

VERS UNE PHILOSOPHIE DU VERS

Pendant les deux dernières décennies les poètes ont été engagés dans une guerre de libération contre les diktats à la fois de la linguistique et de la psychanalyse, contre les postulats et axiomes de la "Théorie", une lutte qui voulait désengager leurs textes (les poèmes) du grand texte que le ça leur dicterait à travers les structures de la langue. Mais tant du côté de la linguistique que de celui de la psychanalyse une réalité a continué à résister aux efforts de systématisation et de décentrement du sujet, à savoir la voix. D'où chez les poètes contemporains l'importance accordée à celle-ci: est à l'oeuvre un désir de la voix¹ que le poète aimerait faire entendre dans son poème, même imprimé. Les réflexions qui vont suivre tenteront de dégager quelques conditions de possibilité pour une telle entreprise.

Quand poètes et métriciens se penchent sur les problèmes de la forme poétique, surtout quand ils n'omettent pas de les aborder d'un point de vue historique, ils en arrivent à des constatations paradoxales concernant le statut du vers dans la poésie contemporaine. Ce qui a pu être considéré comme contrainte artificielle et impersonnelle, le vers et sa prosodie, maintenant, devient arme efficace dans la stratégie contre le déterminisme: écrire en vers permet de réactiver une marge de liberté et de jeu dans cette langue que ses théoriciens avaient réduite et condamnée à être système de signes permettant la communication qui, idéalement, devrait être la plus claire, la plus transparente, la plus efficace possible. Dans son article de 1992, intitulé "Vers, prose, langue", Jean-Pierre Bobillot² souligne cette idée en employant les italiques: "*le vers devient le lieu de la plus grande indétermination*", tout en concluant son texte en disant que le vers est également le lieu où s'inscrit la subjectivité dans la langue. La première question sera donc de savoir comment cela est possible? Comment les règles apparemment les plus arbitraires de la versification, les contraintes les plus artificielles (on ne dit rien en vers qu'on ne puisse très souvent exprimer aussi bien dans notre prose disait Rivarol)³ prédéterminant la parole, peuvent-elles permettre cette libération? C'est que, disons-le d'emblée, le vers sans mots n'est rien: "*quar vers ses verba es niens*"⁴; en d'autres mots, la métrique, pour autant qu'elle s'attache à l'étude du vers dans l'abstrait et théoriquement, en comprenant son objet comme un "système" permettant une différence spécifique, celle qu'on résume dans le concept de "fonction poétique", ne s'occupe pas de poésie, l'élimine du lieu où elle peut surgir. Je ne veux pas suggérer que la poésie est simple expression d'une subjectivité: elle consiste justement dans cette mystérieuse rencontre d'une tonalité intérieure avec celle du monde, cela est évident depuis les troubadours et l'on peut formuler l'hypothèse

que le lieu de la rencontre c'est en toute probabilité le vers, non pas le vers abstrait (celui que Rivarol appelle le débris de la prose qui l'a précédé) mais les vers dans la façon dont ils organisent le temps concret, vécu dans le poème. Une première approche consisterait à montrer que le vers n'est pas forme pure mais qu'il est un formé-formant, comme le rythme, une forme-sens ou coïncidence du sens et de la forme, axiome, vérité qui ne peut pas être dite ni chantée autrement, espace-temps dans lequel s'élève une voix.

Deux préoccupations s'imposent dès lors à notre réflexion: quel est le sens de la forme vers, sa substance dirait Salah Stétié⁵ et qu'entendons-nous par "voix"? Un bref détour dans les publications récentes susceptibles de nous indiquer des pistes apporte le numéro spécial de la revue *Esprit*⁶ et plus particulièrement un livre dont le titre sonne prometteur *La voix nue*⁷ de J. L. Chrétien. Ce livre passionnant pourtant ne remplit pas vraiment la promesse de son titre. L'intention du philosophe-poète est de méditer phénoménologiquement sur la promesse mais cette intention ne correspond pas à l'ensemble de ces essais écrits sur une dizaine d'années et consacrés à des philosophes comme Platon, Plotin, St Thomas, Malebranche. C'est le psychanalyste Denis Vasse⁸ (quoique lacanien en inspiration) qui nous a été le plus utile, déjà par le fait qu'il accorde à la voix pouvoir de surgissement sans pour autant se libérer du "fait que ça parle". Nous reviendrons plus tard sur les positions psychanalytiques, mais quand on tient à "ça" comme le fait Vasse, il est difficile d'écouter autre chose que "la vocalisation des traces insignifiantes de soi mais marquées du chiffre de l'inconscient". C'est toujours le même problème dans ce genre de théorie: on veut toujours que le sens se construise avec du non-sens, que le sens est le non-sens qu'on laisse de côté ou qu'on prétend ignorer, comme si le sens devrait être uniquement "donnée", comme si le sens n'était pas d'abord et avant tout don dans la rencontre, prise de responsabilité, promesse. Je retiens donc le surgissement, l'énigme de la voix.

