

# Le Texte poétique et la «voix»

Yutaka Takagi

## 1 La «voix» textuelle<sup>1</sup>

À la lecture d'un poème, il nous arrive souvent de rencontrer une voix inoubliable, qui subsistera comme des résonances profondes dans notre corps. Quelle est donc cette voix produite d'une lecture, qui persiste toujours dans notre mémoire? La «lecture» va en français de la lecture à haute voix jusqu'à la lecture silencieuse. Il va de soi qu'elle est une expérience à la fois physique et mentale : elle suggère d'une part le décodage intellectuel des textes, d'autre part les mouvements corporels du palais, ceux des globes oculaires suivant des caractères. En tout cas, à mon avis, elle finira par atteindre une expérience interne puisque la lecture n'est rien d'autre que de s'approprier intimement un texte : on s'approche d'un texte en se réfiant à toutes ses expériences, en jouant toutes ses facultés de la langue. D'une telle expérience souvent profonde de la lecture naît une voix poétique, et qui sera gardée comme résonateur dans notre mémoire. Par exemple, une expression comme «la voix hugolienne» démontre qu'il existe en effet une voix particulière qui tient de l'expérience livresque, qu'on finira par attendre d'un texte hugolien. Il paraît qu'il y aurait en effet diverses voix : voix timbrée, voix affaiblie qui rappelle la présence impersonnelle, etc. Encore faut-il confirmer que la voix ne préexiste pas au texte, qu'elle ne fasse que naître de la lecture d'un texte. La lecture approfondie, sans laquelle un texte ne serait que des papiers remplis de caractères, nous fait assister à la naissance d'une voix (où est

---

<sup>1</sup> Cet article se base sur le manuscrit de ma conférence organisée par le centre de recherche des modernités littéraires (l'Equipe «Modernités») de l'Université Bordeaux 3, le 14 septembre 2006.

souvent superposée celle du lecteur lui-même); et parfois elle permet même d'éprouver comme un souffle d'une texture-texte. Or, aussi profonde que soit sa lecture, le lecteur ne rencontre pas toujours de telle expérience de la voix; loin de là, il n'y a pas beaucoup de textes qui produisent de telles voix ineffaçables.

Mais par ailleurs, on peut aussi penser que la《voix》est une stratégie textuelle selon laquelle le dispositif produisant des effets de voix est préalablement enfoui dans le texte : c'est donc comme un piège ingénieux du langage poétique qui incite le lecteur à participer à l'émergence d'un texte, encore d'une voix : piège textuel tendu comme toile d'araignée. Dans ce cas-là, le mot de 《piège》 ne s'emploie pas pour accentuer l'intention ou les artifices d'un poète, mais plutôt pour désigner le mécanisme même du langage poétique qui dresse la《voix》comme un leurre. Il est évident du moins que ce dispositif de la 《voix》, si ingénieux qu'il soit, ne fonctionnera pas pour un lecteur passif. Donc, quand il s'agit de la 《voix》 dans le texte poétique, il faut l'approche des deux côtés de lecture et d'écriture : on doit considérer un texte du double point de vue de l'écriture et de la lecture. Parti de la lecture, on atteint finalement la matrice originelle d'une écriture : matrice où se superposent des traces de la vie ou des mémoires physiques ; c'est à ce moment que la voix textuelle s'imprimera profondément dans notre mémoire.

Envigageons ce processus en analysant un des poèmes de NAKAHARA Chûya (1907-1937): *Cirque* (1929). Je cite ici ce texte original avec la traduction par Yves-Marie Allieux.

サ ー カ ス

中原 中也

幾時代かがありまして

茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして  
冬は疾風吹きました

幾時代かがありまして  
今夜此処での一と殷盛り  
今夜此処での一と殷盛り

サーカス小屋は高い梁  
そこに一つのブランコだ  
見るともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて  
汚れ木綿の屋蓋のもと  
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

その近くの白い灯が  
安価いりボンと息を吐き

観客様はみな鰯  
咽喉が鳴ります牡蠣殻と  
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

屋外は真ッ闇 闇の闇  
夜は劫々と更けまする  
落下傘奴のノスタルジアと  
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Chuya Nakahara, *Oeuvres tome I, Poésie*, éd. Kadokawa, 2000, pp.10-12

Cirque

Que d'époques ont passé  
Et il y eut des guerres brunes

Que d'époques ont passé  
Et l'hiver le vent a soufflé

Que d'époques ont passé  
Et ce soir que de monde  
Et ce soir que de monde

Sous la tente  
Un trapèze  
Un tout petit trapèze

Tête en bas, mains pendantes  
Sous le toit de coton sale  
You ! Han ! You ! Ho ! You ! Ha ! You ! Oh !

