

Michel Haar

## La voix du poème

La question récurrente que la philosophie — du moins jusqu'à Heidegger — ne cesse de poser à la poésie n'est pas tant celle de son essence que celle de sa signification. Que veut-elle dire, quel est son mode de vérité ? Elle n'est ni *epistémè*, ni *doxa* véritable, mais imitation « dénuée de sérieux », « jeu d'enfant », affirme Platon. « Dépouillées de leur coloris artistique et citées pour le sens qu'elles enferment tu sais, je pense, quelle figure font les œuvres des poètes...<sup>1</sup>. » Cette question du sens ne cessera de revenir sous d'autres formes : la poésie est-elle une parole pensante ou une apparence de pensée, « un simple jeu d'idées », suivant le mot de Kant ? « Le poète n'annonce qu'un jeu plaisant avec des idées, mais il s'en dégage tant de choses pour l'entendement, qu'il semble n'avoir eu d'autre intention que de s'acquitter de la tâche de celui-ci<sup>2</sup>. » *Il semble* avoir eu l'intention de penser, mais évidemment ce n'est pas le cas ! D'ailleurs comment un tel jeu, avec ce que Hölderlin appelle « le plus dangereux de tous les biens », la langue, pourrait-il être innocent, et de surcroît, malgré lui, profond ? Le principal argument de Platon contre le poète dans le *Ion* est qu'il est bien incapable de « rendre compte » de la part de vérité qui lui échoit par inspiration divine et dont il est « possédé ». Nietzsche voit en lui un mystificateur volontaire, un « comédien » plus ou moins adroit qui cherche à faire croire qu'il a « un accès intime et privé au savoir » et que « la nature lui chuchote à lui seul ses secrets à l'oreille<sup>3</sup>. » Et finalement Pascal résume la position d'une tradition quasi unanime, à l'exception ambiguë d'Aristote (« La poésie est plus *philosophique* que l'histoire<sup>4</sup> »), lorsqu'il rejette la poésie dans le « je ne sais quoi » : « On ne sait pas en quoi consiste l'agrément qui fait l'objet de la poésie. » Écrire de la poésie ou l'écouter, c'est renoncer à la signification rationnelle. Le poète ne pense pas. En va-t-il tout à fait autrement pour Heidegger, malgré sa réhabilitation du poète ? Dans ce qu'il appelle « le voisinage de la poésie et de la pensée », le poète n'a nullement le privilège de penser, c'est-à-dire de nommer l'être, mais sa tâche est de dire le sacré, le sauf et le salutaire *dans l'être*. Tâche admirable, mais encore subordonnée. Les rôles sont soigneusement répartis. Car précisément, même les grandes intuitions historiques de Hölderlin et de Trakl, leur divination des époques et du destin de l'Occident, ne font que rejoindre et corroborer la pensée de l'être, d'une façon quasi médiumnique, avec l'ivresse sobre des extralucides.

1. *République*, X, 601b ; 602b.

2. *Critique de la Faculté de juger*, § 51. (Trad. fr. p. 150).

3. *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Des poètes ».

4. *Poétique*, 1451b (nous soulignons).

Je voudrais interroger ici une grande doctrine contemporaine de la poésie — celle de Valéry — qui revendique pleinement et comme un titre de gloire, voire comme une supériorité pour la poésie, cette absence de pensée traditionnellement reconnue. La parole poétique affirmerait sa propre dimension exclusivement sonore et sensible, mais portée à une telle perfection plastique et musicale que la signification en devient inutile. L'effet de beauté en poésie serait une heureuse suppression du sens : ce serait tout simplement un langage où il n'y a plus rien à comprendre. Une pure jouissance sans concept. « La poésie n'est pas la pensée, elle est la divinisation de la Voix<sup>5</sup>. » Ainsi Valéry en vient-il à une négation de l'idée, à ce qu'on pourrait appeler un nihilisme du sens. Position d'autant plus paradoxale que dans ses propres poèmes, et par-dessus tout dans *le Cimetière marin*, il ne met nullement en œuvre cet éloignement de la signification qui d'après sa doctrine devrait constituer la poésie comme telle, et en faire un langage échappant à la servilité de l'acte de signifier. Dans les analyses qui suivent, mon but n'est pas de déconstruire Valéry — bien qu'il s'agisse à coup sûr de montrer qu'il tente à la façon de Nietzsche une valorisation unilatérale du sensible — mais c'est plutôt de poser une fois de plus, en contrepoint d'une aussi massive dénégation de la signification — la question inévitable : quel est le sens d'un poème ? N'a-t-il pas son sens précisément hors de l'opposition sensible/intelligible ?

Lorsque Valéry écrit : « Le poème n'a pas de sens sans SA voix<sup>6</sup> », il affirme que « la Voix du poème » — dont la définition comme on verra est complexe — est en fin de compte le seul « sens » à chercher, à l'exclusion certainement d'une expression individuelle (l'« âme » du poète) ou d'un signifié plus abstrait ou plus général (concept, sentiment, situation, état de choses). La poésie est réduite à sa stricte forme, à l'exclusion du contenu. Poésie et pensée sont, pour des motifs clairement élaborés par Valéry, complètement antinomiques. Qui veut obtenir la première, doit refuser, rejeter la seconde. Encore une fois : « La poésie n'est pas la pensée, elle est la divinisation de la Voix. » Nulle référence effective ici au divin ou même au sacré. La Voix est « divinisée » en tant qu'elle est sublimée, et ce parce que rapportée à un *autre* sujet que l'homme empirique individuel, à celui que Valéry appelle « un Moi pur ». « Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix... Cette voix ne doit pas faire imaginer quelque homme qui parle<sup>7</sup>. » La Voix doit à la fois rechercher et accentuer toutes les qualités charnelles de la parole articulée (« Les qualités que l'on peut énoncer d'une voix humaine sont les mêmes que l'on doit étudier et donner dans la poésie<sup>8</sup> ») et être dépouillée de la référence à une individualité concrète. Elle doit être capable de suggérer un sujet universel, de communiquer « une idée de quelque *moi* merveilleusement supérieur à Moi<sup>9</sup>. » Le propre de la poésie ne serait pas de communiquer un sens, mais de créer l'illusion de la présence d'un Moi idéal qui serait l'énonciateur de cette parole surhumaine. En effet, un bonheur aussi constant de langage, une succession aussi parfaite d'harmonieuses sonorités, cette durée pure, sans faille, sans heurt, sans hésitation, devra sembler provenir de quelque être supérieur à l'homme. L'idée traditionnelle de

5. *Œuvres II*, La Pléiade, Gallimard, p. 550.

