



Runes de Jean Grosjean et La Grande Neige d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique
Michèle Monte

► **To cite this version:**

Michèle Monte. Runes de Jean Grosjean et La Grande Neige d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique. Michael Brophy et Mary Gallagher. Sens et présence du sujet poétique. la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980, Rodopi, 2006, 90-420-2039-3. <hal-01122045>

HAL Id: hal-01122045

<https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01122045>

Submitted on 3 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RUNES DE JEAN GROSJEAN ET LA GRANDE NEIGE D'YVES BONNEFOY :
DE L'ETRANGETE PRAGMATIQUE A LA LECTURE ALLEGORIQUE

Une façon de prendre, qui serait
De cesser d'être soi dans l'acte de prendre,
Une façon de dire, qui ferait
Qu'on ne serait plus seul dans le langage.

Yves Bonnefoy

Début et fin de la neige, p.140.

Ce travail paraîtra au premier abord un peu déconcertant à qui est habitué à une approche littéraire des textes poétiques. Je me propose en effet d'éclairer non pas tant l'œuvre ou le projet d'un auteur particulier, que de considérer des poèmes d'auteurs différents qui, malgré d'évidentes différences contextuelles, se caractérisent par une commune mise entre parenthèses de leur sujet énonciateur et de m'appuyer pour ce faire sur les outils élaborés par la pragmatique. Il me semble en effet que, loin d'être réductrice, une telle approche, prenant à bras-le-corps la dimension communicationnelle des poèmes, permet de rendre compte d'effets de sens importants dans des poèmes qui se distinguent précisément par leur écart vis-à-vis des règles habituelles de la communication. Considérant avec Jacques Roubaud qu' «un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel¹ », je me pencherai donc sur des poèmes paradoxaux en ce sens que cette dimension dialogale y paraît occultée :

Le sujet parlant s'efface de son acte d'énonciation, et n'implique pas l'interlocuteur. Il témoigne de la façon dont les discours du monde (le tiers) s'imposent à lui. Il en résulte une énonciation apparemment objective (au sens de « déliée de la subjectivité du locuteur ») qui laisse apparaître sur la scène de l'acte de communication des Propos et des Textes qui n'appartiennent pas au sujet parlant.(P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, 1992, p.649)

Si cet « effacement énonciatif² » a, depuis un article célèbre de Benveniste³, suscité beaucoup de travaux en ce qui concerne les textes narratifs, il n'en a pas été de même pour la poésie mais l'intitulé du colloque de Dublin invitait à aborder les choses sous cet angle. Que devient le sens du poème lorsque son sujet s'efface ? Peut-on penser que « le propos s'impose de lui-même » (Charaudeau, *ibid.*) et que le lecteur accède alors à une intimité avec la scène décrite que ne trouble aucune interférence subjective ? Ou bien l'effacement du locuteur va-t-il conduire au contraire à une opacité du texte ? Je m'étais posé la question en constatant auprès des étudiants que *Airs* de Philippe Jaccottet, recueil que son auteur affectionne et que les « experts » apprécient beaucoup, les laissait bien souvent insensibles. Composé majoritairement de « poèmes-constats » se définissant par « une certaine assurance dans l'assertion, des phrases non-modalisées, souvent nominales, parfois catégoriques »⁴, décrivant une situation « qui s'impose au locuteur sans qu'il ait à la juger ou à prendre parti » (*ibid.*), *Airs* désarçonne des lecteurs peu entraînés parce qu'ils n'y reconnaissent pas de dimension illocutoire claire. C'est à dessein que j'emploie ici un terme austinien, car je voudrais montrer à présent à propos d'autres textes combien l'analyse des actes de langage proposée par J. Austin⁵ et qui distingue pour chaque énoncé une dimension locutoire (le dit), une force illocutoire (l'intentionnalité) et un effet perlocutoire (l'objectif visé et l'effet produit sur le récepteur), peut nous aider à comprendre ce qui est en jeu dans ces poèmes caractérisés par un très grand effacement énonciatif. Anti-lyriques par excellence, mais bien éloignés également de toute préoccupation didactique qui leur redonnerait une transitivité, ils apparaissent comme des objets pragmatiques non identifiés : certes, ils disent des choses, et leur sens sémantico-référentiel est souvent même limpide, en raison du dépouillement stylistique qui est un des aspects de cet effacement énonciatif qui les caractérise, mais ce qu'ils décrivent est posé là, dans une telle extériorité par rapport au sujet parlant, du moins dans un premier abord, qu'ils paraissent souvent étranges ou hermétiques malgré leur lisibilité littérale. Il leur manque de