Les lumières blanches  
Soufflent, pauvres rubans

Spectateurs sardines  
Les gorges font un bruit d'écailles d'huîtres  
You ! Han ! You ! Ho ! You ! Ha ! You ! Oh !

Dehors il fait nuit      noir mais noir

Et la nuit continue à s'étendre

Avec la nostalgie d'un pauvre parachute !

You ! Han ! You ! Ho ! You ! Ha ! You ! Oh !<sup>3</sup>

Cette pièce est une des plus populaires de la poésie de Chûya. On sait qu'il la choisissait lui-même souvent pour la lire à haute voix devant les auditeurs. En effet, c'est un des meilleurs poèmes pour l'oreille; ce refrain harmonieux est inoubliable : «Yuā-n yuyō-n yuyayuyon» (traduit en français : You! Han! You! Ho! You! Ha! You! Oh!). Commençons par examiner la caractéristique de la voix dans ce texte. Il s'agit d'abord du niveau de l'énonciation. Le texte donne l'impression que le locuteur parle «ici et maintenant», la «voix» est mise en premier plan. Pour ne citer qu'un exemple, dans *les Os*, un poème du recueil *Chansons des jours d'autan*, le locuteur murmure : «Holà, holà, ce sont mes os – / Celui qui regarde mes os, moi? Comme c'est drôle.» (traduit par Yves-Marie Allieux). Ces vers peuvent évoquer un peu *la Ballade des pendus* de François Villon. Chûya lui-même essayait en effet de la traduire à cette époque. Il est aussi connu comme un des meilleurs traducteurs de Rimbaud. Or, il ne nous importe pas ici d'imaginer que le locuteur soit déjà mort, ou qu'il fasse semblant d'être un mort, mais de revivre nous-même la situation de l'énonciation où le locuteur parle à quelqu'un «ici et maintenant», et d'éprouver la conscience réflexive de celui qui murmure ironiquement : «celui qui regarde mes os, moi?». Les paroles murmurantes de ce discours nous invitent immédiatement au monde où la «voix» s'exhale et accuse sa présence. Ce qui nous semble au moins clair, c'est que le «je» raconte sur place des spectacles successifs entre le réel et le rêve, que nous serons obligés d'être face à cette«voix»même. Il faut souligner que c'est le poète (scripteur)

---

<sup>3</sup> NAKAHARA *Chûya Poèmes*, traduits du japonais par Yves-Marie Allieux, Éditions Philippe Picquier, 2005, p.31

lui-même qui connaît le mieux le processus d'émergence de la «voix» quelque part à la lisière de l'existence, et qu'il y a surtout quelques poètes qui savent produire de tels effets intensifs de la voix. Chûya a une aptitude extraordinaire dans la création de la «voix» : chaque poème fait écouter sa voix unique.

Le premier vers du *Cirque* «Que d'époques ont passé» («ikujidaikaga arimasite» en japonais) montre la virtuosité poétique, qui fait surgir en un instant une vaste étendue spatio-temporelle dans l'esprit du lecteur : virtuosité que Chûya nous avait déjà montrée en traduisant un vers rimbaldien : «Ôsaisons! ô châteaux!» (*Bonheur*). En même temps, le refrain du japonais Arimasite (il était une fois...) évoque le style des contes pour enfants écrits par son contemporain écrivain, Mimei Ogawa; le lecteur est attiré par ce ton intime des contes populaires : voix magique qui emmènera immédiatement celui-là au-delà du monde quotidien. Ensuite, par le vers «et ce soir que de monde», la représentation de l'immensité spatio-temporelle est focalisée en un point terrestre. Le prologue du cirque qui va annoncer des spectacles prendra le relais du ton narratif des contes. L'accent narratif des vieux contes et celui du prologue concourront à former une «voix» nostalgique, inoubliable. On voit enfin un trapèze apparaître sous la tente haute du cirque : «Tête en bas, mains pendantes». Avec ce trapèze, le point de vue descend de plus en plus du toit de «coton sale». L'onomatopée du trapèze : «Yuā-n yuyō-n yuyayuyon», se répète sans indiquer distinctement si elle est des bruits physiques ou le prolongement de la voix narrative. Ce n'est pas la répétition simple du même mot «Yuā-n», mais avec un peu de différence «yuyō-n»; ces mots étant encore une fois répétés dans la composition de «yuyayuyon», le balancement du trapèze sera davantage accentué. Plus il est instable et irrégulier, plus on le ressent intensément. On dirait que cette descente ondulante se tourne vers les bouches ouvertes des spectateurs. De même, le point de vue du narrateur descend progressivement du toit de la tente aux têtes des spectateurs. Cela se dessine d'autant plus explicitement que le poète abaisse typographiquement de quelques caractères toute la dernière strophe (on ne peut pas le constater dans ce poème traduit). Par ailleurs ce qui expose le plus la caractéristique de la «voix» dans ce poème, c'est le