Quand on fait abstraction du cadre lacanien dans lequel Denis Vasse médite sur la voix et que l'on s'approprie au sens herméneutique du mot les remarques judicieuses qu'il lui consacre, il devient possible, il me semble, de relier la voix au vers, celui-ci étant l'espace verbal où celle-là peut surgir. Mon point de départ sera la remarque que *"la voix ne s'adosse pas à son contraire immédiat"*⁹. J'en déduis, quant à moi que la voix ne tombe pas sous la compétence d'une pensée structuralisante et différentialiste qui, par degrés, fait aboutir l'autre au même ou l'inverse, pensée malgré tout de la continuité dans laquelle rien de nouveau ne peut surgir, où tout est réglé d'avance, tout immergé dans l'eau dissolvante de la raison qui ne résonne

plus. La voix conserve donc une altérité irréductible. Si les signifiants en arrivent, par toute une série de glissements, par un travail ou par flottement, à signifier toujours la même mort du sens, alors la voix reste originaire en ce que les signifiants articulés par elle cessent d'être uniquement situables quelque part dans le réseau des oppositions phonologiques: ce que produit la voix est en excès sur l'immatérialité des signes tels que la linguistique les a réduits. Ce que produit la voix ne se situe pas dans une langue mais dans un corps, dans une chair. Cet excès sur les significations, Denis Vasse le met d'abord sur le compte du sentiment: la voix dirait la sphère affective d'un individu que le système des signes est incapable de signifier. J'ajoute pour ma part que cette affectivité (tonalité serait peut-être un meilleur terme) ne saurait être réduite aux caractéristiques anatomiques de l'appareil phonateur de l'individu: la voix n'est pas réductible à ses traits phonatoires uniquement, elle n'est pas seulement la voix empirique enregistrable et décomposable, ni la somme de ses traits distinctifs. De quelle voix s'agit-il alors si ce n'est pas celle que le détenteur d'une carte de crédit chuchote dans l'automate qui lui versera du comptant en retour? D'autant plus de billets qu'elle aura été convaincante ou séduisante! On le comprend, il s'agit de plus que de la communication que la langue déterminerait à l'aide de ses différences minimales. La voix n'est pas seulement apte à faire servir les sons articulés à l'expression de la pensée et de la subjectivité, elle manifeste la tonalité d'une conscience qui se fait entendre. Elle n'est pas liée à une langue spécifique, elle est à la fois ce qui est le plus unique en l'homme et ce qui est le plus universellement humain. Par elle se manifeste l'esprit qui est souffle, vide générateur de sens, mieux, où le sens peut surgir, témoignage et promesse. Au sein de la matière un espace vide, un rien mais dans lequel tout passe. La voix nous tire du vide originaire: vivre c'est avoir voix et se faire entendre. Présence indubitable avant toute grammaire, insaisissable car de l'ordre du vent, elle est notre défense contre toute violence discursive, contre la volonté de tout comprendre en anticipant sur la parole de l'autre, faille dans notre propre discours. Le vers, c'est justement l'instrument (au sens musical du mot) qui introduit la faille dans le discours, peut rendre la parole à sa vérité.

