

Michael Edwards

La Fontaine au présent

On sait par les *Fables* que La Fontaine est un virtuose de l'art de plaire, dans les dialogues qu'il invente pour ses personnages et dans celui qu'il amorce avec le lecteur par le truchement de ce narrateur imaginaire que nous appelons « La Fontaine ». Maître des vers, n'est-il pas un maître aussi en matière de poétique, un de ceux, comme Ronsard, comme Baudelaire, que nous écoutons parce qu'ils se sont aventurés loin dans le monde de la poésie et parlent d'expérience en décrivant ses pouvoirs et ses dangers ? Si sa poésie est subversive, peut-être refuse-t-elle moins les nouvelles orientations de la monarchie qu'une certaine prétention de l'art. Si elle pense, elle pense en même temps à elle-même, et à la façon dont elle entre en rapport avec un réel qui demande à s'exprimer mais qui veut aussi être changé. Une fable est une leçon de morale, sans doute, une leçon de vie, mais elle est souvent aussi une leçon de poésie. Trois cents ans après la mort de l'auteur, cette dernière leçon est encore à apprendre.

« L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours. » On connaît la beauté limpide de ce vers (livre VII, fable 4), mais en a-t-on noté l'ironie ? Pour nous qui lisons la poésie avec sensibilité et apprécions la nature avec délicatesse, l'eau atteint une pureté que nous associons avec les plus belles journées. Pour le héron de l'histoire, la transparence de l'eau permet de bien voir les poissons, et promet une bonne pêche comparable à ses meilleures. Le regard prosaïque de l'oiseau corrompt le vers dans toute sa longueur, en lui apportant une autre signification, gastronomique, et en altérant surtout, peut-être avec une intention précise, le sens de *beau*. Lorsque le chêne dit des roseaux qu'ils poussent le plus souvent « Sur les humides bords des royaumes du vent » (I 22), la grande et calme éloquence du vers n'est-elle pas de nouveau brouillée ? Derrière la solennité des « humides bords » – La Fontaine appellera la mer « l'humide séjour » (X 14) comme Ronsard l'avait appelée « le plus humide espace » – se tient le dégoût, empreint de pitié condescendante, de l'arbre pour ceux qui ont les pieds dans l'eau.

D'une part, cette écriture *transfigure* : elle propose un monde encore reconnaissable, mais changé de manière imprévisible. On pourrait penser que transfigurer est une propriété inhérente à tout langage. Même en dehors de la poésie, l'eau doit couler longtemps avant d'arriver au mot « eau », avant de passer dans l'espace mental et d'acquérir le souffle, le son, le mouvement d'un corps humain. Le changement nous est si familier, et si peu important en apparence, que nous ne le remarquons pas sans que quelque chose nous y invite. « Onde » est une invitation instantane, un mot qui, par sa nature indéfinie, associe la rivière de la fable à toutes les autres eaux – de celle de la vague à celle de l'océan – et qui, par sa nature franchement poétique, maintient l'eau quelque part entre le lit de la rivière et le monde de l'artifice. Il en va de même pour nos souvenirs de temps splendide, de journées ensoleillées et de lumière exquise, lorsqu'ils sont évoqués, sans être vraiment désignés, dans « les plus beaux jours ». Le monde devient « transparent », léger ; il est nommé à nouveau, non seulement par les mots mais par le langage où ils se rencontrent ; il est élevé (la métaphore semble juste) à une condition nouvelle qui est à la fois matérielle, car le corps du monde et le corps humain sont en quelque sorte présents, et immatérielle, étrange.

Dans le vers prononcé par le chêne, transformation et élévation sont progressives. « Humides », qui est de notre monde, devient « les humides bords », qui n'est plus tout à fait le monde tel que nous le connaissons, puisque « bords », comme « onde », dit beaucoup en disant peu, en rassemblant dans sa généralité poétique, grèves, rives et rivages. Les bords deviennent ensuite rives non de marais ou de cours d'eau mais de « royaumes ». En entrant dans le langage, le lieu a été dépouillé de ses noms habituels, et la dernière idée – le roi de ces royaumes est le « vent » – crée un être qui n'est ni une personnification ni le vent de tous les jours, mais qui souffle dans un domaine à part, dans le réel recréé par une vision poétique.