refrain «Yuā-n... » pareil au balbutiement entre la parole et la non-parole : ces sons rythmiques, très impressionnants, s'enfoncent dans le profond de notre corps avec les effets typographiques ou les images qui représentent la «descente». En comparant le corps humain aux poissons et coquillages : «spectateurs sardines» «huîtres», le locuteur nous conduira enfin à un organe qui a perdu la voix, à une gorge des «sardines». Cette «gorge» dont la sensation corporelle se concrétise par l'emploi fréquent des consonnes palatales [k] [g] sur le texte original nous dirige à travers l'image du pharynx même vers le monde «noir mais noir», vers la source de la «voix». Ce n'est pas seulement par les images, la typographie, mais par la sonorité que la «descente» est imprimée dans notre mémoire. Quand la métaphore d'un «parachute» nous renvoie aux «guerres brunes» de la première strophe, le ton du locuteur qui narrait en focalisant son regard sur la «trapèze» rejoint celui de la narration des vieux contes, qui fendra à son tour de nouveau une vaste étendue spatio-temporelle. C'est à ce moment-là que se révèle bien la qualité primitive de la «voix» dans ce poème. Comme une trapèze balançant, cette voix descend vers son origine en répétant sa modulation pour retrouver les sésames du commencement comme un terme: «il était une fois ... ». C'est bien cette circularité qui imprime en définitive en nous la voix de Chûya.

## 2 La stratégie de textes et la «voix»

Les voix multiples traversent la poésie de Chûya. Autrement dit, dans chaque poème, on sait mesurer des effets de voix, et créer de diverses qualités de voix. Quand il s'agit de la stratégie de voix, il faudrait une approche à angles multiples ; par exemple il y a d'abord l'analyse de l'énonciation, puis celle des éléments qui formeront un grain de voix: rhétorique, images, sonorité; enfin celle de la typographie. Jusqu'à présent, l'approche de la «voix» textuelle s'orientait toujours vers l'énonciation, qui a été considérée comme éléments principaux du devenir de la «voix» ; donc, les effets, les qualités de la «voix» n'étaient guère traités que par rapport de la phase de l'énonciation: monde intime de l'énonciateur, représentations de *hic et nunc*

par l’embrayeur ou construction de la situation de communications, etc.. Cependant, l’approche de la «voix» ne doit pas s’y limiter, notamment dans les textes poétiques. L’essentiel est bien sûr d’envisager un texte comme l’ensemble des énoncés, une sorte de physique globale ; c’est-à-dire, il s’agit de tout l’entrelacs complexe du langage et de l’écriture: la rhétorique de la «voix» comme l’apostrophe, la vision de «voix-corps» formée par des images, la structure syntaxique, le tissu métrique et phonologique, la «voix» métaphorique issue de contextes superposés, l’intertextualité, la disposition typographique, l’orthographe, etc.. Généralement, la «voix» dans l’espace du texte tend à être considérée comme celle de l’énonciateur; mais il faut prendre garde que l’énonciateur peut occuper à la surface du texte une position stratégique de l’écriture; cette position seule qu’on pourrait appeler le lieu de la «voix-leurre» peut offrir au lecteur des informations officielles sur la «voix». Cependant, si l’on se laissait diriger par celle-ci, on ne pourrait atteindre la «voix» qui, résultante de toute la lecture, sera laissée dans nos oreilles.