6. *Cahiers*, II, La Pléiade, Gallimard, p. 1579.

7. *Cahiers*, II, La Pléiade, Gallimard, p. 1077.

8. *Ibid.*, p. 1088.

9. *Œuvres I*, La Pléiade, Gallimard, p. 1339 (« Poésie et pensée abstraite »).

l'inspiration sacrée est démystifiée par Valéry. L'inspiration est l'attribution de la perfection de la voix à une origine divine. Or la voix est le résultat d'un travail. C'est l'oubli ou l'ignorance de la longue quantité de temps (de travail, de doute, de réflexion) que condense le poème qui donne l'impression de l'inspiration géniale, plus qu'humaine, dépassant son auteur. « On sent bien devant un beau poème qu'il y a peu de chances pour qu'un homme aussi bien doué que l'on voudra, ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d'écrire ou de dicter, un système suivi et complet d'heureuses trouvailles. Comme les traces de l'effort, les reprises, les repentirs, les quantités de temps, les mauvais jours et les dégoûts ont disparu, effacés par le suprême retour de l'esprit sur son œuvre, certains, qui ne voient que la perfection du résultat, le regarderont comme dû à une sorte de prodige qu'ils appellent *Inspiration*. Ils font donc du poète une manière de *médium* momentané<sup>10</sup>. » Désacralisation peut-être trop radicale de l'inspiration. Cynisme supposé du poète qui, profitant de la seule ignorance des profanes, fonderait sur celle-ci sa supériorité mythique : « L'objet du poème est de paraître venir de plus haut que son auteur<sup>11</sup>. »

Donc la voix du poème a une définition plus précise que celle que donne parfois Valéry, à savoir tout le côté sensible de la langue : « les caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement — en un mot, la *Voix* en action<sup>12</sup>. » Elle est la parole qui, en tant qu'elle est extraordinairement travaillée, épurée, et comme passée au tamis (Valéry compare le travail du poète à l'extraction de l'or et des pierres précieuses de la terre vulgaire du langage), est capable d'évoquer pour nous un moi idéal. Le but de la poésie serait par une opération compliquée, hautement calculée, de restituer un équivalent corporel de ce moi pur, une incarnation si parfaite qu'elle rend superflue toute spéculation sur son âme, sur son sens. Et il n'y aurait pas d'autre sens à chercher en poésie que cet effet de relégation, voire d'annulation du sens. « Poésie. C'est un préjugé très remarquable que de croire le *sens* du discours être plus élevé en dignité que le *son* et que le *rythme*. Comprendre la poésie, c'est avoir surmonté ce préjugé, qui ne doit pas être excessivement ancien, qui se rattache à l'opposition naïve et non immémoriale entre l'âme et le corps, et à l'exaltation de la "pensée" même niaise aux dépens de l'existence et de l'action corporelles même admirables de justesse et d'élégance<sup>13</sup>. » La véritable compréhension de la poésie impliquerait un renversement de style nietzschéen, une complète réhabilitation du sensible affirmant que le corps glorieux du poème, sa voix, constitue son vrai sens, son seul sens. Définition extrême, réductrice, à laquelle manquent plusieurs dimensions essentielles qui pourtant, fort heureusement, ne manquent pas à la poésie de Valéry ! Rien par exemple dans cette doctrine sur *les images*, que Heidegger appelle « inclusions visibles de l'étranger dans l'apparence du familier<sup>14</sup> » et sans lesquelles il n'y a pas de poésie.

Je m'attacherai cependant ici à deux autres dimensions qui manquent à cette définition empiriste et sensualiste et qui, par contre, ressortent d'une interprétation

10. *Ibid.*, p. 1335.

11. *Œuvres*, II, La Pléiade, Gallimard, p. 678.

12. *Œuvres* I, Gallimard, p. 1332 (« Poésie et pensée abstraite »).

13. *Cahiers*, II, p. 1107.

14. *Essais et conférences*, trad. fr. p. 241.

phénoménologique et non intellectualiste du sens. Tout d'abord *l'invocation*. Pas de poème sans une voix qui invoque, qui fait venir, qui appelle, qui en même temps qu'invocation est salutation, exclamation, célébration, louange. C'est le ton du vocatif, du « ô », immémorial, quasi rituel, plus fondamental que la joie et que le deuil puisqu'on le trouve inchangé même dans le désespoir. Ainsi dans *Chant occidental* de Trakl qui commence par : « Ô le coup d'aile nocturne de l'âme<sup>15</sup> » et où le « Ô » est prononcé sept fois. L'invocation célèbre, même lorsqu'elle déplore :

« Ô la forme décomposée de l'homme...<sup>16</sup> »

Le « ô » lyrique se distribue selon diverses intentionnalités : ô moi, ô toi, ô nous, ô vous, ô lui, etc. mais il est toujours intentionnel, référé à une présence désirée, appelée. Ainsi la voix du poème n'est pas seulement autoréférée, autosuffisante, mais tendue vers ce qu'elle invoque, attend et sans doute veut changer. Ainsi chez Nietzsche :

« O Mensch! Gib acht!  
Was spricht die tiefe Mitternacht? <sup>17</sup> »

N'y a-t-il pas dans l'invocation une incantation qui désire produire un effet, un charme, opérer une métamorphose ? Et quel est cet élément incantatoire ? En tout cas l'invocation, qui peut parfaitement se passer d'un « ô » *explicitement* énoncé (par exemple chez Mallarmé dans la plupart des sonnets : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx/L'Angoisse, ce minuit »... implique : « ô angoisse »), ouvre un autre espace que celui du monde quotidien, l'espace de l'émerveillement et de l'énigme, et souvent sur le mode de la litanie :

« L'offrande, ô nuit, où la porter ? et la louange... »  
« Écoute, ô nuit... le grand pas souverain de l'âme sans tanière... »<sup>18</sup> »

Le mouvement de la voix qui invoque n'est ni sensible ni intelligible, il est l'essor d'une transcendance qui ne tire pas sa source ni son étrange pouvoir d'une conscience, mais de la chose même qui exige d'être appelée.