La poésie dans les *Fables* ne cesse, à vrai dire, de transformer ce qu'elle nomme. Bien sûr, La Fontaine ne le dit pas exactement ainsi ; son vocabulaire est plus frappant. Il signale dès le début, dans le poème dédicatoire du premier livre, et il y revient souvent, qu'il a refait le monde en accordant à toute chose le don de la parole : « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons. » Cette parole est elle-même transformée, puisque les syllabes y sont comptées et, mystère encore plus grand, que les rimes y viennent : « Sire loup, sire corbeau, /Chez moi se parlent en rime » (VIII 13). Rimer n'a ici rien de banal, et ne vient pas simplement du fait que les animaux figurent dans des poèmes ; car la poésie, d'après un lieu commun de l'époque qui fait néanmoins réfléchir, est le langage des immortels. Les animaux en conversation parviennent à une élégance non seulement surhumaine (nos conversations à nous sont prosaïques par comparaison) mais divine. La distance parcourue est vaste, bien que La Fontaine le dise avec sa simplicité habituelle : « Le loup, en langue des dieux, /Parle au chien dans mes ouvrages » (IX 1).

Il a enchanté le monde, ou comme il le dit lui-même, plus adroitement et sous forme de question : « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ? » (II 1). On pourrait penser, malgré la différence, à la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire. Le monde tremble, s'éclaircit, change. Il est devenu le lieu de la « feinte » ou fiction (III 1, VI 1), où l'on pénètre par le « conte », le « récit », l'« histoire » (*passim*), et par les « exagérations » (XI 9, note). Il est hyperbolique sans nécessairement employer l'hyperbole, et vit, selon une autre manière particulièrement forte de le désigner, de « mensonge » (II 1). Il possède son propre langage, qui au dire de cette même fable est tout simplement un « langage nouveau ».

D'autre part, cependant, sa poésie célèbre un monde et un langage qui n'ont pas été transformés. Elle recherche une réalité quotidienne, commune à tous. Je ne veux pas dire basse plutôt qu'élevée ; ce n'est pas seulement quand il considère ces choses nobles que sont l'« onde transparente » ou « les royaumes du vent » que La Fontaine use de tout son art, ni quand, dans un vers comme celui-ci : « Damoiselle belette, au corps long et flouet » (III 17), il habille une jeune belette de qualité d'une série de *l* élégants. L'art est à l'œuvre aussi, bien qu'avec des effets différents, quand il descend dans les couches populaires de la société et du verbe, dans par exemple « Le Chat et le Renard » (IX 14) :

*C'était deux vrais tartufs, deux archipatelins,
Deux francs patte-pelus qui, des frais du voyage,
Croquant mainte volaille, escroquant maint fromage,
S'indemnisait à qui mieux mieux.*

Les deux animaux, doublement littéraires (héros de fable et successeurs de héros de comédie), sont emportés par la rhétorique de l'accumulation, par un enchaînement intarissable de syllabes gonflées, par une débauche de mouvements de bouche vifs et divers.

(Le français de Rabelais, en quelque sorte, après celui de Racine.) Le langage semble aussi s'engendrer de lui-même : « vrais » et « francs » produisent « frais » ; « archipatelins », « patte-pelus » ; « croquant », « escroquant ». (On dirait Queneau, maintenant.) Le passage mime, en l'accélégrant, la façon dont les mots, dans la création poétique, naissent des mots, en vertu du plaisir, le plus souvent inconscient, qu'a l'esprit à répéter les sons. Cela se rencontre à tous les niveaux littéraires (une mer *recommencée* porte Valéry à voir là une *récompense*, qui semble provenir aussi naturellement d'une *pensée*) ; la rime (« voyage », « fromage ») en est le signe formel ; le jeu de mots (« croquant », « escroquant ») est toujours possible.

Non : je pense plutôt à certains moments où il revient soudain à (ce qui semble) un monde et un langage ordinaires, comme dans l'histoire d'un renard (XI 6) :

*Un soir il aperçut
La lune au fond d'un puits : l'orbiculaire image
Lui parut un ample fromage.*

Après avoir *hyperbolé* en appelant le reflet de la lune une image non pas « ronde » mais « orbiculaire », La Fontaine remplace cette apparition argentée par un camembert. Il est vrai que, ce faisant, il demande aussi à « ample » de préserver le décorum, et que les deux vers suivants :

*Deux seaux alternativement
Puisaient le liquide élément*

sublimement le vouloir et l'agir des usagers éventuels des seaux, ainsi que l'eau qu'ils remontent, pour en faire une sorte de géométrie quasi abstraite, une circonlocution d'élégance polysyllabe.