On tente de diviser provisoirement en deux la phase formatrice de la «voix»: l’une est celle du «discours» relatif à l’énonciation, dans lequel le lecteur essaie de superposer souvent sa voix à celle de l’énonciateur (surtout de la première personne) ; l’autre est celle du «langage poétique»: images produites par les figures de la rhétorique, contextes construits par l’intertextualité, effets auditifs des sons et des rythmes, effets visuels de la typographie, etc. ; tout cela fonctionne dans tous les sens du lecteur et en vient à procurer à la voix superficielle du «discours» son grain, son volume, ses détails, ses nuances physiques. On pourrait dire que la phase du «langage poétique» dissimule essentiellement l’intentionnalité au non-langage, au langage non articulé, et possède la puissance de rejeter radicalement la voix du sujet unique ou univoque (au sens étymologique *unus-vox*): voix transparente et sans nuances. Or, quand ces deux phases du «discours» et du «langage poétique» fonctionnent conjointement dans l’espace limité de l’écriture classique (poèmes à forme fixe), se passent entre elles tour à tour la fusion, le heurt, la dissociation. Du degré de leur entrelacs dépendra la présence de la «voix» dans le texte. Ainsi de leur fusion totale

ou de leur interaction interminable naîtra le fantasme de la «voix» accompagnée de l'organe. Par ailleurs quand la rupture ou la fissure apparaît dans le circuit de ces phases, le système formateur de l'énonciation lyrique se met à déceler un dérèglement: le lyrisme s'altère et la poésie moderne connaîtra une grande transformation. De ce point de vue, considérons un peu sur l'évolution de la poésie moderne française depuis le romantisme jusqu'au symbolisme.

### 3 La poésie moderne de France et la «voix»

La poésie romantique a pour ressources primordiales la force de l'écriture supprimant les nuances physiques. La phase du «discours» y met au premier plan la métamorphose du locuteur à la première personne, tandis que celle du «langage poétique», surtout la sonorité et les images achèvent la désincarnation de la voix énonciatrice et engendrent le simulacre de la «voix sans corps». Ainsi dans l'*Automne* de Lamartine, dans le présent de l'énonciation, le «je» étale sa propre image assimilée au paysage vespéral de l'arrière-saison devant les yeux du lecteur, et il en arrive enfin à l'identitisation de lui-même avec l'image d'une «fleur» en superposant la métaphore de la mort : au niveau du «langage poétique», on tente de *dés-incarner* la «voix» pour s'approprier la voix spirituelle;

La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire;  
 À la vie, au soleil, ce sont là ses adieux;  
 Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu'elle expire,  
 S'exhale comme un son triste et mélodieux.<sup>4</sup>

Nous assistons à l'émergence de la«voix-leurre»qui nous incite à une illusion du«je» sans corps. Dans l'entrelacs heureux de la phase du «langage poétique» et de celle du

---

<sup>4</sup> Lamartine, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, p.76

《discours》, le «je» locuteur se transforme, se fond avec la «voix» qui n'a pas d'indices physiques, c'est-à-dire avec la musique; on représente finalement le sujet montant au ciel. S'achèvera le mythe romantique de la «pleine voix».

Au contraire, Gérard de Nerval couvrira de la chair fantasmagorique la «voix», tout en animant l'interaction répétitive entre la phase du «discours» et celle du «langage poétique»: le sujet poétique sera sans cesse poussé à se transformer, à se multiplier. En fait, la «voix» nervalienne se laisse entraîner dans le tourbillon de ces deux phases tout en visant à sa propre incarnation nouvelle au plus profond des mythes. Ainsi le «je» d'*El Desdichado* se métamorphose successivement en répondant aux images représentées dans les énoncés.

#### EL DESDICHADO

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :  
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé  
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé,  
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,  
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,  
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?  
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;  
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée  
 Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.<sup>5</sup>

Comme le suggère ce titre (le nom d'El Desdichado proviendrait d'un passage d'*Ivanoé* de Walter Scott), le locuteur se présente comme chevalier moyenâgeux dans le premier quatrain tout plein de la connotation du «manque» (lumière, épouse, consolation). Au deuxième quatrain, on exige des images propres à remplir ce «manque». Alors se dessine la chaîne d'images réelles plaisant au sujet poétique. Au premier tercet, dans l'euphorie naissante, s'engendre la multiplication du sujet, et se déroulent des scènes mythiques comme celles des souvenirs béatifiques. Loin de marquer l'inquiétude d'identité, les points de suspension employés deux fois semblent refléter la voix exhalée par le(s) sujet(s) extatique(s). Au dernier tercet, de ce sujet multiplié, un héros apparaît avec la chair orphique pour accomplir un acte héroïque («Et j'ai [...] traversé l'Achéron»). La voix s'enfonce dans le discours, s'approprie la propre chair, la mémoire du héros, vit la vie nouvelle et prononce de nouveau la voix d'un héros mythique. La voix du poète Orphée rejoint nécessairement celle des chants accompagnés du lyre : lyrisme dans l'origine. Mais cette voix chanteuse se divise en celles qui manifestent des réactions physiques et primitives : soupirs et cris. Dans ce symptôme *critique* de la voix, sera annoncée la *crise* du «sujet». L'indice «Orphée» nous renverra au «je» veuf du premier vers. La circulation infinie de deux phases du «discours» et du «langage poétique» reflète bien nettement le drame du devenir du sujet. D'ailleurs elle parvient à former la structure circulaire de ce texte.