fait une force illocutoire qu'on puisse appréhender immédiatement, et seul un déplacement de nos habitudes de lecture pourra nous les rendre signifiants en substituant à la relation poète-lecteur habituelle dans notre culture occidentale une relation différente, où l'objet du poème et le poème comme objet s'imposent comme les seuls points d'accès possibles au sens. Je me propose donc de réfléchir à la réception possible de ces poèmes paradoxaux en examinant deux suites de poèmes : *Runes*, première partie de *Nathanaël* de Jean Grosjean, publié en 1996 et *La grande neige*, première partie de *Début et fin de la neige* d'Yves Bonnefoy, publié en 1991⁶.

Principaux traits énonciatifs des deux recueils

Les poèmes de J.Grosjean sont pour la plupart entièrement assertifs, inscrits dans un présent qui ne réfère qu'au moment même du poème ou à une intemporalité sans bornes, et dénués de présence humaine. Si la présence ça et là de connecteurs, d'adjectifs ou d'adverbes subjectifs introduit un jugement, l'effacement de l'énonciateur transforme ces jugements en faits : ne pouvant être rapportés à nulle conscience perceptive, ils apparaissent alors comme l'être même des choses. En revanche, les prédicats anthropomorphiques sont nombreux comme on peut le voir dans cet extrait d'« Aube » :

Une idée d'orage hésite
Au bord du ciel clair.
Le matin s'arrête en route,
Il a oublié sa faux.

Le chemin s'arrête, il doute.
Les instants s'en vont sans lui. (N 10)

L'humain, effacé en tant que locuteur, se diffuse dans le paysage, de sorte qu'une continuité s'établit entre la conscience perceptive et le perçu, créant ainsi un « point de vue⁷ ».

Dans *La grande neige*, les marques personnelles sont un peu plus nombreuses⁸, et la neige, même dans des poèmes dénués de *je*, est intégrée à l'histoire intellectuelle et spirituelle de l'humanité par les références à Circé (D 115), à Aristote (D 121), à Lucrèce (D 122), à l'évangile de Jean (D 120), aux représentations picturales des Vierges de miséricorde (D 116). Elle apparaît donc comme un phénomène certes étranger à l'humain, mais que l'énonciateur s'efforce de comprendre ou de traduire, comme l'indiquent la série de métaphores qui la désignent : « lettre que l'on retrouve et que l'on déplie » (D 119), « mains qui repoussent d'autres mains » (D 120), « bévues sans conséquence de la lumière » (D 121), « robe de fête » (D 123). Si Bonnefoy répugne à tout anthropomorphisme trop direct (hormis pour le vent à la p.111 et les pommes à la p.118.), il présente ses poèmes comme un parcours interprétatif qui commence par des poèmes très descriptifs mais se poursuit par une réflexion qui accueille des modalités autres que l'assertion. On note également que ces textes sont inscrits dans une temporalité singulière et non pas dans un présent indéfini, comme le montrent les déictiques temporels et spatiaux que l'on trouve par exemple dans le poème « Les pommes ».

Ce parcours des marques de l'énonciateur, nécessairement sommaire dans les limites d'un article, fait ainsi apparaître des différences sensibles entre les deux écritures : alors que l'effacement énonciatif est un trait définitoire de *Runes*, il ne caractérise que certains des poèmes de *La grande neige*, situés au début et à la toute fin de la section. Mais l'évident du *je*, absent ou réduit à une conscience perceptive, l'absence de modalités dialogiques dans tout ou partie des poèmes et, dans le cas de *Runes*, d'inscription dans un espace-temps bien défini, dessinent des textes où le locuteur propose non pas une interprétation mais une observation du monde censé se donner sans intermédiaire, ni projection de l'observateur, aux antipodes du lyrisme qui, si divers qu'il puisse être historiquement, a partie liée avec « la subjectivité, le chant et l'idéalité »⁹. Sans nier les différences entre *Runes* et *La grande neige*, sans prétendre

amalgamer les deux écrivains, je m'intéresserai donc à l'apparent manque de *parti pris* qui rassemble ces textes écrits à peu près dans les mêmes années et significativement situés dans la première partie des recueils auxquels ils appartiennent : le fait qu'on puisse en 1991 ou 1996 *commencer* un livre de poèmes par ces textes si descriptifs, si neutres, si dénués de tous les sortilèges poétiques que l'un et l'autre auteur ont pourtant utilisés dans leurs œuvres antérieures me semble en effet un trait d'époque qui mérite qu'on s'y attarde.