La linguistique moderne nous a habitués à considérer la langue comme un système immatériel dans la mesure où les différences phonologiques et sémantiques seraient arbitraires par rapport au locuteur et au réel désigné, même le sujet se disant s'évaporerait derrière ou avant le jeu des différences codifiées en langue. D'où la conséquence que les organes producteurs des sons articulés ne sont étudiés que pour leur fonctionnement dissociateur. Que la réalisation des phonèmes ne se résorbe pas entièrement dans cette différenciation articulatoire pourtant est évident: en français, la hauteur et

la force avec laquelle sont prononcées les syllabes ne sont pas fonctionnelles, pourtant, ce sont ces variables qui, dans la parole, décident de la tonalité de l'énoncé et c'est le timbre de la voix qui manifeste la tonalité spécifique de l'âme dans sa relation avec la tonalité du monde. Celle-ci ne fait l'objet ni d'une information (le poème, mais finalement toute phrase réellement dite et assumée dans une situation concrète de dialogue, ne sont pas des bulletins météorologiques, ils ne donnent pas des informations à propos de cette tonalité, celle-ci se manifeste directement, sans aucune "médiation" qui viendrait la déterminer) ni de communication. Dès lors, pour notre propos, il s'agit de savoir si une parole véritable est possible dans et à partir de l'écrit publié, le poème qui ne raconte pas mais chante. Une fois de plus, le vers se signale à notre attention comme instrument de cette musique. La prosodie, et le français en a une, comme l'affirmait Baudelaire, "profonde", n'en déplaît à Rivarol qui assurait que "la nôtre (le français dans son opposition au grec des anciens, "sauvages plus harmonieusement organisés que nos ancêtres") (serait) à jamais dénuée de prosodie", la prosodie donc n'est pas seulement le moyen d'obtenir une certaine régularité par mesure, mais en même temps celui de marquer une tonalité, par la pulsion qui se fait sentir au sein des vers et les tons qui se font entendre grâce aux contrastes variés dans la rime. C'est ainsi que le poème peut faire entendre une voix. Dans le poème, ce qui est dit, est indissociable de la façon dont c'est dit, mais cette dernière phrase pourrait également définir le rapport entre la voix et ce qu'elle fait entendre, non pas information à propos d'un contenu qu'on pourrait tout aussi bien et plus clairement formuler en bonne prose, en discours, la voix est la faille dans le discours et c'est ce que fait le vers également: son organisation, la relation dynamique entre ses parties et leur tout, ne correspond pas aux nécessités du fameux ordre progressif du français, les unités prosodiques ne se délimitent pas pour coïncider avec les syntagmes des phrases, les frontières de ces unités brisent l'unité syntaxique et, faisant cela, peuvent, au moins mais souvent bien plus, faire entendre une hésitation, une émotion, la reprise correspondant à un élan, à une pulsion. Le vers organise des ouvertures, des ruptures, des brisures, interruptions dans le discours, brouilles et troubles dans la communication, mais c'est effectivement ce que fait la voix dans la parole de vérité. Quelques exemples. Dans le premier quatrain des "Correspondances" de Baudelaire: les deux premiers vers ont le ton de l'affirmation sûre d'elle-même alors que les deux derniers vers mettent un adverbe juste avant la césure, créant ainsi hésitation et attente, la voix n'est plus si assurée, elle tremble:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Une crainte vague accompagne l'affirmation, crainte emportée plus tard dans le tourbillon des "comme" des deux tercets dans lesquels deux fois une énumération crée une accélération du rythme correspondant au passage du niveau sensible à celui des valeurs et d'ici au niveau spirituel. Au début de *L'effraie*¹⁰ Jaccottet lui aussi fait sentir l'hésitation, l'appréhension après une affirmation apparemment assurée:

La nuit est une grande cité endormie
où le vent souffle.... Il est venu de loin jusqu'à
l'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.

L'adjectif "grande" auquel le e muet donne une certaine expansion en passant par dessus la césure creuse ainsi la profondeur de cette nuit, de cet espace où l'infini vient sous la forme du vent inquiéter le poète endormi dans le lit où il a trouvé asile, venue précédant ce qui vient, précédant l'appel mystérieux:

Tu dors. On m'a mené sur ces bords infinis,
le vent secoue le noisetier. Vient cet appel....

