



éduscol



Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour la classe de première
générale et technologique

Français

Écriture poétique et quête du sens,
du Moyen Âge à nos jours
Pistes de travail

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code de la propriété intellectuelle.

juillet 2013

Sommaire

Présentation	3
Piste 1 : Face à l'Histoire.....	4
1. La poésie épique : de la matière légendaire à une métaphysique de l'histoire	4
2. Quelle responsabilité des poètes face aux désastres et crises de l'histoire ?	5
3. Mêler l'intime et l'historique : l'historicité des situations subjectives	6
Quelques œuvres de référence	8
Pour aller plus loin	8
Piste 2 : « Qui meurt a ses lois de tout dire ».....	9
1. Une diversité de questionnements	9
2. Formes et représentations	10
Quelques œuvres de référence	10
Pour aller plus loin	11
Piste 3 : L'amour la poésie, ou le sens du lyrisme	12
1. Dire le désir : permanences et variations des discours amoureux	13
2. L'amour comme habitation poétique du monde	14
3. L'amour du nom.....	16
Quelques œuvres de référence	17
Pour aller plus loin	18
Sites de référence.....	19
Piste 4 : Poésie et paysage.....	19
1. Le paysage poétique au cœur des grands courants esthétiques	19
2. Le jardin comme art de vivre	20
3. Paysage avec ou sans figures	20
4. Paysage et puissance du verbe poétique	21
Quelques œuvres de référence	22
Pour aller plus loin	22
Sites de référence.....	23
Piste 5 : Mélancolies poétiques.....	24
1. La mélancolie comme quête du sens.....	24
2. Une histoire de la mélancolie : consolation ou dérision ?	24
3. L'intérieur et l'extérieur	25
4. Le parti de la monotonie.....	25
5. Le parti de la discordance	26
Quelques œuvres de référence	27
Pour aller plus loin	28
Sites de référence.....	28
Piste 6 : Chants d'en bas.....	28
1. Le choix du bas	29
2. Chanter le bas	29
3. Ceux d'en bas.....	30
4. Le bas langage.....	31
5. Vulgarité de la poésie	32
Quelques œuvres de référence	32
Pour aller plus loin	33
Sites de référence.....	34

Piste 7 : Cosmogonies poétiques : chanter la science ou chercher le sens ?	34
1. La césure poésie – science au XIX ^e siècle	34
2. L’ancien partage du savoir : la poésie et les états ou empires de la science	35
3. Diversité des sciences et diversité du monde	36
4. Grammaires de la création : origines du monde, du poème, du savoir	37
5. Chanter la science ou comment ré-enchanter la technique au XX ^e siècle	37
Quelques œuvres de référence	38
Pour aller plus loin	39
Sites de référence	39
Piste 8 : Poésie et mythologie : à la recherche du sens perdu	40
1. Vers une histoire des mythes en poésie	40
2. Etudier un recueil par le biais des figures mythologiques	42
3. Etudier un mythe en poésie, du Moyen Âge à nos jours.....	43
Des mythes concernant la poésie, et favorisant la figuration du poète	43
Lyre ou monstres, enfers ou épouse perdue	43
Des mythes amoureux, interrogeant le désir ou la beauté	44
Des mythes pensant les forces et les formes	44
Quelques œuvres de référence	45
Pour aller plus loin	46
Sites de référence	47

Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

Pistes de travail

Présentation

L'étude de la poésie est une constante de l'enseignement du français depuis les premières classes jusqu'à la fin du collège, et n'a donc rien pour surprendre les professeurs. À travers cette étude, il ne s'agit pas seulement de connaître un « genre » et d'en cerner les spécificités, mais ce faisant d'éveiller à une dimension du langage que le poétique, quelque forme qu'il prenne – vers ou prose – donne à considérer avec une particulière intensité : « L'objectif est de faire percevoir aux élèves la liaison intime entre le travail de la langue, une vision singulière du monde et l'expression des émotions », rappelle le programme des classes de seconde générale et technologique.

En première, « l'objectif est d'approfondir avec les élèves la relation qui lie, en poésie, le travail de l'écriture à une manière singulière d'interroger le monde et de construire le sens ». Ainsi s'éclaire le titre de l'objet d'étude, rappelant que l'exploration formelle propre à la poésie ne se comprend qu'en fonction de ses visées et enjeux, en lien étroit avec ce qu'elle cherche à atteindre ou à construire « dans un usage de la langue réinventé ». La poésie dans les variations de son histoire proposant, à travers la langue, d'interroger le rapport de l'homme à la réalité dans sa complexité la plus grande, le cours doit en conséquence veiller à ne pas perdre de vue, dans l'analyse de ses moyens, la compréhension de ses fins, qui seules lui donnent sa valeur et sa saveur.

« Du romantisme au surréalisme », les élèves ont pu découvrir en seconde les ambitions de cette quête, dans le mouvement renouvelé de ses formes. La progression pédagogique propose, après avoir travaillé sur des périodes circonscrites, dans les classes de première d'enrichir la connaissance de l'histoire littéraire par un élargissement du corpus. « Du Moyen Âge à nos jours », il s'agit d'ouvrir le champ des connaissances. En prenant « soin de travailler sur des textes différents de ceux étudiés en classe de seconde » et en veillant donc à construire une culture littéraire, « à contextualiser la lecture de la poésie, en donnant aux élèves des éléments de son histoire », les cours n'ont pas à s'enfermer dans une compréhension trop étroite des deux prépositions. Le pur défilé diachronique n'est pas la seule forme d'organisation de séquences problématiques, attachées à diversifier les époques sans prétendre à une vaine exhaustivité. C'est par l'articulation d'« un recueil ou une partie substantielle d'un recueil de poèmes » au choix du professeur, et d'« un ou deux groupements de textes » que les pistes proposées invitent donc comme le mentionne le programme à « dessiner des évolutions en matière d'histoire des formes et des représentations ».

Les pistes ci-dessous n'ont pas prétention à l'exhaustivité : elles sont incitatives, et souhaitent aider à construire des séquences problématiques et à faciliter l'accès aux documents permettant de les développer. Enfin, elles ne préjugent pas de la mise en œuvre. L'on renverra ici notamment aux ressources pour la classe de seconde, afin de rappeler que l'étude de la poésie est particulièrement propice à une ouverture de l'accès aux textes : l'oralisation, l'écoute, qui ne constituent pas un simple complément de l'analyse, permettent de rentrer en compréhension et en appropriation du texte, tout en développant des compétences orales. La mise en page d'un texte qui se donne à voir et à entendre, la manipulation du poème, la considération de ces supports, de ces réseaux de publication ou de ses illustrations, trouvent dans l'outil numérique des possibilités nouvelles de réflexions et d'activités. Le dialogue de la poésie avec les arts, si abondant et décisif, fera l'objet, dans la section « histoire des arts », de propositions de développements.

Piste 1 : Face à l'Histoire

La quête du sens, c'est au premier chef sans doute celle qui aspire à comprendre les destins individuels ou collectifs dans la tourmente de l'Histoire humaine. Mais quelle est la légitimité de la poésie pour se pencher sur cette question ? Entre les origines épiques et le refus d'une poésie partisane, le lien entre poésie et vie des peuples ou de la Cité mérite d'être appréhendé avec les élèves sans caricatures. Platon bannissait les poètes de la Cité ; Sartre, tout en théorisant « l'engagement » dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, en dispensait les poètes, parce qu'ils refuseraient « d'utiliser le langage », et auraient pour fonction de privilégier le travail du « matériau » verbal plutôt que celui de la signification. Entre conviction de ce qu'elle peut apporter un éclairage irremplaçable sur l'Histoire, et crainte de s'aventurer vers ce qui lui serait extérieur et risquerait de la dénaturer, la poésie n'a cessé de pratiquer une recherche d'un sens historique qui interroge le sien propre. Ayant fréquenté en classe de troisième la littérature « engagée », les élèves de première seront en mesure de donner une profondeur de champ et une réflexion plus approfondie au questionnement poétique du sens (éventuel) de l'Histoire. Sans récuser en rien l'utile partition, au plan pédagogique, entre « art pour art » et « engagement », il s'agirait d'aider les élèves à dépasser une opposition réductrice, pour les inviter à considérer des « fonctions » du poète sans doute moins unilatérales que des polémiques opposant morale de la forme et devoir éthique ont pu prendre plaisir à les orchestrer.

La question de l'écriture de l'histoire en poésie pourra être envisagée selon les besoins des élèves autour de trois perspectives :

- les rapports de l'histoire avec l'épopée ;
- la tentation de l'engagement des poètes face aux crises de l'histoire ;
- le lyrisme historique, ou l'histoire vue au ras des subjectivités.

1. La poésie épique : de la matière légendaire à une métaphysique de l'histoire

Chercher à penser les rapports poésie et histoire, c'est d'emblée convoquer l'épopée. Le genre n'a cessé d'être auréolé d'un immense prestige d'Aristote à Hugo, au point de devenir un passage obligé pour tout grand écrivain. Depuis Homère et Virgile, la poésie et l'histoire sont comme les deux faces d'un même processus à travers lequel un peuple trouve l'expression la plus accomplie de son destin. L'épopée interroge donc les fonctions sociale et politique de l'histoire comme récit collectif. Rien d'étonnant à ce que le désir d'épopée ne soit jamais aussi fort que face aux tourmentes de l'histoire (guerres de religions au XVI^e siècle pour Ronsard et d'Aubigné) ou au XIX^e siècle qui a placé l'Histoire au centre de ses préoccupations.

La question que se posent les poètes, et qui peut constituer une entrée efficace auprès des élèves, est celle du regard spécifique que le poète peut poser sur l'Histoire. Quelle légitimité a-t-il à s'en emparer ? Ne risque-t-il pas de dénaturer son art ? On pourra partir de Ronsard et d'Aubigné pour établir une filiation jusqu'à Hugo. Ronsard dans la préface de la *Franciade* (poème inachevé, interrompu à la mort de Charles IX, et publié en 1572) reprend l'opposition antique entre poésie et histoire, le domaine de la poésie étant le vraisemblable, celui de l'histoire le réel. Dans ses *Discours des misères de ce temps*, la même idée est reprise, mais dans un dispositif plus complexe.

Progressivement Ronsard va imposer la nécessité du rôle du poète face à l'Histoire, par l'affirmation d'un discours moral exemplaire pour les hommes, faisant du poète un guide au cœur du chaos. La hauteur de vue et l'amplification poétique et mythique favoriseraient par la poésie une compréhension métaphysique. Ce mouvement d'amplification sera décisif chez d'Aubigné, pour qui Ronsard fut un modèle autant qu'un adversaire, et encore chez Hugo. La supériorité du poète tient alors à cette hauteur de vue qui dévoile le sens de l'histoire. Dans son « Discours à la reine » (vers 1 à 224) Ronsard qui a d'abord rendu hommage à Catherine de Médicis, ne tarde pas à implorer directement Dieu dans ses prières, conférant ainsi au poète un plus grand pouvoir qu'aux grands ce de monde.

Les élèves pourront ainsi partir du dispositif ronsardien, sensible aussi dans « Discours à des Guillaume Autels », pour le comparer aux choix esthétiques de Victor Hugo dans les *Châtiments*.

Chez Hugo le désir d'épopée est une réponse à une crise générale de l'Histoire. De fait, l'épique est partout au XIX^e siècle. « L'Expiation », tout en relevant du grand tableau historique, inscrit l'événement dans une lecture téléologique. Si pour Hugo l'histoire a un sens, c'est sur un plan métaphysique. Ainsi les procédés poétiques et visionnaires rendent-elles visible cet invisible. Comme chez Ronsard, l'actuel est ressaisi dans un geste plus ample, relié au passé (Néron, Babylone, pour les crimes de Napoléon III) et ouvert à un avenir messianique, l'épopée se terminant sur la foi dans le progrès du genre humain. Si l'histoire contemporaine est bien un thème fondamental au XIX^e siècle, tout comme elle l'est pour un romancier comme Balzac, elle est alors élargie dans une perspective mythique et prophétique (voir l'ordre symbolique des trois poèmes qui constituent l'armature du recueil : « Nox », « l'Expiation », « Lux »). L'épopée redonne ainsi espoir en ces temps de messianisme obscur.

Aborder les rapports poésie et histoire à travers le genre épique, c'est souligner la permanence d'un dispositif qui, de Ronsard à Hugo, confère au poète la fonction de mage sacré, laquelle donne à lire l'invisible précisément parce que le poète ne renonce ni au mythe, ni à la littérature. La question des « petites épopées » permet aussi de montrer aux élèves que les symboles et mythes sont eux-mêmes historiques.

Cependant, la pratique du fragment, conforme à l'esthétique romantique, ou au rêve d'un *infini diminutif* (Baudelaire), remet en question l'idée d'histoire totale. C'est aussi que pour un romantique tout est historique, tant la poésie est dorénavant fondée sur la conscience du moment où elle advient. L'historicisme qui domine cette époque, jusque dans l'opposition à l'esthétique classique, permet alors de rattacher la grande poésie épique à une esthétique du mineur, comme dans « Souvenir de la nuit du 4 » où la litanie des crimes de Napoléon III vient clore une scène intimiste, visant à produire un pathos poétique qui rendra d'autant plus efficace l'acte d'accusation. C'est du côté de l'élégie et de la déploration lyrique que Marceline Desbordes-Valmore déjà allait puiser pour dénoncer la répression des émeutes ouvrières auxquelles elle avait assisté. Les « petites épopées » que constituent les *Châtiments* invitent à interroger la possibilité d'une épopée dans la modernité. Hugo favorise sans doute le grandiose et le sublime, conformément à la loi du genre, mais travaille aussi sur les *choses vues*, le mineur. C'est là sa modernité. L'image du poète chiffonnier ou d'une histoire des vaincus, si chère à Walter Benjamin semble déjà se profiler.

2. Quelle responsabilité des poètes face aux désastres et crises de l'histoire ?

Une deuxième question s'impose, celle de la possibilité même pour la poésie de s'emparer des désastres de l'histoire, tout particulièrement du XX^e siècle. On pourra partir avec les élèves d'une opposition établie par le critique William Marx entre deux états de la poésie face à deux catastrophes historiques : Voltaire face au tremblement de terre de Lisbonne (1755) ; la condamnation de la poésie après Auschwitz. Voltaire choisit de versifier l'impensable. Dans le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, la tentative d'une esthétique du sublime est là pour donner à penser tout ce qui dépasse l'homme. La littérature prétend alors au pouvoir de faire du sens avec ce qui n'en a pas et dépasse la raison. Un tel régime des belles lettres a pu sembler impensable au XX^e siècle. Dans *Prismes*, Adorno affirme « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare ». Phrase qui exprime le désarroi de toute une génération, et le sentiment d'impuissance de la littérature. Comment expliquer ce renversement entre la rédemption de la poésie avec Lisbonne, et sa péremption avec Auschwitz ?

Pour éclairer ce débat difficile, il sera possible de construire un parcours diachronique dans un groupement de textes affrontant les cataclysmes (chez d'Aubigné, Ronsard, Voltaire...) puis de concentrer l'analyse sur la poésie du XX^e siècle, ses débats et ses difficultés. Entre les nombreux poètes des années 1920 à nos jours confrontés à l'Histoire et affrontant la politique, de manière directe ou indirecte, le cours trouvera matière à approfondir. Aragon et Char peuvent ainsi permettre de dépasser l'opposition classique entre poésie pure supposant repli du poète dans sa tour d'ivoire et poésie engagée. Dans la mesure où la poésie engagée a déjà été abordée en classe de troisième, c'est par le biais des stratégies d'écriture que l'étude pourrait être conduite, chez Aragon avec la question d'un lyrisme historique relu comme résistance à travers une responsabilité éthique de la forme, chez Char en soulignant l'évolution des conceptions du poète face à la crise de l'Histoire.

Les recueils d'Aragon pourront ainsi permettre d'affiner la réflexion sur le genre épique précédemment abordé. Si la préface aux *Yeux d'Elsa* avec sa référence à Virgile (*arma virumque cano* : « je chante

l'homme et les armes ») rattache le livre au genre épique, c'est au prix d'une torsion et sous le signe de la femme aimée. Aragon cherche en effet à dépasser l'opposition lyrique / épique en faisant du lyrisme un enjeu historique, non seulement parce qu'il chante l'histoire, mais surtout parce qu'il poursuit le rythme et la mélodie de la mémoire collective et nationale. La référence au *trobar clus* (art fermé) de la poésie courtoise permet à une poésie de « contrebande » d'échapper à la censure, mais surtout confère au poète une responsabilité éthique face à la mémoire des formes poétiques. À la débâcle, le poète Aragon oppose la mémoire des formes poétiques stables qui redessinent un corps à cette France meurtrie et mobilisent, pour résister, l'histoire d'une langue et par-delà toute l'histoire d'un genre. En 1940 le jeu sur les rimes (« La rime en 1940 ») apparaît comme une façon de conjurer le désastre, d'avoir prise sur le monde. Pour Aragon « ce sont toujours les temps d'Homère », et la préface aux *Yeux d'Elsa* « Que ce sont les circonstances qui font l'épique dans la poésie implique évidemment que l'épopée est toujours poésie de circonstance ». *Le Musée Grévin*, recueil le plus épique d'Aragon, est aussi celui où l'invective face à l'actualité et ses figures y est la plus violente. Comme chez Hugo et d'Aubigné, l'histoire au présent s'élargit toujours aux dimensions du mythe. Le travail du poète face à l'histoire est alors double : rétablir la vérité historique en redonnant un sens aux mots pervertis (on songe aussi aux titres ironiques des sections des *Châtiments* de Hugo) ne peut constituer qu'un premier temps de la satire et de l'invective. L'enjeu réel est bien de rétablir la réalité éternelle, mythique du royaume. L'histoire renoue alors avec la légende.

L'œuvre de Char offre une autre entrée possible avec les élèves. Face à la crise de l'Histoire, Char choisit aussi de répondre par une responsabilité de la forme, différente de cette mémoire littéraire des formes poétiques du passé qui caractérisait la démarche d'Aragon. La dédicace du recueil *Placard pour un chemin des écoliers* marque l'irruption dans l'écriture du poète d'un événement concret, la guerre d'Espagne. Le statut du poème et de sa responsabilité face à l'Histoire est ici pensé de façon classique, le poète prenant en charge la dénonciation publique du sort des enfants en période de guerre. *Feuillets d'Hypnos* rédigés pendant la guerre permet par contraste de montrer que les rapports entre l'histoire, le poème et le poète changent. Au feuillet 194, Char explique qu'il continue à écrire parce que le combat dans le maquis le lui impose. C'est donc l'écriture qui donne un sens aux événements historiques en temps de guerre. Mais c'est sur choix d'une forme d'écriture qu'un sens de l'histoire se dessine et oriente le lecteur vers la possibilité d'un avenir meilleur. On pourra en effet attirer l'attention des élèves sur le fait que le choix d'une écriture du fragment, de notes brèves entourées de silence, peut se lire à deux niveaux : comme tentative de donner forme à l'informe, de figurer l'inouï et le caractère inconcevable de la situation. Le blanc n'est plus celui du désastre, mais le lieu d'une fulgurance. Là encore cette poétique du fragment n'est pas déconnectée d'une éthique de l'action. Le poète ne renonce pas à ce que le philosophe Didi-Hubermann nomme de petites lucioles, de petites utopies au présent. C'est tout le paradoxe de ce recueil que de réintroduire discrètement dans l'écriture poétique une temporalité de type historique et messianique là où en même temps la forme fragmentée, image du chaos lié aux circonstances, révèle une faillite de l'Histoire.

On pourra prolonger ses perspectives en invitant les élèves à réfléchir aux rapports entre la tentation de l'épopée au XX^e siècle face aux violences de l'histoire perçues comme une menace pour les civilisations pluriséculaires, et la permanence du désir d'épopée pour de jeunes nations. Le parcours diachronique est éloquent : Virgile et la grandeur augustéenne ; Hugo et les espérances d'une ère nouvelle après la Révolution ; Aragon et la grandeur de la France menacée par l'invasion allemande ; le geste épique des poètes d'Amérique latine (Pablo Neruda) des poètes francophones dans des nations à construire, celui d'un Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*) ou Senghor, enfin, pour s'aventurer lors de quelques séances hors de la francophonie, à la question de la poésie arabe ou palestinienne (Adonis, Mahmoud Darwish, Nazim Hikmet...).

3. Mêler l'intime et l'historique : l'historicité des situations subjectives

Une histoire saisie au ras des subjectivités pourrait faire l'objet d'une dernière approche auprès des élèves. Plus difficile à saisir, elle pourrait se faire à partir d'un poète familier depuis la seconde, Baudelaire, et de la lecture qu'en fait Walter Benjamin dans son ouvrage *Un poète lyrique à l'âge du capitalisme*. En partant d'un poème célèbre des *Fleurs du mal* (« À une passante ») et de quelques poèmes en prose (« Le joujou des pauvres », « Le gâteau », « Assommons les pauvres »), on pourrait inviter les élèves à interroger la façon dont le lyrisme moderne peut aborder l'histoire autrement, de façon oblique.

« À une passante » offre en effet la possibilité de montrer la présence de l'histoire et d'une réflexion lyrique sur l'histoire à travers un dispositif d'allégorie ironique. Si le poème semble au premier abord évoquer le caractère fugitif d'une rencontre éblouissante avec la beauté, il s'inscrit aussi dans un dispositif plus complexe. L'impossible aboutissement de la rencontre amoureuse, pourrait aussi figurer l'échec de 1848, de la rencontre historique avec cette République elle-même allégorisée en femme. L'historien Maurice Agulhon a souligné la parenté entre cette figure et les allégories traditionnelles de la République à cette époque, allégorie vivante, statufiée, mobile. Comme dans cette scène de *L'Éducation sentimentale* où Frédéric rate tout à la fois la révolution de 1848 et son rendez-vous galant, ici le sujet lyrique est renvoyé à l'échec du politique, impuissant à donner corps à ce qui n'est plus qu'un fantôme de la liberté.

Surtout, les poèmes en prose de Baudelaire travaillent à un nouvel angle de vue sur l'histoire contemporaine. Ce qui y est exhibé, à travers le regard d'une conscience individuelle, c'est le refoulé politique et historique du second Empire. Ainsi « Le Gâteau » exhibe les euphémismes sociaux et historiques et fait surgir la violence brute des faits. Le poème « Le Joujou du pauvre » confronte deux regards, celui des enfants d'une part, et celui des adultes et du narrateur d'autre part. Alors que les enfants n'ont pas encore intériorisé le symbolisme des barreaux, le poème met au jour la perception socialisée des adultes, et exhibe ce qui est refoulé : angoisse des classes, peur bourgeoise des émeutes. L'ironie baudelairienne va jusqu'à reproduire le slogan républicain derrière la formule en clause « Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur ».

Ce qui ressort nettement chez un poète comme Baudelaire, c'est que cette poésie souvent rattachée à une forme de lyrisme impersonnel renouvelle notre façon de percevoir une situation historique, et ce pour au moins trois raisons :

- En choisissant la figure du flâneur, proche du peuple et des foules, il observe au ras d'une conscience, non plus en surplomb. Une telle poésie lui permet de prendre en compte des fragments hétérogènes du temps, loin des représentations officielles. Déjà Hugo dans « Souvenirs de la nuit du 4 » optait pour une histoire saisie à partir des « choses vues » chez les petits, en s'attardant sur la douleur d'une grand-mère face à son petit-fils blessé mortellement par balle. On pourra inviter les élèves à voir à quel point toute notre modernité est héritière de cette posture éthique qui consiste à rendre justice dans l'histoire aux oubliés, aux vaincus, aux exilés. « Le cygne » de Baudelaire dans cette perspective devient un poème sur l'Histoire vue à partir du sujet lyrique, dans un tempo désaccordé. Face à la brutalité des changements urbains imposés par le rythme effréné du capital dominant le Paris haussmannien, la mélancolie et le chant poétique apparaissent comme des refuges : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ».
- Et c'est ce deuxième point que reprend Adorno dans ses *Notes sur la littérature* : la poésie lyrique réduite à une pure subjectivité est en elle-même sociale, donc historique. Elle implique la protestation contre un monde éprouvé comme hostile. Elle traduit donc un regard sur l'histoire sociale et contemporaine saisie de l'intérieur, par une conscience écrasée. Le lyrisme est relu par Adorno comme une réaction et une résistance à l'histoire, où se dessine une autre histoire, une contre-histoire. Cette poésie est « une forme de réaction contre la réification du monde, contre la domination des marchandises sur les hommes ». C'est en ce sens que les oppositions simplificatrices entre « engagement » et « intériorité » peuvent être dépassées. Aussi bien La Fontaine lui-même engagea-t-il une poésie profondément politique, en adoptant la « fable » et sa dimension imaginaire, en inscrivant au plus profond d'une intériorité de fabuliste sa résistance à l'absolutisme de Louis XIV.
- Une telle lecture pose pour terminer la question des rapports entre poésie, Histoire et utopie. Ronsard adressait sa prière à Dieu ; Hugo prophète terminait sur un point d'orgue (« Lux ») ouvrant au cœur du présent, depuis l'exil, la possibilité d'un monde meilleur ; Char laissait une ouverture dans le blanc et les silences des fragments. La question que pose en définitive la poésie dans son rapport à l'histoire est bien celle du messianisme en temps obscurs. Toujours sommé de se distinguer de l'historien, le poète propose un autre rapport à l'Histoire, celui de l'espérance, sur les décombres de la raison. L'utopie n'est plus le terminus de l'histoire, mais offre face à l'histoire un espoir de rédemption, en pointant la possibilité toujours ouverte, à

chaque instant du temps, d'un avènement fugitif, fulgurant. Pour Walter Benjamin, le poème de Baudelaire « À une passante » cesse d'être ironiquement le lieu d'un rendez-vous manqué avec l'histoire, mais il porte en lui la possibilité d'un éclat fulgurant, d'une ouverture.

La quête du sens ne saurait donc se limiter à la seule opposition de la « poésie pure » ou de la « poésie engagée » : la valeur politique de la poésie est de tenter de mettre en forme des expériences, singulières ou collectives, qui toutes favorisent, par la recherche spécifique au genre poétique (rythme, forme, interrogation scrupuleuse du langage...) une autre manière de penser le temps, d'habiter l'histoire, d'interroger l'historicité de nos consciences et de leurs émotions. Comme le notait Marc Fumaroli à propos de La Fontaine, « la poésie n'a pas besoin de s'engager politiquement pour être politique. [...] Si toute grande poésie est politique, on peut dire très exactement qu'elle l'est par définition, puisqu'elle cherche pour la Cité un fondement dans la vérité du cœur, gagée et regagnée par l'intégrité du langage » (*Le Poète et le Roi*).

Quelques œuvres de référence

Aragon, Louis, *Le Crève-cœur* (1940), *Les yeux d'Elsa* (1942), *Le Musée Grévin* (1943), dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, éd. établie sous la direction d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

D'Aubigné, Agrippa, *Les Tragiques* (1616), éd. de Frank Lestringant, Paris, coll. Gallimard, Poésie / Gallimard, 2003.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), *Petits poèmes en prose* (1869), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. établie sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

Char, René, *Placard pour un chemin des écoliers* (1937), *Feuillets d'Hypnos* (1946), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Desbordes-Valmore, Marceline, *Pauvres fleurs* (1839), notamment « Cantique des Bannis », « Dans la rue – par un jour funèbre de Lyon » dans *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1983.

Hugo, *Les Châtiments* (1853) notamment « Nox », « Souvenir de la nuit du 4 », « L'Expiation » et « Lux » ; *La Légende des siècles* (1855-1876), nombreuses rééditions en collection de poche.

Ronsard (de), Pierre, *Discours sur les misères de ce temps* (1560), notamment « Discours à la reine », v. 1-224 et « Discours à Guillaume des Autels », v. 1-32.

Voltaire, *Poème sur le tremblement de terre de Lisbonne* (1755).

Pour aller plus loin

Usuels :

Tourvel, Nadine et Jacques Vassevière, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2008 (2^{ème} édition), Cinquième partie « La poésie », ch. 16 (« Le poète, le moi et le monde ») et 19 (« Fonctions de la poésie ») p. 217 à 234 et 262 à 276.

Viala Alain, Paul Aron et Denis Saint-Jacques (dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, articles « Engagement » (P. Aron), « Epopée » (C. Lucken), « Histoire » (A. Viala), « Guerre » (M. Touret), « Résistance » (A. Vaillant).

Bibliographie élargie :

Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*, notamment « Discours sur la poésie lyrique et la société », Paris, Flammarion, coll. Champs, 1984.

Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, et *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, notamment p. 491 et suiv.

Callard, Caroline, « Le poète et l'historien : un art du kidnapping », *Critique* (mars 2004).

Fumaroli, Marc, *Le Poète et le Roi – Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, rééd. Livre de poche, coll. Références (notamment le « Préambule » et le ch. I « L'Olympe et le Parnasse »).

Marx, William, *L'adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Millet, Claude, *Le Romantisme – du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de poche, coll. Références, 2007.

Mosès, Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, notamment p. 24 et suiv.

Piégay-Gros, Nathalie, « Poésie et histoire », dans *L'esthétique d'Aragon*, ch. 9, Paris, Sedes, 1997 p. 151-162.

Rancière, Jacques (dir), *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992.

Ricoeur, Paul, « L'initiative », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1998.

Rigolot, François, *Poésie et Renaissance*, Éditions du Seuil, coll. Points n° 486, 2002, [ch. 13 « Pour la France : Ronsard et l'épopée nationale » (p. 247 à 264) ; ch. 14, « Contre et pour : la poésie satirique » (p. 265 à 284) ; ch. 17 « La poésie dite "engagée" » (p. 309 à 328)].