L'étrangeté pragmatique de ces poèmes

Certains des poèmes de notre corpus, même s'ils sont exclusivement assertifs, sollicitent le lecteur dans la mesure où ils contiennent, quoique de façon masquée, un jugement du locuteur. Tel est le cas notamment de ceux où figurent des métaphores étonnantes ou des connecteurs argumentatifs. Le poème « Le peu d'eau » (D 114) comporte ainsi en filigrane, grâce au « mais » qui articule les deux strophes, à la négation « n'est plus que » et à l'opposition sémantique entre le désir d'éternel et la fonte irrémédiable du flocon une invitation à accepter l'impermanence, à renoncer même à cet éternité dans l'instant que suggérait la première strophe. La comparaison qui structure *Noli me tangere* (D 124) invite pareillement par son côté surprenant, souligné par l'emploi du conditionnel qui en quelque sorte en renvoie la validation au lecteur, à donner ou à refuser son assentiment à l'assimilation proposée entre la dissolution dans l'air bleu du « dernier flocon de la grande neige » et l'apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine. Les poèmes qui proposent de comparer la chute de la neige aux mots d'une lettre dont « l'encre a blanchi » (D 119), ou le manteau neigeux à celui d'une Vierge de miséricorde (D116), renouvellent eux aussi notre vision de la neige et nous demandent d'adhérer à cette équivalence entre ordre humain et ordre naturel créée par la métaphore ou la comparaison. Par cette mise en relation, le discours construit un

nouvel état des choses, et c'est ainsi que notre idée de la neige se modifie progressivement au fil de la lecture des poèmes. Quand l'assertion est structurée argumentativement ou modifie sensiblement notre vision du monde, sa légitimité pragmatique est évidente¹⁰. L'énonciateur est absent explicitement mais se laisse déduire de l'énoncé, et une interaction minimale est préservée.

Mais il n'en est pas de même dans les poèmes « descriptifs », celui par exemple qui ouvre *La grande neige* ou dans *Runes* le poème intitulé « Treuil ». Du point de vue sémantico-référentiel, ces poèmes sont limpides mais la question se pose de leur pertinence. Ils ne seront réussis – au sens pragmatique¹¹ du terme – que si leur valeur illocutoire est clairement identifiée par leur lecteur, autrement dit si celui-ci peut inférer de ce qui est dit une certaine orientation argumentative qui sollicite sa participation. Par orientation argumentative, il ne faut pas entendre ici la présentation d'une thèse en bonne et due forme mais l'inscription d'une subjectivité qui rattache ce qui est dit à une conscience qui interprète le réel. Ces textes affichent ouvertement un refus de projeter sur le réel des schèmes préétablis, des jugements de valeur ou des affects. Prétendant effacer tout point de vue, ils courent de ce fait le risque de ne pas créer la relation interlocutive minimum qui en assure la réception. Face à de tels textes, le lecteur est fondé à se demander ce qu'on attend de lui et à rester dans l'expectative. Il peut aussi déplacer son horizon d'attente pour s'adapter à ce qui n'est dit que dans les silences. C'est cette adaptation que je décrirai dans les deuxième et troisième parties de mon article mais je voudrais auparavant insister sur le caractère anomique de ces poèmes du point de vue communicationnel.

La situation de communication instaurée par ces poèmes-constats me semble en effet radicalement différente de celle que créent les poèmes descriptifs, lyriques, critiques ou satiriques, qu'ils soient ceux de la tradition ou de la modernité post-baudelairienne. Elle laisse en effet planer une incertitude sur le projet qui les sous-tend. S'ils se distinguent de discours