Or, chez Baudelaire, on remarquera un changement dans les rôles de deux phases qui engendrent le simulacre d'une (des) «voix». Considérons un poème des *Fleurs du mal*: *Les Sept vieillards*, où le devenir même du «langage poétique» démarré par la «voix» de l'apostrophe constitue tout d'un coup une profondeur de ce texte en étendant des réseaux des métaphores :

---

<sup>5</sup> Nerval, *Œuvres III*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, p.645

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Un matin, cependant que dans la triste rue  
Les maisons, dont la brume allongait la hauteur,  
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,  
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,  
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros  
Et discutant avec mon âme déjà lasse,  
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prune trempée  
Dans le fiel; son regard aiguisait les frimas,  
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée  
Se projetait, pareille à celle de Judas.

( ... )<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, pp.87-88

La description du début donne à Paris l'aspect permanent de la vie tout en doublant l'image parisienne d'Hugo, celle du gigantesque être vivant où coule abondamment l'eau nourissante. En disposant au centre les deux mêmes mots («cité»), le premier vers simule un miroir où sont confrontés les vibrations physiques («Fourmillante cité») et les frémissements psychiques («cité pleine de rêves»). Cette composition spéculaire préfigure bien le déroulement suivant puisqu'on va y discerner à quel point l'expérience physique de la grande ville se reflète dans la conscience du sujet : miroir mental. On feint de viser à présenter le Paris mystérieux d'Hugo devant les yeux du lecteur, par la rhétorique d'apostrophe qui caractérisait tant la «voix» romantique, mais dont on s'éloigne en fait aussitôt pour se plonger dans le réalisme vulgaire insinué par le deuxième vers. Cependant ce qui est plus remarquable, c'est que toute autre situation est produite par cette figure de la «voix» qui offrait toujours l'occasion de la transformation du sujet : la «voix» de l'adresse ne met pas en scène l'espace communicatif entre le «je» énonciateur et l'objet auditeur (la ville), ni ne tente de les faire assimiler. Elle ne provoque jamais le développement du discours; loin de là, dans la phase du langage poétique, elle meurt dès que s'engendrent des métaphores de plusieurs strates. Dans un poème intitulé *Le Vin des chiffonniers*, où Paris joue de même un rôle important, un chiffonnier apparaît comme s'il incarnait le Paris décrit comme «labyrinthe fangeux / où l'humanité grouille en ferments orangeux». De la même manière, aussi dans *les Sept vieillards*, un vieillard entre en scène en s'identifiant avec des représentations de la grande ville. Notamment l'image de l'eau sous-tend dès le début cette pièce, enveloppe tout l'espace des bâtiments de pierre, et le transforme tout en fluide; par conséquent, des maisons des deux côtés de la rue «stimulaient les deux quais d'une rivière accrue». «Un brouillard (...) jaune» se superpose sur un «vieillard (vêtu) des guenilles jaunes» par la même couleur et par l'assonance : [ja:r]; l'aspect du vieillard s'associe encore avec le «brouillard» à travers des métaphores : «pluvieux», «pleuvoir». C'est ainsi que ce vieillard enveloppé d'images de l'eau en vient à incarner toute la ville transformée en fluide. Le «je» qui se dévoile dans la troisième strophe se charge du rôle d'un témoin qui assiste à

l'apparition de ce vieillard. Le discours s'approche alors de la narration un peu prosaïque d'un témoin, dans laquelle se brise l'équilibre rythmique de la première strophe. Et apparaissent de divers désaccords comme coupes irrégulières. Cette difformité n'affecte pas seulement le prosaïsme, mais aussi elle correspond à l'anormalité du spectacle entrevu par le «je». Si la structure de ce poème est en diagonale, l'enjambement strophique («Tout à coup, un vieillard (...) /M'apparut».) pourra être situé exactement au point de croisement. Et tout en soulignant le «je» témoin au début du vers («M'apparut»), il fixe admirablement un moment où le vieillard deviendra une représentation physique de la ville gigantesque. À la fin de mai 1859, Baudelaire inclut un des manuscrits de ce poème (intitulé là : *Fantômes parisiens*) dans la lettre envoyée à Jean Morel, directeur de la Revue française, avec ces mots :