Roulin, Jean-Marie, *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

Piste 2 : « Qui meurt a ses lois de tout dire »

Ainsi François Villon justifiait-il dans son *Testament* sa liberté de parole, en faisant de la confrontation à la mort l'occasion d'un tête-à-tête avec la réalité. « Toute poésie est la voix donnée à la mort », dit de nos jours dans *La Semaïson* le poète Philippe Jaccottet. De Ronsard à Baudelaire ou Jacques Roubaud, la mort constitue ainsi un des « lieux » de l'écriture poétique, dans un paradoxe fondateur qui éclaire tout particulièrement la « quête du sens ». Comment dire la mort et que peuvent, la concernant, les mots ? Méditations, « consolations », « Testaments » (Villon), « Tombeaux » d'écrivains (Mallarmé) ou des êtres aimés (de Ronsard à Michaux ou Michel Deguy) les textes abondent, qui permettront de montrer comment la recherche poétique vise à affronter l'informe et à interroger ainsi la condition humaine. De la brièveté des épitaphes aux chants consolateurs, de la solidité du sonnet pour contenir l'innommable à la prose désenchantée, les formes y sont chaque fois confrontées à leur pertinence et à leur efficacité.

Mais l'universelle finitude est aussi soumise aux évolutions historiques, qui, des joies grinçantes des danses macabres aux tabous de nos sociétés actuelles, favorisent la réflexion sur les contextes. On n'affronte pas la mort de la même manière quand elle est intégrée à l'existence, qu'elle est portée par l'espérance partagée d'un au-delà, ou quand elle renvoie à l'impensable absurde d'une pure contingence. Réciproquement, l'espérance que le poème se fasse le « monument » rédempteur de ce qui disparaît va s'effaçant quand la figure sociale de l'écrivain et le rapport au langage dans la modernité mettent en question l'idée de pérennité littéraire. La diachronie sera donc ici particulièrement éclairante, en permettant d'articuler, pour les périodes choisies, le travail des poètes à la représentation dans laquelle ils se débattent et s'inscrivent. Elle ouvrira naturellement aux études des représentations de la mort, dans un dialogue fécond avec l'art funéraire et les arts (musique, sculpture, peinture, dessin mais aussi photographie, dont le foudroiement des apparences participe pleinement de la question) sur lesquels l'écriture poétique prend plus que jamais appui, et vis-à-vis desquels elle tente de rivaliser. De Villon mimant la pierre tombale dans la disposition typographique à Pierre Albert-Birot entourant chacun des poèmes de *Ma morte* d'un liseré noir propre aux avis de décès, de la verticalité des stèles au travail sur le nom des disparus, le poème funèbre montre magistralement l'importance du signe comme matière et matériau. Sur ce point, la section « Histoire des arts » de ces ressources a choisi de proposer quelques perspectives et directions de travail.

1. Une diversité de questionnements

L'ampleur du sujet est telle qu'il sera loisible de resserrer la problématique autour d'une question, ensuite enrichie par le passage de l'étude d'un recueil au(x) groupement(s) de textes. Ainsi pourra-t-on ouvrir l'étude sur l'abondant *Memento mori* (*Stances de la mort* ou *Sonnets sur le même sujet* de Jean de Sponde, sonnets de Ronsard...) puis recentrer en étudiant des groupements de textes

abordant la difficulté à écrire le deuil de l'être aimé, ou réciproquement. La variété des « tombeaux » poétiques (comme espérance d'opposer la résistance d'une forme à la perte de l'être aimé, ou, lorsqu'il s'agit d'écrivains, de dégager un « art poétique » résumant une œuvre lorsque le défunt devient « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », selon Mallarmé) permet aussi, à partir d'une forme circonscrite, une diversité d'approches et d'enjeux. L'on n'hésitera donc pas à moduler la réflexion selon les besoins de la classe, en partant par exemple de la représentation de la mort (comment le poème trouve-t-il appui sur des visions violentes, brutales, ou au contraire choisit-il l'effacement, selon les époques et les esthétiques ?) pour aller de la « consolation » vers l'innommable, ou bien en allant de la mort de tous à la mort de soi, ou de la mort de soi à la mort de l'autre.

Aussi bien peut-on se souvenir que la mort de l'aimée constitue le socle de nombre de chants poétiques, comme s'il fallait (dès les troubadours ou évidemment Pétrarque) affronter l'expérience de la perte pour entrer en écriture. Rien n'interdit dès lors d'aller chercher dans les textes anciens les sources conjointes du poème et de la mort. Symétriquement, l'étude suivie d'un recueil moderne ou contemporain (*Le temps déborde* d'Eluard, *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud...) ne manquera pas d'ouvrir vers l'Histoire, tant les poètes traversent, pour y prendre appui ou pour s'en démarquer, les traditions qui les précèdent : Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir* renvoie à Dante comme aux « méditations » des poètes chrétiens ; Baudelaire défend, à la suite des romantiques, la virulence des imagiers baroques. À cet égard, compte tenu de l'importance de la question dans les esthétiques du XIX^e siècle, l'on ne s'interdira pas, après s'être assuré de ce que les textes n'ont pas fait l'objet d'une étude en classe de seconde, de faire appel notamment aux sections « La Mort » des *Fleurs du Mal*, « Pauca meae » des *Contemplations*, comme à des poèmes précis de Gautier, Baudelaire, Vigny ou Mallarmé.

2. Formes et représentations

Entre la mort spectaculaire et l'effacement, entre la mort intime et la mort de tous, la mort de soi et celle de l'être aimé, l'ostentation de l'horrible et l'amuïssement tragique, la perte absolue et d'éventuelles compensations (dans le bercement de l'élégie ou l'espérance d'un monument de mots), les pistes nombreuses offrent ainsi des prises pédagogiques, qui favorisent la réflexion sur les enjeux de la poésie comme la compréhension des grandes scansion artistiques qu'elle a contribué à définir. Pariant sur la puissance des formes, le poème a pu prétendre enserrer la méditation sur la mort dans des sonnets conçus comme des exercices spirituels, proposer, comme chez Malherbe notamment, des « consolations », rivaliser avec la brièveté des épitaphes (Villon et Ronsard n'ont pas manqué de proposer les leurs) et plus généralement ériger des monuments de mots. Nommer, inscrire, gestes premiers du poème, se chargent dès lors de tout leur sens, et des poètes antiques à Aragon (« Strophes pour se souvenir »), le texte ou la voix ont prétendu opposer la durée des formes accomplies à la disparition. Mais que le spécialiste des « Tombeaux » que fut Mallarmé échoue lors de la mort de son fils Anatole à enclorre la douleur personnelle dans un texte accompli, pour ne laisser qu'un admirable amas de notes en « lutte d'un génie et de la mort » prouve que la mort est, plus qu'un thème, un problème majeur adressé au poétique. Aussi bien Hugo a-t-il fait figurer dans *Les Contemplations*, à la date de la mort de sa fille Léopoldine, une ligne de points de suspension chargés de marquer le caractère indicible de ce qui pourtant ne manque pas de susciter aussi les plus belles élégies. *Pierre écrite*, comme le dit Yves Bonnefoy, vers gravés dans la dureté du marbre, ou au contraire liquidité des larmes, évanescence des soupirs, ou encore voix étranglée, l'informe et l'innommable constituent donc l'une des meilleures entrées dans la question de la force des formes, et pour les élèves dans la compréhension de leur utilité. Sans doute est-ce alors en rappelant au fil des études cette confrontation du verbe à ce qui le rend impossible que la problématique pourra au mieux ouvrir à la question de la « quête du sens », en montrant comment la mort constitue le plus grand défi adressé aux pouvoirs de la parole et de la représentation.

Quelques œuvres de référence

Hélinand de Froimont, *Vers de la mort* (1187), texte édité et transposé en français moderne par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Champion, 1983.

Villon, François, *Le Testament*, notamment les strophes CLXII à la fin du poème (de « Quand je considère ces testes/ Entassées en ces charniers [...] » à la « Ballade de conclusion »), Paris, Le Livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1991.

Ronsard (de), Pierre, « Sur la mort de Marie », dans *Les Amours* (1578) ; suite des poèmes sur la mort du poète, *Derniers vers* [*Les derniers vers de Pierre de Ronsard*, éd. posthume, 1586].

Chassignet, Jean-Baptiste, *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort* (1594).

Sponde (de), Jean, *Stances et sonnets de la mort* (1597) dans *Œuvres*, Genève, Droz, 1978, en poche sous le titre *D'amour et de mort*, Paris, La Différence, coll. Orphée, 1989.

Malherbe (de), François, *Œuvres poétiques*.

Hugo, Victor, « Pauca meae », « Livre quatrième » des *Contemplations*.

Baudelaire, Charles, section « Mort » des *Fleurs du Mal*.

Mallarmé, Stéphane, « Hommages et Tombeaux », *Poésies* (1899) ; *Pour un tombeau d'Anatole*, texte établi et commenté par Jean-Pierre Richard, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Albert-Birot, Pierre, *Ma morte – Poème sentimental* repris dans *Poèmes à l'autre moi*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2004.

Eluard, Paul, *Le Temps déborde*, Paris, Cahiers d'Art, 1947, rééd. *Derniers poèmes d'amour*, Paris, Seghers, 1960.

Michaux, Henri, *Nous deux encore* (1948) ; *L'espace aux ombres* (1952), repris dans *Face aux verrous*.

Aragon, Louis, « Strophes pour se souvenir », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956, rééd. Poésie/Gallimard ; « Complainte de Robert le Diable » (Desnos), « La Halte de Collioure » (Machado), « Prose de Nezval », *Les Poètes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1960.

Bonnefoy, Yves, *Pierre écrite*, Paris, Mercure de France, 1965, rééd. *Poèmes*, Paris, Gallimard, Poésie/Gallimard ; « Les tombeaux de Ravenne » (prose), *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, rééd. Idées/Gallimard n° 489.

Jaccottet, Philippe, *Leçons et Chants d'en bas*, textes repris dans *À la lumière d'hiver* (1977), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, p. 7 à 55.

Ristat, Jean, *Tombeau de Monsieur Aragon*, Paris, Gallimard, 1983.

Deguy, Michel, *Tombeau de Du Bellay* (prose) ; *Gisants* (poèmes), Paris, Gallimard, 1973 ; *À ce qui n'en finit pas – thrène*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

Bancquart Marie-Claire, *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, Bussy-le-repos, Obsidiane, 2005.

Pour aller plus loin

Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, ch. IV « L'œuvre et l'espace de la mort », Paris, Gallimard, 1955, rééd. Folio essais n° 89.

Boddaert, François, *Petites portes d'éternité – La mort, la gloire et les littérateurs*, Paris, Hatier, coll. Brèves Littérature, 1993 [étude précédée d'une série d'illustrations très utiles, de la « Danse des morts » médiévale aux représentations de Rouault ou Fautrier].

Eco, Umberto, *Une histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011.

Guiomar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, rééd. Livre de poche, coll. Biblio essais, n° 4186.

Jackson, John E., *La mort Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982 [essai qui dépasse le seul Baudelaire et constitue une véritable entrée dans la problématique, en remontant aux sources médiévales et baroques de Baudelaire, et en réfléchissant à ce qui est attendu de la poésie devant la mort].

Jankelevitch, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

Piste 3 : L'amour la poésie, ou le sens du lyrisme

L'amour la poésie : en inventant en 1929 un titre posant une équivalence entre les deux termes qui le composent, Paul Eluard ne référait pas seulement à un idéal surréaliste, mais renvoyait à une corrélation du poème et du sentiment amoureux qui paraît courir tout au long de l'histoire du genre. Si la louange de l'être aimé ou la plainte de l'aimant traversent la poésie antique, en faisant du désir la source du chant, le lyrisme médiéval a refondé pour des siècles de poésie un lien considéré comme primordial. Pourquoi la poésie lyrique a-t-elle presque toujours fait de l'amour la source, l'origine et la destination de son chant ?

Motif récurrent du poème courtois et de nombreux recueils de la Renaissance, mais encore du romantisme ou du surréalisme, l'amour paraît donc associé à la poésie au point que leur articulation prend de nos jours encore des allures d'évidence. C'est pourquoi l'idée que le poème serait l'expression du sentiment caractérise les représentations de la plupart des élèves, avec les simplifications inhérentes à la reprise d'enjeux esthétiques par la culture populaire. Aussi l'étude d'une telle piste invite-t-elle à tirer profit d'une thématique susceptible de retenir des adolescents, mais aussi à éviter les pièges de naïvetés biographiques ou sentimentales. Constant tout au long de l'histoire de la poésie, le discours amoureux – expression du désir plutôt que du Moi – travaille-t-il à révéler ou à fonder un sens ?

Par son ampleur, le corpus répond aux ambitions d'un programme qui vise l'élargissement des connaissances génériques acquises au collège et en en classe de seconde. Une approche diachronique, accompagnant l'étude d'un recueil particulier, est donc l'occasion de montrer comment l'amour, loin de toute naturalisation du sentiment, est un fait culturel, historiquement marqué. Elle favorise la rencontre d'esthétiques et de formes poétiques diverses, montrant les variations d'une rhétorique construite et déconstruite au fil de l'histoire de la poésie. Elle permet, surtout, en réfléchissant aux relations entre langage et désir, d'étudier comment la poésie a pu trouver dans l'amour une autre manière de considérer l'existence et d'habiter le monde. Ainsi s'explique que la relation amoureuse s'élargisse presque toujours dans les poèmes à des dimensions universelles : le corps aimé peut y résumer un paysage pour ouvrir au chant du monde, le lien des amants devenir l'utopie d'une communication qui les dépasse, ou la passion révéler une expérience du temps pariant sur l'intensité plutôt que sur la permanence. Si louange ou plainte on pu aussi apparaître comme des figures imposées, fortement codifiées, les recueils amoureux ne sont donc pas seulement des exercices d'écriture ayant le désir pour prétexte. Le débat critique concernant l'élegie romaine conduit en effet à éviter les visions unilatérales : à la croyance en une expression « personnelle », Paul Veyne a opposé dans sa lecture de Tibulle, Propertius, Catulle et Ovide une conception artificielle, par laquelle les poètes déguiseraient en aveux émus une ironique transposition d'amours tarifées, dans un jeu subtil de références culturelles et de postures fabriquées. Pourtant, sans verser vers un ancrage autobiographique, d'autres spécialistes, comme René Martin et Jacques Gaillard, ont nuancé cette conception exclusivement démythificatrice, en rappelant que « les "romans" d'amour de Catulle et de ses successeurs peuvent fort bien être à la fois imaginaires et vrais ». En se tournant vers la réception plutôt que vers la création, l'on peut noter surtout que le chant poétique conduit, quelles que soient ses source et probable distanciation, à faire de l'amour une valeur. Feinte ou non, l'intériorité, pour les romains de la fin du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, devenait dans tous les cas un sujet digne d'intérêt, dont les déboires mis en scène contrevenaient aux vertus de l'héroïsme civique. La *militia veneris*, service de Vénus, procédait à un retournement des valeurs militaires propres à la société romaine. Il y a donc toujours une transgression à valoriser le désir. Qu'on l'envisage en termes sociologiques ou plus profondément ontologiques, c'est bien, pour reprendre les formulations rimbaldiennes, lorsque « la vraie vie est absente » que « l'amour est à réinventer ».

« L'amour la poésie » ne peut donc se réduire à un « thème » : le jeu de termes comparables plutôt qu'interchangeables (« La poésie comme l'amour risque tout sur des signes », déclare ainsi le poète contemporain Michel Deguy) constitue une problématique inhérente à la compréhension même du lyrisme, et peut-être de l'ambition poétique dans son ensemble. Devant ses richesses textuelles et la diversité d'entrées qu'il favorise, l'on proposera ici différents niveaux d'analyse, que les professeurs pourront à loisir articuler selon les capacités de leurs élèves et les visées de leurs séquences.

1. Dire le désir : permanences et variations des discours amoureux

L'une des plus entrées les plus aisées dans l'analyse du lyrisme amoureux concerne les grandes topiques de l'énonciation, du lexique et des images. Le plus souvent, le « je » poétique – masculin ou féminin – fait du désir une plainte, et de sa relation à l'être aimé une dépendance douloureuse, qui varie cependant selon les époques, et les places assignées aux sexes dans le jeu social et affectif. Surtout, écrire le désir suppose une écriture incandescente, à la mesure d'une « fureur » érotique qui brise l'organisation ordinaire du réel : d'où l'abondance des antithèses qui saturent notamment la poésie pétrarquiste, dont l'origine est à chercher dans l'invention d'une énergie verbale capable de rivaliser avec l'émotion qu'elle imite. D'où la tension, aussi bien, entre les formes amples du lyrisme moderne, et la nette domination du sonnet comme instrument favori du lyrisme amoureux depuis la Renaissance, comme si la forme étroite – précédée par le dizain décasyllabique chez Maurice Scève par exemple – visait à contenir dans son écrin le déferlement passionnel. C'est en ce sens que les rhétoriques amoureuses méritent d'être étudiées en tant que défi adressé au langage. Comment dire ce qui excède les catégories de la logique et de l'existence ordinaire ? Comment, aussi bien, construire par le poème un réseau de signes et d'attitudes à même de proposer des représentations assimilables, et par voie de conséquence des comportements sociaux, comme le fit l'amour courtois ? C'est par de telles problématisations que l'habituel catalogue des figures et des métaphores peut devenir une réflexion sur l'écriture, sur le sens et la portée de la poésie.

Ainsi a pu se définir, dès l'aube de la poésie de langue française, l'ambition formelle des troubadours et trouvères : si l'amour y est présenté comme une raison de vivre et le sens même de la vie, c'est en raison de la transposition esthétique et éthique qu'il est censé engendrer. Pas de *canso* sans amour, ni d'amour sans *canso*, quand le raffinement du sentiment transparait dans le culte de la forme. L'ascèse conduisant au *joy*, cet idéal d'incandescence intérieure, est fondée sur un travail complexe de frustration et de sublimation du désir, qui se fond et confond d'emblée avec l'écriture. Pour y atteindre, l'art des troubadours propose une idéalisation et une généralisation de tous les traits individuels : l'anecdote est évincée au profit de quelques indications répétitives de beautés idéales et anonymes, et toute singularité effacée dans la gloire de la forme. D'où les variations, dans une quête du chef-d'œuvre, autour de thèmes et de figures de style reconnus, contraignants, à partir de matériaux prédéterminés comme la reverdie, le chant des oiseaux, les hyperboles laudatives, les légendes antiques ou médiévales, ou enfin la prison d'amour que la forme poétique bâtit autant qu'elle la reflète. À travers ces thèmes et ce vocabulaire codifiés, l'idéal serait de s'abolir dans le chant, à la façon de Thibaut de Champagne, rêvant comme « le rossignol [qui] chante tant / qu'il tombe, mort, de l'arbre », de mourir « en chantant à voix forte », dans une exténuation enviable et désirée (*Si bele mort ne vis nus, / Tant douce ne si plesant* : « Vit-on jamais si belle mort / si douce et si agréable ? »). L'impossible accès à l'être aimé qui conduit à sa transfiguration dans le chant trouve alors dans la confrontation de l'amour et de la mort, depuis Orphée jusqu'à Nerval (« Où sont nos amoureuses/ Elles sont au tombeau ») ou les poèmes à la morte du XX^e siècle, une thématique décisive, dont on trouvera certains développements dans la piste « Face à la mort ».

Si à la suite de Pétrarque, la Renaissance choisit, contre l'anonymat médiéval, de revenir vers la gloire du nom de l'aimée (celui de Laure anticipant par exemple les Cassandre, Marie ou Hélène par lesquels Ronsard voulait aussi immortaliser le sien), il est constant que les motifs et la reprise d'une tradition continuent d'organiser la poésie d'amour. Les conventions de l'*innamoramento* (première rencontre printanière, ineffaçable, avec les yeux de l'être aimé, formulée en termes de flèches décochées, d'irréparable blessure, dans une lancinante obsessionnelle dont la construction régulière de la *Délie* de Maurice Scève offre sans doute le meilleur emblème) permettent de nombreux rapprochements textuels. L'extraordinaire survie de ces figures et motifs favorise l'étude diachronique, quand même les renouvellements des métaphores dans la modernité de l'Esprit nouveau ou du surréalisme n'interdisent pas que les poèmes d'amour du XX^e siècle dialoguent avec ces sources lointaines, comme en témoignent les références explicites – chez Aragon – ou allusives – chez Eluard – au modèle pétrarquiste. Les *Sonnets* de Louise Labé offrent de ce point de vue l'avantage, tout en posant la question d'une éventuelle écriture féminine quand tant de chansonniers adoptent un point de vue masculin, d'en synthétiser dans un recueil assez bref les traits les plus saillants : souffrance et jouissance entrelacées, fixation obsédante sur le regard aimé, fascination pour le détail... L'on peut alors aisément étudier les modulations rythmiques et déplacements de l'imaginaire que des œuvres chaque fois singulières ont pu opérer.

Ainsi, au fil des recueils des *Amours* de Ronsard, mais aussi de Jodelle et de Du Bellay, l'on voit comment un outillage semblable favorise des « manières » différentes entre le registre élevé qui caractérise l'amour de Cassandre (en décasyllabes, vers épiques) et le style modéré ou bas (favorisant un alexandrin alors jugé davantage « prosaïque ») pour chanter Hélène ou Marie. Dans un renversement plus évident encore, Du Bellay fit paraître, à la suite de *L'Olive* un « contr'amour » (*L'Antérotique*), où une affreuse « vieille » offrait un contrepoint caricatural à la jeune et belle Olive. Les retournements, propres déjà aux blasons et contreblasons de Marot (« Du beau tétin », « Du laid tétin ») montrent que le poème d'amour ne cesse de se renverser, oscillant de manière fétichiste et quelquefois agressive entre la louange et la satire, le jeu des formes et les forces d'une pulsion morcelant les corps désirés ou détestés. « J'ai oublié l'art de pétrarquiser », proclame ainsi Du Bellay, mais la revendication de simplicité et la dénonciation de l'artifice sont autant de moyens, comme le note François Rigolot, « de pester contre l'art pour mieux en montrer la maîtrise ». Une telle approche, soucieuse du grand jeu palinodique qui, de Marot à Jodelle, ne cesse de travailler les œuvres renaissantes, pourra dès lors inviter les élèves à se départir d'une naïveté référentielle ; mais si aucune « histoire d'amour » ne paraît cautionner le travail du poème, les figures obsédantes et leur renversement ne manquent pas de traduire, sinon des sentiments personnels, du moins des universaux du désir, qu'il s'agisse du fétichisme du détail, de la dilatation du corps aimé aux dimensions de l'univers, ou de l'attelage singulier d'adoration et de haine qui le traversent et le secouent. Ainsi pourrait-on retrouver ces apparentes contradictions tout au long de l'histoire de la poésie, pour renouer – si les œuvres n'ont pas déjà été étudiées en seconde – avec les oppositions tonales d'un Musset, entre pathétique et ironie grinçante, les retournements des affects baudelairiens entre adoration et une cruauté qu'on a pu qualifier de « sadique », les aveux un peu surjoués et imprécations d'un Verlaine, pour considérer le constant balancement de la poésie amoureuse entre reprise d'un héritage formel et capacité à le renouveler par la profanation. De tels retournements peuvent même prendre la forme de textes brutalement érotiques, voire pornographiques, dont la mention recouperait les propositions avancées dans la piste « Chants d'en bas ». Ils peuvent aussi, notamment dans la poésie « fin de siècle », prendre la forme désabusée des *Amours jaunes*, ou des *Complaintes* ironiques de Laforgue : si l'amour n'est plus porteur que de sa mélancolie, c'est que nulle valeur ne semble pouvoir étayer un univers insensé et dérisoire : le « Bonsoir » de Tristan Corbière déclarant qu'il « n'a plus ce mirage qui leurre », non plus que cette « corde qui pleure », repousse ainsi d'un même dédain l'espérance lyrique et l'ambition de faire de l'amour une valeur soutenant le chant.

Au-delà de la floraison poétique renaissante, la confrontation à des poèmes relevant des esthétiques baroques ou maniéristes montrerait comment les mêmes images et situations proposent des visions du monde radicalement transformées. C'est en effet avec un même outillage de situations bucoliques, de rivages solitaires, d'yeux déchirants que Philippe Desportes, Théophile de Viau ou Jean de Sponde ont réalisé leurs chants amoureux. La suite de sonnets consacrés par Pierre de Marbeuf à « Amarante » dans le *Recueil des vers* de 1628 reprend en effet à son compte (« Les cheveux d'Amarante », « Les yeux », « Les oreilles », « La bouche », « Les mains », « Le sein »...) la tradition blasonnante comme les éléments de la célébration, pour vanter par exemple de la poitrine désirée « L'enflure de ce marbre où fleurit une fraise ». Cependant, les antithèses s'y chargent d'une signification nouvelle, quand les oscillations des images et la situation écartelée de l'amant se font plus que jamais allégorie d'un rapport au monde. Non plus seulement énumérations de splendeurs, de « brûlures » et « noyades » exprimant les affres du désir, les images révèlent le mouvement d'apparences proliférantes et vertigineuses : tout se transforme et se métamorphose, et l'impossible accès à l'altérité dépasse la seule situation intersubjective. Philippe Desportes fait ainsi de la litanie amoureuse une manière de « chanter l'office », de renouveler de poème en poème le « sacrifice » mystique répondant à une ontologie où « n'y a chose aucune en ce monde constante ». Que le vertige amoureux soit en attente d'une transcendance (comme chez les baroques) ou qu'il soit pur reflet sans épaisseur (comme chez les maniéristes), l'amour comme expérience du vertige se fait ainsi révélation de la totalité de la condition humaine. En disant le désir, c'est l'univers que l'on révèle à lui-même, dans toute l'amertume de ses gouffres (comme chez Pierre de Marbeuf) ou, comme chez Théophile de Viau, dans son délicat et insensé ruissellement de beautés.

2. L'amour comme habitation poétique du monde

Le poème d'amour trouve donc dans la configuration de la relation qu'il décrit la structure même d'un rapport au réel. La fascination pour la beauté, l'évanescence de sa rencontre, l'impossible saisie de ce qui frôle et brûle, valent donc autant pour l'amour humain que pour la confrontation au monde et au

temps. Aussi bien n'est-ce pas par repli « textualiste » que l'on peut voir, dans chaque poème d'amour, un « art poétique » : le poète, comme l'amoureux, est confronté à l'incertitude et à l'intermittence des signes, l'amour de l'être mortel et limité conduit chacun à prendre le parti de l'éphémère, à voir l'infini dans le périssable. C'est pourquoi la figure du poète en Actéon déchiré par ses chiens pour avoir entraperçu la nudité de Diane, répétée au fil des poèmes d'amour, vaut à la fois pour l'amoureux et pour le poète, coupable d'avoir eu accès à une beauté interdite. Ainsi la « passante » baudelairienne est-elle à la fois une silhouette féminine et la beauté moderne des formes entraperçues, de même que « l'aube d'été » embrassée par Rimbaud, éclipsée au moment de l'étreinte, rend compte d'un idéal poétique comme d'une philosophie du temps.

Parce que l'état désirant est celui du poème, l'amour construit donc le paradigme de l'idéal poétique, comme le modèle et le révélateur d'une relation ontologique que le lyrisme veut exalter. Ainsi comprise, il est permis de renouveler l'approche de la poésie romantique, y compris celle de Musset, considérée dans la modernité, depuis les invectives de Baudelaire et Rimbaud, comme le prototype de la plus frauduleuse sentimentalité. Derrière l'exhibition affective et le mythe personnel d'un « cœur » pur en dépit des orgies sensuelles, le lien entre le chant et l'amour vise, dans toute l'œuvre poétique de Musset, l'utopie d'une transparence dans la communication à quoi le poème ne cesse d'aspirer. La « langue amoureuse », « cette voix du cœur qui seule au cœur arrive », dont le poète des « Nuits » voit le modèle dans le chant d'une cantatrice comme la Malibran, constituerait alors l'idéal d'une œuvre en quête d'une vérité. Loin d'une foi naïve dans la fusion des amants, « si Musset a voulu faire du lyrisme le chant transparent des cœurs, c'est bien que le problème central pour lui est celui de leur opacité » (Claude Millet).

À la condition de s'assurer qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une étude approfondie en seconde, la génération surréaliste pourrait représenter un autre massif déterminant. En prenant soin de distinguer, à l'intérieur d'un mouvement littéraire trop souvent présenté en grandes lignes simplificatrices, les singularités personnelles – ainsi l'érotique, volontiers triviale, de Benjamin Péret n'est-elle pas celle, plus solennelle, de Breton, non plus que celle de René Crevel ou de Robert Desnos – il serait possible d'étudier comment l'amour rencontre chez chacun la libération de l'imaginaire par lequel le groupe prétendait parvenir à une « nouvelle déclaration des droits de l'homme ». Célébré en vers libres comme en prose – *Nadja* de Breton, ou *La Liberté ou l'amour !* de Desnos, participant pleinement du genre poétique – l'amour surréaliste porte l'espoir d'une libération mentale et existentielle que l'écriture poétique souhaite réaliser. Si « les mots font l'amour », c'est que le choc des images accomplit *L'amour fou*, considéré comme insubordination de la vie contre les forces répressives. La prédilection pour la métaphore, qui parvient dans l'esthétique surréaliste à enlacer les réalités les plus lointaines, favorise des conjonctions inattendues et espère rebâtir un monde affranchi de ses limites rationalisantes ou moralisatrices. En aspirant à une émancipation totale, en faisant de l'amour la clé de voûte d'un projet politique et existentiel, la galaxie surréaliste offre ainsi une poétique et une philosophie de l'amour qui rencontrent donc pleinement la question de la poésie comme « quête du sens ». Dans cette perspective, il serait intéressant d'associer à la lecture des poèmes celle des recherches théoriques par lesquelles le mouvement surréaliste a tenté de donner consistance à son idéal. Les poèmes gagneraient sans doute à se voir en classe plus fréquemment articulés à leur environnement intellectuel et social : l'écriture comme expérience de l'inconscient, la mise au jour des fantasmes, dans l'éclairage d'une psychiatrie puis d'une psychanalyse qui préoccupèrent le surréalisme, favoriseraient la saisie des enjeux éthiques et esthétiques de son discours amoureux. De même pourrait-on évoquer les « recherches sur la sexualité » effectuées par le groupe entre 1928 et 1932, pour montrer comment la libération de l'imaginaire et des désirs se trouve en conflit, chez presque tous les membres du groupe – hors peut-être Desnos, Crevel et Aragon – avec des constructions inconscientes moins émancipatrices qu'ils ne l'espéraient. La révolte poétique contre l'ordre du monde et des cœurs ne va pas sans heurter aux préjugés d'une érotique exclusivement masculine, hétérosexuelle et porteuse des traces idéologiques de son temps.