explicitement appellatifs ou expressifs, ils ne prétendent par ailleurs à aucune universalité et s'opposent ainsi aux autres cas d'effacement énonciatif, qui ont pour objectif essentiel de promouvoir une doxa ou de faire passer pour doxique un point de vue particulier. Dépourvus de visibilité rhétorique ou de prétention démiurgique, ils ne sollicitent pas non plus la reconnaissance par le lecteur d'un bel objet qui satisferait son émotion esthétique. Ne cherchant ni à « reconstruire intégralement le monde dans l'ordre du langage¹² », ni à l'inscrire en creux dans un texte célébrant son absence, ces poèmes semblent dire le réel d'une façon tranquille, minimale, avec une simplicité qui pourrait faire penser à la conversation courante. Mais dans celle-ci, s'il m'arrive de dire tout simplement « il neige » ou « je sors », c'est à la condition que mon assertion réponde à une ignorance préalable de mon interlocuteur, fournisse un argument dans un débat ou ait une valeur d'avertissement, de conseil, de menace¹³. C'est à ce titre qu'elle est comprise par mon interlocuteur et qu'elle vient modifier les relations qui nous unissent. Mais que visent Bonnefoy ou Grosjean lorsqu'ils nous décrivent la neige ou l'averse en éliminant de leurs poèmes tout ce qui serait support à une interaction directe¹⁴ ? La réponse me semble à trouver dans l'évolution du genre épideictique d'une part, dans l'activité interprétative du lecteur d'autre part.

Le degré zéro de la célébration

Ces poèmes peuvent en effet être lus comme une forme moderne de célébration¹⁵, mais ils ont ceci de particulier que le caractère expressif de l'éloge¹⁶, d'ordinaire apparent par le biais de modalités exclamatives¹⁷ ou d'un vocabulaire axiologique, s'y trouve masqué. Le lecteur ne peut accéder à cette valeur d'éloge qu'en faisant jouer le principe de pertinence selon un raisonnement qui serait à peu près celui-ci : si le poète a pris la peine d'écrire ceci, c'est que ce dont il parle l'a ému, et comme aucun sentiment n'est explicité, mais que les prédicats ne sont pas dysphoriques, j'en déduis que ce qu'il décrit a suscité en lui une joie à

laquelle il veut m'associer. L'implication totale des marques habituelles de l'éloge et de la joie qui lui est sous-jacente est révélatrice à mon avis d'une poésie modeste à double titre : une poésie qui suspecte tout enthousiasme hâtif et ne veut pas se détourner de « la réalité rugueuse » – pour reprendre l'expression de Rimbaud déjà abondamment sollicitée – mais qui n'en reste pas moins sensible à la beauté du monde, une poésie qui refuse par ailleurs – au moins en apparence – de parler pour le monde et se donne pour tâche de le laisser parler en s'abstenant de l'interpréter. L'assertion constative y apparaît comme un acte de langage subordonné à un acte directeur expressif qui, lui, reste implicite, et pourrait être aussi bien dans certains cas – je pense à « Cils » (N 44) notamment – l'admiration mêlée de crainte plutôt que la joie.

Ce que ces poèmes visent, c'est ce que signale J.-C. Pinson à propos de « Première neige tôt ce matin »¹⁸ : un sentiment aigu de la Présence, pour reprendre les mots même de Bonnefoy, au sein de l'extrême contingence, une plénitude du « monde muet », comme le disait Ponge, d'autant plus forte qu'elle est a priori sans mots, qu'elle défie le langage et se dérobe à l'interprétation, au sens. Le paradoxe de ces textes, qui est aussi leur force, c'est qu'ils recréent par le langage la densité et le mutisme d'un monde sans langage, qu'il s'agisse du monde naturel ou des travaux agricoles évoqués par Grosjean¹⁹. Ce degré zéro de la poésie épideictique, qui refuse tout enthousiasme poétique mais qui s'attache avec une extrême attention à décrire des phénomènes contingents pour en manifester les lois secrètes, peut certes faire naître la joie chez le lecteur, mais plutôt que de chercher à susciter une osmose avec le paysage, il s'efforce de faire saisir des rapports, et s'approche de la sorte de l'idéal exprimé par Jaccottet dans *La promenade sous les arbres* d'une poésie sans images :

Le rêve qui nous saisit à ce moment-là est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une diction régulière, un discours *dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur*, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit²⁰.

Cette citation éclaire parfaitement cette évolution du genre épideictique vers une poésie qui ne cherche plus à « faire briller », ni son auteur, ni son sujet, qui s'est dépouillée de ses accointances avec la rhétorique comme art de la persuasion et qui les a remplacées par une écriture de l'expérience dans laquelle le lecteur est invité à entrer.