La tactique devient tout à fait claire lorsque la descente dans l'ordinaire met en jeu la répétition. Après avoir dit de deux chèvres bien nées, qui refusent de se céder le passage sur un pont étroit, que « Faute de reculer, leur chute fut commune », il le répète sans cette syntaxe *fashionable* et sans les *u* : « Toutes deux tombèrent dans l'eau » (XII 4). Il lui arrive même de signaler qu'il se répète, comme dans « Le cerge » (IX 12) :

*Quand on eut des palais de ces filles du ciel
Enlevé l'ambrosie en leurs chambres enclose,
Ou, pour dire en français la chose,
Après que les ruches sans miel
N'eurent plus que la cire (...)*

Une telle traduction « en français » est, je crois, extrêmement importante, malgré la joyeuse insouciance avec laquelle, dès que la poésie est en question, La Fontaine cache le plus souvent ce qu'il prend à cœur. Son écriture refait le monde comme elle refait le langage ; dans ces quelques vers, l'expression « filles du ciel » est doublement transfiguratrice, puisqu'elle désigne les abeilles comme habitant à la fois le ciel divin – elles viennent du « séjour des dieux » – et le ciel visible. (Une mouche dans un autre poème est appelée « fille de l'air ». Un poète anglais pourrait envier une langue où le genre, omniprésent, anime la nature.) Le monde que désire La Fontaine, cependant, n'est pas un autre monde mais ce monde-ci, changé, comme la langue qu'il désire n'est pas une

langue étrangère mais la sienne sous le charme de la poésie. S'il est attiré par l'imagination, il se complaît aussi dans l'observation. S'il entrevoit un langage neuf, il compte aussi sur les qualités du français tel qu'il est. La dialectique me semble exemplaire. Il faut ajouter, il est vrai, que de par la nature même de l'écriture, ce qui apparaît comme du français simple a aussi été façonné, et quand il passe par la bouche et l'oreille – « Après que les ruches sans miel / N'eurent plus que la cire, on fit mainte bougie » – lui aussi rend le lecteur étonnamment éloquent.

À strictement parler, la réalité et le langage, si on peut les séparer, n'existent pas objectivement et indépendamment de nous, dans un état que nous aurions la liberté soit de changer, soit de simplement constater, puisque nous « créons à moitié » (comme dit Wordsworth) ce que nous percevons, et parlons une langue qui nous a en partie formés. Ne savons-nous pas, néanmoins, que le réel nous dépasse, et que nous le partageons avec les autres ? Ne sentons-nous pas la force attractive de ce qui est ? Nous voyons bien que transformer orgueilleusement la réalité produit parfois une poésie intransitive, crée des utopies et des *ulogies*, souveraines, éblouissantes, mais entièrement détachées de la « région où vivre », des rapports quotidiens entre les personnes. L'écrivain peut découvrir une double exigence au cœur même de l'acte d'écrire : travailler la matière du monde en accord avec la nature de la conscience et du langage, et rester fidèle à l'existant, honorer la différence de l'*autre*. Dans l'épilogue qui clôt le livre XI, La Fontaine s'incline devant l'altérité et la supériorité du monde qu'il découvre. Il soutient, certes, encore une fois, avoir traduit « en langue des dieux / Tout ce que disent sous les cieux / Tant d'êtres empruntant la voix de la nature », mais il continue, d'abord : « Car tout parle dans l'univers ; / Il n'est rien qui n'ait son langage. » Il place ces vers dans un contexte intellectuel plutôt vaste, en faisant allusion, vraisemblablement, à la première épître aux Corinthiens (livre 14, verset 10) dans la Vulgate : « Tam multa, ut puta, genera linguarum sunt in hoc mundo : et nihil sine voce est. » Ensuite, ayant reconnu ainsi que les langues n'ont pas besoin de sa poésie pour exister dans le monde, ni parmi les animaux de la création ni parmi les hommes, il se demande, avec un humour qui n'infirme pas le sérieux de la pensée, et avec une grande modestie, si les « peuples divers » qu'il fait entrer en poésie ne seraient pas « Plus éloquents chez eux qu'ils ne sont dans [ses] vers ».