La seconde dimension absente de la définition de Valéry est la tonalité affective qui porte, imprègne et régit toute voix. C'est seulement grâce au ton que le rythme n'est pas une scansion mécanique, une simple alternance réglée de temps forts et de temps faibles, mais une symbolisation de l'être au monde tout entier, et non pas seulement du corps. « Une *Stimmung*, dit Heidegger est un mode au sens d'une mélodie qui donne son ton à l'être de l'homme<sup>19</sup>. » C'est la tonalité affective qui confère à la poésie son caractère musical : sa musique ne repose pas sur une harmonie factuelle des sonorités verbales, comme elle ne se réduit pas au tempo qui anime les mots. C'est le primat de la *Stimmung* qui permet de justifier d'une

15. *Œuvres complètes*, Gallimard, p. 115.

16. *Ibid.*, p. 123.

17. *Also sprach Zarathustra*, « Das trunkene Lied ».

18. Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 404.

19. *Gesamtausgabe*, t. 29/30, p. 101.

certaine façon ce que Valéry perçoit à la limite comme la superfluité du sens idéal, en tout cas comme le caractère inessentiel de la signification conceptuelle d'un poème. Si une modulation compréhensible ne traversait pas la masse empirique des mots commandant d'avance leur organisation, un poème n'aurait pas de sens. Un poème n'a pas de sens sans sa tonalité affective. Et la *Stimmung* qui sous-tend la tension de l'invocation, contrairement à cette dernière, ne répond pas à un étant, mais à une voix secrète et silencieuse. Cette voix antérieure à la voix du poème est l'appel auquel répond l'invocation. Faudra-t-il conclure avec Heidegger qu'à travers tout étant invoqué — sable, mer, ou femme — c'est le sacré qui se fait entendre ? Ne risque-t-on pas, en pensant de la sorte, de noyer la singularité des tonalités dans cette tonalité fondamentale quasi « universelle » du sacré ? Et pourtant comment sans la dimension du sacré interpréter non seulement les notions antiques d'inspiration et de langage divin, mais ce phénomène si souvent décrit (et par Valéry lui-même) de l'étrangeté et de l'impersonnalité pour le poète de sa « propre » voix dont il s'éprouve immédiatement dessaisi : « Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère...<sup>20</sup>. »

Mais avant d'essayer de poser ces questions, revenons à la position de Valéry qui, à la fois intellectualiste, empiriste et sceptique, se débat contre une tradition dualiste avec les moyens conceptuels qu'elle lui lègue. Comme Nietzsche il lui manque un autre langage pour décrire une expérience de l'être-au-monde que faute de mieux il nomme « corporelle ».

### 1. La voix d'un corps parfait

Valéry définit la poésie à partir d'une conception générale du langage qui réduit celui-ci à un instrument de communication. La poésie serait un certain « écart<sup>21</sup> » par rapport à l'usage ordinaire, instrumental et communicationnel du langage. Le travail sur le langage-instrument le détourne de son usage normal. « Tout langage est moyen. La poésie essaie d'en faire une fin<sup>22</sup>. » *Essaie*, car elle ne parvient pas tout à fait à le faire cesser de signifier, mais le sens du moins recule, devient secondaire. Écouter de la poésie, c'est vouloir *réentendre* tel fragment de discours après en avoir saisi le sens. C'est un *da capo*. C'est revenir sans raison apparente vers le signifiant. La voix est toujours entendue au moins deux fois, selon un mouvement de balancier qui la fait retourner du sens au son. « Le poème — cette hésitation prolongée entre le son et le sens<sup>23</sup>. » Cet aphorisme, cité par Heidegger au début de « Terre et ciel de Hölderlin<sup>24</sup> », n'est pourtant pas très solide phénoménologiquement. Car il n'existe rien de tel qu'un son qui soit pur son privé de sens. Et comment comprendre un « retour » au son pur ? Un son est toujours intentionnel, référé. De même que j'entends des bruits de pas, un grincement de porte, un grondement de moteur, un chant d'oiseau, le sens des mots n'est pas séparable

20. Saint-John Perse, *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, p. 125 (« Exil », II).

21. *Cahiers*, II, p. 1132.

22. *Ibid.*, p. 1113.

23. *Ibid.*, p. 1065.

24. *Approche de Hölderlin*, Gallimard, p. 199.

de leur articulation sonore. Mais ce sens est-il le signifié idéal ou idéel, voilà qui peut être douteux. Valéry oppose poésie et pensée « abstraite », mais ce faisant il réduit la pensée à être nécessairement une abstraction, une idéalité morte, insensible. Il oppose le sérieux mort de la pensée au jeu vivant, vital, de la poésie (« la poésie est jeu des appareils phoniques...<sup>25</sup> »). Il reprend, réaffirme le dualisme âme/corps dans l'antithèse entre pensée et poésie dont il renverse la hiérarchie traditionnelle. Il ne conçoit de pensée qu'« exsangue, incorporelle, aveugle à la vie et à ses émotions : « La pensée est le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas...<sup>26</sup> » « Celui qui a inventé le mot pensée a détruit quelque sentiment<sup>27</sup>. » Comme la voix est l'effective corporéité vivante (« voix rattachée aux entrailles, aux regards, au cœur...<sup>28</sup> ») dont la pensée est la négation, la voix doit refuser la pensée comme la pensée la refuse elle-même. « La poésie n'a pas à exposer des idées<sup>29</sup>. » La poésie, répète-t-il, n'est pas pensable. La beauté est pour lui le sensible qui résiste victorieusement à l'intelligible. « La beauté des vers... est de ne pouvoir être pensés<sup>30</sup>. » « Quand le vers est très beau on ne songe même pas à comprendre<sup>31</sup>. »