Pour avoir versé d'abord du côté de l'exploration intérieure, la génération surréaliste a su cependant retrouver dans l'amour une expérience ontologique. Aussi bien a-t-on pu analyser l'œuvre d'Eluard comme « rayonnement de l'être », en faisant du vis-à-vis amoureux la possibilité pour un sujet déserté de se réinscrire dans le cours du monde, dans la plénitude de sa présence. En reprenant à son compte, mais en le déplaçant, le motif amoureux des yeux de l'aimée, Eluard voit dans l'échange des regards un principe de partage et de réciprocité sans quoi l'univers tout entier se rétracte : l'idéal, pour un poète si soucieux des arts visuels et de « donner à voir », serait une totale visibilité des amants qui noue une éthique, une érotique et une ontologie. Aussi bien est-ce à l'intérieur d'une poésie

envisagée comme une quête de la présence que René Char, passé lui aussi par le surréalisme, pourra représenter l'amour : « Le Visage nuptial » dit sous la figure de l'amour les noces avec un monde pleinement vécu et ressenti, où apparaît « l'amande croyable au lendemain neuf ».

De Lamartine à René Char ou Yves Bonnefoy, sur le mode de l'enthousiasme ou de la déploration, en fusant vers le ciel ou en quêtant les plus intimes plis de l'âme, la leçon majeure de la poésie amoureuse est de montrer – comme suffit à le prouver le geste même de l'écriture – qu'il n'est de réalité que partagée. L'on peut noter cependant que les images les plus épanouies et les plus réconciliées portent jusque dans leur euphorie la cicatrice d'une inaccessible conjonction. Si l'amour est donc l'emblème de la relation poétique, c'est, comme le propose Char, en raison d'une incessante dialectique qui fait l'énergie de l'existence et le mouvement du sens : si « le poème est toujours marié à quelqu'un », c'est en étant « amour réalisé du désir demeuré désir ».

3. L'amour du nom

La tension inhérente à tout acte de langage, qui ne peut s'approprier la réalité qu'en passant par le symbolique, se manifeste tout particulièrement dans le travail sur le nom propre qui constitue un champ d'exploration considérable de la poésie amoureuse. Répété, fragmenté, dessiné, apprécié dans sa succulence, comme une métonymie du corps désiré, placé en acrostiche ou à la rime, célébré dans sa gloire ou étreint comme seule chair palpable de l'être absent ou disparu, le nom peut à bon droit être considéré, selon l'essayiste et poète contemporain Martine Broda, comme l'objet même du chant amoureux : « si les noms de dame, *senhals* ou surnoms pétrarquistes, sont presque toujours de faux noms, on est en droit de se demander s'il y a d'autre amour dans les poèmes d'amour que l'amour du nom. C'est le nom qui soutient le désir pur. Sans cette inscription signifiante, autour de laquelle l'écriture amoureuse se déploie, il serait pur désir de rien ». Les Délie, Laure, Béatrice, Marie ou Hélène, Elvire, Sylvie ou Aurélia, ou plus récemment Lou et Elsa hantent en effet le lyrisme amoureux : « Je pratique avec ton nom / Le jeu d'amour », dit ainsi le poète persan Djâmi par la bouche d'Aragon. Dans cette perspective, l'étude des noms et de leur traitement présente une problématique particulièrement pertinente, en ce qu'elle est clairement circonscrite, mais qu'elle permet d'embrasser les questions majeures du lyrisme amoureux.

En effet, une analyse des pseudonymes permet d'emblée d'extirper les naïvetés référentielles dont il a été question ci-dessus : ainsi de « Laure » ouvrant à toute l'aura de la référence apollinienne ; ainsi de « Cassandre » autre référence mythologique, et, à la façon d'une clé musicale, indication du style « élevé » par quoi les premiers poèmes des *Amours* de Ronsard visaient à reconduire dans le lyrisme amoureux l'ambition épique des *Odes*. Elle montre aussi comment le signe linguistique joue, en poésie, de ses connotations au moins autant que du sens dénoté. L'étude des textes permet d'étudier les richesses de l'écriture poétique, par la place occupée dans le corps du poème et des vers, par les effets de sens apportés par les rimes et les combinaisons qu'elles provoquent – tant du point de vue sonore que sémantique – et même d'entrer dans l'atelier de l'écrivain, quand le nom apparaît comme la cellule initiale à partir de laquelle l'écriture s'élabore : « Je remplis d'un beau nom ce grand espace vide », notait Du Bellay.

Ainsi, que Marie soit l'anagramme d'aimer, ou qu'« Hélène » rime avec « haleine », chez Ronsard l'obsédante répétition du nom propre décide de l'élan du poème, lui fournit sa chair et son rythme. La réitération se situe en effet à la croisée du psychisme amoureux – tout occupé, les élèves pouvant sans doute en témoigner..., à ressasser le nom aimé – et du lyrisme, dans sa propension musicale à organiser des retours sonores : peut-être tiendrait-on là la naissance conjointe de l'amour et du chant. C'est ce que donne à penser Aragon, lorsque, dans l'une des premières apothéoses d'« Elsa » figurant pour la première fois dans le titre d'un recueil (*Les Yeux d'Elsa*), il donne pour sous-titre d'un des mouvements du « Cantique à Elsa » une forme d'anagramme : « Elsa valse », le nom devenant celui-là même du rythme organisé en groupes de trois syllabes, comme les trois temps de la danse. L'apparent retour vers la tradition lyrique, chez un auteur comme Aragon, permet ainsi de commenter explicitement, dans le poème moderne, les recherches stylistiques et les effets de sens que des siècles de lyrisme ont exploité de manière plus souterraine. Ainsi la rime, retrouvée après le surréalisme, « marie »-t-elle les mots et les choses, au point que son éclipse, par exemple dans *Elsa* (1959), prend des allures de catastrophe pour le couple, et pour l'univers tout entier, où plus rien ne fait miroir, où rien ne parvient plus à se rejoindre : « cela ne rime rime à rien ».

Tout en reprenant la source antique de Tibulle, la « Délie » de Maurice Scève est aussi « l'idée » platonicienne mais aussi les « liens » du poète captif. L'« Olive » de Du Bellay, la réponse française au laurier de Pétrarque, Les « Poèmes à Lou » (*Ombre de mon amour*) d'Apollinaire présentent eux aussi, dans l'ouverture répétitive « mon Lou » (où le possessif masculin fait jeu de mots et propose aussi un déplacement des catégories sexuelles) un usage épistolaire du poème qu'il serait intéressant de comparer avec les *Lettres à Lou*, pour analyser comment prose et vers s'approprient le nom adoré.

L'étude d'un recueil sera ainsi l'occasion de considérer la répétition obsédante du nom chéri, comme de considérer les tensions entre la permanence (le nom sacré est intouchable, on ne peut que le répercuter) et l'éclatement de l'identité. Chez Maurice Scève par exemple la figure de l'aimée, malgré la plénitude de son surnom, explose en référents mythologiques : Délie est aussi Diane, une triple Hécate aux faces diurnes et nocturnes, si bien que la fascination pour le nom aimé prend au fil du livre une dimension labyrinthique et ensorcelante. La tradition poétique participe de ces effets de saturation sémantique : l'Hélène de Troie, retrouvant chez Ronsard un emblème de beauté, se fait chez Pierre-Jean Jouve, comme l'indique le titre de son recueil, à proprement parler *Matière céleste* : reste aérien, insaisissable, de la femme morte, motivé tout particulièrement par sa première syllabe, « elle », le pronom féminin de la troisième personne. Chez Yves Bonnefoy, enfin, le recours surprenant au nom « Douve », dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, propose sous les couleurs médiévales de ce mot une femme multiple, humaine et minérale, voire une « lande résineuse endormie près de moi » : tandis que traditionnellement, le chant d'amour part du corps aimé pour y voir se refléter tout l'univers, cette fois c'est le chant du monde et de l'éphémère plutôt qui se teinte ça et là de souvenirs du lyrisme amoureux, pour désigner une « fosse » – funèbre ou sexuelle, mais aussi une plante marécageuse, ou encore une « planche courbe » (mots qui formeront un titre, en 2001, à l'autre extrémité de l'œuvre du poète) servant à la fabrication des tonneaux ». Par ce titre mystérieux, un poète contemporain propose un nom propre demeurant de bout en bout mystérieux, en quête amoureuse du sens, du « vrai lieu » et de ce qu'il appelle lui-même le « vrai nom » : « Je nommerai désert ce château que tu fus / Nuit cette voix, absence ton visage, / Et quant tu tomberas dans la terre stérile / Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté ».

Quelques œuvres de référence

Dufournet, Jean, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, éd. bilingue, Paris, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1989.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque 1570 -1640*, Paris, Le livre de poche, 1990.

Pétrarque, *Canzoniere*, traduit de l'italien par Ferdinand L. de Gramont, préface de Jean-Michel Gadaïr, Paris, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1983.

Marot, Clément, *Œuvres complètes*, t. I, notamment « L'Adolescence clémentine » et « La Suite de l'Adolescence clémentine », Paris, Classiques Garnier, 1951.

Scève, Maurice, *Délie*, édition de François Jokovsky et François Roudaut, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Labé, Louise, *Sonnets, Œuvres*, éd. de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1983.

Du Bellay, Joachim, *L'Olive*.

Ronsard (de), Pierre, *Les Amours*.

Lamartine (de), Alphonse, *Méditations poétiques*.

Musset (de), Alfred, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1976.

Nerval (de), Gérard, *Odelettes, Les Chimères, Les Filles du feu, Aurélia*.

Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1973.

Laforgue, Jules, *Les Complaintes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1979.

Apollinaire, Guillaume, « La Chanson du Mal-Aimé », *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966 ; *Calligrammes, Le Gueux mélancolique*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1982 ; *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1990.

Breton, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988,

Desnos, Robert, *Œuvres*, en particulier « Rose Sélavy » ; « La liberté ou l'amour ! » ; « Youki », éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999.

Crevel, René, *Mon corps et moi*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1974 ; *La Mort difficile, réédition*, Paris, Le Livre de poche, 1987.

Péret, Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956.

Eluard, Paul, *Œuvres complètes*, t. I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

Jouve, Pierre-Jean, *Matière céleste*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Mercure de France, 1987.

Pieyre de Mandiargue, André, *L'Âge de craie*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard ; *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009.

Saint-John Perse, *Amers*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1970.

Aragon, Louis, *Les Yeux d'Elsa, Elsa*, « La messe d'Elsa », *Le Fou d'Elsa*, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007.

Char, René, *Poèmes en archipel* dans *Anthologie de textes de René Char*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007.

Bonnefoy Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), repris dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1982.

Sacré, James, *Cœur élégie rouge*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 ; *Ecrire pour t'aimer – à S.B.*, Éditions Ryôan–ji, 1984.

Pour aller plus loin

Archives du surréalisme, t. 4, *Recherches sur la sexualité* (janvier 1928 – août 1932), Paris, Gallimard, 1990.

Bergez, Daniel, *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1982.

Broda, Martine, *L'amour du nom – essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

Carassou, Michel et Henri Béhar, *Le Surréalisme – textes et débats*, Paris, Le Livre de poche, 1984.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Du surréalisme et du plaisir*, Paris, José Corti, 1987.

Gautier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971.

Gendre, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996 [qui propose dans son étude historique d'éclairantes études précises de sonnets, notamment amoureux].

Huchon, Mireille, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour – essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

Martin René et Jacques Gaillard, *Les genres littéraires à Rome*, IV^{ème} partie, « Les formes du genre affectif », notamment ch. III, « L'élégie », Paris, Nathan, coll. Scodel, 1981.

Millet, Claude, *Le Romantisme*, en particulier le ch. IV, « Passants du présent », Paris, Le Livre de poche, coll. Références, 2007.

Rabaté, Dominique et Michel Collot (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1986.

Rigolot, François, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1977 ; *Poésie et Renaissance*, [notamment les ch. 3 « La vérité : poésie, éthique, rhétorique », ch. 8 « Obscurité et originalité : Maurice Scève », ch. 9 « Un nouvel Orphée : masculin et féminin », ch. 11 « Pétrarquisme et antipétrarquisme » et ch. 12 « Poésie érotique et antiérotique »] rééd., Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2002.

Roubaud, Jacques, *La Fleur inverse* [essai et anthologie consacrés à la poétique des troubadours], Paris, Ramsay, 1986.

Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident* (1939), rééd. Paris, 10/18, 2001.

Veyne, Paul, *L'élégie érotique romaine – l'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, rééd coll. Points, 2003.

Sites de référence

<http://www.gallica.bnf.fr> : accès à tout le fonds numérisé de la bibliothèque nationale de France, qui fournit donc des textes sous une version assurée.

<http://www.pourpoesie.net/index.php/bord/texte/70> : article extrait du numéro 141 de la revue *Po&sie*, dirigée par Michel Deguy, concernant le statut du nom propre en littérature et tout particulièrement dans le lyrisme amoureux.

Piste 4 : Poésie et paysage

Apparu au XVI^e siècle, le mot *paysage* a désigné d'abord un tableau paysager, puis une étendue de pays que le regard peut embrasser. C'est donc un paysage marqué du sceau de la subjectivité, que le sujet reconfigure et que le poète compose. Aussi le paysage est-il moins un pays qu'une certaine façon de le voir ou de le peindre. L'apparition du mot coïncide, et ce n'est sans doute pas un hasard, avec l'essor de l'humanisme marquant d'une part la promotion de l'individu capable de se poser comme foyer d'une perspective, d'autre part la laïcisation de l'espace dont s'empare le regard humain. Intimement lié au point de vue du sujet, le paysage a pu apparaître alors comme l'ultime refuge d'une vision anthropocentrée, désormais exclue du champ de la science.

Dès lors, le paysage interroge le poète dans sa relation au monde. Que lit-on dans un paysage qui fasse sens, ou du moins participe d'une quête du sens ? Les pistes qui suivent tenteront de donner quelques éléments de réponse parmi d'autres. Disons que le poète peut y trouver une consolation, un refuge face aux tracas du monde. Le paysage dessine alors un espace utopique. Mais le paysage en creux peut tout aussi bien se faire miroir du sujet, de ses états d'âme. Enfin, le poète peut y voir un défi à relever (comment en rendre compte sans l'anéantir ?) et faire du paysage le lieu d'une interrogation proprement poétique sur les pouvoirs du langage. C'est finalement dans un paysage avec figures absentes, ou présentes, que le poète pourra tout aussi bien se perdre, que se retrouver, voire trouver « le lieu et la formule » de son art .

1. Le paysage poétique au cœur des grands courants esthétiques

Organisé esthétiquement par le sujet, le paysage permet au lecteur d'interroger des représentations du monde. L'étude du paysage en poésie pourrait ainsi constituer une entrée privilégiée pour aborder les grands courants esthétiques, et permettre aux élèves de saisir les rapports intimes entre forme esthétique ou poétique et vision du monde. Comment des choix formels propres à tel ou tel courant tentent-ils de rendre compte d'une vision du monde, d'une sensibilité ? Si les poétiques classiques, fidèles en cela à l'adage horatien de *ut pictura poesis*, tendent à privilégier le visible et les lieux consacrés par l'héritage antique (cadre bucolique ou pastoral), les poétiques baroque et romantique s'ouvrent à l'invisible, et aux transcendances, débordent de toute part le cadre que le classicisme imposait au regard. La diachronie sera donc ici particulièrement éclairante, en permettant d'articuler, pour les périodes choisies, le travail des poètes aux courants artistiques auxquels ils se rattachent, et aux sensibilités ou visions du monde ainsi exprimées.

Le paysage classique ne doit rien à la nature, il est avant tout idéalisé, ressortissant à l'idéalisme abstrait. C'est un paysage platonicien, visant à dégager l'essence de la nature, loin des accidents ou de toute contingence. Dans la tradition de la bucolique, Ronsard et Du Bellay, puis La Fontaine, célèbrent de façon idéalisée les beautés rustiques figurant un idéal de vie, loin des embarras de la cour : de façon maniériste chez Ronsard qui peuple sa nature de tout un cortège de divinités, de façon plus essentielle et épurée chez La Fontaine. L'idéalisation du paysage renvoie à une nature intemporelle, éternelle, révélant l'une des ambitions les plus profondes du classicisme : faire de la littérature un lieu où l'âme puisse se polir, se civiliser, tendre vers un idéal.

Mais face à cette perspective classique idéaliste, d'autres poètes vont offrir au regard de leurs contemporains une vision du monde bien différente, plus angoissée, plus sombre. L'étude du paysage dans la poésie baroque souligne à quel point les esthétiques, loin d'être des codes figés, sont aussi et surtout des visions du monde. Chez Saint-Amant (« Solitude ») et Théophile de Viau (« La Solitude »),

les paysages baroques célèbrent les métamorphoses de l'univers, en même temps qu'ils expriment le sentiment angoissé face aux vertiges de ce monde que l'idéalisme classique ne peut contenir. D'une étonnante modernité psychologique, ces poèmes expriment la mélancolie en d'étranges paysages intérieurs où se déploient les fastes de l'imagination. La parenté de ces paysages baroques avec les paysages hugoliens des *Contemplations* rend sensible la filiation entre l'art baroque et l'art romantique selon les théories d'Ors, ce dernier faisant du romantisme une résurgence de l'esthétique baroque, un art plus sensible au chaos qu'au cosmos. On peut songer aussi au poème liminaire des *Méditations poétiques* de Lamartine (« L'isolement ») où le sujet passe d'un paysage trop étroit pour son âme à un paysage romantique ouvert sur l'invisible, traduisant une soif de spirituel. Placé au seuil du recueil, le poète inscrit sa poésie dans un nouveau « partage du sensible » selon la belle formule du philosophe contemporain Jacques Rancière. L'ouverture du paysage sur un ailleurs invisible qui le borde et le déborde fait figure d'art poétique, assignant ainsi à la poésie une ambition spirituelle et métaphysique que le siècle précédent lui avait refusée.

2. Le jardin comme art de vivre

L'ampleur du sujet est telle qu'il sera loisible en fonction des besoins de la classe de resserrer la problématique autour d'une question, traitée à travers l'étude d'un recueil et d'un corpus de textes. Dans cette perspective, on pourra par exemple partir de la représentation des jardins dans les *Fables* de La Fontaine (« Tircis et Amarante », « L'ours et l'amateur de jardins », « Le songe d'un habitant du Mogol ») et plus encore dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*, texte où l'*ekphrasis* (terme de rhétorique désignant la description d'une œuvre d'art) des jardins de Versailles alterne avec un dialogue sur les arts et leurs possibilités. En cherchant à interroger la signification profonde de ces paysages, Marc Fumaroli a montré comment cette célébration d'un art des jardins constituait un cercle utopique, loin de la Cour. Le jardin chez La Fontaine acquiert ainsi une dimension politique liée à la paix, l'ordre de la nature constituant depuis Virgile le modèle irénique par excellence. C'est dans cette même perspective qu'on pourra relire la lettre qu'écrit à son frère Théophile de Viau, alors emprisonné à la Conciergerie. La description élégiaque du domaine paternel, lieu du bonheur enfui, mais aussi l'amertume s'y colorent d'accents virgiliens : « Je n'ai plus de regret au Louvre ».

Cette double dimension du jardin, philosophique et politique, peut trouver en fonction des besoins de la classe des prolongements différents. On pourra par exemple approfondir la vocation proprement politique du genre pastoral revendiquée au XVII^e siècle par Malherbe : selon ce poète, il s'agit de chanter la paix à l'imitation de la quatrième bucolique de Virgile, de formuler en termes mythiques la politique de pacification du royaume. L'espace bucolique des *Fables* offrirait alors un regard critique sur la politique de Louis XIV, redonnant à l'art du poète une puissance insoupçonnée. À cet égard, après s'être assuré de ce que ces textes n'ont pas fait l'objet d'une étude en classe de seconde, on pourra enrichir ces perspectives par l'étude de quelques poèmes de Lamartine, où le paysage répond à un désir de retraite et de fuite hors du monde historique et politique. Dans ses poèmes (« Tristesse », « Le Golfe de Baya près de Naples », « Ischia ») la campagne et l'Italie représentent l'une des modalités d'une utopie a-politique, qui a en commun avec La Fontaine de satisfaire une aspiration sentimentale au détachement, à l'éloignement, et de fournir une version symboliquement acceptable de l'éviction du devant de la scène publique subie par l'aristocratie.

D'autres parcours sont bien évidemment possibles, et on ne s'interdira pas de partir de l'étude d'une œuvre contemporaine comme *Le Carnet du bois de pins* que Ponge écrit au moment où, engagé, il est obligé de fuir l'offensive allemande. Ce parti pris du paysage, en pleine guerre, n'est pas politiquement correct, et Ponge en a conscience. Mais le plaisir du bois de pins l'emporte et le poète soulignera que ses retrouvailles poétiques avec la nature ont autant d'intérêt historique que ses souvenirs de guerre. Le bois de pins prolonge cette tradition du paysage comme lieu utopique où se rêve une société, Ponge découvrant dans ce lieu le modèle d'une société où l'individu peut s'épanouir tout en s'intégrant parfaitement à la collectivité.

3. Paysage avec ou sans figures

Les défigurations modernes du paysage, la passion pour le primitif, le brut, l'élémentaire chez Ponge, Du Bouchet ou Philippe Jaccottet, peuvent également constituer un contrepoint intéressant à la définition originelle du paysage rappelée en préambule. La rupture que ces poètes introduisent témoigne à la fois de la persistance du paysage en poésie, et de sa constante réécriture dans

l'histoire des formes et des idées. « J'écris pour retrouver une relation perdue » dit Du Bouchet. C'est par le paysage que se manifeste une volonté de s'aboucher au cosmos, de renouer avec le primordial et l'élémentaire. L'énonciation poétique vise alors à faire sortir la poésie, comme la peinture, d'une vision anthropocentrique du monde. Paysages défigurés, avec figures absentes, recherche du « vrai lieu » selon la formule d'Yves Bonnefoy, refus des transcendances et des dieux qui ont dorénavant fui : autant de thèmes poétiques qui permettent de saisir le renouvellement constant qui est au cœur du dire poétique dans sa façon d'interroger le monde selon les époques.

Le recueil de Philippe Jaccottet *Paysages avec figures absentes* pourra constituer une entrée de choix pour aborder la question de la présence ou de l'absence du sujet lyrique. La confrontation de ce recueil avec des textes des siècles précédents pourrait permettre de mettre en évidence certaines ruptures esthétiques. La nature, loin d'être un simple décor, est projection d'un univers mental subjectif tout autant que miroir d'une civilisation. Ainsi chez Ronsard la nature et le paysage sont-ils encore peuplés de forces anthropomorphiques emblématisées par des figures mythologiques, escorte du poète, signe que ce dernier participe de ce maniérisme que fut la Renaissance. Le poète puise dans la mythologie des ornements. Le paysage devient alors le miroir de ce désir de syncrétisme qui anima l'esprit de cette époque, rêvant à accord harmonieux entre dieux païens et dieu chrétien, entre sagesse épicurienne et humanisme, entre jardins mythologiques et jardins du royaume de France. Le rapport aux dieux et à la mythologie change à l'époque moderne, l'homme semblant occuper plus que jamais le centre d'une nature qui se vide peu à peu de toute transcendance : c'est la figure du promeneur solitaire (Rousseau et la prose poétique des *Rêveries*) qui désormais par son seul regard, sa présence, va unifier le monde désenchanté. On pourra à partir d'un corpus de textes faisant écho au recueil de Philippe Jaccottet étudier comment le poète, en s'affranchissant des contraintes de la *mimesis*, a pu choisir selon les époques de transfigurer le paysage (poésie visionnaire baroque ou romantique), de le re-figurer (poésie orphique et démiurgique), de le défigurer. Il va de soi que dans une telle perspective, la prose poétique du Rousseau des *Rêveries* trouve toute sa place. C'est d'ailleurs dans la prose rythmée de la fin du XVIII^e siècle que l'expression d'une sensibilité poétique face au paysage est d'abord apparue, avant de devenir l'apanage de ce qu'on appelle d'ordinaire la poésie. Peut-être est-ce là l'occasion d'inviter à considérer les catégories : chaque genre opère-t-il un découpage du sensible qui lui est propre, *pré-figurant* en quelque sorte la nature ?

Plus radicalement le poète peut aussi choisir une ultime posture, non plus celle du promeneur unifiant le paysage, mais celle de l'effacement. Le retrait du sujet ne signifie pas pour autant renoncement au sens, bien au contraire : s'effacer, se méfier des images et des projections, c'est privilégier l'humilité, afin de rendre à la nature ses droits en prenant le parti pris des choses et de la matière-paysage. Ainsi chez Du Bouchet (*Dans la chaleur vacante*, « Du bord de la faux ») observe-t-on la recherche d'une langue-peinture jouant sur une dislocation de la syntaxe, capable de rendre compte de la fragmentation du paysage. Philippe Jaccottet au contraire choisit une écriture plus liée, visant non pas à restituer l'éclat du blanc sur la page-paysage, mais à re-figurer le paysage, à tenter de rétablir l'unité perdue liant l'homme au monde. Le paysage en poésie, avec figures absentes ou non, éclaire ainsi les rapports de l'homme au monde. L'approche poétique croise l'approche phénoménologique qui n'a cessé d'explorer à sa façon la tension entre le paysage et le sujet, entre le visible de la matière et l'invisible, l'arrière pays ou l'arrière monde. Si selon Merleau-Ponty l'invisible est bien cette « doublure et profondeur du visible », on comprend que certains poètes aient préféré l'effacement du sujet lyrique, pour faire advenir le paysage, révéler cette profondeur invisible. « L'effacement soit ma façon de resplendir » écrit Philippe Jaccottet dans *L'Ignorant*, définissant ainsi une posture éthique.

4. Paysage et puissance du verbe poétique

Un dernier parcours s'avère possible, lié au dire poétique lui-même. L'un des enjeux du paysage en poésie, c'est qu'il interroge le verbe poétique, l'art du poète, ses possibilités et ses échecs. Il constitue le lieu d'une mise en abyme possible de l'art du poète. Comment le choix d'une forme façonne-t-il le paysage ? Bien qu'il figure au programme de seconde, compte tenu de l'importance de sa réflexion esthétique, on pourra partir de Baudelaire et de ses réflexions sur « l'infini diminutif » en poésie, qui marquent une prise de distance avec le lyrisme cosmique de Hugo, tout autant qu'un retour à la forme fixe (le sonnet) et au goût classique de la limite. « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc. donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? ».

Cette réflexion sur les pouvoirs de la poésie pourra se faire à partir des recueils de Philippe Jaccottet ou de Ponge déjà évoqués et qui ne cessent d'interroger le rapport des mots aux choses, de réaccorder le sujet au monde et à la langue, dans une posture faite d'humilité. Il sera dès lors loisible de remonter les siècles pour observer les différentes postures du poète conscient de son art. C'est bien ce défi que constitue le paysage qui oblige le poète à interroger sa parole. Ronsard ne cesse d'envisager les pouvoirs de sa poésie à travers la représentation du paysage. Dans son *Hymne à l'automne*, il réaffirme la puissance du dire poétique en construisant le mythe du poète recevant l'enthousiasme poétique, construisant ainsi une figure orphique capable de charmer les éléments de la nature. Dans *Les Amours de Cassandre* (notamment le sonnet « Ciel, air, et vent... »), le poète joue sur l'énumération, au détriment de ce que peut embrasser le regard. L'accumulation en fait un impossible paysage, où le poète se mire en son poème. La parenté entre « bocages verts » et « tristes vers » rappelle au lecteur qu'en célébrant le monde, la poésie se célèbre elle-même. Ainsi de La Fontaine qui, prenant prétexte d'une déambulation dans les jardins de Versailles, ne cesse dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* de réfléchir aux pouvoirs de la poésie par rapport aux autres arts.

Quelques œuvres de référence

- Du Bouchet, André, *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1959, rééd. Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1991.
- Gaspar Lorand, *Sol absolu* (1972), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2002 [recueil de poèmes consacrés aux montagnes de Judée].
- Hugo Victor, *Les Contemplations* (1856).
- Jaccottet Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. Poésie/Gallimard, 2006.
- La Fontaine, *Fables*, livres VI-XII (1678-1692), notamment VIII, 10 et 13; IX, 5.
- La Fontaine, *Les Amours de psyché et de Cupidon* (1669).
- Lamartine (de), Alphonse, *Méditations poétiques* (1820) et *Nouvelles méditations poétiques*.
- Ponge, Francis, *Berges de la Loire* et *Le Carnet du Bois de pins*, dans *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1952.
- Ronsard, *Hymnes* (1555-1564) notamment « Hymne de l'automne ».
- Ronsard, *Les Amours* (1552) notamment les sonnets 16 & 57 et *Continuations des Amours* (1554), notamment le sonnet 4.
- Roud Gustave, *Airs de la solitude*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1978, rééd. Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782).
- Rousset, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1988.
- Saint-Amant, *Oeuvres* (1623-1661), notamment le sonnet « ces atomes de feu qui sur la neige brillent » et l'ode « Solitude ».
- Venaille, Franck, *La descente de l'Escaut*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 1995, rééd. Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2010.
- Viau (de), Théophile, *Lettre de Théophile à son frère* (1624).
- Viau (de), Théophile, *Œuvres poétiques* (1621-1624) notamment « La Solitude » et « Ode ».