Quand on a saisi l'intention transformatrice de cet art, on comprend mieux pourquoi La Fontaine estime, comme les autres poètes de son époque, que la poésie est un ajout. Il se présente dans la préface comme celui qui « met en vers » des fables ; il écrit au Dauphin dans l'épître dédicatoire, qu'aux fables d'Esopé il a « ajouté les ornements de la poésie » ; il rappelle, encore dans la préface, que Socrate aussi trouvait à propos de « les habiller des livrées des Muses ». Nous avons depuis si longtemps l'habitude de rejeter avec impatience un tel langage, avec la pensée qui le sous-tend, que nous trouvons impossible, je crois, non seulement de concevoir que notre poétique à nous pourrait être erronée, mais aussi de nous mettre à la place de quelqu'un qui pense comme La Fontaine. Je ne dis pas qu'il ait raison, mais en embrassant les présupposés de la doctrine littéraire de l'époque, il leur fait dire quelque chose de précis et de pertinent. En termes modernes, sa poésie renouvelle et transforme le langage et le monde ; en ses propres termes, elle les met en vers, les pare, les revêt des couleurs des Muses. Ses métaphores (qui découlent, en fait, d'une façon d'envisager les rapports entre la pensée et le vers qui a été de loin la plus répandue dans l'histoire de la théorie) sont parfaitement propres à une idée de la poésie transfiguratrice, et la suggèrent : elles annoncent clairement que les choses seront mieux habillées après le passage de la poésie.

On dirait même que La Fontaine se plaît, en composant ses vers, au supplémentaire, à l'accessoire, voire au superflu. Cela pourrait sembler paradoxal, vu la brièveté et la concision des fables. Lisons encore, cependant, ce que dit le chêne à propos des royaumes du vent. La poésie de l'expression est sans rapport avec l'attitude dédaigneuse de l'arbre, et doit son éloquence à un oubli de soi imprévu et inutile, ou à l'intervention d'une seconde voix, celle du poète qui trouve un autre sens aux mots. Et voici comment une grenouille se plaint à une autre (II 4) de ce que le vaincu d'un combat entre deux taureaux viendra faire des ravages dans leurs marais :

*Eh! ne voyez-vous pas, dit-elle,
Que la fin de cette querelle
Sera l'exil de l'un; que l'autre, le chassant,
Le fera renoncer aux campagnes fleuries?
Il ne régnera plus sur l'herbe des prairies (...)*

Non seulement on y trouve le même lyrisme périphérique et redondant et la même longue pause dans la narration, mais le dernier vers cité est presque une paraphrase du vers précédent. On est surpris par une autre pause, que fait cette fois le narrateur – par un autre moment, prolongé par la contemplation, où la beauté se révèle –, lorsque d'autres grenouilles poétiques sont dérangées, plus loin dans le même livre (II 14), par un lièvre :

*Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes;
Grenouilles de rentrer dans leurs grottes profondes.*

Il va de soi qu'aucun de ces passages n'est que simple décoration. Ils montent des profondeurs de l'acte créateur, et participent au poème en ajoutant à ses perspectives. Ils sont générés, néanmoins, par une esthétique du superflu, qui produit aussi la périphrase. C'est par la périphrase que La Fontaine appelle les étendues d'eau, les « royaumes du vent », l'eau en général, « le liquide élément », la mer, « l'humide séjour », et les abeilles, « les filles du ciel ». On ne peut s'empêcher de penser à la préciosité, mais ne pourrait-on pas dire que la préciosité aussi, bien que peu intéressante en fin de compte, voit dans la poésie un moyen de transformer le réel, même si, pour ce qui est de la périphrase, cela se fait par une série d'appellations fixes (le miroir, par exemple, est une fois pour toutes « le conseiller des grâces »), qui replacent le monde, ou certains de ses objets, dans le domaine d'un art pur mais inerte ? L'art de La Fontaine, au contraire, change sans cesse, nourrit toujours l'imagination et déborde de réalité. Il nomme et renomme, ralentit à certains moments chargés de concentration et de transmutation du visible, habille le monde de vêtements superfétatoires, emploie plus de syllabes qu'il n'en faut (XI 10) pour désigner les choses les plus simples :

*Les reines des étangs, grenouilles veux-je dire
(Car que coûte-t-il d'appeler
Les choses par noms honorables ?)*

Que coûte-t-il de le faire, en effet ? Appeler les grenouilles par un nom honorable, c'est les revêtir de poésie, d'un langage devenu redondant, périphrastique, gratuit.