De nouveau hésitation dans le e muet à la sixième position (ou cinquième, on ne sait) isolant "noise" de son "noisetier". Puis le rhème (vient) précède son thème (cet appel) dont le démonstratif ne peut pas référer à du connu dans ce qui précède dans le poème. Les propositions se brisent ainsi dans les vers et disent l'attente anxieuse. Le vers ne règle pas le discours mais le fragmente, faisant entendre plus, une voix qui hésite. La condition de possibilité pour ce "jeu" au sens de la manière dont le poète joue de son instrument qu'est le vers, en français en tout cas, me semble être la structure bi-latérale. Tant le décasyllabe que l'alexandrin s'organisent autour du vide central de la césure, vide autour duquel le rythme de la "versura", le retour comme d'une eau qui coule dans un conduit étroit, heurtant les parois et rebondissant selon le poids de ses molécules, je veux dire le poids des vocables¹¹. Se fait donc sentir, par et dans ce renversement, une pulsion, arrêt et reprise. La structure du renversement correspond d'ailleurs à un des aspects les plus marquants de la structure profonde du français, à savoir la phrase segmentée si fréquente dans la parole courante, la phrase du genre (exemples pris dans *La Grotte d'Anouilh*)¹²

C'est un fait, le côté policier, ça plaît toujours.

Si vous saviez comme je peux m'en moquer, moi, mon pauvre ami, du suspense.

qui s'organise binairement, les deux termes principaux (thème et rhème) disposés des deux côtés d'un arrêt, chacun représenté dans l'autre segment par un pronom. Cette structure, on la trouve également dans la *Chanson de Roland* (*Trenchet lui ad li conte lo destre poinz*)¹³. Segmentation et continuité s'assurent ainsi autour du vide central de la césure, dynamisme typiquement français manifestant la rivalité entre la raison (l'ordre progressif) et l'émotion (la phrase segmentée). Le vers permet de jouer de cette structure profonde, en ce que sa propre structure lui correspond. Il est dès lors possible de considérer le vers comme forme-formante, espace organisé qui organise ce qui y surgit. Mais la voix n'est pas pure forme non plus, fût-ce force qui s'élève contre ce qui tout le temps risque de l'avaler, de l'étouffer dans l'opacité de la matière morte, dans le labyrinthe des déterminations insensées. Dans le vers et dans la voix il y va de bien plus que d'un déni impuissant et vain de notre appartenance à un univers indifférent par rapport auquel notre conscience et la voix qui la manifeste ne seraient qu'épiphénomènes. Il est donc nécessaire, contre les explications théoriques et réductrices parce que simplement métriques et préoccupées de quantités sonores en elles-mêmes dépourvues de substance et de signification, de donner au concept formel du vers une interprétation spirituelle. A qui s'adresser pour amorcer cette interprétation sinon aux poètes eux-mêmes, ceux qui encore maintenant, en "temps de disette"¹⁴ pratiquent l'art du vers? Impossible de les écouter tous, je propose de nous adresser à un de ceux qui a réfléchi avec consistance et patience aux problèmes de son art, Yves Bonnefoy. Notre point de départ sera un commentaire que Bonnefoy a fait dans une thèse que Jérôme lui a consacrée¹⁵. Il s'agit de la diction poétique. Deux remarques préalables: nombreux sont ceux qui tiennent la diction comme décisive pour le phénomène poétique. Même des poètes croient qu'il suffit de découper arbitrairement un quelconque texte en prose pour obtenir de la poésie, celle-ci devenant une "question de forme", simple formalité dans le sens péjoratif du mot. Mais même si, comme Deguy¹⁶ et Stétié¹⁷, le poète parle de poésie en l'appelant "cela", ce qu'ils en disent vise quand même une substance.

La poésie, cela est dans l'extraordinaire rencontre, dans la "formule" qui est axiome comme dit Roubaud¹⁸ à propos des troubadours. La poésie n'est pas question de diction uniquement. S'il en est ainsi (voilà pourquoi sans doute d'autres comme Gaspar et Jacottet, même s'ils ne composent pas des chansons et ne font pas mettre leurs poèmes en musique, continuent à viser le chant pour s'élever du silence mortel), la diction ne saurait être réduite à une expressivité imposée par la rhétorique des sentiments. Comme