Pour aller plus loin

- Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans *Communications*, n° 16 (1970), repris dans *Œuvres complètes*, III, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Borges, Jorge Luis, « Critique du paysage », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 839 [Texte dans lequel Borges interroge les risques encourus par le poète dès lors qu'il reprend le motif du paysage : comment éviter le « petit intermezzo lyrique », le pur morceau convenu ?].
- Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005. On pourra aussi consulter du même auteur *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988.

Dandrey, Patrick, « Les féeries d'Hortésie. Éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine », 2007, [article remarquable que l'on consultera avec le plus grand profit], texte en ligne www.web17.free.fr/RD03/3300.htm.

Fumaroli, Marc, *La diplomatie de l'esprit, De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1998, rééd. Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 316 [ch. 15 « Les Fables de La Fontaine ou le sourire du sens commun »].

Génétiot, Alain, « La Poésie (XVII^e-XVIII^e siècles) » dans *Histoire de la France littéraire. Classicismes*, Paris, PUF, 2006 [notamment p. 616-625 « La Nature »].

Gleize, Jean-Marie, *Poésie et Figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [notamment p. 19-46 consacrées au paysage lamartinien et au poème «Le Lac » que l'auteur relit comme recherche du lieu poétique en même temps que définition du sujet et de la poésie elle-même].

Jackson, E. John, *La poésie et son autre*, Paris, José Corti, 1998 [notamment le ch. 6 qui contient une analyse du paysage dans le poème de Du Bouchet « Du bord de la faux »].

Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000 [notamment les ch. « Lyrisme, Mimesis et modèles » et « Points de vue et paysages »].

Maulpoix, Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002 [notamment les ch. consacrés à Du Bouchet, Ponge et Philippe Jaccottet].

Mérot, Alain, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des Histoires, 2009.

Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. dans *Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto 2010.

Pavel, Thomas, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 296, 1996 [ch. premier « La distance symbolique »].

Simmel, Georg, « Philosophie du paysage » dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.

Sites de référence

www.museed'orsay.fr : site du musée du XIX^e siècle qui permet d'accéder aux œuvres commentées.

www.louvre.fr : nombreuses analyses d'œuvres, entre autres des tableaux de Poussin.

<http://rgi.revues.org/620> : sur *Le Moine* de Caspar David Friedrich.

<http://web17.free.fr/RD03/3300.htm> : Dandrey, Patrick, « Les féeries d'Hortésie. Ethique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine », 2007.

Piste 5 : Mélancolies poétiques

« Mélancolie, génie, folie, oui, nous avons l'habitude, dans nos pays d'Occident, d'associer ces trois notions. », déclare Yves Bonnefoy. Depuis l'Antiquité, la mélancolie constitue l'un des principes majeurs de la sensibilité occidentale, non seulement par la multiplicité des champs de la connaissance où elle apparaît – la médecine, l'anthropologie, la psychologie, la philosophie, l'esthétique... –, mais encore par cette ambiguïté qui lui est inhérente : « génie » ou « folie », inspiration créatrice ou affection destructrice, la mélancolie s'empare avant tout d'une faculté de l'âme, l'imagination, autant pour la féconder que pour la troubler. L'atrabilaire est l'homme des visions, tantôt prophète et artiste, tantôt dément et halluciné. Maîtresse de nos images, la mélancolie serait indissociable du processus même de la création, ce que les Grecs appelaient *poiésis*. Comme l'astre qui préside à cette humeur et qui la détermine, le « Soleil noir », le poète mélancolique est l'objet d'une élection qui peut aisément s'inverser en malédiction. Le tempérament saturnien permettrait ainsi d'étudier la vision que chaque poète entend donner de sa propre vocation.

1. La mélancolie comme quête du sens

L'autoportrait du poète en mélancolique peut être appréhendé comme le miroir de ce qui constituerait l'humaine condition. La mélancolie est en effet déterminée par la question du sens, qu'il soit perdu, inaccessible ou absent. Quelle signification conférer alors à son existence ou au monde ? Pourquoi vivre ? Comment soutenir la pensée de la Mort ou l'exorciser ? Comment survivre à l'absence, celle des défunts ou celle de Dieu ? La mélancolie jadis appelée *acedia* était une maladie qui affectait l'âme. Le deuil de l'Origine divine que porte l'atrabilaire éveille en lui tout à la fois un désespoir et un désir, désir de retrouver la signification inaccessible – absente ou perdue – et qui prendrait la forme d'un questionnement d'ordre métaphysique. On s'appuiera sur les multiples interrogations relatives à l'Univers, à la Mort (voir piste 2) ou au divin, afin de mettre en jeu la notion même de mélancolie (par exemple, autour d'un *topos* comme la fuite du Temps). Car, avec son tempérament toujours insatisfait et pensif, le mélancolique est bien celui qui a conscience de lui-même et qui s'interroge (ainsi que le figurait la célèbre allégorie de Dürer). Cependant, cette « quête du sens » peut conduire aussi bien à la réussite qu'à l'échec : dans le cortège de ceux que Verlaine appelait les « Poètes maudits », on distinguera en effet les élus – sublimes, nobles et lyriques – et les abandonnés – grotesques, vulgaires et ironiques. Afin de montrer le rapport privilégié et même consubstantiel entre la mélancolie, l'imagination et la poésie, on pourrait alors se concentrer sur un ensemble de poèmes consacrés aux figures du poète en mélancolique, notamment en s'attachant à l'invention des postures adoptées ainsi qu'aux diverses tonalités et formes poétiques qu'elles induisent.

2. Une histoire de la mélancolie : consolation ou dérision ?

Du Moyen Âge à nos jours, l'évolution du regard occidental sur la mélancolie permettrait de retracer une possible histoire de la sensibilité en dégagant des constantes et des variantes. Il conviendrait auparavant d'établir de manière brève et efficace les fondements antiques de notre vision de la mélancolie : les principes médicaux – c'est l'humeur noire, selon la théorie hippocratique des quatre tempéraments – et leurs implications spirituelles – c'est notamment le génie et le désordre psychologique, suivant Aristote. On pourrait alors proposer une histoire possible de la poésie et du lyrisme en identifiant deux grands âges de la mélancolie :

L'âge de la consolation : du Moyen Âge au XIX^e siècle (jusqu'au Romantisme) – l'on s'attacherait à l'étude d'un lyrisme mélancolique hanté par la tradition antique et notamment par le grand modèle de l'élégie, à l'ombre des arbres ou de la nuit : ainsi, çà et là, les ballades et les plaintes de Rutebeuf (« Que sont mes amis devenus... »), d'Eustache Deschamps, de Charles d'Orléans (comme « En la forêt d'Ennuyeuse Tristesse... ») ou celles de François Villon (*Le Testament*), les sonnets renaissants de la Pléiade ou de l'École Lyonnaise (Du Bellay, Ronsard et Louise Labé...), les vers de l'âge baroque (François L'Hermite dit Tristan – dont le pseudonyme atteste bien l'influence de Saturne –, Saint-Amant – dans ses compositions les moins burlesques –, Georges de Scudéry, ou Jacques Davy Du Perron dans son très beau sonnet « Au bord tristement doux des eaux je me retire... »), les élégies d'André Chénier, ou encore certains poèmes de Lamartine et de Nerval (ainsi, « L'isolement » ou « El Desdichado »)... S'accompagnant de la lyre ou du luth, instrument fidèle dont la présence se substitue

à l'être perdu, ces poètes ont choisi le parti de la belle mélancolie, pour laquelle la consolation est encore possible. À la fin du XVIII^e siècle, Chénier tente de ressusciter par la suave harmonie du chant la splendeur défunte de cet âge d'or que fut l'Antiquité et dont il porte le deuil comme Gallus regrettait l'Arcadie à la dixième *Bucolique* de Virgile.

L'âge d'un rire mélancolique ? S'il n'a pas fait l'objet d'un travail suivi en seconde – travail sur lequel, le cas échéant, l'on s'appuierait –, Baudelaire pourrait occuper une place déterminante dans cette histoire puisque son œuvre se situe à la plume des deux grands âges de la mélancolie : riche d'une tradition antique et médiévale, gothique et baroque, l'auteur des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* inaugure en effet entre vers et prose une nouvelle vision de l'humeur noire en inventant un lyrisme inouï, déterminant pour la modernité poétique. Baudelaire impose la vision de la dérégulation, d'une mélancolie inconsolable à laquelle il assigne bientôt une posture nouvelle, celle du Pierrot de la pantomime anglaise dont il parle dans *De l'essence du rire*. En substituant aux ombrages de la retraite les trottoirs et tréteaux publics de la cruelle ville contemporaine, le XIX^e siècle expose les poètes à la foule et invente ce rire mélancolique qu'il retrouve dans la figure du clown triste comme dans l'ambiguïté de sa grimace. Comment exorciser la douleur ? À partir de Baudelaire, les poètes balancent entre le lyrisme de la consolation et le burlesque de la dérision, entre bile noire et rire jaune – la couleur de Corbière. L'humour noir n'est-il pas un avatar moderne et railleur de l'humeur noire ? Dès lors, les poètes hésitent : être Orphée ou Pierrot ? Quelques-uns ne cesseront de balancer, tentant parfois la synthèse (ainsi, Verlaine dans *Poèmes saturniens*, puis dans ces *Fêtes galantes* qui ont parfois la douce mélancolie de Gilles – le Pierrot de Watteau –, et dans *Jadis et naguère*, ou encore Apollinaire dans *Alcools*) ; certains préféreront le parti orphique (tels Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet), d'autres le parti clownesque (le « crapaud » de Corbière, le « saint Sébastien » de Cros, martyrisé par des « valets », les histrions de Laforgue comme « lord Pierrot » et le « fœtus de poète », ou encore, plus tard, « Artaud le Mômo » – et le « CLOWN » de Michaux, « abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance ». La « perte d'auréole » que Baudelaire relatait dans les *Petits poèmes en prose* détermine la condition déchue du mélancolique moderne. Dérisoire, le poète est condamné à la dérision ; or ainsi que l'affirmait Baudelaire, « les phénomènes engendrés par la chute [entendons : les éclats de rire] deviendront les moyens du rachat », par la poésie. La mélancolie induirait donc un art poétique.

3. L'intérieur et l'extérieur

Pour établir une cohérence dans cette histoire de la mélancolie, on pourra s'intéresser par exemple au rapport du mélancolique à l'espace : l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, le clos et l'ouvert... On mesurera ainsi tout l'empire que le lieu commun exerce sur le genre de la poésie : c'est l'image du paysage-état d'âme, topos de la retraite aussi bien présent dans le Baroque que dans le Romantisme (on explorerait entre autres le *locus amœnus*, qui n'est jamais loin de s'inverser en *locus horribilis* – ainsi, dans « La Solitude » de Saint-Amant). L'intérieur peut être la métaphore de l'intériorité, comme dans l'image de la prison de l'âme, particulièrement suggestive pour le captif Charles d'Orléans, pour Baudelaire, qui se rêve en tombeau vivant, pour Verlaine (qui compose *Sagesse* dans sa geôle de Mons), ou encore pour Artaud (qui, interné dans la cellule d'un hôpital psychiatrique, est la figure de cette « folie » mélancolique et convulsive, que les contemporains ont rebaptisée dépression ou névrose). L'enfermement est le symbole d'un enfer intérieur, dont on pourra montrer dans le défilé des siècles les avatars : ainsi que Goya l'illustrait en son temps, l'âme humaine est peuplée de démons, de ces pulsions angoissantes qui se manifestent à notre conscience sous forme d'images – qu'elles soient mentales (visions psychiques et hallucinations) ou poétiques (comparaisons et métaphores). Le rapport de l'esprit à l'espace pourra donc être placé au cœur d'une étude sur la langue et sur le processus créateur de l'analogie ; il conduira à une ouverture sur l'iconographie et sur l'usage que les arts plastiques font du symbole dans les genres de la vanité, de l'allégorie, du paysage, du portrait ou de l'autoportrait.

4. Le parti de la monotonie

Pour les poètes qui n'ont pas renoncé à l'harmonie, dépositaires de l'épigramme et héritiers d'Orphée, la monotonie est l'expression sonore de la mélancolie. Placée sous le signe de la lyre, instrument du nombre et de la cadence, ce choix impose le principe de la continuité et l'emploi de formes fixes, symétriques et régulières, notamment déterminées par le mètre et par la rime – comme la ballade, le

rondeau ou le sonnet. La monotonie de ces formes cycliques permet de dire l'enfermement du poète dans la geôle de son âme, comme Charles d'Orléans dans ses rondeaux. Par l'isométrie et par la rime embrassée, la métrique en est toute de circularité. La monotonie y exprime l'obsession, l'impossible sortie hors du Même, et la douleur que cette impuissance éveille en l'âme du poète, mais elle constitue aussi le moyen matériel ou musical d'apaiser cette souffrance. C'est ainsi en jouant sur la harpe que David apaisait la mélancolie du roi Saül, comme plus tard le bien ou mal nommé Tristan, la douleur du roi Marc. La musique et le chant étaient alors investis d'une mission : conjurer la tristesse, exorciser la souffrance. Comme Orphée charmant la mélancolie de son deuil, l'enjeu est bien de se consoler en enchantant sa douleur par la beauté du chant, tel Du Bellay dans le sonnet XII des *Regrets* : « Je ne chante, Magny, je pleure mes ennuis, / Ou, pour le dire mieux, en pleurant je les chante, / Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante : / Voilà pourquoi, Magny, je chante jours et nuits ». La mélancolie serait ici conjurée par les pouvoirs du *carmen*, cette parole itérative qui est tout à la fois magique et poétique, incantation et versification.

5. Le parti de la discordance

Pour les poètes qui ont pris le parti moderne de Pierrot, le principe musical de la discordance se réalise tout entier dans l'usage de formes disharmonieuses qui matérialisent aussi bien ce Sens qui fait à présent défaut que les failles d'une âme soumise à un mal incurable. Cette fêlure se traduit par une défaillance de la voix et, partant, du vers : c'est tout l'enjeu de cette innovation métrique qu'est la coupe irrégulière, instrument cruel. Le jeune auteur de *Poèmes saturniens* admirait ainsi en Baudelaire la capacité de « peindre l'obsession », en invoquant la métrique discordante de « Tableaux parisiens ». C'est tout le principe d'une discordance entre la syntaxe et la métrique : la ligne musicale de l'alexandrin à césure fautive – bientôt dodécasyllabe – coïncide avec celle d'un vieux corps « cassé ». Les enjambements et les césures fautes des « Petites Vieilles » et des « Sept Vieillards » font grimacer l'alexandrin à l'image de ces vieux « monstres disloqués [...] Monstres brisés, bossus / Ou tordus ». La désarticulation de l'alexandrin est l'indice matériel d'une véritable disgrâce, métaphysique, corporelle et esthétique. Radicalisant dans *Le Spleen de Paris* son entreprise de prosaïsme et de discordance, Baudelaire institue en prose une autre prosodie, « assez heurtée pour s'adapter [...] aux soubresauts de la conscience ». C'est la voie bientôt dangereuse qu'emprunteront Rimbaud dans *Une saison en enfer* ou Artaud dans *Fragments d'un journal d'enfer*.

Inventé vers 1875, le vers libre induit la disparition du mètre et peu à peu de la rime. Cette forme permet alors de fragmenter la parole poétique afin de matérialiser sur la page les bris d'une voix, d'une âme ou d'une pensée désormais incapable de continuité : « Je sais que, quand j'ai voulu écrire, j'ai raté mes mots, et c'est tout. », avoue Artaud, impuissant à rassembler par une langue éparse et « dans un coin de soi-même des morceaux du monde réel ». Ainsi lit-on dans un poème de *L'Ombilic des Limbes* (1925), le mélancolique « Poète noir ». Il institue ce que nous appellerions une poésie de la cruauté, où la discontinuité rythmique du vers libre permet d'identifier une prosodie du cri, car « la plume gratte » et troue de blanc la voix et la page, comme plus tard dans ses derniers manuscrits où, rageusement, le crayon percera ou déchirera le papier.

Les principes de la monotonie et de la discordance peuvent néanmoins se combiner dans l'emprunt de la poésie au genre de la chanson populaire et au modèle d'un instrument vulgaire, l'orgue de Barbarie, ce mécanisme aux scies sempiternelles : en témoignent les césures fautes, les refrains ou encore les mètres brefs chers à des poètes tels que Verlaine (qui compose « Ariettes oubliées » et « Spleen »), Cros, Corbière, Laforgue, Apollinaire ou Aragon... La boîte à musique est bien l'image d'une prosodie de l'exténuation, où la tristesse est si subtile qu'elle en devient invisible et presque inaudible, conduisant la mélancolie de la trivialité ricanante jusqu'au seuil éloquent du silence.

Ainsi les perspectives diachronique et prosodique permettraient-elles, du Moyen Âge à nos jours, de montrer la progressive défaite de la belle mélancolie, qui reposait jadis sur la noblesse de l'harmonie et sur l'espoir d'une possible consolation par le chant ; à l'inverse, l'âge moderne est peut-être bien celui de la dérégulation et de la dérision, du désespoir et de la discordance, une ère nouvelle propre à instituer une autre prosodie, celle du cri. En définitive, de Charles d'Orléans à Artaud, tout poète ne serait-il pas secrètement à sa table l'« Écolier de Mérencolie » ?

Quelques œuvres de référence

- Rutebeuf, « Poèmes de l'infortune » dans *Œuvres*, éd. bilingue de Michel Zinck, Paris, Le Livre de poche, coll. Lettres gothiques, 2001.
- Charles d'Orléans, *Chansons, Ballades, Complaintes, Rondeaux ; En la forêt de longue attente et autres poèmes* (notamment les sections « Ballades » et « Rondeaux »), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2001.
- Villon, François, *Le Testament*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1973.
- Du Bellay, Joachim, *La Complainte du désespéré ; Les Regrets et Les Antiquités de Rome* (1558), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1967.
- Ronsard (de), Pierre, *Pièces posthumes* (1586) dans *Œuvres complètes*, éd. de Gustave Cohen, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1938.
- Labé Louise, *Élégies et Sonnets* (1555), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2006.
- Saint-Amant (de), Marc-Antoine Girard, « La Nuit », « La Plainte de Tircis », « La Solitude », « Les Visions » ; dans *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1930.
- L'Hermite, Tristan, [notamment « À des cimetières », « Au point que tous nos maux sont presque ensevelis... », « C'est fait de mes Destins... », « La plainte écrite de sang », « Le désespoir », « Orphée », « Le Promenoir des deux amants », « Sur un tombeau »...] dans *Œuvres complètes*, t. II, « Poésie », Paris, Honoré Champion, coll. Sources Classiques, 2002.
- Schmidt, Albert-Marie, *L'Amour noir. Poèmes baroques* [notamment les sections « La Confusion des Sentiments » et « Paysages nocturnes et funèbres »], anthologie avec préface de Jacques Roubaud, Genève, Slatkine, 1982.
- Rousset, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1988.
- Chénier, André, *Petits poèmes et Élégies* [notamment « Lycoris » et « Camille »...] (1819, posthume), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1994.
- Hugo, Victor, *Les Contemplations* [notamment la section « Les Luttes et les Rêves »] (1856), Paris, Le Livre de poche, 2002.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* [notamment les sections « Spleen et Idéal » et « Tableaux parisiens »] (1861) ; *Le Spleen de Paris* (1869) ; *Journaux intimes* (1851-1864) dans *Œuvres complètes*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens* (1866) et *Romances sans paroles* [notamment la section « Ariettes oubliées »] (1874), *Jadis et Naguère* (1884) dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992.
- Cros, Charles, *Le Coffret de santal* (1873) et *Le Collier de griffes* (1908), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972.
- Corbière, Tristan, *Amours jaunes* (1873), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1973.
- Laforgue, Jules, *Les Complaintes* (1885) et *Imitation de Notre-Dame-la-lune* (1886), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1970-1979.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966.
- Artaud, Antonin, *L'Ombilic des Limbes, Le Pèse-Nerfs, Fragments d'un journal d'enfer, L'Art et la mort*, (1924-1928) textes repris dans *L'Ombilic des Limbes, Le Pèse-Nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1968.
- Michaux, Henri, *Peintures* (1939) dans *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966.
- Aragon, Louis, *Le Roman inachevé* (1956), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1993.
- Bonnefoy, Yves, *Poèmes Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1978 ; *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1982.
- Jaccottet, Philippe, *Leçons, Chants d'en bas, À la lumière d'hiver, Pensée sous les nuages* (1969-1983), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1994.

Pour aller plus loin

Agamben, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Payot et Rivages, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 1994.

Pseudo-Aristote, *Problèmes XXX* dans *Les problèmes*, trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1991-1994.

Baudelaire Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855) dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

Clair, Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie* (1917), Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

Genette, Gérard, *Figures I* [« L'univers réversible », « Le complexe de Narcisse » et « L'or tombe sous le fer »] Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1966.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, (1961), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1989.

Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.

Larue, Anne, *L'Autre Mélancolie : acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1963.

Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2012 ; *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, coll. Arts et artistes, 2004.

Verlaine, Paul, « Charles Baudelaire » (1865) dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Sites de référence

<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/melancolie.htm> : Jean Starobinski, Histoire du traitement de la mélancolie.

<http://agora.qc.ca/dossiers/Melancolie> : documentaire sur la notion philosophique de mélancolie.

http://agora.qc.ca/documents/melancolie--melancolie_par_denis_diderot : article « Mélancolie », Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.

http://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/docs/00/61/74/13/PDF/95_Regard_et_MA_lancolie.pdf : « Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts ».

http://www.rmn.fr/IMG/pdf/DP_Hopper.pdf : dossier pédagogique de l'exposition Hopper du Grand Palais.

Piste 6 : Chants d'en bas

Dans l'*Esthétique* (1818-1829), Hegel écrivait au sujet de la poésie : « [...] en vertu de son caractère de spiritualité, elle est affranchie de tout contact avec la matière pesante. » C'était synthétiser la conception classique selon laquelle la poésie est le genre qui s'attache par essence aux valeurs de l'esprit, le chant se définissant comme l'envol de la parole humaine, enfin libérée de la matière. Depuis la *Poétique* d'Aristote, les genres littéraires se sont structurés selon les principes d'une hiérarchie qui opposait le métaphysique au physique, le céleste au terrestre, l'âme au corps, l'esprit à la matière, la nécessité à la contingence, mais encore le noble au vulgaire, l'aristocratique au populaire, l'élevé au bas, l'idéalisation au réalisme, le poétique au prosaïque et le vers à la prose... Le « sens » des choses était alors défini à l'aune d'un principe dont la nature était spirituelle et immatérielle : leur signification était rapportée ultimement à une cause première, à une ascendance immuable et éternelle. Cette pensée classique exerça durablement son empire en imposant l'autorité de critères. Au XVII^e siècle, l'Académie royale de peinture plaçait la nature morte tout au bas de la hiérarchie des genres, alors que l'allégorie, représentation des essences les plus immatérielles, en occupait triomphalement le sommet ; mais un siècle plus tard, Diderot célébrait déjà le « génie » de Chardin et de « la nature »

dans l'indifférence absolue de ces critères. En littérature, on doit au Romantisme l'invalidation de cette hiérarchie : ainsi Hugo rééquilibrerait-il les genres et les catégories en affirmant dans la préface de *Cromwell* (1827) que « la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires ». Le « sublime » ne pouvait se dissocier de son opposé, le « grotesque », comme le tragique du comique et le « beau » du « laid ». Au grotesque il fallait dès lors conférer une forme elle-même pittoresque, car, écrivait Hugo, « le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. » Cet « accent » du « vulgaire » est chose profondément poétique.

Interroger la façon dont la poésie s'empare du bas conduit ainsi à appréhender par elle la « quête du sens », sens du réel, sens des choses et sens des valeurs qui leur sont assignées. L'intérêt que l'on portera à l'étude de la hiérarchie des valeurs – de son autorité, de son inversion ou de son abolition – requiert une contextualisation historique puisque sera engagée alors la définition d'une norme morale, sociale ou esthétique : il est évident que le bas – ou ce que l'on appellera le vulgaire – et la force transgressive qui lui est inhérente ne se définissent pas à l'aune des mêmes critères selon que l'on chante à l'ère médiévale, dans une société d'Ancien Régime fortement hiérarchisée entre noblesse et roture, dans une époque bourgeoise comme le XIX^e siècle, ou encore dans nos sociétés contemporaines démocratiques, laïcisées et plus libérales ; d'où le caractère à la fois nécessaire et éclairant d'une étude d'ordre diachronique. S'il est puissamment historique ou historicisé, le bas permet néanmoins d'explorer la continuité d'une même veine poétique qui célèbre de manière alternative les choses du vulgaire, des chansons de Villon aux recueils d'un Jean Follain – *Chants terrestres* et *Ici-bas* – d'un William Cliff ou d'un Jacques Réda.

1. Le choix du bas

Comment la poésie s'empare-t-elle du bas afin de lui conférer un « sens » ? Pourquoi dire les choses du vulgaire ou vouloir les sauver de l'indignité (comme Ponge tente de le faire pour un « morceau de viande » aux « odeurs pestilentielles ») ? Quelle ambition les poètes poursuivent-ils précisément, réhabiliter le vulgaire, l'anoblir même jusqu'à inverser la hiérarchie établie ? S'agit-il d'une ambition d'ordre politique, social ou moral ? d'une entreprise philosophique voire métaphysique, comme de célébrer la présence immédiate au sensible et au monde, consacrer la contingence, la matière ou l'immanence ? Ainsi Follain affirme-t-il dans un poème de *La Main chaude* (1933), « Chants terrestres » : « Un corsage comme une voile / Vogue dans la fraîche / Et les métaphysiques / Et les théologies / Ne lui cèdent point le pas ». Dans son poème « La Musique des sphères », Follain substitue au roulis harmonieux du grand « ciel émaillé d'étoiles » le sonore « cylindre / d'une vieille boîte à conserves ». Non loin, dans *Le Parti pris des choses* (1942), Ponge n'entreprend-il pas de remplacer le macrocosme d'un vieil Univers que menacent la Guerre et le Chaos, par le microcosme humble et merveilleux des « choses » et de leur présence – cet « objeu », qui éveillera une « objoie » ? Ainsi Ponge consacre-t-il des poèmes en prose à la croûte terrestre du pain, ou à la coquille nourricière d'une huître. Dans un livre au titre révélateur (*L'Abandon du système métrique*), Jacques Réda compose en vers de quatorze syllabes, « La Complainte du vieux poteau », où notre XXI^e siècle apparaît comme l'ère de la bombe atomique, du « trou noir aphasique » et de « la supernova ». On identifierait là une leçon de vie autant qu'une leçon d'art, de musique ou de poésie : abandonnant le rythme du Ciel pour un rythme propre à la terre – le vers libre, le mètre de quatorze syllabes ou la prose –, l'entreprise de ces trois auteurs est aussi bien métaphysique que poétique et prosodique : dans une ère où sont en « crise » la foi et le « sens » de l'Histoire, il s'agit bien de déduire du trivial et du quotidien une nouvelle forme de beauté, absolument étrangère aux valeurs anciennes de l'immatérialité.

Mais, plus précisément, de quel bas parle-t-on ? Le ras du sol, le bas du corps, le bas de la société, les bas-fonds... Toutes ces questions peuvent être de possibles portes d'entrée dans ce champ désavoué mais innombrable de la poésie – le chant de la Terre.

2. Chanter le bas

La célébration du bas consiste avant tout à construire une vision, à tenter l'élaboration d'un « sens » dont l'instrument pourrait être le choix d'une tonalité : se combinant parfois dans un même poème, le comique, le lyrisme et le pathétique sont autant de manières de conférer au bas une profondeur qui le sauverait de l'insignifiance comme de l'indignité.

Le bas permet avant tout de mettre en évidence les affinités de la poésie et du comique, trop souvent absentes des représentations des élèves. Rappelons que le comique est aussi l'une des origines de la poésie française, alors que notre langue s'appelait encore « roman » : au XII^e siècle, le genre du fabliau s'est en effet composé dans les marges du roman de chevalerie en vers. Toute une veine gauloise et paillardes, farcesque et carnavalesque, traverse des siècles de poésie française : c'est là exalter les passions et les pulsions, toutes les forces de vie qui animent la matière de notre corps et qui viennent transgresser, voire inverser, les lois morales ou religieuses ainsi que l'ordre social (ainsi, l'obscénité de ce « bas corporel » dont parle Bakhtine pour les romans de Rabelais). L'on songera par exemple au genre poétique et érotique du contre-blason cher à la Renaissance et au XVII^e siècle – Marot, Du Bellay, puis Scarron –, mais l'on se souviendra surtout de ces poètes que Gautier réhabilita en 1843 sous le nom éloquent de « Grottesques » : de Villon aux rimeurs du premier XVII^e siècle. L'étude des libertins pourrait conduire à discerner comment des « esprits forts », adeptes de la libre pensée – et d'une plus libre parole –, ont entrepris de libérer par la subversion l'un des genres les plus nobles et les plus codifiés de leur époque, la poésie, alors symbole de toutes les autorités (ne s'agissait-il pas aussi d'élever les valeurs du matérialisme par la dignité du vers ?). Ces libertins appartiennent à un XVII^e siècle éminemment subversif, qui peine à s'imposer dans nos esprits où triomphent encore les catégories du baroque et du classicisme. On invoquera alors des poètes satiriques (Mathurin Régnier, Scarron) ou les membres désinvoltes du « Parnasse satyrique » (Théophile de Viau ou Saint-Amant). Maître de ce burlesque qui raille, Saint-Amant a inventé une poésie comique qui se réfère à la culture populaire ou au théâtre de Tabarin. L'hédoniste Saint-Amant se fait le chantre des plaisirs corporels, la bonne chère ou le sommeil : ainsi, lorsqu'il compose « Le Paresseux », rêve-t-il « Comme un lièvre sans os qui dort dans un pâté ».