Saisir des rapports

Optant pour l'expression indirecte, cette poésie épideictique contemporaine nécessite en effet du lecteur une grande attention aux subtils rapports internes qui se nouent dans le poème et nous mettent sur la voie d'une interprétation, comme j'essaierai de le montrer à propos d'un poème de *Runes* :

Aune

Le loriot n'a plus chanté.
La rose et l'été s'effeuillent
dans l'odeur d'après-midi.
Le vent tarde à se lever.

Un corbeau tourne dans l'air
avec des clartés sur l'aile.
La rivière fait luire
ses galets sous l'aune.

Le vent se lève et s'en va.
L'arbre quitté se détourne. (N 34)

L'organisation strophique et le rapport du titre et du poème sont très importants dans *Runes*. Tous les poèmes ont trois strophes, de 2, 3 ou 4 vers chacune, parfois différentes comme ici, parfois de longueur semblable (on a alors 3 strophes de 3 vers). Les deux premières strophes forment généralement un tout, alors que la dernière correspond à une rupture temporelle, thématique ou structurelle. Ici, par exemple, l'arrivée du vent, d'autres fois, une averse (p.16, 31) ou une éclaircie (p.13, 30), un changement de point de vue (p.9, 12, 14, 20, 33, 44), un élargissement focal (p. 19, 24, 25, 27, 36) ou inversement un zoom sur un détail (p.15, 28, 42), ou tout autre espèce de changement. La dernière strophe peut être aussi

une généralisation d'allure proverbiale (p. 26, 29, 38). Il arrive parfois, plus rarement, que la deuxième et la troisième strophe forment un sous-ensemble s'opposant à la première, mais même alors la troisième strophe se différencie de la seconde, affirme sa spécificité (p.9, 15, 23). Après que les deux premières strophes ont posé un ensemble de relations entre le ciel et la terre, l'air et l'eau, le végétal et l'animal – ici, entre l'odeur du jardin, l'éclat de l'aile du corbeau et celui des galets dans la rivière –, la troisième strophe est le lieu privilégié du passage, de la métamorphose, où l'écriture s'affirme comme rupture, déséquilibre. Ceci n'est pas sans rappeler la structure du haï-ku (3 vers, dont le troisième apporte une rupture, un changement de point de vue) et la pensée bouddhiste de l'impermanence. Plus qu'à construire un monument pérenne, l'écriture s'attache à remettre en mouvement ce qui risquait de se figer.

Le titre, quant à lui, fonctionne de façon originale dans ces poèmes. Au lieu que le poème soit un déploiement du titre qui en serait un condensé sémantique – ce qui est le cas quand le titre désigne la thématique d'ensemble du poème ou son actant principal²¹ – très souvent le référent désigné par le titre n'est qu'un élément particulier du poème, son point de départ ou son point d'aboutissement dans bien des cas, mais parfois aussi un élément enfoui dans le cours du texte et sur lequel le titre attire l'attention²² : ici, « Aune » annonce le vers 8 et le met en relation avec le vers 10 où le mot « aune » est repris par l'hyperonyme « l'arbre ». En conférant un rôle central à l'arbre, le titre indique que, dans cet après-midi, le mouvement ou l'immobilité du feuillage jouent un rôle essentiel, puisqu'ils sont les indices du changement. Le texte se construit par ailleurs dans une tension entre une structure rythmique qui, de par l'équivalence entre les vers 1 à 6 et les vers 9 et 10 (ce sont tous des heptasyllabes relativement autonomes) et leur opposition aux vers 7 et 8 (vers de 6 puis 5 syllabes qui enjambent l'un sur l'autre), nous oriente vers un temps cyclique où début et fin se répondent après une brève altération, et une structure sémantique qui, tout en rattachant les vers 9 et 10

à l'aune du titre et du vers 8, suggère un changement radical, la fin d'un moment qui ne reviendra plus. Cette superposition de structures invite aussi à mettre en rapport visuel le miroitement des galets dans la rivière et l'aune qui « se détourne » sous l'effet du vent, présentant alors l'envers plus clair de ses feuilles. Si l'on relit à présent la citation de Jaccottet, on voit que nombre de ses expressions s'appliquent parfaitement à ce poème : « transparence absolue » d'un texte semble-t-il sans sous-entendus argumentatifs ou expressifs, « tensions » créées par la distance entre le titre et la place du mot « aune » dans le corps du texte, « sérénité » de la forme rythmique presque « régulière », « accents particuliers » donnés par l'« éclairage » des vers 7 et 8. Nous avons affaire à un texte qui invite à une expérience de lecture homologue de l'expérience sensible qui lui a donné naissance et qui peut susciter la joie née d'un accord entre le langage et le monde reposant sur d'autres moyens que la fusion métaphorique ou la projection lyrique.