Pourtant si « la poésie n'a pas à exposer des idées...<sup>32</sup> », ce n'est pas par pauvreté, mais par surabondance : « Elle est au point antérieur où les choses mêmes sont comme grosses d'idées<sup>33</sup>. » Quel est ce « point antérieur » et qu'a-t-il de commun avec la voix ? Le point antérieur d'où naît la poésie ce serait un *état antérieur* au langage, un état émotionnel singulier du corps, un bouleversement de tout l'être qui voudrait mais ne pourrait encore se communiquer, parce que trop riche. La voix, paradoxalement, vise à restituer, par le comble de l'intelligence, du calcul et du travail, un état corporel élémentaire d'extase, d'excès, de bonheur ou de souffrance. La voix est un *analogon* du corps en acte toujours perdu au profit de la pensée pure et du sens communicable. Le poème est une sorte de corps glorieux, parfait, c'est-à-dire transparent, sans facticité, sans ombre, dont toute l'opacité a été évacuée. Un corps dont l'âme rayonne sans obstacle. La voix est l'âme, c'est-à-dire le souffle, le rythme, qui anime ce corps parfait de mots. Le poème est une sublimation du corps. Comme le dit Narcisse : « Ô Semblable, et pourtant plus parfait que moi-même...<sup>34</sup> » Le poème est plus moi que moi, il substitue une parfaite incarnation à l'antinomie de la vie et de l'esprit. La voix doit ressusciter non pas n'importe quel corps, mais le corps en tant qu'il échappe au langage. Ainsi la poésie naîtrait de l'état de « manque de mots », à savoir dit Valéry du cri, du gémissement, des soupirs, des sanglots, d'un bouleversement de tout l'être<sup>35</sup>. Le poème transposerait un état extrême, état accidentel, dû au hasard, de plaisir ou de douleur, dans une voix sublime d'extase, de transe, de douleur, de volupté, voix indéfiniment répétable. « Restituer l'émotion poétique à volonté, en dehors

25. *Cahiers II*, p. 1061.

26. *Œuvres I*, p. 1333.

27. *Cahiers II*, p. 347.

28. *Ibid.*, p. 422.

29. *Ibid.*, p. 1091.

30. *Ibid.*, p. 1061.

31. *Ibid.*, p. 1076.

32. *Ibid.*, p. 1091.

33. *Ibid.*

34. Valéry, *Œuvres I*, La Pléiade, Gallimard, p. 125 (« Fragments du Narcisse »).

35. Voir *Cahiers II*, p. 1099-1100.

des conditions naturelles où elle se produit spontanément, et au moyen des artifices du langage, tel est le dessein du poète...<sup>36</sup>»

Mais l'état poétique naturel, s'il est originel, est malgré tout inférieur. Si la voix est appelée le « Moi pur », c'est parce que le moi naturel est impur en tant qu'il flotte entre la fausse clarté de la pensée et la richesse excédente, confuse, du corps vivant. « Tantôt je pense, tantôt je suis. » La pensée pour Valéry n'a pas l'être. Le Moi pur est une pensée resubstantialisée. La voix donne au Moi la substance qu'il n'a pas, la substance que la pensée n'a pas. La vraie pensée devrait être aussi compacte et certaine de soi que le corps libéré du doute qu'introduit la pensée, et se situer dans une sorte de synthèse du futur et du passé, dans un présent éternel. Seule la poésie produit une « pensée » substantielle, infaillible comme le corps. Un poème intitulé *L'amateur de poèmes* identifie la poésie et la « véritable pensée », comme le dit le texte :

*« Mû par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour une mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue... Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille... Nul hasard... je pense par artifice une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, — aux lacunes calculées, sans ténèbres involontaires dont le mouvement me commande et la quantité me comble : une pensée singulièrement achevée<sup>37</sup>. »*

Pensée identique avec son expression, pensée identique avec l'être, et dont la possession est entière. Je « pense » — sans avoir à douter, à hésiter, à réfléchir, je pense comme je suis corps. Le Moi pur est l'essence totale retrouvée. La poésie « exalte le jeu total » (des facultés), « car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire qui se manifeste quand l'homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l'écart<sup>38</sup>. » Plus de scission. C'est la subjectivité absolue, l'unité du particulier et de l'universel dans un Moi idéal qui se pense en se faisant, qui s'auto-engendre, qui est la pensée de la pensée.

Mais Valéry n'emploie le mot pensée que par défi, car la Voix est représentée comme une victoire du corps supérieur sur la pensée, une défaite de l'intelligible séparé. Grâce à « l'hésitation prolongée entre le son et le sens », elle produit à la longue, avec le temps, un recul, puis une faillite de l'effet de sens, un triomphe de la seule jouissance esthétique. La gloire physique des mots, le « chant », annule la pensée dite abstraite. Et ce que j'appelais le nihilisme du sens a le dernier mot. Non seulement parce que Valéry assure qu'on peut prêter à ses poèmes le sens qu'on voudra. Mais parce qu'il explique que la justesse, la profondeur de pensée qu'on attribue à la poésie résulte toujours d'une illusion. Cette illusion vient de ce que la relation, en elle-même arbitraire, entre le son et le sens semble naturelle, parce qu'à force de travail les deux s'ajustent parfaitement. Toute poésie communique l'illusion cratylienne d'un rapport spontané et nécessaire entre les mots et les choses. La belle forme se passe de la vérité que cherche la pensée abstraite, qui, elle, se passe de la beauté.

36. *Œuvres*, p. 1362.

37. *Œuvres I*, p. 95.

38. *Ibid.*, p. 1375 (« Propos sur la poésie »).

A l'évidence Valéry ne surmonte pas le dualisme qu'il prétend évacuer : entre forme et fond, langage et pensée, sensible et intelligible. Il ne fait que le renverser. Au lieu de dire comme Aristote : « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme<sup>39</sup> », il dirait : la voix, les sons émis sont l'âme même ; les symboles ou les effets de sens sont purement accidentels et illusoire ; la voix est un tout vivant qui se suffit à lui-même.