Au XIX^e siècle, Aloysius Bertrand, inspiré par la peinture – scènes de genre et bambochades – rendra hommage au génie populaire du Moyen Âge et du premier XVII^e siècle dans deux sections de *Gaspard de la Nuit*, « Les Chroniques » et « Le Vieux Paris ». Plus tard, Rimbaud se fait l'un des héritiers de cette veine gauloise : on lira avec profit quelques sonnets à tendance parfois scatologique (« Au Cabaret-Vert », « La Maline » ou « Oraison du soir »). L'ancien Parnasse satyrique trouve un héritier dans l'Album zutique. Le Cercle des Zutistes fut relayé par le club des Hydropathes et les poètes du Chat noir, toute une bohème parisienne à laquelle appartient le poète de *La Nègresse blonde*, Georges Fourest. On invoquera enfin *Alcools* d'Apollinaire, dont certains vers conjoignent la légèreté des besoins physiologiques à la gravité des faits-divers criminels (ainsi, le dernier quatrain de « Schinderhannes » : « On mange alors toute la bande / Pète et rit pendant le dîner / Puis s'attendrit à l'allemande / Avant d'aller assassiner »).

Le bas se voit ainsi conférer dans le rire une authentique gravité, mais il peut parfois être élevé à la puissance de la beauté : il accède à la plasticité dans une transfiguration opérée notamment par la poésie lyrique et épictique. Le genre de l'éloge – et plus particulièrement le blason, qu'il soit amoureux ou grivois – procède à une véritable célébration dont l'objet est la femme du vulgus. Comme le firent en peinture Caravage et ses épigones ou Georges de La Tour, les poètes du premier XVII^e siècle célèbrent les beautés de la fille du peuple : Tristan L'Hermitte dans « La Belle Gueuse », préfigurant à maints égards la « Mendiante rousse » de Baudelaire, et dans « La Belle Esclave maure ». D'autres exalteront de manière allusive les bontés accordées par la bohémienne et, plus précisément, par la diseuse de bonne aventure, comme Georges de Scudéry (« Tu parais peu savante en l'art de deviner ; / Mais sans t'amuser plus à la bonne aventure, / Sombre Divinité, tu nous la peux donner»). Dans les vers de ces poètes parfois désargentés, on pourrait étudier comment la poésie des figures enroule autour du corps de la belle gueuse ces parures que sont les ornements du langage, ornements aussi précieux, complexes et sonores que ne le sont sur la gorge des nobles dames les bijoux les mieux ouvragés.

3. Ceux d'en bas

Le bas saura donc inspirer la pitié des poètes : notamment à l'âge de la Révolution industrielle, la foule des pauvres éveille une compassion dont les enjeux peuvent être éthiques – philanthropie ou charité –, ou sociaux ou politiques – incitant ainsi à un engagement au nom de valeurs proches de celles du socialisme (comme dans « Melancholia », où Hugo se fait l'« avocat » des déshérités, mais aussi dans des recueils ultérieurs, depuis *Les Humbles* de François Coppée jusqu'à *Paroles* de Prévert). La compassion peut être ainsi mise au service de la défense de valeurs humanistes.

L'étude du bas peut ainsi aisément se concentrer sur le personnel poétique : les femmes du peuple chantées notamment par Villon (dans « La Ballade de la belle Héaumière aux filles de joie » ou « La Ballade de la grosse Margot » : « Je suis paillard, la paillarde me suit / [...] Ordures aimons, ordures nous assuit ») et par les « Grottesques » du premier XVII^e siècle ; les pauvres, les mendiants, les gueux et les vieux, les infirmes, et tout ce peuple de Paris célébré tour à tour par Rutebeuf (dans « Le dit des gueux de Grève »), par Aloysius Bertrand (dans *Gaspard de la Nuit*, comme « Les Gueux de nuit »...), par Baudelaire (dans la section de « Tableaux parisiens » et le recueil du *Spleen de Paris*) ou par Jean Richepin (dans *La Chanson des Gueux*) ; enfin, les travailleurs et leurs activités quotidiennes poétisés par un Jean Follain (dans son recueil *Usage du temps*, comme « Quincaillerie » ou « Mélancolie des travailleurs manuels »...) ; plus près de nous, dans *Les Ruines de Paris*, Jacques Réda transfigure les éboueurs de la nuit en musiciens dont les notes lavent à grande eau la chaussée pour purifier la ville.

Mais l'on pourra invoquer aussi tous les marginaux, bohémiens et saltimbanques, enfin tous ceux qui fréquentent les milieux interlopes, héros de la transgression morale ou judiciaire qui composent l'envers de l'ordre social ou sa part maudite : les joueurs et les tricheurs, les voleurs, les aventuriers et les prostituées, les meurtriers et les forçats... On songera à ce que l'historien de la littérature Maurice Lever a appelé « les bas-fonds du grand siècle ». Tout ce personnel poétique peuple par exemple certains recueils du XX^e siècle, *Alcools* par exemple (« Saltimbanques », « La tzigane » et « Schinderhannes »...) ou les pages que Jean Genet consacre au corps glorieux et désirable de jeunes et virils marginaux (dans sa prose poétique « Le funambule » comme les vers du « condamné à mort »). La transfiguration poétique du criminel inaugure une nouvelle ère d'ambiguïté morale où, entre immoralité et amoralité, le Mal aurait pour mission de rehausser la Beauté.

L'on pourra également s'intéresser à l'autoportrait du poète en bohème (tel Rimbaud, dans « Ma Bohème »), en saltimbanque (Cros, dans « Tsigane ») ou en mauvais garçon, ce qui conduira à identifier la force transgressive de la parole poétique, parole hors-la-loi d'un « voleur de feu », entre « voyant » et « voyou ». Il serait alors possible de rapporter la provocation au principe poétique de la vocation. Dans le défilé des siècles, quelques filiations pourront être aussi mises au jour : de Villon à Baudelaire (des « Regrets de la belle Héaumière » aux « Petites Vieilles ») et à Rodin (sculptant Celle qui fut la belle heaulmière en songeant sans doute à Baudelaire), de Villon à Rimbaud (de « La Ballade des pendus » à ce « Bal des pendus » qui fait du gibet de Montfaucon un théâtre de marionnettes), enfin de Rimbaud à Genet ou de Genet à William Cliff...

4. Le bas langage

Dans le traité qu'il rédigeait à l'aube du XIV^e siècle, *De l'éloquence vulgaire*, Dante identifiait le *vulgarius*, langue qui recouvrait l'ensemble des différents dialectes parlés sur la péninsule italienne. Cette langue vernaculaire est « notre vraie première langue », la langue maternelle. Au « vulgaire », ductile et promis à toutes les évolutions comme à toutes les innovations, s'oppose le latin, soumis à l'empire ancien de la règle grammaticale et ainsi lui-même inaltérable. « De ces deux langues, la plus noble est la langue du vulgaire ; parce qu'elle a été la première que le genre humain ait jamais employée ; parce que tout le monde en jouit [...] ; et enfin, parce qu'elle nous est naturelle, alors que l'autre n'existe plutôt qu'artificiellement. » L'entreprise de Dante consiste avant tout à trouver un « vulgaire illustre » en conférant à la langue vernaculaire ses lettres de noblesse et ce, par la poésie.

Déranger le genre poétique de manière diachronique en partant du Moyen Âge – avec Rutebeuf, Eustache Deschamps ou Villon... – permettrait alors de montrer combien notre poésie nationale a son origine dans cette époque où la langue alors appelée roman s'éloignait de plus en plus du latin pour accéder à son identité et devenir le français. Ainsi pourrait-on mettre en lumière la consubstantialité de la langue et de la poésie, la première évoluant notamment grâce au génie de la seconde. À la Renaissance, le Du Bellay de *Défense et illustration de la langue française* promeut la langue qui, par l'imitation des langues anciennes, n'apparaîtra plus ni « pauvre » ni « barbare ». À l'âge romantique, Nerval, comme les romantiques allemands de leur côté, fait résider le « génie » de la poésie non plus dans la culture antiquisante et savante des humanités, mais dans la culture populaire et naïve des chansons médiévales, des romances de sa province du Valois. Les grands poètes, écrit Nerval, se sont « tous abreuvés à la source des traditions, des inspirations primitives de leur patrie, plutôt qu'à celle de l'Hippocrène » ; aussi devons-nous « étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue », la versification de ces chansons anciennes où se trouve le véritable accent de notre

langue. Peut-être est-ce là une manière de redéfinir l'origine même de la poésie : si le système classique assignait au chant une ascendance céleste, toute une pensée nationale ou moderne en situe le principe dans ce génie populaire que serait l'âme de la Langue.

5. Vulgarité de la poésie

La poésie trouve ainsi paradoxalement sa noblesse en se retremant dans la source du génie populaire et en renouant avec ses origines musicales par le genre de la chanson. On pourrait par exemple proposer une histoire de la poésie à travers le genre de la chanson à boire et ses avatars : Eustache Deschamps (qui en serait l'inventeur : « Jamais a table ne serrai, / Si je ne voy le vin tout prest / Pour boire et verser sans arrest ») ou Villon, même au seuil de la mort, Rabelais l'humaniste, Saint-Amant le libertin (dont « La Chanson de Pantagruel » est consacrée à un « bachique mystère » bien plus profane, le plaisir de la table), Scarron (« Que j'aime le cabaret... »), mais aussi Musset (« Ode à l'absinthe »), Baudelaire (avec une section un peu oubliée des *Fleurs du Mal*, « Le Vin »), Verlaine, poète de « la fée verte », Rimbaud (« Comédie de la soif »), Cros (« L'heure verte » ou « Lendemain ») ou Apollinaire dans le bien nommé *Alcools*... Se dessinerait alors une évolution : de l'ivresse bachique des initiés ou des bons vivants à l'alcoolisme moderne des « poètes maudits ».

Une autre étude consacrée au motif des nourritures terrestres aiderait à mettre en lumière une idée poétique comme la saveur des choses et de ces mots qui servent à les désigner ou à les célébrer : dans les vers de Belleau (« La Cerise ») et de Ronsard (« La Salade »), de Saint-Amant (« Le Fromage » et « Le Melon »), dans les poèmes en prose de Saint-Pol-Roux (« La Poire »), de Ponge (« Le Pain » et « L'Orange »). La langue et la bouche ne sont-elles pas les organes communs de la gourmandise et de la parole, célébrant la coïncidence parfaite de la saveur et du savoir ? Cependant, de Belleau et de Saint-Amant à Francis Ponge, cette saveur des mots est aussi celle d'une époque ou plutôt de l'esprit philosophique d'une époque : le goût pour la langue est chose profondément historique, car la Renaissance, où les poètes professaient dans une ère troublée l'exquise leçon du « Carpe diem », et l'âge classique, où les libertins enfreignaient avec jubilation les lois mondaines du bon goût, sont bien loin de ce XX^e siècle qui aspire, dans le désastre de l'Histoire, à surmonter la « crise du sens » qui affecte le monde et le langage.

Au fil des siècles, la hiérarchie des genres a été abolie ou inversée, faisant tourner la roue de Virgile et triompher parfois le *stylus humilis*, et bien plus, au-delà de la rhétorique, le parler populaire. L'enjeu est alors d'ordre à la fois lexical et prosodique. La référence au bas semble parfois autoriser toutes les transgressions, thématiques autant que stylistiques, induisant une véritable expérimentation formelle, une libération métrique. On reconnaît là sans doute l'analogie que Victor Hugo établissait entre la hiérarchie des ordres et la hiérarchie des genres, entre l'ordre monarchique et l'ordre métrique : l'alexandrin ne porte-t-il pas un nom de monarque ? « Oui, je suis ce Danton ! je suis ce Robespierre ! / J'ai, contre le mot noble à la longue rapière, / Insurgé le vocable ignoble, son valet [...] J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer / Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer / Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales [...] / J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » : Hugo fait ainsi entrer en poésie toute la langue, mais il légitime aussi l'irrégularité métrique de l'alexandrin. C'est cette entreprise que poursuivront jusqu'au dodécasyllabe des poètes comme Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue... C'est encore avec Banville, Verlaine ou Rimbaud, l'invention d'une métrique funambulesque. Pour célébrer le prosaïsme et la simplicité des « choses » terrestres ou minuscules, la poésie du bas réclame des formes résolument nouvelles, dépourvues de tout artifice métrique et souvent brèves, formes dont s'empareront les poètes des XX^e et XXI^e siècles, comme le vers libre (comme Follain, Guillevic ou James Sacré...) et le poème en prose (ainsi, à la suite du *Spleen de Paris*, Ponge ou Jacques Réda ...).

Quelques œuvres de référence

Rutebeuf, *Œuvres*, « Poèmes de l'infortune », éd. bilingue de Michel Zinck, Paris, Le Livre de poche, coll. Lettres gothiques, 2001.

Villon, François, *Le Testament et Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1973.

Régnier, Mathurin, *Les Satires*, Paris, Sedes, 1995.

Saint-Amant (de), Marc-Antoine Girard, *Poésies* [notamment « Fagoté plaisamment comme un vrai Simonnet », « Le Fromage », « Les Goinfres », « Le Melon », « Le Paresseux », « Le Poète crotté »],

« Vos attraits n'ont plus rien que l'épée et la cape... », etc.] ; *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier, coll. Classiques, 1930.

L'Hermite, Tristan, *Œuvres complètes*, « Poésie », t. II, Paris, Honoré Champion, coll. Sources Classiques, 2002 [notamment « La Belle Gueuse »].

Schmidt, Albert-Marie, *L'Amour noir. Poèmes baroques*, [notamment la section « La Dame de couleur », sur l'esclave et la diseuse de bonne aventure] anthologie avec préface de Jacques Roubaud, Genève, Slatkine, 1982.

Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit (1842)* [notamment les sections « Le Vieux Paris », « Les Chroniques » et « Espagne et Italie »], Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1980.

Hugo, Victor, *Les Contemplations*, [notamment « Réponse à un acte d'accusation », « Melancholia » et « Baraques de la foire »] (1856), Paris, Le Livre de poche, 2002.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* [notamment « Le Vin » et « Tableaux parisiens »] (1861) ; *Les Epaves* (1866) ; *Le Spleen de Paris* (1869) ; *Journaux intimes* (1851-1864) dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

Rimbaud, Arthur, *Poésies (1870-1872)*, et *Une saison en enfer* (1873), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973.

Coppée, François, *Les Humbles*, Paris, Alphonse Lemerre, 1872.

Richepin, Jean, *La Chanson des Gueux* (1876), Paris, La Différence, coll. Orphée, 1990.

Fourest, Georges, *La Nègresse blonde* (1909) et *Le Géranium ovipare* (1935), Paris, Grasset, coll. Les cahiers rouges, 2009.

Apollinaire, Guillaume, *Alcools* [notamment la section « Rhénanes »] (1913), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966.

Prévert, Jacques, *Paroles* (1946), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses* (1942) et *Proèmes* (1948), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966.

Genet, Jean, *Le Condamné à mort, Marche funèbre, La Galère, La Parade, Un chant d'amour, Le Pêcheur du Suquet, Le Funambule* (1942-1947) dans *Le Condamné à mort et Le Funambule et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1999.

Follain, Jean, *Usage du temps (La Main chaude, Chants terrestres, Ici-bas, Transparence du monde)*, (1943) Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1983.

Guillevic, Eugène, *Quotidiennes* (1994-1996), Paris, Gallimard, 2002.

Réda, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1977 ; *Aller aux mirabelles*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1991 ; *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1997.

Cliff, William, *Le Pain quotidien*, Paris, La Table Ronde, 2006.

Sacré, James, *Un paradis de poussières*, Marseille, André Dimanche, 2007.

Pour aller plus loin

Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle* (1939), Paris, Les Éditions du Cerf, 1979.

Chauveau, Jean-Pierre, *Poètes et poésie au XVII^e siècle*, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2012.

Boileau, Nicolas, *Art poétique, Epîtres – Odes, Poésies diverses et épigrammes* (1683), Paris, GF-Flammarion, 1969.

Dante, *De l'éloquence vulgaire* (1303-1304), trad. Frédéric Magne et Fata Morgana, Paris, La Délirante, 1985.

Du Bellay, Joachim, *Défense et illustration de la langue française* (1549), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1967.

Gautier, Théophile, *Les Grottesques* (1843), Paris, Plein Chant, coll. Gens singuliers, 2012.

Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Nerval (de), Gérard, *La Bohème galante*, (1852) dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, coll. Arts et artistes, 2004.

Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*, [notamment les ch. 0, 1, 2 et 5], Paris, Ramsay, 1988.

Sites de référence

www.expositions.bnf.fr/gastro/ : exposition de la BNF sur la gastronomie médiévale.

www.expositions.bnf.fr/bestiaire/arret/5/index.htm : exposition de la BNF sur le bestiaire médiéval.

www.eduscol.education.fr : carnet pédagogique de l'exposition Corps et ombres du Musée des Augustins de Toulouse.

www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque : présentation de l'exposition du Musée d'Orsay sur les représentations d'artistes du monde industriel au XIX^e siècle.

www.rmn.fr/IMG/pdf/DP_Bohemes.pdf : exposition du Musée d'Orsay sur les représentations d'artistes du monde industriel au XIX^e siècle.

Piste 7 : Cosmogonies poétiques : chanter la science ou chercher le sens ?

Ronsard dans ses *Odes* (II, 18) se disait lassé d'avoir dû se plonger dans l'austère poésie scientifique. « J'ai l'esprit tout ennuyé / D'avoir trop étudié / Les *Phénomènes* d'Arate : / Il est temps que je m'esbate, / Et que j'aïlle aux champs jouer ». Sa réaction pourrait sembler emblématique du désintérêt dont souffre la poésie savante, qui pourtant connut jusqu'à la fin du XVIII^e siècle une belle vitalité. Poésie scientifique, une alliance contre nature ? Tout se passe comme si l'attelage ne pouvait conduire qu'à la dénaturation de la science, éprise de rigueur, ainsi qu'à la mort de la poésie. Or cette représentation, nous la devons au romantisme, fondateur de notre modernité. Trois grands axes peuvent être dégagés dès lors que l'on interroge les cosmogonies poétiques. Dans une perspective diachronique, il convient tout d'abord d'appréhender la césure poésie – science apparue au XIX^e siècle, qui entérine définitivement la rupture épistémologique entre l'ancien monde clos perçu comme totalité poétique et mythique et l'univers infini que la science seule modélise. Une seconde perspective, plus panoramique, vise à donner un aperçu de la diversité du monde et des savoirs embrassés par la poésie, diversité qui semble défier le geste même d'écriture. On pourra comparer différents grammaires de la création (divine, poétique, scientifique) pour tenter d'en saisir les analogies et les singularités au fil des époques. Une dernière perspective pourrait s'intéresser à la façon dont la science pourrait ré-enchanter le monde moderne dominé par la technique.

1. La césure poésie – science au XIX^e siècle

À l'orée du romantisme, Hugo, cherchant à articuler le visible à l'invisible, pouvait encore rêver à une conception universelle de la poésie, embrassant les registres épique, satirique, didactique, lyrique. Mais les théories de Poe, relayées par les traductions de Baudelaire, marquent une césure nette entre poésie et science. La philosophie n'est pas en reste, Hegel ayant dans son *Esthétique* des mots durs à l'égard de la poésie didactique, qui « ne saurait être rangée parmi les productions artistiques proprement dites, car elle comporte, d'une part, un contenu prosaïque parfaitement constitué, et d'autre part, une forme artistique qui lui est appliquée du dehors ». Autrement dit, toute poésie didactique ne serait qu'un ornement gracieux, et n'atteindrait pas ce que les romantiques, et les avant-gardes ont nommé « l'absolu littéraire ». L'art pour l'art, la poésie autotélique et l'anathème mallarméen contre « l'universel reportage » auront donc contribué largement à couper la poésie du champ du savoir scientifique. Réciproquement la science tend au même moment à se séparer du sensible, et à opter pour une modélisation ou mathématisation du réel de plus en plus abstraite.

La crise de vers qui traverse le XIX^e siècle se comprend dès lors à partir d'un horizon épistémologique que la science a profondément renouvelé : fin des transcendances, univers non plus parfait au sens étymologique, mais infini, s'ouvrant à l'aléatoire, au non figural, aux combinaisons diverses. La question du vers croise alors celle du nombre, expression de la mesure divine. Cette césure qui aboutit à une redéfinition des enjeux de la poésie et de la science, désormais constituées en champs

autonomes, exclut la poésie scientifique jugée impossible dès le milieu du XIX^e siècle, au point que les élèves n'ont pas même conscience de son existence. Si nul lecteur ne s'étonne de trouver dans les romans de l'époque des greffes encyclopédiques et des digressions scientifiques (il n'est qu'à songer au projet même des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne), on peut regretter que des pans entiers de l'histoire de la poésie soient ainsi passés sous silence. Corriger l'idée reçue selon laquelle la poésie serait réduite au seul lyrisme, telle pourrait être la première vertu de cet objet d'étude. Un corpus, composé de poèmes inattendus, originaux ou très décentrés par rapports aux représentations traditionnelles, devrait pouvoir séduire des élèves de première, notamment scientifique (voir l'étonnant « Texte sur l'électricité » de Ponge). Il s'agit de développer une conscience de l'historicité tant du genre poétique (en montrant quel fut le pouvoir de la poésie, ses vastes domaines et empires, avant la révolution romantique) que des savoirs (en s'appuyant sur un courant comme l'humanisme pour rappeler que la science s'inscrivait alors dans une conception du monde où les visions mythiques et poétiques du cosmos avaient toute leur place). Cette piste est aussi l'occasion d'une approche pluridisciplinaire, permettant de dépasser l'opposition entre filières scientifiques et littéraires. Il n'est peut-être pas inutile de confronter les élèves à d'autres époques où les savants étaient aussi hommes de lettres, et inversement. L'article « Gens de Lettres » de *l'Encyclopédie* brosse un portrait de Voltaire dont les talents iraient « des épines des mathématiques aux fleurs de la poésie ». Au demeurant, nous verrons que certains courants de pensée contemporains semblent interroger à nouveaux frais cette coupure science – poésie pour la remettre en cause : du futurisme à l'OULIPO, de la « biopoésie ».

2. L'ancien partage du savoir : la poésie et les états ou empires de la science

Le XIX^e siècle semble tout ignorer du versant didactique qui constituait jusqu'alors une part non négligeable du dire poétique. C'est bien une tradition, celle des cosmogonies scientifiques et poétiques, qui est ainsi reléguée aux égouts. Le poème didactique pour Hugo comme pour Balzac, ce sera le roman, genre impérialiste marchant sur les anciens territoires de la poésie : poésie du bric-à-brac, brassant tous les savoirs. Balzac n'hésita pas dans son *Avant propos à la Comédie Humaine* à faire de Cuvier le plus grand des poètes.

Comment dès lors retrouver et redonner sens à cette tradition perdue auprès des élèves ? Il semble que l'enjeu soit double. D'une part, il s'agit de montrer que cette poésie scientifique n'a pu véritablement s'épanouir que dans un certain cadre épistémologique, plus poétique et mythique que positiviste et rationaliste. Les poètes de la Renaissance sont partagés entre désir de spéculer sur la Nature et respect religieux. De fait chez Du Bartas, ce n'est pas le savoir profane qui rend clairvoyant mais la parole révélée. Si on a bien chez ce poète une volonté encyclopédique (zoologie de Pline, médecine d'Hippocrate), la part accordée aux historiens et cosmographes modernes y est plus restreinte (en dépit d'un hymne à la noix de coco lié aux grandes découvertes). Quant à Ronsard, il reste indifférent aux thèses de Copernic, optant plutôt pour un syncrétisme entre Platon, Aristote et le christianisme. On est loin des pages de Montaigne et Rabelais sur le nouveau monde. Ce qui domine au XVI^e siècle, c'est bien l'édification morale et religieuse du lecteur, ainsi que la *translatio studii*, le souci de transmettre et conserver l'héritage antique, davantage que la volonté de savoir à l'œuvre au siècle suivant. Il faut attendre le XVII^e siècle pour qu'un poète comme La Fontaine, pourtant soucieux d'une poésie fine et élégante, puisse aborder des sujets médicaux comme la fièvre dans le poème sur le quinquina, ou le débat philosophique sur les animaux-machines dans le *Discours à Madame de la Sablière*. L'ancienne volonté de cartographier le monde chère au XVI^e siècle et prolongeant l'héritage antique (Pline, Lucrèce), cède dorénavant le pas à une poésie scientifique qui n'hésite plus à se faire l'écho des débats passionnés dans les milieux du libertinage érudit. Ce qui se dessine là, c'est bien un changement progressif de cadre épistémologique dont le livre de Alexandre Koyré, *De monde clos à l'univers infini*, a retracé l'histoire.

Si on veut tenter de comprendre pourquoi une telle alliance poésie – science était alors possible, il faut se rappeler que dans la hiérarchie des genres alors en usage, le vers et la poésie occupent le sommet. La littérature scientifique connaît une abondante production dans un contexte (XVI^e-XVII^e siècles – voir à ce sujet le livre d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*) où les doctes tendent à rejoindre la république des lettres et tentent d'allier l'utile et l'agréable. À l'origine de ce choix esthétique du vers pour dire les vérités savantes, il y a le père fondateur, Lucrèce et son *De Natura rerum*. On pourra partir avec les élèves de cet enjeu mêlant considérations didactiques et esthétiques, en rapprochant Lucrèce de La Fontaine, un poète qui se revendique de lui, dans sa défense du genre de la fable.

Tous deux reprennent cette comparaison du médecin enduisant de miel la coupe pleine de l'amer breuvage. Si la science est un chemin aride et ingrat, le poème nous invite à emprunter des sentiers plus fleuris. C'est dans le doux langage des Muses, imprégné de leur miel, que les savoirs scientifiques sont exposés. La poésie domine alors de son empire tous les sujets. Ce thème jette ses derniers feux au XVIII^e, le siècle des Lumières n'hésitant pas à faire de la poésie le lieu de consécration des génies, des savants, et des grands hommes. Il n'est qu'à songer au fameux Frontispice de l'*Encyclopédie*, allégorie accompagnée d'une légende où est clairement rappelé ce pouvoir de l'imagination et de la poésie. Cet accord possible se retrouve encore chez Chateaubriand dans *Le génie du Christianisme*. Evoquant le désenchantement du monde lié à la science, il rappelle qu'elle ne saurait pour autant se passer du poète : « La Gloire est née sans ailes, il faut qu'elle emprunte celle des Muses, quand elle veut s'envoler aux cieux. [...] Que les mathématiciens cessent donc de se plaindre, si les peuples, par un instinct général, font marcher les lettres avant les sciences ».

3. Diversité des sciences et diversité du monde

L'ampleur du sujet est telle qu'il sera loisible en fonction des besoins de la classe de resserrer la problématique autour d'une question, enrichie ensuite de l'étude d'un recueil accompagné d'un corpus de textes. On pourra partir de textes poétiques des XVI^e et XVII^e siècles afin de montrer la variété des savoirs abordés par la poésie didactique (les pierres et les aimants, les astres, la création du monde, les oiseaux, les démons, la théorie des animaux machines). Mais il ne saurait être question d'occulter la question de la valeur poétique de ces textes. Le vers n'est-il comme Hegel le suggérait qu'un habit artificiel et extérieur ? Si la poésie interroge le sens du monde, en l'occurrence les savoirs en usage, elle le fait par une inventivité formelle et des jeux de langage qui ne sont pas gratuites et engageant, dans le rapport au langage, une véritable quête du sens. Il importe donc de montrer comment le discours scientifique peut être source du renouvellement du discours poétique.