Mais une grenouille est aussi une grenouille, et mérite qu'on la protège de la poésie.

D'où l'importance de nos deux alexandrins du début. Ils chantent l'ordinaire – en l'occurrence les réactions involontaires du corps, positives ou négatives – grâce au burlesque. Derrière la transparence du jour se lit la faim du héron ; derrière les royaumes du vent, le dégoût du chêne. Ce regard double vient en partie du dessein héroï-comique sous-jacent aux *Fables*, qui finirent par devenir une œuvre en douze livres comme l'*Enéide* (bien que La Fontaine ne les numérotât pas ainsi), et qui commence : « Je chante les héros (...) » Non que l'héroï-comique soit toujours simple dans les fables. Dans « Le Chêne et le Roseau », La Fontaine se moque de l'arbre qui se prend pour un héros du sublime et qui parle un langage assorti à sa suffisance, mais lui donne le vers sur les royaumes du vent, qui est véritablement épique et qui arrive lorsque le chêne contemple, de façon désintéressée, le monde de son ennemi. Le dénouement, surtout, renverse complètement ce que nous croyions être le rapport entre le chêne et le roseau. Il se peut que le roseau ait raison (encore que La Fontaine, contrairement à Esope, n'énonce pas la morale de la fable), mais le poème a pour sujet le chêne. La citation de Virgile (ou de Racan) avec laquelle il se termine et qui décrit le chêne, pour une fois sans dérision, comme « Celui de qui la tête au ciel était voisine, / Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts », efface l'héroï-comique, qui travaillait au détriment de l'arbre, et introduit, en sa faveur, l'héroïque tout court. Je note que l'hyperbole épique (la tête du chêne s'approche du ciel), conçue lorsque l'imagination est attentive à la vérité, est plus extravagante – et non pas moins, comme on aurait pu s'y attendre – que l'hyperbole héroï-comique (le chêne n'avait élevé son front qu'au niveau du Caucase), et que cela est profondément satisfaisant. Le chêne au moment de sa mort n'est donc pas un héros comique mais un héros, et il est même associé à Enée, puisque chez Virgile (*Enéide* IV 445-446) c'est pour servir de comparaison à Enée qu'est mentionné le chêne battu par les vents. Et il y a plus. À la fin, le chêne est déraciné, mais il résiste en silence, maintenant, et La Fontaine décrit son courage sur le mode laconique et sublime : « L'arbre tient bon. » Il ressemble non seulement à un héros épique et à un certain genre de héros tragique, mais semble représenter l'homme, qui embrasse les mondes : qui s'élève par ses aspirations et par son intelligence divine, mais qui se sait entraîné vers le bas par son lien avec la mort. Même les expressions anthropomorphiques sont plus soulignées que dans les sources. Quel que soit le ton de la plus grande partie de la fable, sa façon de traiter les valeurs morales est oblique et complexe, et son thème remarquablement sérieux. Cette fable est un exemple frappant, malgré sa brièveté – qui correspond bien à la stratégie de La Fontaine en poétique – de ce genre de texte difficile et déconcertant, à la fois héroï-comique et épique, dont de plus grands exemples seraient *The Dunciad* de Pope et *The Waste Land* de T.S. Eliot.

D'un autre point de vue, les deux alexandrins raillent gentiment le lecteur. La Fontaine les avance et, sitôt que nous nous abandonnons à leur beauté, les retire, pour en dévoiler d'autres à leur place. Il est même impossible de les dire, non simplement, comme c'est parfois le cas en poésie, à cause d'une pluralité de sens qu'aucune lecture ne saurait comprendre, mais parce que chaque vers se compose de deux vers contradictoires présents dans les mêmes mots, et oblige le lecteur, selon le ton de voix qu'il adopte, à en exclure un.