[lacune] lignes soigneusement quand vous donnerez ces vers à l'impression – si vous les donnez – car tout ce que j'en pense est que la peine qu'ils m'ont coûtée ne prouve absolument rien quant à leur qualité; c'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter, et je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie.<sup>7</sup>

On trouve les indications soigneuses du poète sur la disposition des vers ou sur la typographie. Or, qu'est-ce que veut dire le terme : «avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées de la Poésie» ? À ce propos, en remarquant le changement de la première édition des *Fleurs du mal* à sa seconde, John E. Jackson note clairement que «ce changement est perceptible notamment dans des audaces prosodiques très remarquables : enjambements strophiques, coupes irrégulières», et d'ailleurs que «Baudelaire a beaucoup moins dépassé (les limites assignées à la Poésie) qu'il n'a

---

<sup>7</sup> Baudelaire, *Correspondance I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.583

dépassé les contours de celle-ci)<sup>8</sup>. Jackson a l'air de suggérer que cette rénovation, loin d'être celle de la forme poétique, concerne la transformation essentielle de la qualité de la poésie.

Dans ce poème, le discours s'approche d'autant plus de la narration d'un récit que la voix du «je»témoin glisse prosaïquement sur la surface du texte. C'est à ce moment-là que le «je» narrateur rapporte comme «un événement en lui-même» l'apparition de ce vieillard représentant allégoriquement le corps de Paris. Autrement dit, il raconte «un autre corps», «un corps métamorphosé», non pas comme son dehors, mais comme un événement naissant dans son dedans. En fait, cet événement ne serait rien d'autre que le devenir du langage. Le sujet poétique ne sait pas l'assimiler, mais il le reconnaît comme «altérité latente dans son dedans». C'est alors que la «voix» perd le simulacre de présence du sujet parlant, simulacre qui s'opère quand l'énonciation s'identifie avec le fonctionnement du langage poétique. Simultanément on s'éloigne de la «voix» romantique; on se délivre de sa «charge».

Ensuite, envisageons un poème de Rimbaud intitulé : *Jeune Ménage* où la «voix» du discours poétique s'approchera de la parole vide. On pourrait dire que l'évolution poétique des *Premières poésies* aux *Illuminations* incarne si distinctement la transformation essentielle de la conception de poésie. Notamment dans les *Derniers Vers* (dont une pièce est *Jeune Ménage*), derniers essais rimbaldiens de vers, la forme conventionnelle et la forme nouvelle, le sujet chantant et celui de la raillerie, les mots poétiques et ceux de la prose semblent désirer retrouver la nouvelle poésie dans leurs confrontations.

---

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. par John E. Jackson, Le Livre de poche, p.42

## JEUNE MÉNAGE

La chambre est ouverte au ciel bleu-turquin;  
Pas de place: des coffrets et des huches!  
Dehors le mur est plein d'aristoloches  
Où vibrent les gencives des lutins.

Que ce sont bien intrigues de génies  
Cette dépense et ces désordres vains!  
C'est la fée africaine qui fournit  
La mûre, et les résilles dans les coins.

Plusieurs entrent, marraines mécontentes,  
En pans de lumière dans les buffets,  
Puis y restent! le ménage s'absente  
Peu sérieusement, et rien ne se fait.

Le marié, a le vent qui le floue  
Pendant son absence, ici, tout le temps.  
Même des esprits des eaux, malfaisants  
Entrent vaguer aux sphères de l'alcôve.

La nuit, l'amie oh! la lune de miel  
Cueillera leur sourire et remplira  
De mille bandeaux de cuivre le ciel.  
Puis ils auront affaire au malin rat.

— S'il n'arrive pas un feu follet blême,

Comme un coup de fusil, après des vêpres.  
 — O spectres saints et blancs de Bethléem,  
 Charmez plutôt le bleu de leur fenêtre!