Un corpus de textes allant de Ronsard à La Fontaine, en passant par Du Bartas et Belleau pourrait ainsi permettre de dégager une vision du savoir en évolution et un changement d'*épistémé* : il s'agit de faire prendre conscience aux élèves que le partage du savoir qui est le nôtre n'est pas pertinent lorsqu'il s'agit de comprendre les siècles plus éloignés. Ronsard dans ses *Hymnes* (« Les Démons ») s'en tient à un savoir hérité de l'ancienne physique et métaphysique. Sa poésie ignore à peu près les acquis récents, ceux de Copernic par exemple (voir l'hymne « Les Astres »). Le savoir ainsi conçu participe d'un syncrétisme heureux entre monde païen et chrétien. Quant à Du Bartas, auteur d'un poème cosmogonique (*La semaine*) qui connut un succès considérable, il fait de ce discours scientifique sur l'origine du monde une perpétuelle action de grâce en hommage au Dieu créateur de ce gigantesque poème qu'est le cosmos. Le cadre est bien celui d'une pensée préscientifique, pas si éloignée des théosophies médiévales. Pourtant, dans les deux cas, ce qui ressort avant tout c'est une vision poétique du monde. Le défi que lance cette poésie au poète est bien celui de rivaliser avec Dieu. Poète baroque, Du Bartas s'autorise toutes les audaces lexicales (« la Terre porte-grains », « la doux-flairante pomme »). Ronsard de son côté joue sur la fluidité d'un récit romanesque et fantastique (apparition des démons) pour ensuite exposer en un discours scientifique la nature de leur état fait de corps invisibles. Chez lui, l'hymne est placé sous le signe de la *copia*, figure rhétorique de l'abondance : il s'ouvre à des sujets cosmiques et à une célébration infinie du cosmos. La volonté de tout dire (nerfs, artères, veines des démons) témoigne autant d'une volonté didactique que d'une ambition littéraire. C'est moins l'ordre du cosmos qui intéresse Ronsard que l'univers en perpétuelle métamorphose, lieu propice au génie poétique. On pourra facilement interroger avec les élèves la rhétorique à l'œuvre dans ces poèmes pour donner à voir : la description vive et animée des merveilles du monde placées sous les yeux du lecteur est associée à l'idée du chef d'œuvre artistique perçu par Dieu. Peindre le monde, c'est bien dépeindre un cosmos conçu comme une œuvre d'art, et c'est faire de la poésie une œuvre d'art miniature, dans laquelle se reflète le cosmos. Autant de tropes chargés de mettre en scène, de donner à voir la richesse et la beauté du monde.

La valeur de ces textes tient sans doute à ce qu'ils finissent par réfléchir leur pratique poétique. Du Bartas au moment où il aborde la cinquième journée de la Création, décrit le paragon des oiseaux, le phénix, lequel constitue une figure miniature du cosmos. Il en est le joyau, et symbolise selon la tradition antique et pythagoricienne l'éternité. Surtout, le phénix participe d'un véritable syncrétisme puisque sa mort se rattache au dogme chrétien de la mort du Christ et de sa Résurrection. Enfin, il est une figure du poète, à la fois créateur transcendant et figure adamique, nommant les animaux dans ce

poème apparenté à une gigantesque taxinomie. La figure du phénix emblématise alors le pouvoir éternel de la poésie tout autant que le principe pythagoricien de conservation de la matière selon la science de l'époque. On trouverait bien d'autres exemples : ainsi chez Rémy Belleau dans un poème surprenant sur les pierres et les aimants intitulé *Les Amours et nouveaux échanges de pierres précieuses* où la théorie de la fureur de la pierre appelle la théorie du *furor* poétique. C'est ce même accord, joué en mineur, qui fait toute la saveur des *Fables* de La Fontaine. Le *Discours à Madame de la Sablière* aborde ainsi un sujet scientifique (la thèse de Descartes sur les animaux machines). Pour autant c'est bien la philosophie de La Fontaine qui rend encore possible une vision véritablement poétique du monde. Reprenant l'idée gassendiste selon laquelle la hiérarchie des êtres serait fondée non sur des coupures radicales, mais sur une gradation continue allant du sensible à l'intelligible, La Fontaine semble ainsi justifier son projet esthétique : quoi de plus naturel que le recours au pouvoir de la fable où les animaux parlent, puisque cette poésie s'adresse précisément au sensible et au cœur ? Le didactisme se trouve allégé, et c'est la fine poésie qui infuse le savoir. Ainsi la démonstration de l'âme des bêtes n'est jamais didactique, mais fine et liée au pouvoir des fables. L'art de La Fontaine doit beaucoup à son refus du cartésianisme, trop rationnel, si peu propice aux féeries du récit.

4. Grammaires de la création : origines du monde, du poème, du savoir

En prolongement, on pourrait inviter les élèves à voir comment les approches tant mythiques que scientifiques du monde ont pu constituer un modèle pour penser la création artistique, poètes et savants n'ayant cessé de multiplier les analogies entre quête du verbe poétique et invention scientifique, entre recherche des origines de l'univers, et quête métaphysique du sens. On peut à ce sujet rappeler la doctrine pythagoricienne concevant la mesure du vers à l'image d'un cosmos harmonieux. Georges Steiner s'interroge dans *Grammaires de la création* sur ces analogies : « Quels liens les récits de la naissance du cosmos entretiennent-ils avec ceux de la naissance du poème, de l'œuvre d'art ou de la mélodie ? ». Il note aussi à quel point la cosmologie et l'astrophysique offrent des modèles de naissance de l'univers d'une ampleur scénique sans précédent, la vigueur de ces modèles scientifiques semblant plus proche des mythes antiques que du positivisme mécanique. Ce serait peut-être une clef de lecture pour expliquer de nouvelles tentatives de relier poésie et science au XX^e siècle.

Plusieurs pistes en fonction de l'intérêt des élèves peuvent être abordées. Premier enjeu, les paradigmes auxquels le poète se réfère pour penser la création artistique (mythe, Dieu, ou encore le découvreur scientifique). L'étude de « Zone » et la façon dont Apollinaire joue avec les mythes peut constituer une première approche. La science rivalise avec les mythes orphiques et la figure de Dieu auquel se référerait encore un poète comme Du Bartas. L'influence de la science et de la technique chez les cubistes et les futuristes permet également de mieux comprendre l'enjeu de ce renouveau poétique : non plus copier la nature mais l'augmenter. Deuxième enjeu, la façon dont la science, en modifiant le rapport au réel, a obligé les poètes à renouveler le discours poétique, jusqu'à à y voir une origine possible. Là encore, les manifestes du Futurisme (Marinetti) ou les textes d'Apollinaire - « L'esprit nouveau et les poètes » - offrent aux élèves une bonne entrée en matière pour comprendre comment la figure du savant manipulateur du donné et du vivant a pu servir d'emblème aux poètes tentant de déformer ou reconstruire le langage, de le manipuler, pour explorer des mondes inconnus : « On sait ce que la chute d'une pomme vue par Newton fut pour ce savant que l'on peut appeler un poète. L'esprit nouveau [...] lutte [...] pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles. (Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes »).

Dans *Approche de la Parole*, recueil de poèmes et de réflexions théoriques, le poète et chirurgien Lorand Gaspar cherche à trouver des analogies entre l'apparition de la vie et celle du poème. Il éclaire la création poétique par la biologie et la chimie, la réflexion théorique se faisant peu à peu poème : « Quelle distance y a-t-il entre l'accord de deux protéines, de deux vies, de deux couleurs ? Entre l'oeuvrement chimique d'un acide nucléique et le bruissement d'une pensée ? Entre deux ou trois mots justes et une fenêtre dans la nuit ? ». On pourra tout aussi bien inviter les élèves à consulter le site du poète et plasticien Eduardo Kac, auteur d'un manifeste pour une « Biopoésie ».

5. Chanter la science ou comment ré-enchanter la technique au XX^e siècle

Au terme de ce parcours, une interrogation demeure : peut-on affirmer qu'au XX^e siècle la domination de la rationalité et de la technique interdirait tout rapport de la poésie aux sciences autrement qu'à un niveau métapoétique ainsi que nous venons de le voir ? Ne s'agit-il pas dorénavant de faire de la science un mythe et de ré-enchanter la technique ? La séparation science – cosmos permet

paradoxalement aux poètes de faire de la science un mythe et de ré-enchanter l'univers. Nombreux sont les poètes à souligner qu'à une époque où en science, la moindre spécialité étant devenue un univers à elle seule, nous avons perdu la magie des fables mythiques et étimologiques, le merveilleux des anciennes cosmogonies. Ponge dans *Lyres* et dans *Pièces* propose d'étonnants poèmes sur la Terre et sur l'électricité, renouant en apparence avec la figure du vulgarisateur scientifique. Pour composer son poème « Texte sur l'électricité », il se documenta, songea à lire Einstein, à se renseigner auprès de Queneau, directeur de la collection encyclopédique dans la célèbre Bibliothèque de la Pléiade. Là encore la tradition est revisitée, Ponge comparant avec humour les savants et techniciens à des dieux, et célébrant avec lyrisme la fée électricité : « Mais je songe que je m'adresse à des techniciens qui se défendent peut-être un peu du lyrisme, et ne goûteront peut-être qu'à demi une prière qui les assimile à des dieux ». Dans son poème « La Terre », le jeu avec cette mémoire du cosmos est aussi jeu avec la mémoire de la poésie (Racine, La Fontaine, Malherbe). Caillois de son côté intitule un de ses recueils poétiques *Pierres*, recueil où dans un style d'une grande densité poétique il fait l'éloge des minéraux. Et Queneau en 1950 publie sa *Petite cosmogonie portative*. On pourra partir de ce poème qui joue sur cette tradition revisitée des cosmogonies antiques, notamment les chants I, III et VI.

Quelques œuvres de référence

Apollinaire, Guillaume, *Alcools* (1913), notamment « Zone ».

Belleau, Rémy, *Les Amours et nouveaux échanges de pierres précieuses* (1576), notamment vers 149-208.

Du Bartas, Guillaume, *La semaine ou création du monde* (1578), notamment le début Le chaos : « Ce premier monde était une forme sans forme » et le 5^e jour sur les oiseaux, vers 551-620.

Caillois, Roger, *Pierres* (1966) dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2008.

Deguy, Michel, *Figurations* (1969), rééd. *Donnant Donnant*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2006.

La Fontaine, *Fables* (1678), « Discours à Madame de la Sablière » ; IX, 4 « Le gland et la citrouille » ; X, 14 « Discours à M. de La Rochefoucauld », XI, 9 « Les souris et le chat-huant ».

Ponge, Francis, *Le grand Recueil* (1961), [notamment *Lyres*, « Texte sur l'électricité » ; *Pièces*, « La Terre » ; *Méthodes*, « Des cristaux naturels »], Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1961 [on trouvera des indications précieuses concernant ces textes dans les notices du t. I des *Œuvres complètes* édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999].

Prigent, Christian, *Une leçon d'anatomie* (1990) dans *Écrit au couteau*, Paris, POL, 1993 [p. 161 – on trouvera des pistes de commentaire de ce poème en rapport avec la problématique de la poésie scientifique dans l'article de Hugues Marchal déjà référencé et disponible en ligne].

Queneau, Raymond, *Petite cosmogonie portative* (1950), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2005 [notamment Chant I « Naissance et jeunesse de la terre » ; chant III « Hermès » ; L'auteur demande au dieu d'expliquer le sens de ce poème ; Chant IV « Invocation à Vénus » ; Chant IV « Invocation aux machines »].

Ronsard (de), Pierre, *Hymnes* (1555-1564), notamment *Les démons*, vers 347-392).

Voltaire, *Épître sur la philosophie de Newton, Discours en vers sur l'homme*.

SOURCES ET REFLEXIONS EN PROSE

Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes » (1918) dans *Oeuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Chateaubriand (de), François-René, *Génie du christianisme* (1802) dans *Essai sur les révolutions. Le Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 804-818.

Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978 [notamment les p. 49, 55, 71, 92, 110].

Kac, Eduardo, *Biopoésie* (2002), trad. de Hugues Marchal, dans *La Poésie*, Paris, Flammarion, coll. GF-Corpus, 2007, p. 101-105.

Lucrèce, *De la nature*, trad. de Bernard Pautrat, Paris, Le livre de poche, 2002, p. 149-151, vers 921-951.

Poe, Edgar Allan, « Du principe poétique » (1850) dans *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1017-1035.

Pour aller plus loin

- Blair, Anne et Isabelle Pantin, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde. La Renaissance », *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances*, Paris, PUF, 2006, p. 262-278.
- Cusset, Christophe (dir.), *Musa docta – Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2007 [notamment l'avant propos p. 7-15 qui problématise la notion et en examine les héritages divers dans la poésie du XVI^e siècle].
- Dauphiné, James, *Guillaume de Salluste du Bartas poète scientifique*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- Dubois, Claude-Gilbert, *La poésie au XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1989.
- Fumaroli, Marc, « Les *Fables* de La Fontaine ou le sourire commun » dans *La diplomatie de l'esprit*, 1998, Paris, Hermann, rééd. Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001.
- Dubois, Claude-Gilbert, *La poésie au XVI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 [on pourra se reporter utilement à son article « Le déchiffrement du monde et la réception de Copernic » dans *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances*, Paris, PUF, 2006, p. 278-289].
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* (1957), Paris, Gallimard, coll. Tel, 2003.
- Marchal, Hugues, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et diffusion des savoirs au XIX^e siècle », *Romantismes*, n^o 143 (2009) ; « Mutations biologiques et avant-gardes littéraires » ; « Mutants », *Critique*, n^o 709-710 (juin-juillet 2006), p. 566-579.
- Rey, Alain, *Miroirs du monde : une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007.
- Rigolot, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2002.
- Steiner, George, *Grammaires de la création*, ch. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 9-83.
- Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.
- Toyer, Michel, *Quand les poètes chantent la science (anthologie XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, École des Mines, 2007.
- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, rééd. coll. Points Essais, 1992 [notamment p. 28-37 « Pluralité et analogie des mondes de vérité].

Sites de référence

- [La poésie scientifique : approches pédagogiques](#) : Article de Hugues Marchal sur la poésie scientifique, sur la base d'un corpus illustrant les liens entre poésie et science. L'article offre de nombreuses pistes pédagogiques.
- www.fabula.org/actualites/article8282.php : On pourra également écouter, en ligne, une conférence de Hugues Marchal et Michel Pierssens sur les relations entre littérature et science.
- www.ekac.org : Site du plasticien et poète brésilien Eduardo Kac, comportant de nombreux documents sur son travail. Ce poète auteur du manifeste de la « Biopoésie » utilise dans son œuvre les outils des sciences du vivant.

Piste 8 : Poésie et mythologie : à la recherche du sens perdu

Pourquoi la poésie a-t-elle si souvent recours au mythe ? Sans doute partage-t-elle cette prédilection avec les arts visuels, l'architecture, la peinture et la sculpture n'ayant pas manqué de faire appel aux dieux et figures héroïques. Mais cette indéniable proximité au fil des époques entre poésie et arts visuels n'est pas la seule explication, quand on peut aussi penser à une affinité particulière entre l'écriture poétique et le mythe. En tirant profit des connaissances des élèves en langues et cultures de l'antiquité, pour les approfondir en classe de première, et en centrant donc ici l'étude sur les mythes gréco-latins, la problématique permet d'interroger les spécificités de la poésie, comme de suivre ses grandes évolutions historiques.

Fondées chacune sur une légende, *Les Métamorphoses* qu'Ovide a composées en vers sont autant de fables consacrées à l'origine des noms. Pour Ovide, la poésie a pour mission de relater l'origine des mots, de ressusciter par la fable l'ère première où les noms communs, noms d'animaux ou noms de fleurs – « cygne », « alcyon », « araignée », « hyacinthe »... –, étaient encore des noms propres et désignaient des héros issus de la race des Dieux. Le mythe ovidien est par essence poétique parce qu'il procède à une véritable archéologie des signes du langage et de leur sens, considéré comme originel. On en déduirait alors que le mythe et la poésie ont une même mission, indissociable de la nomination : nous ouvrir la voie d'un possible retour à l'âge d'or. C'est ainsi autour du nom (dont est perdu le sens originel ou divin) que doivent s'agencer avec art et par le vers les mots du poète.

Croyant au sens allégorique ou spirituel que Platon reconnaissait au mythe, le néoplatonisme, si déterminant dans l'histoire de la pensée occidentale, fera de l'imagination un instrument privilégié de la connaissance, parce qu'elle se situe précisément à l'articulation de notre âme et de notre corps, assurant ainsi l'unité de l'être humain. Les néoplatoniciens avaient en effet pour ambition de rétablir une véritable continuité entre le monde sensible et le monde intelligible. De cet héritage naît une idée classique, appelée en Occident à une glorieuse postérité : par leur vocation à « dire le général », la poésie et le mythe présentent des valeurs et des fonctions qui leur sont bien communes, comme de délivrer un savoir issu des dieux (la première parce qu'elle est inspirée, le second parce qu'il est allégorique). La poésie et le mythe coïncident en ce qu'ils sont situés précisément à l'articulation du signe et de la signification : pour l'esprit qui a fait le choix de l'imagination, ils constituent les instruments privilégiés de la « quête du sens », une manière de clef.

1. Vers une histoire des mythes en poésie

La mythologie entre en poésie par le biais des figures, en s'incarnant notamment dans des personnages et parfois même dans des lieux. L'abondance du corpus est telle que le professeur aura à faire ses choix, en s'efforçant cependant de donner, par quelques poèmes choisis, les linéaments des variations historiques de l'usage du mythe.

Si l'on cherche à relater une histoire possible des liens entre la poésie française et la mythologie, les œuvres médiévales ne sont certes pas à exclure (ainsi la nymphe Echo peuple-t-elle par exemple certains vers élégiaques de Villon, « La Ballade des dames du temps jadis »), mais l'inspiration chrétienne et historique y domine. Toute une tradition traversa néanmoins le Moyen Âge avec des œuvres versifiées comme *Le Roman de la Rose* ou *L'Ovide moralisé* en France, *La Divine Comédie* ou le *Canzoniere* en Italie... La Renaissance occupe une place privilégiée dans l'histoire que nous évoquons : Clément Marot, l'École lyonnaise puis la Pléiade entreprennent de ressusciter les mythes antiques, auréolés de gloire et parfois relus à la lumière du christianisme. Comme les philosophes de Florence, les poètes français poursuivent en effet le rêve syncrétique d'une harmonie entre leur ère chrétienne et ces formes dans lesquelles survit quelque chose du génie antique, les mythes. Car la mythologie gréco-romaine représente le modèle d'une civilisation dont les poètes portent la nostalgie. Le XVI^e siècle assigne à la poésie française le travail d'imitation des Anciens, ce qui induit l'emprunt de leurs fables et de leurs légendes. À l'instar du songe allégorique, le mythe a pu apparaître à la Renaissance comme une initiation aux mystères, comme une clef qui permet d'accéder aux secrets de l'Univers (comme dans les *Hymnes* de Ronsard) ou à des réalités invisibles d'ordre ésotérique et magique. La légende est *legenda*, chose à lire, à déchiffrer, à décrypter. On mesure aisément combien dans un siècle marqué par le conflit fratricide des Guerres de Religion et par la nostalgie de

la concorde, un mythe comme l'âge d'or peut aux yeux des poètes trouver tout son sens. Mais très vite la mythologie s'est imposée à la poésie occidentale avec toute la puissance du lieu commun : aux yeux de poètes chrétiens, les mythes antiques sont autant de formes dont la signification originelle est à jamais perdue ou des formes que l'on a très tôt vidées de leur sens ésotérique ; néanmoins, elles restent assez belles pour séduire tous les esprits et suffisamment ouvertes pour recevoir toutes les significations possibles.

À partir du XVI^e siècle, la mythologie antique, avec son cortège de dieux et de héros, permet donc aux poètes de donner une forme et un nom à des passions ou à des idées souvent peu conformes à l'ordre moral, social ou politique. Le recours au mythe répondrait alors à une stratégie oblique. La contextualisation est ici nécessaire : on se rappelle en effet les relations étroites que les poètes de la Renaissance ou de l'âge classique entretiennent avec la Cour, avec ses dames comme avec ses Grands. Le mythe permet alors de subvertir les codes de la politesse et de l'obéissance (ainsi Ronsard ou La Fontaine). On invoquera pour la Renaissance le chant des amours transgressives, malheureuses ou impossibles : l'École Lyonnaise – Maurice Scève (*Délie*), ou Louise Labé, tenue par sa condition de femme et d'épouse (*Sonnets*) – ainsi que la Pléiade – Ronsard et les jeunes filles inaccessibles de la Cour de France, Cassandre et Hélène, dont les noms pouvaient eux-mêmes éveiller maintes réminiscences mythologiques (*Les Amours*). La poésie baroque fera appel sans cesse à Protée, dieu du dynamisme et de l'inconstance des formes, comme le rappelle Jean Rousset dans son *Anthologie de la poésie baroque*. Pour l'âge classique, on songera aux règles de la sociabilité mondaine, amoureuse et érotique, imposées par la galanterie ou par la Préciosité. Ces règles de politesse, d'élégance ou de séduction, ont exercé leur influence sur un style tout en métaphores, périphrases, allusions et équivoques, qui a su exploiter toutes les ressources de la référence mythologique, chez Vincent Voiture (dans ses sonnets à Uranie) et Georges de Scudéry, mais aussi chez Tristan L'Hermite ou La Fontaine.

De l'âge classique au siècle des Lumières, l'autorité exercée par l'imitation des Anciens a néanmoins grandement participé à l'évidement sémantique du mythe et à sa réduction au statut de pur lieu commun. Les poètes de l'Art pour l'Art voient en Chénier celui qui, à la fin du XVIII^e siècle, ramena enfin à la vie les légendes antiques, comme le notait Théophile Gautier : « On peut dater d'André Chénier la poésie moderne. [...] Un frais souffle venu de la Grèce traversa les imaginations [...]. Il y avait si longtemps que les Muses tenaient à leurs mains des bouquets artificiels plus secs et plus inodores que les plantes des herbiers, où jamais ne tremblait ni une larme humaine ni une perle de rosée ! Ce retour à l'antiquité, éternellement jeune, fit éclore un nouveau printemps. » Mais s'il porte la douce nostalgie de l'âge d'or et de l'harmonie, Chénier n'en célèbre pas moins une Antiquité parfois dionysiaque, monstrueuse et sanguinaire (Bacchus et ses Ménades, Médée ou Pasiphaé...). À cette vision pulsionnelle et cruelle correspond un renouvellement métrique de l'alexandrin, auquel Chénier conféra de nouvelles coupes par la pratique discordante de l'enjambement, du rejet et du contre-rejet : dans ces procédés rythmiques qui déplaçaient l'accent, le poète crut en effet trouver des équivalents à la prosodie archaïque de l'hexamètre antique.

En imposant ce modèle de grandeur morale et de perfection formelle incarné dans le Beau idéal, le néo-classicisme avait redonné vie aux mythes antiques : loin de s'en détourner, comme on le croit trop souvent, le romantisme les annexa. La nostalgie du paganisme hante en effet la poésie de la première moitié du XIX^e siècle. Dans un chapitre de son essai *De l'Allemagne*, « Les Dieux en exil », Heine raconte que les déités païennes devinrent des démons et durent, pour fuir la vindicte du catholicisme, prendre de nouvelles formes en s'affublant de déguisements chrétiens ou en s'exilant vers des régions reculées : ainsi la suave Vénus, « archidiabliesse » de la Luxure, se réfugia-t-elle dans une montagne de Thuringe assimilée à la caverne de l'Enfer, alors que Bacchus devenait un moine paillard, et Apollon, un séduisant vampire déguisé en berger... Cette pensée des dieux antiques exilés traverse en effet le romantisme, qui a parfois tenté la synthèse entre mythologie païenne et religion catholique : Musset dans son « Rolla », Hugo dans certaines *Contemplations* (comme « Cérigo ») et surtout Nerval, dans son recueil syncrétique *Les Chimères*. L'entreprise des *Fleurs du Mal* repose elle-même sur une définition de la modernité comme la synthèse réalisée de l'harmonie antique et de la disharmonie chrétienne, de la beauté et du péché ; ainsi, « J'aime le souvenir de ces époques nues », ou « La Muse malade », « Un voyage à Cythère » – qui se clôt sur une double invocation à « Vénus » et au « Seigneur » chrétien – ou « Le Cygne » – qui évoque, dans « un bric-à-brac confus », l'Andromaque de l'*Enéide*, le cygne de Platon, l'Homme d'Ovide au début des *Métamorphoses*, le « Dieu » chrétien, mais aussi une « négresse » exilée et contemporaine.

Le retour des divinités antiques est l'un des fondements poétiques de l'Art pour l'Art et du Parnasse. Par exemple, cette entreprise de résurrection archéologique se réalise concrètement dans l'emploi que l'helléniste Leconte de Lisle fait des noms propres : la transcription nettement archaïsante des noms grecs – « Kybèle », « Khirôn », « Bakkhos » ou « Apollôn »... – met la langue française au service d'un retour à une autre Grèce, la Grèce archaïque, concurrente de la Grèce apollinienne du néoclassicisme. Non loin du Flaubert de *Salammbô* ou du Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*, c'est précisément l'érudition qui leur a permis de découvrir cette Grèce des pulsions, Grèce cosmogonique, titanique et sanguinaire, des orgies et des origines. Dépositaire de Baudelaire autant que des Parnassiens, Rimbaud procédera à son tour à une révolution de l'Antique en poésie, de « Soleil et chair » et « Tête de faune » à la mythologie toute nouvelle d'*Illuminations* (ainsi, « Antique »). Le XIX^e siècle montre ainsi la progressive défaite d'Apollon face à Dionysos ou Marsyas.

Au début du XX^e siècle s'opère peut-être une crise de la conscience et, partant, du sens lui-même, mais on assiste également en ces vers à un passage du nom à l'anonymat, ou du mythologique au mythique. Certes, dans ce siècle de tous les désastres et de toutes les mutations, les poètes n'ont pas renoncé aux noms anciens de la fable : Claudel, dans ses *Cinq grandes odes*, mais aussi d'anciens membres de l'avant-garde surréaliste comme Desnos, dans « Le Bain avec Andromède » (1944), ou Eluard, dans son recueil *Léda* (1949). Les deux poètes sont bien les contemporains des peintres de mythes comme Picasso (Pasiphaé ou le Minotaure), André Masson (Pasiphaé ou Œdipe), De Chirico (Ulysse, Phaéton, Orphée, Bacchus, les Centaures et les Muses...) ou Dali (Narcisse, Léda, Pasiphaé et Vénus...). La poésie surréaliste est aussi celle des mythes innommés ; par exemple, c'est en substituant au nom propre ou à l'épithète traditionnelle une métaphore inouïe que *L'Union libre* de Breton (1931) renouvelle puissamment le corps mythologique, érotique et poétique, des déesses ou des héroïnes de la fable : l'allusion l'emporte alors sur la désignation dans les figures de Vénus Anadyomène (« Ma femme / [...] Aux bras d'écume de mer et d'écluse »), de Vénus Callipyge et de Léda (« Ma femme aux fesses de dos de cygne »), ou encore d'Eos, l'Aurore aux doigts de rose, selon l'épithète homérique conventionnelle (« Ma femme / [...] Aux seins de spectre de la rose sous la rosée »). L'effacement du nom plus que du mythe lui-même répond au triomphe de la pulsion sur l'érudition dans la quête d'un nouveau sens qui correspondrait à l'avènement d'un « nouveau corps amoureux » (Rimbaud) et, partant, d'un nouveau monde. Si la modernité déclare avoir plus que jamais pris acte de la disparition des dieux, elle ne manqua donc pas, à la suite aussi de Hölderlin, de se préoccuper de leur absence (comme on le verrait notamment chez Yves Bonnefoy, ou Philippe Jaccottet) ou de redonner une valeur aux figures mythologiques comme archétypes de l'inconscient (chez les surréalistes), comme formes-sens à réinterpréter (par exemple chez Cocteau), ou comme chez Valéry à réinvestir.

2. Etudier un recueil par le biais des figures mythologiques

La mythologie antique peut donc être une clef pour appréhender la signification d'un recueil poétique. On privilégiera ainsi par exemple des mouvements littéraires fondés sur l'imitation des Anciens. Étudiés dans leur intégralité ou partiellement, les recueils de la Pléiade seront particulièrement bienvenus, qui permettront d'articuler la poésie à l'esprit de l'humanisme et à la sensibilité renaissante. *Les Antiquités de Rome* ou *Les Regrets* de Du Bellay conduiront à mettre en lumière les troubles historiques et politiques d'un « siècle de fer » ou les enjeux culturels et philosophiques de l'époque, l'importance de l'innutrition, de l'érudition et des humanités, mais ils aideront aussi à identifier la singularité d'une sensibilité, qui tente dire son exil, dans le temps et dans l'espace. La section « Songe » des *Antiquités de Rome* permettrait notamment de montrer comment l'imagination, à laquelle préside Morphée – dieu des formes –, apparaît comme l'instrument possible de la quête du sens et de la vérité. On pourra bien entendu s'intéresser à des recueils comme *Les Amours* de Ronsard ou *Les Amours* de Jodelle et voir comment s'y entremêlent les mythes relatifs à l'amour et à la chasse pour délivrer une certaine conception de la passion amoureuse, du sentiment et du désir.

Il est aussi possible de procéder à une lecture des *Fables* de la Fontaine à travers le prisme des figures mythologiques, et non plus des seuls animaux. Une telle entrée aiderait à renouveler le corpus des fables étudiées en classe. L'emprunt aux légendes antiques et à leur personnel permet certes de répondre au principe horatien d'une union entre instruire et plaire, mais La Fontaine mesure aussi toutes les ressources de la légende antique, à laquelle il confère des significations morales, politiques ou philosophiques. On s'intéressera aux dieux eux-mêmes (Jupiter ou « Jupin » – figure du Prince ou des Grands –, Junon, Apollon, Borée ou Cérès...), mais aussi aux héros (Philomèle et Progné,

Philémon et Baucis, les compagnons d'Ulysse, les filles de Minée ...). Le rapport plus spécifiquement poétique de la fable au mythe pourra être ainsi envisagé par le traitement du nom : éponymie, mention, périphrase ou allusion anonyme. Enfin, évoquant les Enfers (Minos, le Tartare et les Champs-Élysées) ou encore les Muses et la Parque, « Le Songe d'un habitant du Mogol » montre combien le songe allégorique est, à l'instar du mythe platonicien, le modèle de ces genres que sont l'apologue, la parabole et la fable.

Du XVIII^e au XX^e siècles, d'autres recueils peuvent eux aussi faire l'objet d'une étude consacrée à la mythologie gréco-romaine comme instrument élu par le poète dans sa « quête du sens » : *Elégies* ou *Epigrammes* d'André Chénier, *Les Trophées* de Heredia (dont la section « La Grèce et la Sicile »), ou encore *Album de vers anciens* et *Charmes* de Valéry, ou encore *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet (1976).