l'affirme Bonnefoy, la diction n'est pas imposée mais relève d'un choix. Dans la diction expressive le sujet récitant resterait maître: en mes mots, je dirais que le discours versifié resterait de l'ordre de l'expression plus ou moins réussie (mais quels critères appliquer si c'est affaire de diction: l'authenticité sombre dans le cabotinisme) mais du monde dans lequel la voix s'élève il ne resterait que des impressions subjectives. "Cela" n'est pas la poésie qui, si cela est, dit plus que quelque sentimentalité. A la diction expressive Bonnefoy oppose la diction prosodique, recourant à une voix en quelque sorte impersonnelle; pour moi l'expression "en quelque sorte" est décisive. Quoique n'étant pas l'instrument de la sensibilité subjective elle n'est pas pour autant la voix de l'inconscient. J'aurais recours à l'expression thomiste de "vox cordis", la voix qui témoigne de notre appartenance au monde, la voix qui témoigne de notre enracinement dans plus grand que nous et qui se manifeste à travers nous (il faudrait pouvoir employer l'adverbe latin "trans" qui dit à la fois "à travers" et "dans") sans nous oblitérer. Dans le vers, ce qui joue, c'est à la fois nous et ce que nous trouvons en nous, ce qui est "trans" nous, un sens qui est "trans" nous, les autres et le monde. Dans un contexte différent, quand Bonnefoy discute du vers en tant que poète traducteur de poètes, il a recours à la notion du "sacré"¹⁹ pour justifier son choix de traduire en vers (et contre toute prose) sans doute parce qu'il a entendu, c'est-à-dire s'engage dans un dialogue avec cette autre voix. A ce point, il me semble que se réimpose à notre attention une possible détermination du vers en termes impersonnels, celle qui reconnaît à l'oeuvre, surtout dans l'alexandrin, ce principe de symétrie (que Plotin rejetait, on le sait, car l'Un ne saurait être le composable, la relation motivée et correspondante entre parties et tout), détermination plus abstraite que celle de la symbolique des nombres telle qu'elle fut pratiquée dans la poésie profondément musicale (non pas expressive mais réintégrant la personne dans l'harmonie musicale du monde dans une tonalité commune) du moyen âge. Il peut sembler clair que de telles déterminations ne peuvent plus jouer pour les modernes que nous sommes, mais la modernité nous a-t-elle débarrassés une fois pour toutes du sacré? Avant de répondre à cette question, posons d'abord celle de Bonnefoy concernant la relation entre vers et sacré qui maintenant, pour nous modernes, est affaire de choix, ce qui n'a pas pour conséquence que ce sacré devienne "nul" et ne sera jamais plus "avenu". Il est vrai que la modernité se caractérise surtout par son ontologie fonctionnaliste, considérant ce qui est comme système ou partie d'un système: l'origine, le devenir et la disparition des phénomènes ne s'expliquent pas. Une conséquence méthodique de cette ontologie, c'est le formalisme des recherches et des analyses, même dans le domaine des sciences humaines et des sciences de la littérature. Une approche formaliste de la poésie ne considère que la forme de la forme, sa fonction, mais

purement formelle, qui serait dissociable du contenu. Mais la substance de cela qui est poésie ne préexiste pas à sa forme ni n'en dérive, comme la métrique le suggère dans son approche. Elle n'en existe pas pour autant hors de la forme. Ces remarques situent la réflexion de Bonnefoy-traducteur de poètes sur le recours au vers. Bonnefoy fait observer d'abord que rien ne saurait être analysé (et j'ajoute expliqué: la méthode scientifique prétend justement délimiter son objet, le séparer pour pouvoir l'analyser séparément) en lui-même. Il en découle que rien dans le poème, même pas cette forme si caractéristique du vers, ce qu'on appelle si injustement le discours versifié, ne peut être détaché du sens ni de l'intention de son auteur, ni du moment historique de son avènement, et j'ajouterais, ni de la structure profonde de sa langue. De la sorte, la pratique des formes prosodiques conventionnelles manifeste la relation que les poètes, à travers (trans) leur poésie, entretiennent avec les croyances et les valeurs de leur société. Cette participation aux mythes communs, bien sûr, semble problématique pour les modernes, car, semble-t-il, les mythes ont cessé de valoir. C'est pourquoi le recours à une prosodie est le fait d'un choix, mais un choix motivé non pas par des mythes passés que les sciences dures sont toujours en train de détruire mais le mythe tout court que je définirais, pour faire bref, comme l'établissement d'un sens (et non pas une explication embaumée par des fleurs de rhétorique) entre les hommes et le monde, la prise en compte d'un destin. Ce destin bien sûr ne s'établit pas grâce aux contributions de la sécurité sociale. Il n'est pas sûr non plus que les mythes "anciens" ou "primitifs" aient eu l'intention de répondre à des questions, ils seraient plutôt des voies d'exploration de la profondeur du mystère de l'Être. Ce mystère, ce que j'ai désigné plus haut avec les termes de transcendance (trans-cendance, l'être à travers nous) et de sacré ne s'explique pas mais s'éprouve. Le vers serait ainsi l'instrument permettant cette "épreuve" (si l'on me permet ce mot qui bouscule un tout petit peu les lois de la phonétique historique ayant établi qu'à un certain moment seulement les toniques libres se sont diphtonguées), dans la réalisation vocale (on s'y attendait, la voix y a part) de la parole. Recourir au vers, ce n'est pas dire mieux ce qui est déjà su, mais éprouver le chiffre à travers (trans) lequel le destin individuel dans son rapport avec le commun est vécu comme mystère. Certes la parole en vers est nombrée, a un nombre, un chiffre pourtant au sens étymologique (hébreu): une forme verbale dans laquelle se trouve cachée l'entité secrète d'un réel (étant, chose, événement), cette entité étant à trouver (à trobar diraient les troubadours) dans (trans) ce nombre. C'est dans ce sens que Bonnefoy peut dire que le vers participe à la création du sacré, et j'espère ne pas le mécomprendre en ajoutant que le sacré n'est pas de l'ordre de l'objet qu'on analyse, dissèque, décompose dans ses parties mesurables et computables, mais qu'il n'est pas non plus illusion: se réalise dans un