## 2. La voix comme invocation et incantation

La notion de voix chez Valéry semble répondre à un compromis entre un textualisme qu'il inaugure et une philosophie du vécu qu'il perpétue. D'un côté, le signifiant arbitrairement réduit au son (« En tant que poète je suis un spécialiste des sons : é è ê<sup>40</sup> »), de l'autre, le recours à une expérience individuelle ineffable qui serait à l'origine de la poésie. On pourrait montrer à cet égard comme l'a fait Meschonnic<sup>41</sup> qu'il y a un abîme entre une anthropologie de la voix et le sens plutôt désincarné ou plutôt désindividualisé de la voix en poésie. La voix naturelle — le parler quotidien — est toujours symptomatique : symptôme d'une identité sexuelle ou d'un âge, voix féminine ou masculine, jeune, mûre, sénile ; symptôme d'un état de santé : voix vigoureuse, frêle, cassée ; symptôme d'un sentiment ou d'un état d'esprit : voix émue, tendre, plaintive, sèche, ironique, polie, grossière. La poésie ne traduit nullement ces variations anthropologiques. La voix du poème ne peut pas être symptomale. Elle ne porte peut-être jamais la marque d'une individualité ni même en général de la spécificité sexuelle. Elle est neutre ; comme le *Dasein* ! Ainsi le monologue de *la Jeune Parque* n'a rien de commun avec un monologue de théâtre ou de roman. La psychologie en est écartée. Cette voix d'une conscience de soi entre l'adolescence et la mort, le passé et le futur, n'est pas audiblement identifiable comme une voix de jeune fille. Bien que le moi soit au premier plan, il ne s'agit pas d'une confession ou du récit d'une expérience vécue ; c'est un découvrément transcendantal. Non pas à cause de je ne sais quelle universalité des thèmes, la vie, l'amour, la mort, mais parce que, contrairement à la voix vécue, empirique, la voix du poème n'a pas d'auto-affection. Elle est un appel constant, un départ, un dépassement de soi vers la chose, aussitôt douée d'une étrange quasi-présence, qu'elle invoque :

« Un fleuve tendre, ô Mort, et caché sous les herbes ?<sup>42</sup> »

L'acte poétique de la voix est bien davantage que « la voix en acte », parce qu'il est invocation.

Il est difficile de décrire et de définir l'invocation sans doute parce qu'elle rapproche à l'excès et tendrait à confondre indûment les poètes les plus éloignés.

L'invocation des éléments chez Saint-John Perse : ô Sables, ô Vents, ô Pluies, ô Mer ! :

39. *De l'interprétation*, § 1, 16a.

40. *Cahiers*, I, p. 309.

41. *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 292.

42. « La Jeune Parque », *Œuvres I*, p. 103.



« Amertume, ô faveur !<sup>43</sup> »

n'a rien de semblable à l'invocation de la nuit des anges, ou des fleuves, ou du Père, ou de la Grèce, chez Hölderlin : ô Nuit, ô Anges, ô Rhin, ô Père, ô Grèce ! Mais ce qui distingue à chaque fois les divers « ô » c'est plutôt l'inflexion, la tonalité qui les traverse, comme par exemple chez Rimbaud, ici une mélancolie rêveuse :

« ô saisons, ô châteaux ! quelle âme est sans défauts ? »

là une superbe espérance et confiance :

« Millions d'oiseaux d'or, ô future vigueur ! »

là encore une amère résolution :

« Ô monde, et le chant clair des malheurs nouveaux ! »

Ce qui rapproche peut-être à juste titre la diversité des invocations, hors même de la diversité de leurs climats, c'est une sorte de césure qui n'est pas une césure dans le poétique, mais la coupure qui détache le poétique et l'arrache au non-poétique, qu'il s'agisse du quotidien, du techno-scientifique, ou du logique, ou du philosophique, ou du psychologique, ou du romanesque. L'invocation est une coupure, qui n'est pas le découpage d'un étant sur le fond du monde, mais qui laisse être le monde entier selon tel ou tel premier plan. C'est un gros plan si l'on peut faire cette comparaison. L'invocation suppose plus que de l'étonnement, et autre chose que de la surprise (le rythme ou le temps impliqué est beaucoup plus lent dans le ô que dans le oh !); elle implique l'émerveillement de la présence face à tel étant à tel instant. Aucun étant ne peut être à tout instant à l'avant-plan. Tout instant ne mérite pas d'être salué ou célébré dans l'enthousiasme. « Midi chante, ô tristesse !... et la merveille est annoncée par ce cri : ô merveille ! et ce n'est pas assez d'en rire sous les larmes...<sup>44</sup> » Ici, en une admirable densité, l'instant parfait de midi est invoqué, c'est-à-dire d'un côté accueilli dans un bouleversement des affects, mais surtout et d'abord écouté, laissé à lui-même. C'est la chose même, invoquée, qui chante. Et le poète est un répéteur du chant, non seulement parce que l'invocation est litanie, kyrielle, qui redit le même comme autre, et l'autre comme le même : *ô toi qui...* (« ô Mer, sans âge, ni raison, ô Mer, sans hâte ni saison... » « ô Mer sans gardes ni clôtures, ô Mer sans vignes ni cultures...<sup>45</sup> » « Ô toi qui pêches infiniment contre la mort et le déclin des choses...<sup>46</sup> ») mais parce que le poète invoque toujours déjà le chant lui-même, la source du chant hors de lui : « Chante, déesse, la colère d'Achille ! » Le poète invoquant le chant laisse le chant être chanté par la déesse, la Muse, ou le laisse se chanter lui-même : « Chante, poème, à la criée des eaux l'imminence du thème, chante poème à la foulée des eaux, l'évasion du thème<sup>47</sup>. » En aucun de ses tours la poésie ne craint la redite. *Versus* signifie le retour du sillon qui revient sur ses pas. Le « ô »

43. *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, p. 305.

44. Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, « Exil », V, p. 130.

45. *Ibid.*, p. 365-366.