3. Etudier un mythe en poésie, du Moyen Âge à nos jours

Afin de mettre en évidence l'infinie fécondité des légendes et leur capacité de dire le sens, on pourra aussi constituer un corpus de poèmes rendant compte de l'évolution d'un mythe autant que de sa polysémie. On sera sensible alors aux effets de convergence et de rupture, tant dans la signification que dans l'usage du mythe, forme pleine ou ornementale, porteuse d'une plénitude ou révélatrice d'un manque du sens. Dans une liste évidemment non exhaustive, l'on pourrait notamment proposer :

Des mythes concernant la poésie, et favorisant la figuration du poète

Orphée constitue évidemment une figure centrale, dont le récit permet de dire les pouvoirs de la poésie ou au contraire d'interroger l'écart entre le mythe et des réactualisations qui déchantent et désenchantent. Avec Ronsard (« Epitaphe à Claude de l'Aubépine »), Hugo (« Groupe des Idylles. Orphée » dans *La Légende des siècles*) ou à sa façon Apollinaire (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, *Le Poète assassiné*), l'on se situe clairement dans la réclamation de gloire et la célébration des pouvoirs du chant. Du Bellay représente un écart, par une pose plus modeste (« Que n'ai-je encore la harpe thracienne... », *Les Antiquités de Rome*) que renouvellent au XX^e siècle des poètes comme Michel Deguy (« Prose », *Figurations* ; « De la mortalité de l'âme », *Aux heures d'affluence*) ou Dadelsen, dont le titre « Orpheus is, after all... » est de ce point de vue emblématique. La plainte nervalienne sur les dieux absents (« El Desdichado », *Les Chimères*) trouve aussi des correspondances chez Philippe Jaccottet (*A la lumière d'hiver* ; *Paysages avec figures absentes*). Le mythe peut également privilégier son versant féminin, avec ironie (Théophile de Viau, « Je rêvais que Philis des Enfers revenue ») ou émotion (Supervielle, « Eurydice », *Oublieuse mémoire*). Les sonnets de Louise Labé donnent lieu à une interrogation sur le renversement du mythe, quand Orphée se fait femme – feinte ou non – comme a pu l'analyser François Rigolot (chapitre « Orphée au féminin », *Poésie et Renaissance*). Qu'ils assument l'héritage ou le travaillent comme un masque, creux et/ou inquiétant, presque tous les poètes – parmi lesquels à titre d'exemples Valéry (« Orphée », *Album de vers anciens*), Tristan L'Hermite (« Orphée », *La Lyre*), Cocteau ou Jean-Michel Maulpoix... – ne manquent jamais de croiser la figure tutélaire des poètes, ou au moins par allusion l'un des éléments de son récit.

Lyre ou monstres, enfers ou épouse perdue

Associant insoumission et création, Prométhée constitue une autre figure identificatoire décisive pour les « voleurs de feu » que sont les poètes. Agrippa d'Aubigné affiche ainsi la dimension révoltée de son écriture, quand sa protestation-déploration devant les misères des guerres religieuses est présentée comme « *Les Tragiques* / ci-devant / donnés au public / par le larcin de Prométhée / et depuis / avoués et enrichis par le S^r d'Aubigné ». L'avertissement « Aux lecteurs » redouble cette revendication de filiation : « Voici le larron Prométhée, qui, au lieu de grâce, demande gré de son crime ». L'ambition d'éclairer les hommes propre à tout un pan de la poésie, que ce soit sur le plan historique ou métaphysique – et le plus souvent les deux à la fois – trouve dès lors dans le dieu insoumis un miroir, par quoi la parole poétique se désigne plus ou moins directement comme le feu dérobé aux dieux : tel est chez Hugo « Le Génie » des *Odes et ballades*, « Le poème exploré » des *Contemplations* ou, plus explicitement encore, « Le Vautour » (*Dieu*). Louise Ackermann dans ses *Poésies philosophiques* donne en 1865 la parole à un « Prométhée » écartelé entre désespérance et révolte furieuse. Un véritable « complexe de Prométhée », ainsi nommé par Bachelard dans *La*

Psychanalyse du feu, parcourt donc l'histoire poétique, non sans inflexions et régulières articulations, chez les romantiques et Nerval tout particulièrement, avec la figure de Caïn insurgé contre la divinité. Tantôt le corps déchiré sert de métaphore à la souffrance amoureuse (« Amour m'a fait un second Prométhée », dit Siméon de La Roque, ou Ronsard dans *Les Amours*, livre I, XIII) ; souvent le sacrifice se teinte de connotations christiques, ou chante, dans l'héritage romantique, le malheur d'avoir voulu libérer les hommes. Tandis que Gautier (« Sur le Prométhée du musée de Madrid », « Ribeira », *España*) va chercher dans la peinture un filtre pour sa réflexion, Heredia fait de son « Prométhée » une allégorie de stoïcisme parnassien, pour dénoncer par contraste un monde moderne où « notre âme écrasée » ne peut plus même connaître la gloire martyrisée de « l'honneur révolté ». Par la distance d'un burlesque qui redouble paradoxalement le tragique, Aragon formera encore, dans la suite « Prométhée » des *Poètes* (1960), un autoportrait distancié en martyr, en même temps qu'une réflexion sur la création poétique à partir du nom mythique : entre « un éclatement de cordes à la colophane des souffrances », et orthographe baroque où le « thé » des « lettres imprononcées » prête à rêver, le XX^e siècle ne manque pas ici encore de reconnaître la prégnance d'une figure obsessionnelle, par laquelle la quête du sens poétique aspire à dire ses espoirs comme ses souffrances.

Des mythes amoureux, interrogeant le désir ou la beauté

Consacrée à une impossible communion comme à une impossible communication, la légende de Narcisse et d'Écho a pu être traitée dans une perspective sentimentale ou morale comme un mythe sur l'amour – de soi et d'autrui – ou sur les rapports duels entre l'illusion et la vérité – c'est le paradoxe du reflet et de la symétrie, le Même et l'Autre dans leur gémellité inversée –, mais cette légende a aussi pu être envisagée, dans une perspective plus esthétique, comme une fable sur la représentation, sur la symétrie en art – ainsi la rime. La relecture du mythe se fait dès lors, dans des configurations qui répondent aux questionnements esthétiques et moraux de chaque époque, une réflexion – dans tous les sens du terme – de la poésie entre pouvoir de l'image et impuissance de la parole. Autour des plus fameux textes de La Fontaine (« L'homme et son image ») et de Valéry (« Narcisse parle », *Album de vers anciens* ; « Fragments du Narcisse », *Charmes* ; « Cantate du Narcisse »), il sera dès lors permis d'explorer des poèmes moins canoniques (Pontus de Tyard, « Epigramme de la fontaine de Narcisse » ; Tristan L'Hermite, « Sur un Narcisse de marbre » et « Le Promenoir des deux amants » ; Jacques Davy du Perron, « Au bord tristement doux des eaux je me retire... ») ou des figurations plus indirectes (par exemple *Le Funambule* de Genet, art poétique et érotique). Une problématique voisine, plus immédiatement centrée sur le désir et l'impossible saisissement de l'altérité, pourrait être étudiée à partir des poèmes consacrés à Apollon et Daphné.

Incarnation du désir et de la beauté, Vénus conjugue elle aussi quête du sens de l'amour et idéal esthétique. La célébrer, c'est donc décrire à la fois l'une des sources de la parole poétique (le désir) et son idéal (la forme parfaite). C'est pourquoi son origine, élément décisif du mythe et sujet pictural, a pu retenir des poètes aussi différents qu'Heredia, Valéry ou Supervielle (« La Naissance d'Aphrodite », *Les Trophées* ; « Naissance de Vénus », *Album de vers anciens* ; « Naissance de Vénus », *Oublieuse mémoire*). Figure décisive à la Renaissance, elle pourrait faire l'objet d'un parcours transversal dans *Les Amours* de Ronsard ou de Jodelle. Propre à emblématiser un idéal esthétique, mais aussi à représenter une perfection que la modernité tendra à défigurer, elle peut faire l'objet d'une problématisation assez simple, entre célébration et destruction : froide et inaccessible chez Baudelaire (« La Beauté » des *Fleurs du Mal* ; « Le Fou et la Vénus » du *Spleen de Paris*), elle est satirisée avec acharnement dans « Vénus Anadyomène » chez Rimbaud ; mais « Soleil et chair » montre que la rage révoltée contre la beauté classique se conjugue avec la volonté de retrouver la nudité d'un règne du désir. Cette opposition, éclairante et efficace en termes pédagogiques, gagnera donc à être nuancée et compliquée compte tenu des possibilités des élèves. Ainsi, dans « Aphrodite collègue » (*Gisants*, 1985), Michel Deguy renoue-t-il avec Rimbaud pour peindre une « moderne Anadyomène », née des eaux en sortant des « VC / dans un grand bruit de chasse », mais la profanation laisse encore passer un hommage à « la botticellienne », beauté moderne, désirable encore et toujours jusque dans la trivialité.

Des mythes pensant les forces et les formes

Dans sa quête de sens, la poésie est particulièrement sensible aux figures permettant d'emblématiser les puissances qu'elle a prétendu capter. « Pan » se fait ainsi le nom de la force vitale par excellence,

qui est aussi l'autre nom du Dieu chrétien, ou de la vie en marche dont, dans des configurations philosophiques différentes et cependant analogues, les poètes de la Renaissance, comme à sa façon Victor Hugo, ont pu baptiser l'énergie de la création. Dans l'édition posthume de ses œuvres, Ronsard est ainsi en 1587 figuré en grand Pan par ses compagnons et héritiers. Dans *Les Feuilles d'automne*, « Pan » est pour Hugo l'occasion d'une représentation de la poésie, sensible « au mot mystérieux que chaque voix bégaie », au chant du monde qu'elle aurait en charge. Dans *La Légende des siècles*, « Le satyre » confond sa voix en première personne avec celle du poète, pour proclamer en forme de défi : « Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux ». Les forces vitales que la poésie aspire à percevoir et à relancer s'incarnent dès lors dans les figures païennes et dionysiaques : satyres et bacchantes, « faunes » qui peuvent, comme chez Verlaine (« Le Faune », *Fêtes galantes*), se superposer aux traits même du poète, ou de l'énergie d'où naît l'écriture, chez Mallarmé (« Ces nymphes, je les veux perpétuer », « L'Après-midi d'un faune », *Poésies*). Bacchus favorise l'énergie, les torsions et les convulsions, au regard de la symétrie et de la lumière sereine des esthétiques classiques. L'une des pistes les plus évidentes, mais aussi les plus éclairantes, consiste dans le traitement comparé d'Apollon et Dionysos dans un groupement de textes, occasion de parcourir les esthétiques de la rigueur et celles de l'énergie, baroque et classicisme, mais aussi de considérer les fameuses catégories nietzschéennes comme autant de tensions entre lesquelles, sans doute, toute poésie se débat.

On le voit, chaque mythe peut être l'objet d'une étude, riche en prolongements culturels du côté des arts visuels, mais aussi de la musique et de l'opéra. Si l'on a choisi ici quelques éléments fondamentaux, toute figure peut faire l'objet d'une séquence, articulant usage du mythe et réflexion du poème, sens du monde et sens du chant. Rien n'interdit d'enrichir la mythologie gréco-romaine des éléments nordiques et germaniques qui, le romantisme aidant, ont renouvelé le personnel imaginaire, dans le cousinage par exemple des naïades et des ondines. L'on pourra penser encore aux Muses, qui, en dépit de leur usure et de leur apparente artificialité après des siècles de dialogues et d'apostrophes poétiques, de la Pléiade aux « Nuits » de Musset, renaissent vigoureuses et au complet dans les *Cinq grandes odes* de Claudel. Si elles ont pu connaître toutes les métamorphoses de représentations profanatoires chez Baudelaire (« La muse malade », « La muse vénale »), elles ont nourri l'imaginaire surréaliste (la Nadja de Breton, la « Mirabelle » – autre nom de la merveille – d'*Anicet ou le panorama* d'Aragon...). Il s'agit avec elles de donner un nom ou un visage, fût-il évanescant, à la grâce ou au désir. « À quel détour caché mon cœur s'est-il fondu ? / Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu ? », se demandait ainsi en 1917, sous la plume de Valéry, une « jeune Parque » anonyme. Si les muses survivent encore et toujours sous des formes plus ou moins décalées ou prosaïques, c'est sans doute qu'à travers elles comme à travers les autres mythes, le sens de la poésie ne s'entend pas sans la quête de sa propre origine, vers laquelle elle ne cesse de remonter.

Quelques œuvres de référence

Ovide, *Métamorphoses*.

Virgile, *Bucoliques*.

Marot, Clément, « Le Temple de Cupidon », *L'Adolescence clémentine*.

Scève, Maurice, *Délie* [notamment pour la représentation de l'amant endolori en Actéon, Endymion ou Prométhée].

Labé, Louise, *Œuvres poétiques*, *Sonnets*, notamment IV « Depuis qu'Amour... », V « Claire Vénus... », X « Quand j'aperçois ton blond chef... », XVI « Après qu'un temps la grêle... », XIX « Diane étant en l'épaisseur d'un bois », XXII « Luisant Soleil... ».

Du Bellay, Joachim, *Les Antiquités de Rome* ; *Les Regrets*.

Ronsard (de), Pierre, *Les Amours*.

Jodelle, Etienne, *Les Amours*.

Joukovski, Françoise, *La Renaissance bucolique (1550-1600)* anthologie, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

Rousset, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. I et II, Paris, Armand Colin, 1961, rééd. coll. collection U.

Aubigné (d'), Agrippa, *Les Tragiques* [notamment pour la figure liminaire de Prométhée].

La Fontaine (de), Jean, *Fables* ; *Les Amours de Psyché et de Cupidon*.

Claris de Florian, Jean-Pierre, *Fables* [notamment « Pan et la Fortune »].

Chénier, André, *Études et fragments*, « Bacchus » et « Le Satyre et la flûte » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.

Hugo, Victor, « Cerigo » dans *Les Contemplations*; « Pan » dans *Les Feuilles d'automne*, « Le satyre » dans *La Légende des siècles*.

Musset (de), Alfred, « Rolla », *Les Nuits*.

Nerval (de), Gérard, *Les Chimères*.

Baudelaire, Charles, « La Beauté », « Le Cygne », « La Muse malade », « La Muse vénale », *Les Fleurs du Mal*; « Venus belga » dans *Poèmes divers*; « Le Thyrses » dans *Petits poèmes en prose*.

Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*.

Heredia (de), José Maria, « Ariane », « Bacchanale », « Marsyas », « Pan », « La naissance d'Aphrodite » dans *Les Trophées*.

Laforgue, Jules, *Moralités légendaires*, [notamment « Pan et la Syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », « Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois »].

Rimbaud, Arthur, « Soleil et chair », « Vénus Anadyomène », « Tête de faune » dans *Poésies*; « Antique » dans *Illuminations*.

Mallarmé, Stéphane, *L'après-midi d'un faune*.

Valéry, Paul, *Charmes*; *Album de vers anciens*; *Cantate du Narcisse*.

Claudé, Paul, *Cinq grandes odes*, « Les Muses ».

Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, *Le Poète assassiné*.

Cocteau, Jean, « Tombeau de Narcisse », *Vocabulaire* (1922), *Cherchez Apollon* (1932), textes repris dans *Vocabulaire, Plain-chant et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard; *Orphée* (1926).

Cocteau, Jean, *Orphée* (1950), *Le Testament d'Orphée* (1960) [films].

Desnos, Robert, « Le Satyre », « Bacchus et Apollon », *Fortunes* (1942), *Le bain avec Andromède* (1944) dans *Œuvres*, éd. de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999.

Aragon, Louis, « Préface à une mythologie moderne » dans *Le Paysan de Paris* (1926); « Prométhée »; *Les Poètes* (1960).

Breton, André, *L'Union libre*, texte repris dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1996.

Mauriac, François, *Le Sang d'Atys*, Paris, Grasset, 1940, rééd. *Le Feu secret*, Paris, La Différence, coll. Orphée, 1993.

Supervielle, Jules, « Eurydice », « Naissance de Vénus » dans *Oublieuse mémoire* (1948), repris dans *La Fable du monde suivi de Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1987.

Eluard, Paul, *Léda* (1949), dessins de Géricault, repris dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

Genet Jean, *Le Funambule* (1958), rééd. *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le Funambule*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1999.

Dadelsen (de), Jean-Paul, « Orpheus is, after all... », texte repris dans *Jonas, suivi de Les Ponts de Budapest et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2005, p. 214-215.

Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2005.

Jaccottet, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1998.

Deguy, Michel, « Aphrodite collègue », *Gisants* (1985), repris dans *Poèmes III*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1999.

Pour aller plus loin

Usuels

Articles « mythe » et « mythocritique » (Éric Bordas) de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF 2002.

Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, 2 t., 1981.

Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher (1988), rééd. 2000.

Références critiques et théoriques

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, rééd. coll. U2, n° 49. [l'ouvrage comporte une abondante bibliographie concernant les mythes à travers les âges et les genres, à laquelle nous renvoyons ici].

Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu ; L'Eau et les rêves* [notamment le chapitre I] ; *La Terre et les rêveries de la volonté*.

Blanchot, Maurice, « Le regard d'Orphée » dans *L'espace littéraire*, rééd. Paris, Gallimard, coll. Folio essais, p. 225 à 232.

Brunel, Pierre, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Sedes, 1974 ; *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, rééd. Paris, José Corti, 2004 ; *Mythocritique*, Paris, PUF, 1992 ; « Le contrepoint mythique dans *Alcools* » dans *Mythocritiques II*, Paris, PUF, 1997.

Demerson, Guy, *La Mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.

Detienne, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998 ; *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, coll. Textes du XX^e siècle, 1980.

Genette, Gérard, « Complexe de Narcisse » dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Seuil, 1972.

Joukovski, Françoise, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970.

Maulpoix, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989 ;

Maulpoix, Jean-Michel (dir.), *Figures modernes de la muse*, Actes du colloque ENS Fontenay-St Cloud/Université Paris X, RITM/Université de Paris X, 2002.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie – pour l'opposition philosophique et esthétique entre dionysiaque et apollinien*.

Paz, Octavio, *L'Arc et la lyre*, trad. de Roger Munier, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1965.

Rigolot, François, « Un nouvel Orphée : masculin et féminin » dans *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Seuil, 2002, p. 151 à 167.

Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance* (1939), Paris, Flammarion, coll. Champ, 1993.

Trousseau, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2001.

Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Des travaux, 1983.

Sites de référence

www.mediterranees.net/index.html

www.mediterranees.net/mythes/index.html

www.expositions.bnf.fr/homere/

www.musee-renaissance.fr/homes/home_id20806_u1l2.htm

www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Antiquites.pdf

www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme

www.semen.revues.org/1918 : revue *Semen* en ligne, Jean-Michel Monnier, « Reformulation mythémique et texte poétique ».



Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

Pour accompagner l'étude de la langue

L'étude de la langue accompagne forcément celle de la poésie, dans son usage spécifique du langage, quand elle fut longtemps définie par l'imposition d'un deuxième régime de régulation – la versification – sur l'organisation syntaxique ordinaire. Surtout, l'empan chronologique offert ici par le programme, « du Moyen Âge à nos jours », favorise une sensibilisation à l'histoire de la langue française. Les propositions ci-dessous dessinent donc quelques perspectives, en relation avec l'objet d'étude et les pistes précédemment développées. En présentant ces exemples de cohérence et même de continuité entre analyse littéraire et étude de la langue, elles ne prétendent pas limiter les possibilités d'un travail qui demeure à articuler précisément avec les problématiques et les textes retenus dans les séquences des professeurs.

Entrer dans l'histoire de la langue française

La présentation de textes d'époques différentes favorise la sensibilisation à l'histoire de la langue française. De ce point de vue, s'il n'est évidemment pas question de faire de lycéens des spécialistes, et si l'on a recours pour les poèmes les plus éloignés à des transpositions modernisées, on n'hésitera pas à mettre sous les yeux des élèves, au moins en regard, les textes dans leur version d'origine. Ils pourront découvrir ce qui sépare l'ancien ou le moyen français de la langue moderne, mais aussi ce qui en assure la continuité, puisqu'ils prendront conscience qu'ils peuvent s'orienter davantage qu'ils ne le supposaient, même dans les écrits les plus anciens. L'appel au texte original est par ailleurs nécessaire, au fil de l'explication, en ce qu'il permet d'éclairer certains phénomènes propres au langage poétique, comme la rime – souvent approximative dans les transpositions – ou la forme poétique (ainsi par exemple du sonnet, trop souvent défini par les blancs des typographies modernes, quand seul le jeu des rimes définit des strophes traditionnellement présentées sous une forme ramassée). Il n'est pas inutile non plus que les élèves puissent rencontrer la diversité des graphies, pour constater que l'orthographe telle qu'ils sont censés la respecter est le fruit d'une élaboration historique, d'une convention offrant jusqu'aux normalisations tardives plus de latitude qu'ils ne l'imaginent souvent. Selon les besoins et les possibilités des élèves, l'on pourra dès lors entrer plus avant dans les questions de syntaxe et de lexique, en ne manquant pas de tirer profit de leurs connaissances en langues anciennes et en langues vivantes pour éclairer la langue médiévale, renaissante ou classique. Des latinistes peuvent aisément comprendre le système des cas en ancien français ; des hispanistes ou des italianisants apprécier tours syntaxiques ou phénomènes lexicaux... En règle générale, l'étude de la langue en classe de français a tout à gagner à envisager la constitution d'une conscience « romaniste », dont il n'est pas sûr qu'elle soit, par l'appel aux compétences des élèves et des équipes professorales, suffisamment sollicitée.

Si la langue médiévale peut faire l'objet d'une sensibilisation, le travail réclame d'être beaucoup plus approfondi lorsque les séquences abordent la poésie de la Renaissance. En effet, il n'est pas envisageable d'étudier les œuvres de Ronsard ou de Du Bellay sans présenter les assises politiques et linguistiques d'un mouvement littéraire comme celui de la Pléiade.

Comme le dit une spécialiste telle que Mireille Huchon, « la décennie de 1530 à 1540 est sans égale dans l'histoire du français. Outre la création du collège des lecteurs royaux (1530), ancêtre du Collège de France, qui consacre l'étude des langues anciennes et ouvre la voie la linguistique comparée, outre la fameuse ordonnance de Villers-Cotterêts (1539), qui impose le français dans l'ensemble du royaume, elle se signale par la naissance de la grammaire et de la lexicographie françaises, l'instauration des signes auxiliaires (accents, cédille), et l'élaboration de systèmes orthographiques ». Cette décennie *mirabilis* décide du projet de *Défense et illustration de la langue française*, qui lie étroitement ambition littéraire et projet linguistique, au point que le manifeste de 1549 apparaît comme une longue préface aux premières œuvres poétiques de la Pléiade. Dans la répartition humaniste des savoirs, l'étude de la langue ne distinguait pas de la même manière que le font nos pratiques grammaire, rhétorique et poétique. Chez Du Bellay, mais aussi chez Thomas Sébillet (*Art poétique français*, 1548) ou Antoine Fouquelin (*La Rhétorique française*, 1555) les questions d'enrichissement de la langue, de disposition syntaxique ou de formes poétiques s'enlacent, dans une constante interdépendance du système et de ses manifestations. Nul hasard à ce que la première grammaire à être rédigée en français (*Le tretté de la grammere françoise* de Louis Meigret) soit par sa publication en 1550 à peine postérieure au fameux texte de Du Bellay. Ces liens entre poésie, grammaire et rhétorique peuvent donner lieu à une présentation de la pensée linguistique du XVI^e siècle, tant les débats sur la nature du signe linguistique (arbitraire ou non) et sur l'origine du langage, les questions concernant la « vérité » de l'étymologie ou les pouvoirs de la lettre, ont déterminé des pratiques littéraires. Ainsi est-ce dans le contexte des discussions sur l'adéquation du signe à son référent et dans le goût des cryptogrammes qu'il faut replacer les jeux de lettres et de mots (anagrammes, rébus...) particulièrement prisés dans les poésies de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. À cette occasion, il est intéressant de montrer aux élèves de lycée comment toute grammaire construit un système compte tenu de choix et de représentations idéologiques du langage.

Au fil des poèmes étudiés, confrontés aux écrits théoriques et programmatiques, les œuvres du XVI^e siècle requièrent donc que l'étude de la langue soit plus que jamais partie prenante du cours de français. Si les textes retenus dans les séquences offriront chacun des possibilités particulières, deux pistes se trouvent particulièrement apparentes.

En syntaxe, l'une des évolutions majeures du français de la Renaissance concerne l'actualisation, qu'il s'agisse du verbe par le pronom personnel, de plus en plus fréquente, ou celle du nom par l'article, revendiquée par Ronsard dans son *Abrégé de l'Art poétique* de 1565 (« Tu n'oublieras jamais les articles et tiendras pour tout certain que rien ne peut tant defigurer un vers que les articles delaissez ») au point qu'il l'introduit dans ses corrections successives là où il l'avait primitivement omis. La question de l'actualisation peut donc être l'objet d'une réflexion problématique, considérant l'usage du pronom personnel (apparemment redondant dans les langues romanes, mais nécessaire en français où les marques phoniques des personnes verbales ont tendance à disparaître) et plus encore les valeurs des déterminants. Que les noms abstraits ou à valeur générale n'aient en français de la Renaissance pas toujours besoin d'être précédés d'un article prouve qu'ils sont traités, dans une pensée allégorisante, comme des noms propres. Il peut être intéressant d'envisager le recours à l'article en le comparant à son traitement dans les poèmes modernes, où il disparaît fréquemment, pour un usage stylistique à valeur ontologique. Plus saillante encore aux yeux des élèves, le relatif exotisme des démonstratifs (« cettuy-ci », « celui-là »...) peut lui aussi être l'occasion d'une approche comparative avec l'organisation en français moderne. Par-delà ces quelques exemples, c'est dans tous les cas en s'arrêtant aux différences et en comparant les formes anciennes et actuelles qu'il sera permis de revenir sur les connaissances des élèves et de les inviter à mieux comprendre le système présidant à telle ou telle des catégories grammaticales dont les textes réclameront l'étude.

C'est évidemment du côté du vocabulaire que la création verbale sans précédent du XVI^e siècle, et l'usage particulier que peut en faire la langue poétique, favorisent l'étude. Les recours étymologiques, la diversité des emprunts, les dérivations impropres, la variété des compositions, préfixations et suffixations, offrent un terrain d'étude particulièrement riche. Si le travail dépend plus qu'ailleurs encore des spécificités des textes proposés en cours, une recommandation d'ensemble peut cependant être proposée, en ce qu'il s'agirait de ne pas limiter l'étude à l'élucidation ponctuelle d'un mot, mais de faire de l'occurrence rencontrée l'occasion d'une réflexion sur les modes de composition et les structurations du système lexical. La possibilité d'aller des textes anciens aux plus contemporains ouvre encore davantage la palette lexicale comme de construction syntaxique, offrant un panorama des constances et modifications de la langue, et de l'évolution de ses usages poétiques.

Poésie et lexique

Si les pistes ici proposées croisent souvent la question du nom et celle en particulier du nom propre, notamment dans « poésie et mythologie » et dans « l'amour la poésie », c'est que l'écriture poétique exploite particulièrement l'épaisseur du lexique, en tirant profit des possibilités offertes par la connotation et la polysémie. L'exploitation poétique de la densité et de l'épaisseur du lexique permettrait en premier lieu de lutter contre l'idée reçue qu'il existerait un lexique spécifiquement poétique, quand l'histoire du genre dans son ensemble montre que le spectre lexical n'a que très rarement restreint le vocabulaire : l'usage poétique du mot, qui en exploite simultanément toutes les richesses, vaut ici bien davantage que la sélection d'un registre de langue. « C'est le Mot qui nourrit et comble comme le dévoilement soudain d'une vérité ; dire que cette vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total : il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles », note ainsi Roland Barthes dans « Y a-t-il une écriture poétique ? ». Quand certaines analyses ont fait de cette autonomie du mot une marque de la modernité (l'épaisseur du lexique jouant contre la syntaxe dans les formes poétiques modernes, selon Hugo Friedrich), les écritures poétiques n'ont jamais cessé de tirer profit de la saveur et de la densité des mots, et en particulier des noms. En témoignerait notamment l'étude *Poésie et onomastique* d'un spécialiste du XVI^e siècle comme François Rigolot.

Par sa fonction précise de désignation et d'individuation, par ses liens avec un contexte personnel, culturel, géographique et historique, le nom propre dispose d'une très forte charge connotative, et de facultés d'évocation et d'invocation dont les poètes au cours de l'histoire n'ont pas manqué de tirer profit. Nerval faisant chanter le « Pausilippe » et « l'Achéron », les Parnassiens usant des noms de dieux dans des graphies colorées d'archaïsmes, ont été précédés par les abondants bouquets de noms parsemant les poésies humanistes et classiques de références antiques ou de toponymes français mettant en rivalité le « Loir » et le « Tibre », le « Liré » et le « Mont Palatin »...La poésie d'amour comme amour du nom, travaillant le signe linguistique dans toutes ses dimensions (sonores, graphiques, dénotatives et connotatives) conduit nécessairement à une réflexion sur le lexique, qu'on ne limitera pas à l'élucidation du vocabulaire. L'étude du recueil d'Yves Bonnefoy cité en exemple (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*) conduirait ainsi à envisager, à partir d'un cas particulier, des réflexions généralisables portant sur l'étymologie, la polysémie et même la syntaxe puisque le nom commun, disposant dans ce cas de significations distinctes que le poème évidemment sédimente, devient nom propre sous la plume du poète par la majuscule et plus encore par l'absence de déterminants. Aussi bien le statut d'un signe arbitraire, et le plus souvent vide de toute signification, intéresse-t-il d'un même mouvement approches littéraires et linguistiques, quand un terme *a priori* vide de sens est l'objet, par l'écriture, d'incessantes remotivations qui obsèdent notamment la poésie amoureuse. Le nom propre occupe enfin une place particulière dans les perspectives énonciatives, en ce qu'il est le support de l'apostrophe. S'il évoque, c'est souvent en invoquant ou en convoquant dans le poème.