processus de co-création. De la sorte la conscience individuelle et collective peuvent se désengager des préoccupations et motivations profanes qui fragmentent l'existence et obscurcissent leur destin spirituel. Le poème restaure au-delà de la dispersion, que l'analyse aggrave, et de la fragmentation, l'unité, en établissant un réseau (un filet) de significations et de chiffres. Le vers n'opère donc pas à lui seul mais assure à travers sa structure la circulation de la sève du sens: les répétitions, rime et assonance et allitération, groupes rythmiques sensiblement égaux, créent d'abord une tension, une attente anxieuse (cfr. les exemples discutés plus haut) de ce qui est à venir et que la résolution n'objective pas ni ne dissout.

Le poème pourtant ne se referme pas sur lui-même, la langue qu'est le poème constitue, comme le dit Bonnefoy, une épiphanie. Comment comprendre ce dernier terme? Il ne s'agit pas de la manifestation du petit Jésus aux Rois-Mages, bien sûr, mais de l'apparaître, dans les mots adéquats, d'un réel, une relation nouvelle entre la conscience humaine et le monde d'une telle intensité que les deux sont transformés et que du nouveau paraît et se montre, se manifeste dans la parole poétique, verbe véritable dans une situation de co-création entre monde et conscience. Mais pourquoi cela arrive-t-il dans le vers? Sa structure permet aux mots de préserver leur densité matérielle dans le poids des syllabes (qui d'ailleurs sont la seule réalité sonore, vocalisée réellement par rapport et en opposition aux phonèmes qu'analyse et définit la phonologie et qui sont plutôt des êtres de raison situés dans le système de la langue qui elle-même n'existe nulle part en tant que telle). C'est dans cette densité que le mot résiste à toute tentative de conceptualisation et de dématérialisation, densité analogue à celle du monde, comparable à la densité infragmentée des choses et événements. Le poème devient ainsi un acte de présentification dans lequel l'union entre l'homme et le monde est restaurée, recrée. Tout poème constitue cette co-création, non pas retour ou rappel d'une origine, mais cette origine même de sorte que le poème continue à être origine tout en appartenant à une tradition. Celle-ci à son tour ne saurait être réduite à la simple persistance d'un réel, culturel ou autre, dans le temps historique, mais doit être conçue comme le jeu combinant érosion et sédimentation, pareil ainsi au travail du fleuve qui transforme la terre en se laissant transformer par elle. Le vers est comparable à ce fleuve en ce qu'il est un instrument de recherche, en vue de l'établissement d'un ordre sacré qui n'est pas immuablement statique mais un ordre organisateur (organisant-organisé), non pas un ordre conceptuel mais perceptuel: au concept il faut opposer le "percept" dans lequel apparaît ou se révèle l'unité des étants que la conceptualisation fragmente toujours dans ses aspects, unité pour autant que cette chose baigne dans une ambiance dont elle participe pour être

elle-même. Cette union de la chose avec son ambiance se fait sentir dans ce que les phénoménologues appellent la tonalité: le vers permet de verbaliser cette tonalité dans l'organisation de la matière sonore en vue d'un sens.