46. *Ibid.*, p. 377.

47. *Ibid.*, p. 141.

est possédé d'une nostalgie inapaisable. « Nostalgie de la présence » si l'on veut, ce qui signifie pour le poète le désir que ce soit finalement la chose même qui parle par la voix du poème, qu'il surgisse d'une possession sacrée ou d'une visitation divine :

*« En toi, mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innommable... toute présence et toute absence... Unité retrouvée, présence recouvrée...  
Ô Mer, instance lumineuse et chair de grande lunaison.  
L'Être surpris dans son essence, et le dieu même consommé dans ses espèces les plus saintes...<sup>48</sup> »*

L'invocation bien connue de Hölderlin est presque une prière :

*« Et ce que j'ai vu, le sacré, soit ma parole!<sup>49</sup> »,*

c'est une demande adressée au sacré lui-même d'entrer dans la voix, de s'identifier à elle. Dans et par l'invocation, la voix du poème désire devenir la voix de la chose même, dans une dénégation paradoxale du poème : « Nous t'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. (...) Ah ! ... nous n'avions assez de mots.../Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes ni parures,/Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même qu'ils paraient...<sup>50</sup> »

En invoquant et en célébrant, le poète reconnaît que la source de son chant n'est pas en lui, mais plus *haute* que lui, et que, contrairement à ce que dit parfois Heidegger, le poème ne fait pas apparaître les choses pour la première fois, mais adresse salut et action de grâces à ce qui est toujours déjà immémorialement apparu. Cette nuance de vénération, cette résonance culturelle et sacrale dans l'invocation est énigmatique. Vient-elle de la religion ou est-elle captée, reprise par elle ? Qui pourrait trancher ? Quoiqu'il en soit, l'invocation, joyeuse ou triste, est toujours quelque peu solennelle. Solennité sans emphase, légère et grave parce que spontanée comme un cri ou un appel qu'elle est. C'est vraiment un se tourner-vers, une conversion :

*« Écoute, mon cœur... Mais écoute le souffle de l'espace,  
Le message incessant, qui se bâtit du silence<sup>51</sup>. »*

L'invocation s'élève, elle suppose l'exaltation, peut-être même l'euphorie qui peut très bien cohabiter avec la mélancolie, elle suppose aussi, avec le décrochement, une précipitation, non pas forcément au sens d'une hâte, mais d'une sorte de condensation vertigineuse du temps, *une Dichtung*, un épaississement, non pas un arrêt, mais un ralentissement méditatif :

*« Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre...<sup>52</sup>  
« Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,  
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne...<sup>53</sup> »*

48. *Ibid.*, p. 371.

49. Hölderlin, « Comme un jour de fête... ».

50. Saint-John Perse, *Œuvres*, p. 378.

51. Rilke, *Première Élégie de Duino*.

52. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, XVII.

53. *Ibid.*, XXIV.

Toute invocation semble avoir quelque chose d'incantatoire au sens de Mallarmé (« un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire <sup>54</sup> ») et d'abord de Rimbaud (« magie, sorcellerie évocatoire »). Incantation dans la mesure où, selon une très ancienne tradition occulte, certaines paroles ou formules peuvent envoûter, tenir sous le « charme » (*carmen*, chant, poème veut dire aussi en latin envoûtement magique, incantation), *provoquer* des présences. Il est vrai que « ô Muse » veut dire « viens Muse »... L'invocation contient-elle toujours un *fiat* en puissance, le vœu de produire un effet magique de présence comme tente de le montrer un critique contemporain, Thomas Greene <sup>55</sup>, et est-elle la survivance d'un discours magico-religieux ?

A l'origine (mais peut-on savoir ce qu'il y a empiriquement, factuellement, à l'origine ?), explique ce critique américain, la poésie n'était pas un genre littéraire, mais « c'était plutôt une technique à laquelle on avait recours pour provoquer ou empêcher quelque chose... » *Poïema* renvoie à un *faire*. La poésie impliquait la croyance que certains sons articulés d'une certaine façon avaient un pouvoir de produire un effet, indépendamment même de leur sens. « Les principes de base de la versification (rythme, répétition, allitération...) n'avaient pas pour but original de plaire, mais de lier, de forcer, d'exorciser... <sup>56</sup>. » Valéry l'avait remarqué : « La forme poétique a été pendant des siècles affectée au service des enchantements... <sup>57</sup>. » « Le poème est hanté par le charme <sup>58</sup> », écrit Greene. Parmi les effets attendus de l'incantation — qu'il appelle un *fiat performatif* — le pouvoir de réaliser tous les désirs, à commencer celui de la présence. « L'énergie génératrice » de tout poème, ce serait de transformer magiquement le monde selon la formule : « que x soit y <sup>59</sup>. » Si l'on ne se contente pas de l'explication anthropologique, toute invocation est incantation, pour autant qu'elle déploie la tonalité dans laquelle ce qui est invoqué s'approche de nous. Ainsi dans *le Cimetière marin*, l'espace d'un recueillement qui n'est ni pure intériorité ni pure extériorité :

« Ô mon silence !... Édifice dans l'âme,  
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit ! <sup>60</sup>. »

La répétition essentielle à tout poème est par elle-même incantatoire, si bien qu'il y a souvent dans la seule répétition de l'invocation, une incantation. Par exemple, dans cet autre vers de Valéry, où il n'y a pratiquement, pour une fois, aucun apport de sens :

« Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même <sup>61</sup>... »

Mais il serait faux de conclure que l'invocation-incantation implique toujours l'effacement du sens. Si l'on essaie d'analyser l'effet d'envoûtement qu'exerce le vers célèbre :

54. Mallarmé, *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, p. 368.

55. *Poésie et magie*, Julliard, 1991.

56. *Ibid.*, p. 16.

57. *Œuvres I*, p. 1333.

58. *Poésie et magie*, p. 45.

59. *Ibid.*

60. Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 148.

61. *Ibid.*, p. 149.

