?

Marie-Claire ZIMMERMANN

Car, pour la grande joie du cœur,
Le gris aux duveteuses mamelles que la terre serrait contre elle
S'éloigne, les cieux bleu-de-geai apparaissant
D'un mai pie et décortiqué!
Hauteur battant-le-bleu, chatoyante-chenue, et toi, plus haute
nuit

Au feu tintant, à la douce-comme-phalène Voie lactée,
D'après votre mesure, qu'est le ciel du désir,
Trésor inconquis de tout œil et, malgré les ouï-dire, indeviné ?

Mais non, ce n'était pas cela.
C'est le harcèlement, c'est le cahotement du char,
Le temps-tyran qui fait la supplication naïtre
Dans le cœur imprégné de peine,
Pas le péril, non plus que l'horreur électrique ; et il découvre
encore

Que dans la prière à l'écart l'attrait de la Passion se fait plus
tendre ;

Autre, je gage, la cadence du refrain de ses pensées
Avec le battement, dans le branle du vent, des vagues
dragonnées.

For how to the heart's cheering
The down-dugged ground-hugged grey
hovers off, the jay-blue heavens appearing
of pied and peeled May!
Blue-beating and hoary-glow height; or night, still higher,
With belled fire and the moth-soft Milky Way,
What by your measure is the heaven of desire,
The treasure never eyesight got! nor was ever guessed what
for the hearing?

No, but it was not these.
The jading and jar of the cart,
Time's tasking, it is fathers that asking for ease
Of the sodden-with-its-sorrowing heart,
Not danger, electrical horror ; then further it finds
The appealing of the Passion is tenderer in prayer apart :

Other, I gather, in measure her mind's
Burden, in wind's burly and beat of endragoned seas¹.

Tout un arrière-plan théologique et religieux nous fait certes ici défaut, or cela ne nous empêche pas d'identifier les repères de la vie intérieure d'un locuteur anonyme dans une syntaxe déroutante, disloquée, et ce sont les cassures, les cris inattendus, les surprises, qui suscitent la réflexion sur la portée poétique du haché ou du discontinu, et ailleurs, comme chez Rilke, sur les énigmes du métaphorique. Ce type de texte est appelé à nourrir une réflexion théorique sur la poésie, il est donc à soi seul une somme de signes ou de repères problématiques qui pose question, mais l'important n'est-il pas ici de détecter l'effet poétique et de le comparer à ce qu'il est dans les autres textes, connus et travaillés, de nos langues familières ?

Allons plus loin : si nous lisons, exclusivement en traduction française (ou avec leur original que nous ne pouvons déchiffrer) un poème, un recueil venus de continents éloignés et écrits en langues généralement inconnues de nous — Afrique, Orient — sans lire de présentation ou d'introduction, peut-être parce que celle-ci est inexistante ou défailante, quels repères recenserons-nous ? Par exemple, que trouver dans les haïkus chinois, ou les tankas japonais ? L'on nous dira aussitôt que les poètes européens ont connu les haïkus et tankas dès 1920 ; ce fut le cas de Carles Riba en Catalogne. L'on sait aussi l'importance du *Livre des morts égyptien* pour Salvador Espriu et pour Carles Duarte. On le voit, les poètes se nourrissent des textes de lointaines cosmogonies qui leur révèlent une autre manière d'écrire la quête de l'être et la rêverie autour des origines. Une bonne traduction fait office de poème et il est sûr que les écrivains du XXème siècle essaient d'acquérir une connaissance approfondie de la culture et de la civilisation des poètes orientaux : le cas d'Octavio Paz est remarquable tant par la profondeur que par l'étendue des connaissances déployées. La réflexion du critique pourrait alors aller dans le même sens que celle des poètes, du moment qu'il s'agit de textes très dépaysants. Ceux-ci sont perçus comme des exemples purs de l'écriture poétique, et le regard qu'ils supposent sur le monde, révèle au lecteur une autre philosophie, un autre objet et un traitement formel différents. Ici c'est l'anagogie et l'éthique qui sont en jeu. Le fait de

¹ Gerard Mandey Hopkins. Poèmes accompagnés de proses et de dessins, choix et traduction de Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1957, 1964, 1980, p. 84-85.

voyager dans de nouveaux pays devrait également entraîner chez le lecteur de poésie une démarche vers la poésie de ces pays au moment même où s'établit un contact avec une géographie visible et une histoire vécue au quotidien. Notre champ culturel poétique devrait être infiniment ouvert à ce type d'expériences qui nous enrichit de langage et qui nous amène à réévaluer nos propres critères, donc à ne pas toujours utiliser systématiquement nos repères méthodologiques universitaires.

Nous parvenons à un cas limite de la difficulté de lecture : si nous écoutons de la poésie dans une langue que nous ignorons, sans disposer d'aucun repère civilisationnel, par le biais de l'audition du signifiant sonore, donc de la voix poématique du diseur, quels repères allons-nous identifier ? Un titre, quelques mots peuvent nous faire rentrer dans le texte, mais s'il n'y a aucun langage extérieur, seuls la voix et le geste du récitant peuvent nous conduire à identifier non pas un thème mais une présence subjective, la parole présente, et, encore au-delà, à jouir, selon notre disponibilité, de la pure musique des sons de la langue ignorée. Ainsi entendra-t-on des chants de bergers, des plaintes de pleureuses, des poèmes d'accompagnement d'activités agraires (le mil pilé), mais l'on se retrouvera, en ce cas, très près de la chanson, du chant, de la musique, voire d'une ébauche de danse. L'audition des sons, la matière brute des sensations éprouvées, le souvenir de quelques phonèmes bien plus tard, constitueront un repère poétique, certes incomplet, problématique, mais qui nourrira l'imaginaire et la mémoire, et qui suscitera peut-être le désir de lire de la poésie, car c'est encore dans cette capacité sonore du langage de chaque langue que se ressourcent le goût du lecteur pour ce qui lui échappe mais qui est solidement inscrit dans la perpétuation de la voix humaine par le poème.

Le soleil ne peut être remplacé par aucune formule logique car le soleil n'est pas un objet, disait Francis Ponge. La poésie non plus pourrait-on ajouter puisque, de même que le soleil, de même que la mort, elle ne se peut regarder fixement. La poésie reste, ainsi, aujourd'hui plus que jamais peut-être, informulée, et sans doute faut-il se garder de conclure sur ce qui est par nature toujours en cours de formulation et non modélisable sur cette écriture ouverte et plurielle, parcourue de lignes de fuite et de fracture, en quête de sa définition et de son espace propres, de sa lisibilité¹.

¹ *Formules de la poésie*, Philippe Met, P.U.F. écriture, 1999.