Ils se moquent surtout de la poésie, et cela en partant de la poésie même. Celle-ci n'est pas donnée pour être démentie dans les vers qui suivent : l'antipoétique accompagne le poétique de syllabe en syllabe. Mais le plus étonnant, c'est que La Fontaine se permette de toucher à sa poésie au moment où il la parfait. Ces alexandrins ne sont pas simple-

ment de bons vers. Le choix des mots, la façon dont ils se combinent et se modifient, le monde qu'ils évoquent, les sons qu'ils disposent et modulent – voici La Fontaine au sommet de son art, voici les qualités que nous reconnaissons dans la meilleure poésie de l'époque. C'est lorsqu'il écrit à la limite de ses pouvoirs qu'il choisit de plaisanter. C'est lorsqu'il atteint la perfection qu'il la trouble.

La Fontaine transfigure le monde, et rit de la transfiguration en lui substituant un appétit malséant ou un dégoût de l'eau ; il donne au langage des idées de grandeur et le rabaisse en revenant à des sens ordinaires. Et cela souvent en utilisant les mêmes mots. Il s'agit, on le sait, d'une forme d'esprit, de ce *wit* que l'on retrouve chez les poètes anglais de l'époque, qu'Eliot signale dans « Lafontaine », au cours de son essai sur Marvell, et que La Fontaine, dans sa préface et dans « Le Pouvoir des Fables » (VIII 4), a peut-être aidé Eliot à définir de nouveau, en des phrases qui sont devenues célèbres dans les milieux littéraires anglophones. (« Un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux » pourrait conduire, en effet, à « this alliance of levity and seriousness (by which the seriousness is intensified) », ce mélange de légèreté et de sérieux par quoi le sérieux est renforcé. « Grâces légères » et « ces badineries (...) dans le fond (...) portent un sens très solide » se rapprochent de « a tough reasonableness beneath the slight lyric grace », une raison solide sous la grâce lyrique légère). Mais le travail de l'esprit est ici plus radical : il y va du *possible* de la poésie, de la transformation du langage et du monde. Troubler la poésie, cependant, ce n'est pas y pratiquer la *fêlure*, la *faille* qu'un poète moderne pourrait viser ; la beauté du vers demeure intacte. On ne voit pas chez La Fontaine notre inquiétude au sujet de l'art, notre hésitation devant une forme d'écriture trop ordonnée pour notre désordre, trop belle pour être vraie. Au contraire : lorsqu'intervient la plaisanterie, au moment le plus fort, au lieu d'endommager la perfection elle l'augmente. Pour sa plus grande joie, l'art culmine et va plus loin.

Railler la perfection à l'instant où l'on y parvient est sans doute la preuve suprême de la maîtrise. C'est le signe aussi d'un genre de liberté très souhaitable, au-delà des contraintes que veut l'acte créateur ; d'une liberté irrégulière ou, sous l'angle freudien, non censurée, qui s'exprime naturellement dans le jeu. Ainsi La Fontaine, pour parachever son art, se moque de la moquerie. Sa « gaieté » met en valeur notre monde et notre langage d'avant l'intervention de l'art, mais en même temps, en se moquant de la poésie elle fait de la poésie, en raillant l'art elle l'exalte. La sagesse d'Yves Bonnefoy conseille d'aimer la perfection « parce qu'elle est le seuil », mais ensuite de la « nier », de l'« oublier », parce que le seuil est un leurre et que l'« imperfection » (d'après le vers éponyme de ce poème d'*Hier régnant désert*) « est la cime ». C'est la poétique, je crois, qui convient à une époque où le danger qui arrive du côté de la poésie est qu'elle cherche à se substituer à la religion, à se charger du salut des hommes, suivant le vœu qu'elle a commencé à formuler au moment du romantisme. La sagesse de La Fontaine voit bien le danger d'une perfection formelle, qui pourrait négliger les choses apparemment insignifiantes – inutiles à l'établissement d'une Signification du réel – mais dont a besoin une vie menée, jour après jour, dans le concret de l'*ici-et-maintenant*. Il peut néanmoins s'émerveiller de la perfection, seuil d'un monde à la fois autre et lui-même, parce qu'il sait que la transfiguration éventuelle du monde, comme celle du *moi*, viendrait d'ailleurs, et que de cette transfiguration-là, la poésie n'est que la figure.