27 juin 72<sup>9</sup>

Dans la première strophe, règne le regard du locuteur qui a la faculté de percevoir des êtres surnaturels pénétrant à la dérobée dans le monde quotidien. Le sujet devenu regard dirige le lecteur dans ce monde merveilleux en rapportant sur place ceux qui entrent dans son champ visuel. Alors que le regard se tourne vers les êtres surnaturels tels des fées, la «voix» de ce poème ne fait que narrer indifféremment des incidents insignifiants d'un ton toujours familier : ton visant exprès au prosaïsme. Elle n'est ni la voix prophétique d'Hugo, ni la voix nervalienne mnémonique des chansons, ni la voix impersonnelle de Verlaine qui «gazouille et susurre». Les voix de ces poètes étaient plus ou moins considérées comme identiques à celle qui domine tout le texte ou à celle qui provient du plus profond de la poésie. Mais celle de ce poème paraît être originellement marginale ou décentrée. La désinvolture intentionnelle, l'impression de répéter vainement les mêmes mots ou les mêmes sons ; tout cela produit une «voix» qui correspond au «désordre», au «vide» de l'espace domestique de la bourgeoisie peut-être pieuse : la «parole vide». Ce sont des paroles qui surgissent de la langue poétique qu'on a désarticulée volontairement.

En poursuivant non pas la phase du discours, mais la phase du langage poétique, on découvre un contexte dissimulé de ce poème. Autrefois A.Hakett a remarqué le motif caché de «la naissance de Jésus» en soulignant le sens étymologique du mot «aristoloches»: «meilleur-accouchement». En effet, il semble que nous invitent vers l'Orient le «ciel bleu-turquin» du premier vers et le «Bethléem» de la dernière strophe. Toutefois, en lisant tout le poème selon ce code biblique, on s'aperçoit qu'il ne s'agit

---

<sup>9</sup> Rimbaud, *Oeuvres*, Garnier, 2000, pp.162-163

pas en fait de ce motif, mais de la satire mordante de celui-ci. Considérons par exemple «la fée africaine» du septième vers dans ce contexte. Elle nous évoque des Noirs africains avec la mûre, fruit noir. Suivant l'iconographie biblique, un des mages de l'Adoration est souvent représenté depuis le moyen âge par un Noir comme allégorie du continent africain. *L'Évangile selon Matthieu* nous rapporte «de la myrrhe» comme une de leurs offrandes. Ne pouvons-nous pas saisir comme un jeu d'assonance entre la «mûre» et la «myrrhe»? Or, dans ce poème, même si la fée fournissait la mûre à la jeune femme, celle-ci serait absente et elle ne pourrait pas la recevoir, alors que l'offrande des mages fut présentée devant les yeux de la Vierge. C'est-à-dire que l'absence du jeune ménage ne fait que prolonger pour toujours la naissance de l'Enfant. De ce point de vue, on peut discerner une sorte de raillerie dans la connotation de quelques mots : «marraine» assistant au baptême du nouveau-né : «alcôve» comme «lieu des rapports amoureux». En plus, le terme banal «la lune de miel» qui désigne littéralement les premiers temps du mariage, est certainement employé avec l'ironie; sa couleur de miel annonce celle de«cuivre»qui remplira le ciel nocturne. Cela suggère qu'elle va recouvrir le ciel bleu-turquin, qui évoque le bleu représentant traditionnellement la virginité de Maria dans la scène de la Naissance du Christ. Le mot «cueillera» rappelle d'une part «la récolte des fruits» qui va s'associer au motif de «la Naissance»; mais encore d'une autre, le verbe 'cueillir' veut dire : détacher (une partie d'un végétal) de la tige. Cette «cueillette» sous-entend l'échec fatal de la Conception (Fruit) que connotaient les mots : «marraines» «alcôve» «lune de miel». L'espace du ménage est ainsi plein d'indices d' «absence» ou de «non-naissance» , alors que les êtres naturels sont couverts d'indices de «présence» et de «multiplication». En considérant la relation étroite entre les images et la sonorité, on pourrait ébaucher tout le mouvement de ce poème. Les objets en désordre («coffre» «huche») qui représentent explicitement la vie bourgeoise d'alors occupent d'abord l'intérieur de la maison. Parallèlement la multiplication de la plante recouvre le mur de l'extérieur : les «aristoloches» , allusion de «la Naissance du Christ» cèdent à leur tour la place aux «lutins» aux gencives vibrant, êtres surnaturels du paganisme. Cette

transposition suivie se constate également au niveau de la sonorité dans les première et deuxième strophes. Au premier vers, l'allitération est disposée ingénieusement dans chaque hémistiche (5/5) :

La chambre est ouverte au ciel bleu-turquin

[br] [rt] [bl] [tyr]