« *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change...* »,

on s'apercevra que la fascination tient autant au rythme, une série de syllabes longues détachées comme une série de points d'orgue qui tiennent littéralement en haleine qu'à l'effet de sens, à savoir l'invocation d'une identité pure, éternelle. Mais rythme, sonorités et sens se fondent dans une tonalité grave, initiatique, sacrale, qui est indécomposable et plus fondamentale que ces divers éléments. J'y reviendrai.

Pour conclure provisoirement sur ce point, l'invocation, même si le « ô » n'est pas prononcé, fait partie de l'essence de la poésie. Un poème est toujours dédié à quelqu'un ou à quelque chose : à l'être aimé (« Le poème est toujours marié à quelqu'un », dit René Char), au pays natal, à l'heure, au soleil, à l'arbre, à l'azur, au fleuve, à la nuit... Il est originellement suscité par l'intentionnalité de la dédicace. Mais dédicace vient de *dedicare*, consacrer par une parole rituelle, par une incantation. La voix réitère, reconduit l'étant liturgiquement, sacramentellement, dans son être. Cette dimension sacrale, c'est-à-dire aussi festive, peut être à son tour implicite ou explicite. Émerveillement, prodige et fête, et pour citer encore Saint-John Perse : « Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles : l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc. Et de tous côtés, il nous était prodige et fête<sup>62</sup>. »

### 3. *La voix comme tonalité fondamentale*

Impossible donc de dire avec Valéry : « La poésie n'est en vérité que le sensuel du langage<sup>63</sup>. » La voix poétique n'est pas une pure jouissance des sonorités ni quelque signification réductible à un concept, mais disposition affective, *Stimmung*. La tonalité qui résonne à travers les mots évoque une voix silencieuse, latente, plutôt devinée qu'entendue, hors langage, harmonie secrète qui accorde la tonalité, puisque la *Stimmung* ne vient pas de nous. Valéry lui-même distingue la voix en acte d'une voix plus élémentaire qui surgit juste au moment de la naissance du poème, voix sans mots ressentie comme un rythme vide, un chant sans paroles (« je ne sais quel chant que je me murmurais<sup>64</sup> ») et qu'il décrit aussi comme une « sensibilité formelle » antérieure à tout « sujet », à toute « idée exprimable et finie<sup>65</sup> ». L'inspiration ne résulte jamais d'une idée ni ne naît seulement de la langue, elle est antérieure à celles-ci, mais comment décrire cette antériorité ? Valéry la reconnaît sans pouvoir la définir. Il écrit :

« *Un silence est la source étrange des poèmes*<sup>66</sup>. »

Les tonalités ne sont pas seulement des humeurs subjectives, pas seulement même des tons qui pénètrent, imprègnent et traversent la totalité des étants et du langage,

62. *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, p. 157.

63. *Cahiers II*, p. 1114.

64. *Œuvres I*, p. 1322.

65. *Ibid.*, p. 1473.

66. *Ibid.*, p. 165.

mais des modes essentiels et originels de la présentation ou de la découverte du monde. Heidegger a montré que l'ouverture primordiale du monde advient toujours grâce à une *tonalité fondamentale* (*Grundstimmung*), soit époquale comme le *thaumazein* des Grecs, l'évidence des modernes, ou l'absence de détresse des contemporains, soit non historique comme l'angoisse ou la joie. Cette tonalité n'est évidemment pas une représentation, mais une relation totale par laquelle la cohésion et la vérité d'un monde se constituent originellement. Comment la tonalité fondamentale assure-t-elle la cohésion du dire ? Heidegger le constate sans l'expliquer. « La voix (*Stimme*) du dire doit (*muss*) être accordée (*gestimmt sein*) selon une tonalité... Le poète parle à partir d'une tonalité, laquelle donne-le-ton-et-détermine (*bestimmt*) la base, le sol et l'espace sur lesquels et dans lesquels le dire poétique fonde son être... Cette tonalité nous l'appelons la tonalité fondamentale d'un poème<sup>67</sup>. »

Pour Heidegger la tonalité fondamentale de chaque poésie est certes spécifique, variable, mais cette variation est une variation dans le ton du sacré. Ainsi le « deuil sacré » chez Hölderlin, qui se rapporte à l'éloignement des dieux, dit quelque chose d'essentiel sur une époque déterminée de l'être où le sacré se retire, mais malgré tout Hölderlin « chante le sacré ». Ainsi il y aurait un sacré historique et un sacré non-historique. De toute manière le sacré serait la tonalité fondamentale de toute poésie qui se colorerait en quelque sorte de nuances et de tonalités secondes se détachant sur son fond.

Toute poésie nomme l'intact dans l'être, *das Heile*, l'indemne, la dimension régénérante et salutaire du monde, sur laquelle nulle machination n'a prise et dont nul pouvoir ne peut s'emparer. Le sacré est pur don qui dépasse toute prévision, déjoue tout projet, et devance la parole qui le célèbre. En ce sens le sacré serait l'être de l'être. A la suite de Hölderlin, Heidegger l'appelle *das Uneigennützig*, ce qui n'a rien à voir avec le « désintéressement » moral, mais signifie ce qui se dispense hors de tout intérêt propre, ce dont l'épanchement surabondant est aussi grand que son impénétrable secret. Le ton fondamental du sacré implique reconnaissance joyeuse, affirmation extasiée, fût-elle sillonnée ou transie d'effroi, mais aussi pudeur, gravité. Contrairement à l'étonnement, la reconnaissance émerveillée ne questionne pas, ne cherche pas le pourquoi, trouve d'emblée la réponse dans la simple nomination répétée de la chose même, dans la salutation réitérée qui est regain de présence. Le sacré n'est pas un « tour de poète » comme le dit Nietzsche. Il est la simplicité déconcertante du natif, de l'élémental, comme celle des saisons ou des moments du jour. Ainsi : « Enchantement du jour à sa naissance... Le vin nouveau n'est pas plus vrai, le lin nouveau n'est pas plus frais...<sup>68</sup> »

On pourrait montrer comment la tonalité fondamentale du sacré prend diverses modulations. Chez Hölderlin par exemple. Le « deuil sacré » n'est dominant que dans *Le Pain et le Vin* et dans *Germanie*. Ailleurs, par exemple dans *Retour*, règne une tonalité fondamentale de joie face au sacré naturel :

« ... le chaos frémissant de joie »,

ou face au Très-Haut :

67. *Gesamtausgabe* 39, Hölderlins « Germanien » und « der Rhein », p. 79.