L'analyse pourrait être étendue aux autres poèmes de *Runes*, chacun recevant ainsi sa légitimité d'être un objet verbal offert à la sagacité du lecteur et cherchant à piéger dans les mots l'irruption d'un événement non langagier. Le titre de *Runes*, qui réfère aux caractères des premiers systèmes d'écriture des pays scandinaves, d'abord inscrits sur des pierres, connote l'idée d'un déchiffrement (le mot en gotique voulait dire « écriture secrète ») et insiste sur ce va-et-vient entre le monde et le langage tout en renvoyant également à l'entaille opérée sur la pierre par le langage, à la confrontation de deux ordres hétérogènes et pourtant unis par des liens secrets, qui me semble la raison d'être de ces textes.

Une dimension allégorique

Mais ces poèmes acquièrent une autre légitimité pragmatique si on les lit comme des messages codés, ce à quoi paradoxalement nous invite leur extrême dépouillement. La simplicité apparente invite à chercher un surcroît de sens selon le principe de pertinence qui

nous fait décoder un énoncé ordinaire peu satisfaisant au sens littéral en le chargeant d'un sens second. L'insistance donnée au vent dans *Runes*, sa parenté avec le souffle, et la construction des poèmes comme éloge des métamorphoses et du mouvement invitent à lire le dernier texte (N 46) comme une allégorie de la poésie telle qu'essaie de la vivre Jean Grosjean : une poésie qui, par sa simplicité, « carde la nue », défait les écheveaux embrouillés de nos vies, « désencrasse les étoiles », les nettoie de tout le vernis vieilli des éloges traditionnels, « vient faucher les orties » pour ouvrir de nouveaux chemins, parcourt les greniers du passé pour y mettre l'inquiétude et le mouvement. On aurait donc affaire avec « Greniers » à une sorte d'art poétique, sans que s'abolisse pour autant le sens littéral.

Ces poèmes qui cherchent à saisir les rapports mouvants entre les choses, mettent simultanément en scène le processus de création, la façon dont le nouveau émerge à partir du déjà-là, dont les formes et les matières se transforment. C'est particulièrement sensible dans *La grande neige* où cela fait d'ailleurs l'objet d'une explicitation dans les textes réflexifs que j'évoquais plus haut. Mais, déjà, le texte inaugural nous met sur la voie avec la métaphore finale :

Première neige tôt ce matin. L'ocre, le vert
Se réfugient sous les arbres.

Seconde, vers midi. Ne demeure
De la couleur
Que les aiguilles de pins
Qui tombent elles aussi plus dru parfois que la neige.

Puis, vers le soir,
Le fléau de la lumière s'immobilise.
Les ombres et les rêves ont même poids.

Un peu de vent
Ecrit du bout du pied un mot hors du monde. (D 111)

Ce texte nous décrit une chute de neige particulière, contingente, en insistant sur l'évolution du paysage au fil de la journée. Les organisateurs temporels très présents accompagnent une dématérialisation progressive du perçu : disparition de la couleur, des arbres, au profit de la lumière, des ombres et des rêves. Ce cheminement est aussi celui de la

perte inéluctable du réel dans l'écriture mais cette perte s'accompagne d'une unification et d'une densification paradoxale du monde imaginaire, suggérées par le v.9 qui confère un poids à l'impalpable et aux rêves. Cette transsubstantiation se prolonge dans le distique final où le vent acquiert une corporéité et une dimension quantitative (« un peu de vent ») propices à l'inscription, mais celle-ci semble échapper à la prise annoncée puisque le mot est « hors du monde ». Le poème s'écrit donc entre mainmise et dépossession, comme le dira le poème de la p.140 cité en exergue, construction du phénomène par l'écriture (très orchestrée) et renonciation à la saisie (seul le vent écrit, pas le poète), littéralité d'une neige qui envahit peu à peu l'espace et allégorisation d'un phénomène naturel choisi pour son analogie avec la page mais aussi pour ses propriétés éminemment contradictoires. Car si la neige efface toute trace, elle engendre un processus d'écriture qui, la disant, la nie comme espace vierge et intact. Tous les poèmes qui suivront le poème inaugural seront donc à lire dans une tension qui cherche à brouiller le processus d'inscription pour préserver la légèreté insaisissable de la neige, l'allégorie²³ jouant un rôle important dans cette stratégie de brouillage.