Au deuxième vers, en substituant les sonores aux sourdes (ou inversement) dans les consonnes occlusives ([b]- [p], [t]- [d]), l'impression des assonances se produit bien clairement ([pa] [pla] [de]). À cet effet des dentales et des labiales s'ajoutent une fricative [ʃ] des rimes et encore une autre fricative [v] ; tout cela prévoit la «vibration des gencives» dont les sons [vibr] [ʒäiv] vont exprimer littéralement le mouvement des lèvres, des dents et des gencives. Les consonnes dirigeant aux premiers deux vers de petites vibrations ininterrompues des lèvres (celles qui dessinent par ailleurs par cet effet sonore les objets en désordre et la multiplication des aristoloches) sont remplacées par les consonnes suscitant la friction labiale ou buccale aux troisième et quatrième vers. Sans doute, on doit se rappeler ici une phrase de l'*Alchimie du verbe* : «Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne».

Dans la dernière strophe, chaque vers (21<sup>e</sup> et 23<sup>e</sup>) précédé par les traits d'union forme un énoncé avec leur vers suivant. Ces distiques sont disposés comme s'ils constituaient un dialogue : le premier nous suggère une possibilité ou plutôt la négation de cette possibilité («s'il n'arrive pas... »); le second prévoyant peu de probabilité ferait une autre proposition («Charmez plutôt... »). On peut supposer que cette strophe se compose des autres deux voix que celle du locuteur qui jouait le rôle du narrateur dans les strophes précédentes: on peut supposer qu'il y aura un grand écart essentiel entre la dernière strophe et les strophes précédentes. C'est-à-dire qu'il ne s'agit plus d'une «histoire» qui raconte la «Naissance» prolongée indéfiniment par les forces surnaturelles, mais d'un dialogue établi, à grand écart de cette histoire, sous la perspective qui la domine. Charmer «le bleu de leur fenêtre» au dernier vers, c'est restaurer cette chambre comme lieu plein de vitalité et de fécondité tout en

transformant encore le ciel de cuivre en celui d'azur. Or, l'inefficacité de cette magie est évidente puisque le «bleu» de la fenêtre nous renvoie inévitablement au «bleu turquin» du début de ce poème. Cette structure de cercle s'intégrant dans le mouvement de circulation éternelle désigne sans cesse au niveau symbolique la conversion du code chrétien, bourgeois en code folklorique, païen, et enfin la rétroaction du contexte culturel européen.

L'allitération de ce poème, liée à la fois à la phase du discours et à celle du langage poétique produit d'une part l'impression des paroles murmurantes y compris le dialogisme de la dernière strophe, et d'autre part la mise en représentation du fourmillement des êtres surnaturels. Autrement dit, quelqu'un sans visage prononce des paroles vides interminables tandis que derrière cette «voix sans sujet», bougent des êtres anonymes, primitifs et muets comme «présence sans voix». Cette «présence» doit nous rappeler un passage trop connu des *Lettres du voyant* de Rimbaud. Il écrit ainsi dans la lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871 :

Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur?

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archer : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.<sup>10</sup>

La «pensée» éclosée n'est pas ce qui est inspiré comme chez les romantiques, mais ce qui s'engendre par le travail conscient du «dérèglement de tous les sens». Quand on saisit ainsi le sens de la «pensée», on arrive à s'apercevoir qu'elle n'est rien d'autre que le devenir du langage poétique, et qu'elle nous renvoie au monde du langage émancipé du «moi» du poète.

---

<sup>10</sup> Rimbaud, *Ibid.*, pp.363-364

Dans la poésie lyrique, la «voix» donne divers effets, remplit diverses fonctions. Envisager la «voix» dans le texte, ce n'est pas remarquer celle de la surface du texte, mais c'est se rendre vers la source de cette «voix», vers l'origine du corps-texte. La remontée à cette origine ne nous fait pas seulement parvenir à la mémoire corporelle, mais aussi nécessairement à un mouvement visant au tohu-bohu de la non-parole, à un Autre ou à un être anonyme. Ce mouvement, en produisant le simulacre de la «voix» par l'interaction de l'énonciation et du langage poétique, atteint les profondeurs de la non-parole : c'est alors que la «voix» s'émancipe de l'envoûtement de la voix romantique. En employant les expressions de la lettre citée plus haut, on pourrait dire qu'il s'agit des «profondeurs» où la symphonie fait son remuement avant de monter sur la scène : là où il faudrait considérer l'enjeu de la «voix» dans les textes.