68. Saint-John Perse, *Œuvres*, p. 229 (« Vents III »).

« Je parle en insensé. C'est la joie... »  
« Nommerai-je le Haut?... Pour le saisir notre joie presque est trop petite. »

Pas de deuil, ni de tristesse dans *Comme un jour de fête*, mais le sentiment grave de la tâche du poète, qui doit recueillir « l'éclair du Père » et risque de s'y brûler. La tonalité de l'hymne *Souvenir* est la mémoire sereine de l'épreuve victorieusement affrontée de l'exil à l'étranger. Dans *le Rhin*, c'est l'émerveillement devant l'énigme de la source, jaillissement et retrait. Le ton du sacré n'est assurément pas univoque.

Mais comment et à quoi reconnaît-on cette tonalité fondamentale ? Est-ce à partir du seul accent, ou à partir d'une thématique, celle des dieux ? D'après l'ébauche de définition que nous avons rappelée, ce ne sont pas les dieux qui recueillent et portent à eux seuls la marque du sacré. On pourrait montrer justement dans *le Cimetière marin* que le ton sacré n'est pas le plus puissant là où sont invoqués les dieux, et où il est peut-être justement un peu trop insistant et appuyé :

« Un long regard sur le calme des dieux... »  
« Stable trésor, temple simple à Minerve... »  
« Temple du temps qu'un seul soupir résume... »

(Dans ce dernier vers justement, le sacré se situe davantage du côté de l'homme, et il n'en est pas moins intense.)

« Et comme aux dieux mon offrande suprême... »

En réalité — et c'est vrai pour le poème de Valéry — le sacré serait, plutôt que les dieux, le partage même de l'humain et du divin suivant les quatre dimensions du *Geviert* selon Heidegger<sup>69</sup> : terre/ciel, mortels/divins.

D'ailleurs la terre est à plusieurs reprises *expressément* invoquée comme appartenant au sacré :

« Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,  
Fragment terrestre offert à la lumière  
Ce lieu me plaît... »

La terre est saluée avec la tonalité d'affection et de respect dépourvue de mélancolie qui s'adresse aux morts avec lesquels elle s'identifie :

« Les morts cachés sont bien dans cette terre... »  
.....  
« Pères profonds, têtes inhabitées,  
Qui sous le poids de tant de pelletées,  
Êtes la terre et confondez nos pas... »

Le ciel est lui aussi invoqué, dans une tonalité de vénération :

« Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change... »

69. Cf. « La chose » dans *Essais et conférences*.

On pourrait montrer comment les diverses tonalités secondaires du poème, la colère, la perplexité, la révolte, l'extase sensuelle et spirituelle de midi, tirent leur force exceptionnelle d'une appartenance essentielle au ton du sacré.

Je voudrais pour conclure proposer, en hommage à Daniel Charles<sup>70</sup>, une très courte réflexion sur la voix et le temps qu'elle implique ou déploie, ou plutôt qui la porte.

Le temps du rythme, thème dont Valéry parle abondamment, rythme d'une mélodie ou d'un corps qui danse (pied levé, pied posé), est-il le temps originel de la poésie ? Plus originel peut-être que le rythme est l'*instant vertical de l'invocation*, le *temps envoûté de l'incantation*, le *temps non historial du sacré*. Les trois sont le même et ne sont distingués que pour l'analyse — qui reste à faire !

L'envol du chant, l'invocation est l'instant de la césure initiale, instant qui se répète, se relance, s'éparpille pour mieux se retrouver, se maintient en haleine au long du poème par une chaîne de nouvelles césures et de nouvelles scansion. L'instant de l'invocation, éclat de temps, jaillit comme une unité ekstatique, unité qui n'est pourtant ni celle du temps naturel, ni celle de la temporalité *ekstatique*. Son mode de répétition n'est ni authentique ni vulgaire, ni propre ni impropre, car cette répétition ne concerne pas un *Dasein* et n'est pourtant pas anonyme ; elle ne concerne pas un possible, ni un passé ; elle demeure avec insistance dans le présent et oublie la mort, même quand elle la célèbre.

Le temps envoûté de l'incantation ne repose pas sur l'illusion de tenir le temps captif. La voix ramène bel et bien les mêmes accents et la même intonation des tons. Le temps revient bel et bien sur lui-même, renoue avec lui-même sans s'être perdu. Il y a bien eu un commencement, mais il est si constamment, si périodiquement renouvelé, reproduit, imagé en lui-même, que sa présence n'a pas besoin d'être rappelée. Elle est éternel retour des instants jumeaux.

La tonalité affective fondamentale du sacré ne renvoie pas comme les autres tonalités simplement à l'ekstase du passé, et par là, à la nature, mais bien plutôt à l'immémorial en nous et hors de nous. L'immémorial peut parler à travers la voix du mythe, mais aucun mythe ne peut le réduire à l'histoire ; aucun mythe, ni les mythes universels ni les mythes personnels des poètes, ne peut dépouiller l'immémorial de son immaîtrisable et toujours à nouveau illisible jeunesse. Quelle relation entre l'immémorial et l'instant ? C'est par instants, c'est soudain, et soudain seulement, que la face du monde se révèle comme n'étant ni vieille ni jeune, hors chronologie, hors succession, hors rapport décisif à un moi — sans que quiconque puisse en décider. L'immémorial n'est pas l'afflux de la terre, ni la rigueur du monde à nouveau éprouvées. C'est leur partage à jamais indécidé, leur rixe prodigieuse, inquiétante, qui se réveille et vient nous frapper comme inouïe, et nous force à l'invoquer, comme si c'était la première fois, dans un temps surgi hors de notre temporalité propre.

---

70. Conférence donnée à Nice, le 17 mai 1991, dans le cadre du Séminaire d'Esthétique du Professeur Daniel Charles.