Nombreux sont les poèmes de *La grande neige* dont la pertinence pragmatique se trouve confortée par une lecture allégorique : « Neiger / se désenchevêtre du ciel » (D 112) pourrait qualifier le processus de clarification opéré par l'écriture. La problématique de l'instant, à la fois éphémère et « sans bornes », qui parcourt « Le peu d'eau » (D 114) est celle de toute création qui, même si elle échappe au temps, n'existe que dans l'instant de sa réception. L'émergence au cœur de l'hiver de l'été révolu (D 115, 119) montre en acte le travail associatif que permet l'écriture, son ancrage dans un temps déterminé en même temps que sa capacité de remémoration. Quant aux pommes jaunes (D 118), elles pourraient bien référer à ces fragments d'écriture arrachés à une œuvre antérieure ou en attente d'utilisation qui, tout à coup, prennent sens dans une nouvelle configuration. Dans les pages qui suivent, l'assimilation de la neige et de l'écriture se fait plus explicite, les flocons deviennent des « e

muets dans une phrase » (D 120), des mots qui s'unissent ou se repoussent (D 122), ou bien, au contraire, l'allégorie abandonne le terrain de l'écriture pour celui de la mort et de la résurrection (D 123 et 124). Le dernier poème toutefois revient à la contingence, pour congédier ce travail de création, lui assigner des bornes, rouvrir le champ de l'expérience qui ne doit pas rester plus longtemps enclos dans le livre. Le lecteur est invité lui aussi à sortir, à quitter le livre, à reprendre l'errance « dans les crissements et le froid » (D 125) avec pour guide, peut-être, « d'infimes marques devant la porte », quelques lignes sur une page, et un animal, le chipmunk, à la fois aérien et terrestre, tour à tour replié dans l'immobilité hivernale comme les mots dans le livre et s'élançant légèrement d'un arbre à l'autre comme les mots quand ils sont assez transparents²⁴. La littéralité reprend ses droits, l'expérience physique du froid et du silence nomment le lieu vierge d'où pourra émerger une nouvelle création, si le lecteur est prêt à cette expérience.

Si l'on examine les liens entre *La grande neige* et l'ensemble du recueil *Début et fin de la neige*, on observe que les interprétations allégoriques qui ne sont que suggérées par *La grande neige* deviennent systématiques dans les poèmes qui suivent, comme si l'écriture, à mesure qu'elle déploie des réseaux d'associations, de pensées, de souvenirs, et s'imprègne de la vie du sujet, perdait son lien organique avec la matière du monde, avec ce silence des choses et ne pouvait l'atteindre que par des correspondances explicites. L'énonciation lyrique des *Flambeaux*, de *Hopkins Forest*, de *Le tout, le rien*, saisit le lecteur par son ton pressant, appellatif, par l'implication plus forte du locuteur, de sorte qu'au lieu de suivre pas à pas l'émergence de l'écriture, il est invité à adhérer à un éthos pathique plus qu'à faire, à partir de constats sans parti pris, une expérience personnelle de lecture créatrice. █

On observe également dans *Nathanaël* que les parties qui suivent *Runes*, sont plus ouvertement subjectives, soit par la présence du *je*, soit par une tonalité plus appellative ou

exclamative, soit par un lexique plus marqué axiologiquement, même si certains poèmes en prose du *Voile du temple* sont caractérisés par la même impassibilité.

La posture que suppose ces poèmes-constats semble donc difficile à tenir très longtemps, du moins dans notre littérature occidentale. Elle apparaît comme un horizon vers lequel parfois on tend mais qui fuit sans cesse et désarçonne souvent le lecteur mais elle modifie profondément le fonctionnement habituel de l'assertion, substituant au désir de convaincre ou de briller la saisie fragile de moments de métamorphose qui sont autant de défis à une écriture qui court toujours le risque de figer l'instant sous l'éloquence.

Michèle MONTE

Université de Toulon

¹ *Quelque chose noir*, p. 124.

² Titre d'un des derniers numéros de *Langages* (n° 156, décembre 2004).

³ « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.

⁴ *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Champion 2002, p.316.

⁵ *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, *Quand dire c'est faire* (trad. française), Paris, Seuil, 1970.