Les occurrences, dans les textes retenus, seront donc l'occasion de contribuer à l'enrichissement de la palette lexicale des élèves, mais aussi de saisir que le terme rencontré sert aussi à construire la compréhension d'un système : à travers une composition lexicale, c'est le fonctionnement de la construction qu'il s'agit d'éclairer. Aussi bien les travaux, favorisés par les problématiques des séquences, sur les familles (le lexique de la mort, le lexique de l'amour, le lexique du paysage...) comme sur le traitement des mots, doit-il tendre à favoriser la généralisation à partir des exemples précisément étudiés.

Syntaxe et versification

Il a été permis de considérer que la poésie moderne se caractériserait par une rupture radicale au regard du fonctionnement linguistique commun, en ce qu'elle détruirait les linéarités de la syntaxe. Le nominalisme, le recours à l'anacoluthie ou à la parataxe feraient ainsi, depuis Rimbaud et Mallarmé, une langue dans la langue, dont, si les séquences portent sur des textes manifestant cette esthétique, il est intéressant du point de vue linguistique, et nécessaire pour l'explication de texte, d'étudier par comparaison les fonctions et fonctionnements. L'utilisation du blanc typographique comme marqueur grammatical, le recours à la juxtaposition plutôt qu'à la subordination font ainsi, par exemple chez André du Bouchet ou Lorand Gaspar, du texte poétique une respiration et une peinture plutôt qu'une phrase répondant aux exigences de la hiérarchie de ses composants. De la même manière, l'usage du tiret, du romantisme à Rimbaud, offre des perspectives intéressantes concernant la question des continuités et discontinuités phrastiques. Dans cette perspective, la réflexion grammaticale est au service de l'analyse littéraire ; mais réciproquement, les spécificités esthétiques servent

l'enseignement grammatical : par ses contrastes les plus saillants, la langue poétique aide les élèves à mieux appréhender les constructions habituelles dont le poème s'émancipe.

Si la poésie classique versifiée se trouve d'ordinaire beaucoup plus proche de la prose que ne le sont nombre de poèmes contemporains, il reste que vers et rimes ont favorisé des tournures spécifiques atteignant l'ordre des mots, comme le recours aux inversions, aux ellipses ou aux tournures archaïsantes. La connaissance historique s'impose dès lors pour discerner si le phénomène étudié relève du fait de langue ou du trait de style. Tout poème peut, mais aussi doit, être étudié dans le rapport entre syntaxe et métrique, dans la tension entre ces deux régimes de construction produisant chaque fois des effets de sens, particulièrement intéressants dans le lyrisme amoureux, pour les ruptures de la psyché mélancolique ou pour la construction du paysage. La syntaxe énumérative du blason, l'éclatement syntaxique figurant une appréhension nouvelle du paysage, le sonnet déroulé sur une seule phrase sont autant d'indications sémantiques générales montrant que l'explication a tout à gagner à partir de cette observation liminaire, qui peut même devenir une recommandation de méthode à faire aux élèves. De même, l'étude de la métaphore, trop souvent réduite à ses connotations imaginaires, gagnerait à être envisagée dans sa réalité syntaxique : l'association des termes passe souvent par des expansions (par exemple des propositions relatives) ou dans la modernité par une juxtaposition et un refus de la hiérarchie (comme le célèbre « Soleil cou coupé » de la fin du poème « Zone » d'Apollinaire, véritable décapitation morphologique). L'image ne saurait donc être réduite à une approche thématique quand sa puissance tient de son substrat grammatical : « Les primitives foudres de la logique », comme disait Mallarmé, y sont renversées par celles de la syntaxe.

Tant dans le cadre de la préparation que des cours, il est permis de penser que des activités de recherche, du problème posé jusqu'à l'interprétation, peuvent faire l'objet de travaux, réclamant de se pencher sur une grammaire, de reconsidérer la convention au regard de la licence, de confronter la norme et l'usage. Dans le temps contraint de l'enseignement, il convient sans doute, pour de tels travaux préparatoires, de proposer aux élèves quelques exemples saillants, en évitant que la réflexion demandée (qu'il s'agisse du lexique ou de la syntaxe) ne se perde dans une exhaustivité trop souvent fastidieuse.

Pour aller plus loin

Allières, Jacques, *La formation de la langue française*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ? n° 1907, rééd. et mise à jour, 1988.

Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le Livre de poche, 1993 [en particulier « poésie et statut du langage » p. 17 à 30 et les articles « Syntaxe » et « Nom propre »].

Brunot, Ferdinand et Charles Bruneau, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, [accessible gratuitement sur www.gallica.bnf.fr].

Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1972 [en particulier « Y a-t-il une écriture poétique ? »].

Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *Linguistique et poésie*, Paris, Larousse, 1973.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Huchon, Mireille, *Les Français de la Renaissance*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? n° 2389, 1988.

Marchello-Nizia, Christiane et Jacqueline Picoche, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1999, rééd. Paris, Vigdor, 2008, [disponible gratuitement sur demande en pdf sur www.lexilogos.com].

Rigolot, François, *Poésie et onomastique*, Genève, Droz, 1977.

Zink, Gaston, *L'Ancien français*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? n° 1056, 1987.

Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance, éd. de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. Classiques, 1990.

Du Bellay, Joachim, *La Défense et illustration de la langue française*, Genève, Droz, 2007, ou édition Folio, Gallimard, à la suite des *Regrets*.

Sites de référence

<http://www.lexilogos.com> : site permettant d'accéder à de nombreux ouvrages et documents concernant l'histoire de la langue, dont certains des livres présentés ci-dessus.

<http://atilf.atilf.fr> : L'ensemble du *Trésor de la Langue française* consultable par voie numérique.



Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

Histoire des arts

Loin de constituer un détour, l'ouverture aux arts apparaît comme l'un des moyens d'entrer directement dans les problématiques d'écriture et les questionnements esthétiques de la poésie, qui n'a de cesse d'interroger les autres pratiques artistiques pour y lire en écho tant les raisons d'une mutuelle appartenance à un mouvement culturel que la spécificité de ses propres matériaux, de ses modes d'écriture et de ses enjeux. Déterminer comment la poésie entre en relation avec les autres arts conduit ainsi à examiner la façon dont elle se cherche et se définit elle-même, du Moyen Âge à nos jours. Mais si l'œuvre poétique se réfléchit elle-même, et a besoin des autres arts pour se définir, elle ne le fait qu'en tendant au monde un miroir qui interroge ses sens et ses représentations.

Les développements suivants ne visent pas à fournir les éléments d'un cours, ni bien évidemment à produire une histoire de l'art dans la totalité de l'empan diachronique offert par l'objet d'étude. Ils nourrissent la réflexion et proposent, devant l'amplitude du sujet, quelques perspectives en relation avec les pistes proposées ci-dessus, à partir desquelles le professeur pourra librement faire des choix en fonction des objectifs de sa séquence.

Représentation poétique et quête du sens

L'histoire de la poésie se lit dans les relations qu'elle entretient avec les arts qu'elle se choisit pour modèles et avec lesquelles elle tend aussi à rivaliser. Nouée dès l'origine à la musique, tant par le mythe d'Orphée que par le fait que la poésie médiévale était chantée, elle a pu se construire au fil des époques et des mouvements à l'aide de grands comparants que sont les arts visuels et la musique. Si les romantiques ou Baudelaire plus encore étaient de grands connaisseurs de la peinture, la seconde moitié du XIX^e siècle privilégie cependant un modèle musical : « De la musique avant toute chose » (Verlaine), « Reprendre à la musique notre bien » (Mallarmé). Inversement, le XX^e siècle favorise considérablement la peinture, au point que, d'Apollinaire à presque tous les poètes contemporains, le poème se pense en miroir de l'art du peintre, et le poète se fait fréquemment critique d'art. Or ces distinctions décident de visions du monde et du langage : le *charme* musical, plus immédiatement envoûtant, tend vers une esthétique de l'harmonie, et propose un univers unifié. Par la poésie, la langue aspire à se faire chant, à disposer des ressources émotionnelles propres aux sortilèges de la musique. Inversement, la peinture, avant même la modernité qui fragmente la vision, propose un rapport frontal et plus distancié au monde qu'elle organise et représente. Il s'agit là d'une opposition accessible aux élèves, entre les arts du temps et de l'espace : engouffrement dans le « sentiment océanique » d'un côté (« La musique souvent me prend comme une mer », disait Baudelaire), face à l'organisation ou la désorganisation spatiale d'une représentation du monde privilégiant la vision et le présent. Par la perspective ou le cadre, la peinture détermine la place du spectateur et lui assigne une tentative de maîtrise dans le moment de la contemplation, tandis que la musique travaille avec la durée, les récurrences et la mémoire. Il peut être intéressant, suivant les mouvements et les œuvres choisies, de travailler avec les élèves sur ces échanges et leurs conséquences esthétiques et philosophiques.

L'on voit donc que le dialogue et la rivalité avec les arts ne sont pas séparables des visées de la poésie, laquelle, avec ces spécificités, participe au premier chef de la question de la représentation du monde. Certes, le poème peut prendre en charge des *realia*, et il est intéressant de confronter alors son discours avec celui de la de la peinture d'histoire. La célébration du monarque travaille tout autant la poésie de cour que la peinture officielle, et passe par les mêmes codes. Les nouvelles visions politiques du romantisme se rencontrent dans « La nuit du 4 » de Victor Hugo et dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. La subversion de la hiérarchie des genres, tant en peinture qu'en littérature, permet aux peintres comme aux poètes de dire autrement l'Histoire. Cependant, cette *mimésis*, on le sait depuis Aristote, n'est pas réductible à une pâle imitation du réel, mais procède à une reconfiguration et une réorganisation, qui interroge le monde et précisément produit du sens. Aussi bien est-ce l'acte de création (ce que le poème ne cesse de réfléchir) qui constitue une quête du sens, et non pas seulement l'enregistrement d'une réalité ou le discours tenu sur elle. De ce point de vue, la représentation ne doit pas être entendue seulement comme la reproduction théorisée par les esthétiques réalistes. Pour la poésie, elle est la capacité à rendre à nouveau présent (à re-présenter, à faire surgir une nouvelle fois) un monde évoqué, enrichi et restitué à neuf dans sa transfiguration en objet de langage. Cette nouvelle présentation du monde privilégiera, selon les époques le geste musical ou le geste pictural, avec, comme on l'a vu, toutes les conséquences sémantiques de ces préférences. Quand pour Mallarmé « musicalement se lève [...] l'absente de tout bouquet », Eluard, en compagnie des peintres qu'il appelle *Les Frères voyants*, demande au poème de *Donner à voir*.

Le poème donne à voir

La richesse des liens entre poésie et arts visuels (au rang desquels on ne négligera pas la sculpture, l'architecture ou la photographie) oblige le cours de français à opérer des choix, tant pour la formation des élèves que compte tenu de l'ampleur du sujet. Il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque exhaustivité, mais de sensibiliser les élèves au dialogue fécond entre les arts et aux caractéristiques propres des matériaux et des démarches de chacun. L'enjeu est tout à la fois de construire une culture humaniste, et de mieux considérer le texte littéraire par la confrontation avec ce qui le rapproche et le distingue des autres arts. À titres d'exemples, dans le prolongement de quelques-unes des pistes, l'on pourrait donc envisager.

Pour la piste « Poésie et paysage », de confronter par exemple, le maniérisme renaissant avec l'organisation plus intellectualisée du paysage classique. Quand Ronsard dramatise certains éléments de ses descriptions, il peut être éclairant, pour mieux comprendre le fonctionnement du texte, de montrer aux élèves comment le paysage des peintures de Fontainebleau privilégie aussi certains éléments symboliques aux dépens de la vision d'ensemble et de la hiérarchie du visible. Ainsi, les images si riches de la nature chez Léonard de Vinci (*L'Annonciation*, vers 1472, Florence) ou Giorgione (*La Tempête*, vers 1500, Venise), nature le plus souvent nimbée d'un effet de sfumato qui affirme les contours du paysage en noyant le fond dans l'air humide, cèdent la place chez Poussin à une nature essentialisée, sans ombre (*L'allégorie des Quatre saisons*). L'écriture de La Fontaine, dans *Les Amours de psyché et de Cupidon*, trouve dans les jardins l'image d'une harmonie, d'un accord des parties au tout, qui peuvent de même définir l'art classique dans ses visées les plus intemporelles. Un travail de même nature peut être fait sur la question de la modernité. À chaque période, l'organisation du texte trouve un prolongement et un écho dans la touche du peintre, l'encadrement ou non du paysage, la construction ou la fragmentation du visible : ainsi de Baudelaire cherchant chez Delacroix l'intensité de ses couleurs, ou de René Char élaborant dans l'essaimement du texte poétique un équivalent du traitement du paysage pictural moderne. De même, les tableaux du peintre Caspar David Friedrich (*Arbres aux corbeaux* et *Moine au bord de la mer*) peuvent offrir d'intéressants prolongements au désir romantique d'ouverture vers un au delà. La disproportion entre la minuscule figure du moine et l'immensité du paysage qui semble l'écraser notamment en raison de l'absence de tout plan intermédiaire, exprime cette immersion de l'humain dans un univers qui le dépasse, dont tant de poèmes de Hugo disent l'espérance. À compter du XIX^e siècle, le dialogue des poèmes et des tableaux trouve d'ailleurs un prolongement dans les écrits théoriques et les essais des uns et des autres, ce qui permet de mieux comprendre, par l'explicitation, ce à quoi ils aspirent et comment ils envisagent leur recherche commune.

Pour la piste « Chants d'en bas », d'ancrer la problématique dans la distribution des genres et des styles qui a longtemps présidé à l'histoire des arts comme à la littérature. En effet, Le système classique reposait sur un réseau d'analogies entre des hiérarchies d'ordre métaphysique, moral, politique ou social, générique ou prosodique. Le « sens » des choses était alors défini à l'aune d'un

principe dont la nature était spirituelle et immatérielle : leur signification était rapportée ultimement à une cause première, à une ascendance céleste, immuable et éternelle. Même si elle est bien loin de s'identifier à la littérature elle-même, cette pensée classique, on le sait, exerça durablement son empire en imposant l'autorité de critères. Bien près, au XVII^e siècle, l'Académie royale de peinture plaçait la nature morte tout au bas de la hiérarchie des genres, alors que l'allégorie, représentation des essences les plus immatérielles et les plus abstraites, en occupait triomphalement le sommet ; mais un siècle plus tard, Diderot célébrait déjà le « génie » de Chardin et de « la nature » dans l'indifférence absolue de ces critères (c'était la « magie » du *Bocal d'olives* et de *La Raie* que d'être faits de « la substance même des objets »). Or ce retournement, qui met en valeur la richesse du traitement sensible plutôt que celle du thème, peut apparaître, comme le notait Diderot, au fondement même de la magie poétique. On en retrouverait d'évidents échos dans *Le Parti-pris des choses* les plus humbles dont la poésie s'empare, des baroques à Francis Ponge. D'un point de vue politique, les renversements de hiérarchie offrent aussi d'intéressantes confrontations entre poésie et arts visuels comme autant de prolongements pour la piste « Face à l'Histoire ».

Pour la piste « Poésie et mythologie », la question du recours aux figures légendaires et divines marche d'un même pas en poésie et dans l'histoire des arts visuels, où elle abonde. Le recours aux mythes comme fables explicatives, ou comme ornements d'un sens énigmatique ou absent, constitue l'un des axes majeurs de l'histoire de l'art occidental, que les poètes accompagnent et théorisent. Leur traitement sculptural ou pictural aide à mieux comprendre comment chaque époque pouvait se représenter la figure mythique, entre majesté ou évanescence, traitement allégorique et presque narratif ou pure forme d'une transcendance absente. Tout ce qui a été dit de la révérence d'un modèle idéal ou de la destruction rageuse trouve de fortes correspondances avec le sort dévolu aux figures mythiques dans la peinture, la sculpture ou l'architecture. À travers cette problématique commune, sont en jeu les possibilités d'accéder à une Beauté ou de postuler un Sens.

Pour la piste « Qui meurt à ses lois de tout dire », de même l'impossible représentation de la mort constitue l'une des préoccupations centrales de la totalité des arts. Ce que le poème ne peut « dire » est-il « montrable » ? Il est certain que « ce je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue », comme disait Tertullien, invite un Bossuet au recueillement silencieux : « Venez et voyez ». L'art du langage envie dès lors la pure monstration des arts visuels, et leur fixation instantanée. Dès Villon, le texte poétique tend donc à s'appuyer sur eux (ainsi du « Cimetière des innocents » dans *Le Testament*), tandis que Baudelaire prend exemple sur les allégories et les gravures pour fonder le texte et s'efforce de proposer une nouvelle manière d'accueillir dans la parole ce qui la nie. Plus près de nous, c'est avec la photographie, dans son foudroiement instantané de ce qu'elle arrache à la lumière, que les poètes modernes pourront trouver un recours et un rival : ainsi de Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir*. L'on notera que le poème travaille ainsi avec tous les arts, mais aussi avec tous les genres qui peuvent lui servir de modèle et de référence : la nature morte, la vanité, l'allégorie, le paysage, le portrait ou l'autoportrait... La possibilité pour le texte poétique de s'ériger en monument (les tombeaux), de revendiquer même une résistance au temps plus grande encore que celle de la pierre, ou bien de s'inspirer des inscriptions (les épitaphes) disent la richesse d'un dialogue, mais aussi d'une considérable rivalité concernant le rapport au temps et à la possible figuration de la mort, qui rend ici le passage par les arts indispensable.

Le poème donne à entendre

Depuis que le poème n'est plus nécessairement accompagné de musique, il reste que la première chose qu'il donne à entendre est une écriture, ou une voix. L'on gagnera, autant que faire se peut, à donner à entendre des lectures de poèmes, soit par les auteurs eux-mêmes, soit par des comédiens. De telles activités peuvent même souvent constituer une porte d'entrée dans l'étude du texte, quelquefois négligée, quand elle est essentielle. Elle favorise l'appréhension du rythme, de la respiration, de tous les effets prosodiques qui restent trop souvent lettre morte quand ils ne donnent pas lieu à une expérience sensible pour les élèves. On pourra l'accompagner de travaux sur l'oralisation par la classe. Il est alors utile de confronter la seule lecture aux mises en musique et en chansons, ce qui permet, par la comparaison, l'étude des effets de sens créés. Pour la lyrique médiévale, l'alliance de la poésie et de la musique détermine d'emblée la composition des poèmes, et décide des formes que le cours pourra explorer et donner à entendre. Pour les modernes, à côté des plus fameuses (telles les mises en chanson de Hugo ou d'Aragon), on pourra aller chercher du côté des « romances » ou des poèmes orchestrés : ainsi par exemple du « Jet d'eau » de Baudelaire ou

des « trois ballades de François Villon » chantés sur des musiques de Debussy, ou, sur une musique de Benjamin Britten, des *Illuminations* de Rimbaud.

Musique et poésie présentent ainsi des rapports ambivalents, entre fusion et tension, qui n'ont cessé de hanter aussi bien les poètes que les musiciens. L'opéra offre sur ce point un décentrement au regard des seules musiques actuelles, dont, contrairement à l'idée reçue, la possible étrangeté ne manque pas de retenir et de séduire les élèves. Que le genre soit né en choisissant comme sujet de livret la figure d'Orphée (*Orfeo*, Monteverdi, 1607) interrogeait d'emblée les rapports entre la musique et la parole. Cette œuvre constituerait évidemment un prolongement efficace des pistes « Poésie et mythologie » ou « L'amour la poésie ». Au XX^e siècle, Richard Strauss a repris cette interrogation dans *Capriccio* (1942) qui met en scène un poète et d'un musicien. Leur rivalité amoureuse autour d'une comtesse emblématise aussi une réflexion sur la primauté entre musique et parole, obsédante également pour le genre du lied. Réciproquement, les poètes n'ont pas manqué de faire de la voix un idéal, et du personnage de la cantatrice une Muse. Ainsi de « La Malibran » pour Musset, dont le chant parvient à une immédiate émotion à laquelle le poème voudrait accéder, ou de Kathleen Ferrier pour Yves Bonnefoy : « Je célèbre la voix mêlée de couleur grise / Qui hésite au lointain du chant qui s'est perdu ». Cette forme de nostalgie pour l'impossible *présence* de la voix poétique n'empêche pas que, chez d'autres, la musique et notamment l'opéra puissent aider à la construction d'une esthétique : la révélation que fut pour Baudelaire la musique de Wagner (« Tannhäuser à Paris », 1861) s'inscrit à la fois dans les essais, les poèmes et la poétique même de l'auteur. Cette fascination, qui perdure jusqu'à Mallarmé, conduit le texte à rêver de formes musicales, ou à travailler contre la pesanteur du matériau verbal, comme le montreraient notamment les *Romances sans paroles* de Verlaine. Ainsi l'apparent détour par les arts musicaux permet d'accéder au cœur de l'expérience du dire poétique, dans ses visées comme dans ses formes.

Le poème se donne à voir

Si le poème peut souffrir quelquefois de n'être pas pur chant, il bénéficie cependant de l'espace de la page, de son encadrement, de sa visibilité. Il est nécessaire de le donner à regarder avant toute entrée dans la lecture linéaire. Entre ses « grandes marges de silence », comme disait Eluard, on interrogera donc sa disposition, l'image qu'il produit, le sens créé par sa densité ou son aération, par la façon dont le poète peut rassembler ou disperser l'écrit. La matérialité du texte produit donc ce que Valéry, sensible, en disciple de Mallarmé, aux mots qui « s'allument de reflets réciproques », a vu en eux de possibles « constellations ». Evidente dans les calligrammes, cette dimension fondamentale n'en est pas moins présente dans chaque poème, et n'est pas l'apanage de la modernité. Ainsi, les dizains compacts de Maurice Scève (qui dialoguent d'ailleurs avec des gravures dans la *Délie*), le dispositif figural dans *Le coup de dés* de Mallarmé, ou encore les éclats de syntaxe dessinant un paysage aride sur la page d'André Du Bouchet, tirent profit de la typographie et du rythme, visuel et respiratoire, de l'écriture. Même quand il ne tend pas à une mimesis, le dispositif graphique et spatial d'une page contribue à la construction du sens, en donnant des indications de registre, ou en rivalisant avec l'art abstrait. Tout autant que les *Calligrammes*, il convient alors d'apprécier et d'interpréter les sens produits par l'éclatement du poème dans la fin de « Zone », ou le vers isolé de « Chantre » sur la page blanche. L'acrostiche, chez Villon ou les rhétoriciens, montre encore une fois que le texte poétique joue de toutes les dimensions, horizontale et verticale, de son tableau. Plus subtilement, le jeu des rimes se donne à voir autant qu'à entendre ; et tout sonnet réclame d'être observé dans ses extrémités (premier et dernier mots...), dans ses angles, dans tous les recoins médités ses aspérités.

Une telle approche trouve naturellement son prolongement dans les éditions illustrées, qui font dialoguer et s'affronter les langages poétique et pictural. Sur ce point, l'on pourrait s'intéresser tout particulièrement aux artistes qui ont pratiqué les deux créations : ainsi par exemple d'Henri Michaux, dont les travaux montrent de singulières silhouettes hésitant entre le dessin et la typographie d'une langue inconnue, ou des dessins de Victor Hugo, répliques et prolongements de la « voix d'ombre » dans la nuit de l'encre. Au-delà des poètes-peintres, la rencontre stimulante des créations joue d'abondance, et dans un rythme croissant au fil de l'histoire, si bien que l'on gagnera à privilégier l'étude de tous ses ressorts : portrait du poète en majesté à l'ouverture des *Œuvres* de Ronsard, poèmes en réplique à des tableaux ou suscitant des images... Qu'il s'agisse de vers ou de proses, l'édition moderne favorise ces rencontres, et met désormais à la disposition des élèves des œuvres qui quittent la bibliophilie et sont aisément accessibles au format poche.

Quelques références

- Beaufils, Marcel, *Le Lied romantique allemand*, Gallimard, coll. Les Essais, 1982.
- Beaussant, Philippe, *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*, Paris, Fayard, 2002.
- Bergez, Daniel *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Bonnefoy, Yves, *Hier régnant désert*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1970 ; *L'Alliance de la poésie et de la musique* (essai), Paris, Galilée, 2007.
- Britt, David, *L'art moderne*, Londres, Thames et Hudson, 2007.
- Britten, Benjamin, *Les Illuminations*, Peter Pears (ténor) et Benjamin Britten (direction), London Symphony Orchestra, Decca, 1993.
- Claude, Marie-Sylvie et Geneviève Di Rosa, *Quand se rencontrent littérature et arts plastiques*, Paris, Scéren, coll. Argos Démarches, 2009.
- Debussy, Claude, *Ballades de Villon*, Anne-Sofie Von Otter (mezzo-soprano) et Pierre Boulez (direction), Cleveland Orchestra, Deutsche Gramophon, 2005.
- Denizeau, Gérard, *Le dialogue des arts (architecture – peinture – sculpture – littérature - musique)*, Paris, Larousse, 2008.
- Duvin-Parmentier, Bénédicte, *Pour enseigner l'histoire des arts, Regards interdisciplinaires*, Scéren-CRDP de l'Académie d'Amiens, coll. Repères pour agir, 2010.
- Eco, Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004 ; *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2001 [une histoire complète, synthétique et accessible, au format poche].
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits, 2007 [notamment les deux premiers ch., études simples et accessibles consacrées à Baudelaire, Mallarmé et Wagner] ; *Le Chant des Muses*, Paris, Bayard, 2005.
- Le Brun, Annie, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. Arts et artistes, 2012.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- Michels, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, 2 t., Paris, Fayard, 1999.
- Perroux, Alain, *L'opéra, mode d'emploi*, Paris, Avant-scène Opéra, 2000.
- Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- Richard, Jean-Pierre, *Page Paysage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Les Enchanteresses*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Beaux-Arts magazine*, hors-série (août 2009) sur l'éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée.
- Cahiers pédagogiques*, dossier « Les arts, quelle histoire ! » n°492 (novembre 2011).
- Histoire des arts, Organisation de l'enseignement*, Paris, Sceren, coll. Textes de référence, juin 2009.
- Les dossiers de l'ingénierie éducative*, « Des outils pour l'histoire des arts », n° 66 (juin 2009).

Sites de référence

- www.eduscol.education.fr/histoire-des-arts/
- www.canal-educatif.fr/art.htm
- www.histoire-image.org/
- www.inha.fr/
- www.panoramadelart.com/
- www.education.arts.culture.fr/http://www.texteimage.com (Baudelaire critique d'art dans Texteimage).
- www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/poesie/poesiepeinture.html
- www.xn--potes-5ra.com/ : Poètes.com, site très facile à utiliser pour les élèves, présente de nombreux tableaux mis en relation avec les poèmes.
- De très nombreux sites académiques (voir la section « ressources en ligne ») sont à consulter en histoire des arts.



Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

ÉDUCATION AUX MÉDIAS

De même que la ressource documentaire, les enjeux propres au texte poétique offrent l'occasion d'une manipulation des textes qui peut trouver, autant que pour les recherches (sites poétiques, enregistrement de lectures...) dans les nouvelles technologies des ressources pédagogiques ; la manipulation du texte, démembré, modifié dans ses caractères ou sa distribution, constitue de ce point de vue une entrée en interprétation : l'analyse argumentée par l'élève ou le groupe des différences sémantiques ainsi obtenues, des effets de sens décalés, constitue en effet une réflexion sémantique. On se gardera de considérer que les travaux d'altération ou de réappropriation du texte relèvent dans ce cas de l'« activité » décrochée d'une visée didactique et pédagogique, de la même manière que l'oralisation d'un texte, sa réorchestration par le biais des possibilités offertes par l'informatique (notamment pour le concours du Printemps des poètes), constituent une manière de dire et de penser le poème sous d'autres formes que la parole analytique et le discours critique à quoi les élèves doivent évidemment être préparés, mais qui ne constitue pas le seul mode d'intellection ni d'évaluation de la compréhension et de l'appropriation des savoirs.

L'évolution de la place de la poésie dans le champ social se caractérise aussi par l'histoire de l'édition : le passage à l'imprimé décide en grande partie des modifications intellectuelles et poétiques de la fin du Moyen Âge. Les réseaux poétiques et les supports de publication au cours de son histoire permettent d'appréhender clairement la diversité des médias, mais aussi les rôles et places assignés à la poésie selon les époques. On pourra s'intéresser dès lors aux circulations des imprimés à l'âge classique, aux prépublications de poèmes dans les journaux au XIX^e siècle, en demandant aux élèves s'ils pensent qu'il en va de même aujourd'hui. Comment la poésie se diffuse-t-elle ? Quelle place occupe-t-elle dans la recension journalistique ? Dans quelle mesure la révolution numérique offre-t-elle à l'écriture poétique de nouveaux moyens de diffusion et de création ? L'étude d'une œuvre intégrale peut ainsi s'accompagner d'une réflexion sur sa réception. Comment, en dépit de son apparent isolement, contribua-t-elle par la typographie, le dialogue avec les arts visuels, à l'invention de nombre de pratiques dont les médias tirent aujourd'hui bénéfice ?