Ce dernier mot est à comprendre dans son double sens de "signification" et de "direction": le sens ne se combine pas, dans le vers, d'un "conceptus" avec un "vector" mais résulte de l'union entre "perceptus" et "vector" celui-ci indiquant où se situe le réel sensible dans l'ambiance du monde, un sens que le lecteur peut réactiver car dans le vers la parole ne s'immobilise pas, elle garde sa pulsion du fait même de la tension entre unités syntaxiques et prosodiques, tension constituant la courbe mélodique ou chant. Une pulsation se fait sentir au lecteur qui en sera saisi pour autant qu'il s'ouvre pour permettre au courant de ce fleuve sensible et sensé de passer: "trans" le vers (se) passe un réel qui s'y incarne pour devenir partageable et transformer à son tour la relation que la conscience du lecteur entretient avec son monde. Et ce nouveau rapport est durable, comme l'affirme Hölderlin à la fin de son grand poème intitulé "Andenken". S'ouvrir au poème c'est le dire et être dit par lui, l'entendre: entendre c'est être interpellé par le vers et lui répondre. Alors une voix s'élève.

Leopold Peeters
Université de Pretoria

NOTES

1. Je fais allusion ici à la thèse que Michèle Fink a consacrée à l'oeuvre de Bonnefoy (*Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*. Paris, José Corti, 1989) et plus spécialement l'article du même auteur dans la revue *Critique* n°. 503 pp. 270-276. Est-il besoin de signaler le nombre de poèmes de Bonnefoy qui portent le titre de "voix", que ceux qui s'appellent "pierre" représentent la voix écrite des morts?

2. J.P. Bobillot, "Vers, prose, langue" in: *Poétique* n°. 89 (1992), p. 88.

3. Dans son fameux essai "De l'universalité de la langue française" in: *Rivarol. Les plus belles pages*. Mercure de France, Paris, 1963, pp. 57-86. Les remarques sur les vers et la prose se trouvent à la page 80 de cette édition.

4. Cité par Jacques Roubaud, *La fleur inverse*. Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 156. C'est toujours les poètes eux-mêmes qui parlent le mieux de la poésie, même de celle pour la compréhension de laquelle il est besoin d'érudition. Ce livre, on le remarquera sans peine, a résonné en moi et inspiré et parfois dirigé ma propre réflexion.

5. Dans son essai sur Jouve, "Une dialectique de la substance" in: *Archer aveugle*. Fata Morgana, 1985.

6. *Esprit*, Juillet 1980

7. J.L. Chrétien, *La voix nue*. Paris. Editions de minuit, 1990.

8. Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*. Editions du Seuil, 1974, surtout le chapitre V, intitulé "La voix", pp. 183-218.

9. Denis Vasse, "La voix qui crie dans le désêtre" in *Esprit*, Juillet 1980, p.63

10. Philippe Jaccottet, "L'effraie" in: *Poésie 1946-1967*. Coll. Poésie. Gallimard, 1971, p. 25.

11. Allusion au titre du beau livre de Boris Cyrulnik, *De la parole comme d'une molécule*. Coll. Points/Essais. Editions du Seuil, 1995, dans lequel il montre qu'une parole peut soulager les souffrances humaines, par l'effet moléculaire de toute expression des émotions.

12. Exemples pris au hasard dans Jean Anouilh, *La grotte*. La Table Ronde, 1961. On pourrait en trouver tout aussi facilement dans les oeuvres de Queneau et de Céline.

13. Le vers 1903 de la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*.

14. Hoelderlin dans la 7^e strophe de "Brot und Wein".

15. Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève, 1983, pp. 253 ss.

16. Michel Deguy, "Air poétique 166" in: *Donnant donnant*. Paris, Gallimard, 1981, pp. 65-75.

17. Salah Stétié, *Obscure lampe de cela*. Editions Jacques Bremond, 1994.

18. Le terme est employé dans ce sens par Roubaud dans son livre sur les troubadours.

19. Dans son article "Comment traduire Shakespeare" in: *Etudes anglaises*. Vol. 17 (1964), pp. 341-351.