⁶ *Runes* fait partie de *Nathanaël*, publié dans la collection blanche de Gallimard en 1996 et les références seront notées *N[athanaël]* suivi du numéro de page ; pour Bonnefoy, je me référerai à la réédition de ce recueil en 1995 dans la collection « Poésie/Gallimard » à la suite de *Ce qui fut sans lumière* et les références seront notées *D[ébut et fin de la neige]* suivi du numéro de page.

⁷ Sur ces questions de point de vue, on se réfèrera aux nombreux travaux d'Alain Rabatel, notamment « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », *Travaux de linguistique*, 46-1, p.49-88.

⁸ Sur 15 poèmes, 5 contiennent des *je* (cédant la place au *on/nous* en cours de poème à la p.119), deux des *on* seuls, trois des *tu* (à la p.123, ce *tu* désigne l'âme), ce qui laisse 5 poèmes seulement sans marques personnelles.

⁹ J.-M. Maulpoix, article « Lyrisme » de l'*Encyclopaedia Universalis*.

¹⁰ On trouvera une description interactionnelle de l'assertion dans un article récent « Pour une réévaluation pragmatique de l'assertion » de M.-C. Manès Gallo et D. Vernant in *L'assertion en débat*, C.Brassac éd., L'Harmattan 1998.

¹¹ « On appellera “conditions de réussite” d'un énoncé (c'est-à-dire de l'acte qu'il prétend effectuer) les conditions qui doivent être réunies pour que sa valeur illocutoire ait quelques chances d'aboutir perlocutoirement. » (Kerbrat-Orecchioni C., *Les actes de langage dans le discours*, Nathan Université 2001, p.29)

¹² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000, p.74.

¹³ Je dis « il neige » à mon interlocuteur s'il est loin de la fenêtre et ne peut le voir par lui-même, ou comme argument si je n'ai pas envie de sortir au cinéma ce soir. Je dis « je sors » si l'on m'a demandé ce que je faisais ou si je veux indiquer que je ne serai pas là pour répondre au téléphone.

¹⁴ Notons que les prédicats anthropomorphes des poèmes de Grosjean invitent plus facilement à une adhésion ou à un rejet, et que les poèmes descriptifs de Bonnefoy, dans la mesure où ils en sont dépourvus, sont encore plus étranges pragmatiquement, mais que cette étrangeté est partiellement atténuée par la présence dans la même partie du recueil de poèmes où le locuteur est plus présent.

¹⁵ « En rhétorique, la célébration consiste à se réjouir de quelque chose et à fixer ce sentiment dans une formule stéréotypée ou dans une forme plus étendue. (...) Le mot *éloge*, plus courant que *célébration*, désignera plutôt le genre littéraire, correspondant au procédé, le genre épideictique. » (B. Dupriez, *Gradus*, éd. 10/18, 1980, p.105-106)

¹⁶ L'éloge peut avoir une visée plus directement utilitaire (telle que plaire à celui/ celle dont on fait l'éloge ou susciter chez l'auditoire le désir d'imiter les hommes vertueux que l'on loue), fréquente dans le genre épideictique, mais je ne m'y attarderai pas ici.

¹⁷ Telles qu'on en trouve par exemple dans certains poèmes de *La grande neige* (D 115).

¹⁸ *Habiter en poète*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.

¹⁹ L'anthropomorphisme déjà signalé de certains poèmes de *Runes*, dans la mesure où il n'apparaît nullement une projection de l'esprit humain mais comme un être-là des éléments, peut être considéré comme une des formes possibles de l'autonomie du monde à l'égard de l'Homme.

²⁰ *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des Arts, 1988, p.119-120 (c'est moi qui souligne).

²¹ On peut citer dans cette catégorie « Pluie » (p.13), « Lecture » (p.25) ou « Tempête » (p.40) mais on notera que, même dans ce cas de figure plus traditionnel, il y a souvent une partie du poème qui échappe malicieusement au programme du titre.

²² Il passerait même parfois presque inaperçu s'il n'était pas annoncé par le titre, ainsi dans « Mur » (p.30), « Herbe » (p.31), « Porte » (p. 43)

²³ On pourra lire l'analyse que je propose sur d'autres recueils de Bonnefoy dans « L'allégorie chez trois poètes du XX^e siècle : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, René Char » in *L'allégorie corps et âme*, J.Gardes Tamine éd., Presses Universitaires de Provence, 2002, p.217-238.

²⁴ On aura noté ce vers savamment adossé à Aristote à la p.121 : « C'est la transparence qui vaut ».