

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 15



L'INTRIGUE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

2008

Intriguer en poésie

« Le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres »

Aristote, *Poétique* (51b).

[Archimedes]

« Coleridge leaps out of the tub. Imagine that. »

Paul Muldoon, *Madoc*, 1990.

Cherchant à penser ensemble poésie et intrigue, autrement dit la compossibilité des deux, je mesure d'emblée combien la dimension historiciste de la question est essentielle. Faute d'avoir vraiment le temps de lui rendre justice, je me bornerai à faire observer que le choix de la période romantique, qui comptera pour une bonne part de mon corpus, n'est pas fortuit, le romantisme étant l'une des phases où la problématique de l'intrigue en poésie s'enclenche d'une manière qui anticipe sur bien des réponses apportées lors des périodes postérieures (victorienne, moderniste, contemporaine). Deux considérations présideront à cette enquête : la tension entre continuité et discontinuité, qu'on retrouve dans toute réflexion sur l'intrigue romanesque, mais qui, de par la prégnance du dispositif poétique, en strophes, en vers, revêt un relief particulier, et conduit de surcroît à faire que la prise en compte du « milieu¹ » de l'intrigue, en liaison d'une

¹ «Any narrative wants at its end to refer us back to its middle, to the *web* of the text: to recapture us in its doomed energies», Peter Brooks, 110.

Intriguer en poésie

part avec son origine et d'autre part son terme (son « Sense of an Ending », dirait Frank Kermode), s'apprécie toujours en termes de *milieu*, mais bien davantage cette fois du milieu du *texte*, pris comme texture, « toile », poéticité, d'un mot. La deuxième touche au souci qu'ont les poètes d'ouvrir le plus largement possible le spectre des significations, à partir du sémantisme du signifiant *plot*. Ainsi, aux côtés de ses acceptions classiques qui l'apparentent au complot et à la conspiration, aux divers rebondissements et dénouements d'un récit, la prise en compte de sa polysémie, ainsi que le souci de rémunérer le défaut de la langue, ou d'en remotiver les sens latents, est pour beaucoup, par exemple, dans le choix de Wordsworth d'insister, avec une précision factuelle qu'on a pu lui reprocher, sur les dimensions du « little muddy pond », non loin du tertre auprès duquel se tient Martha Ray, l'infanticide présumée du poème « The Thorn » : « I've measured it from side to side : / 'Tis three feet long, and two feet wide v. 32-33² ». Plutôt qu'un excès de prosaïsme, ainsi que le reproche lui en fut fait, il convient plutôt d'y voir comme un écho de l'un des premiers sens du mot *plot* : « a small piece of ground, generally used for sa specific purpose ; a measured area of land, lot » (*O.E.D.*) — la fin du poème, quand apparaît à la surface de l'étang l'ombre du visage d'un « babe », éclaire d'un jour macabre et presque fantastique le « purpose » en question, mais on voudra bien ne pas perdre de vue l'idée, exprimée par Brooks, d'un *plotting* de la part de l'auteur, organisant son récit en termes de « boundedness, demarcation, the drawing of lines to mark off and order » (Brooks 12).

S'aventurer à réfléchir à ce que pourrait signifier, spécifiquement, le fait d'intriguer en poésie, c'est se frotter aussi à ce qu'on pourrait appeler l'inquiétante étrangeté de la poésie elle-même, entendue comme langue, sinon étrangère, du moins « en quelque sorte étrangère » (Doumet 58), et elle-même promue motif à intrigue. Celle-ci, en effet, de par ses moyens propres, y compris typographiques, est amenée à spatialiser le discours, en l'évidant ou le trouant, en rupture avec sa pente linéaire ; à organiser la complexification croissante du sens (*the*

² Version de 1798. Confer la version de 1820: «Though but of compass small, and bare/ To thirsty suns and parching air».

Marc Porée

plot thickens) à rebours de la signification obvie par là même souvent mise en déroute ou en suspens, au besoin par un excès de signifiante, qui peut aller jusqu'à l'incompréhension, le cas échéant. Faut-il comprendre la poésie ? s'interroge Christian Doumet, à propos, il est vrai, de la poésie moderne. Comment comprendre ce premier exemple emprunté à Wordsworth³, sinon que la modalité intrigante de la poésie s'y configure à partir du prétérit *hung*, du verbe connotant le balancement, la suspension, l'interrogation sans réponse, la surprise. A partir aussi de sa place dans le vers, en bordure du vide, préluant à la possibilité d'un drame, et dans l'attente inouïe d'un enjambement par l'oreille—hardiesse confondante que l'œil du lecteur cautionne, en écoutant se combler longuement le silence :

*And, when there came a pause
Of silence such as baffled his best skill:
Then, sometimes, in that silence, while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents;
(« There was a Boy », v. 16-21)*

Autre événement « étrange », rebours de tout sensationnalisme :

*Oh! at that time,
While on the perilous ridge I hung alone,
With what strange utterance did the loud dry wind
Blow through my ears! the sky seemed not a sky
Of earth, and with what motion moved the clouds!
(The Prelude, 1850, I, 346-350)*

On y retrouve le même effet de seuil, en limite du vers et en lisière du blanc de la page, la pause qui se prolonge, et dont l'étirement finit par désarticuler l'énoncé, dissociant, ce faisant, ciel terrestre et ciel d'une autre terre, celui annoncé par l'Apocalypse et déjà réalisé ici bas, par la grâce de ce que Michael Edwards nommerait *Anaktisis*

³ Commenté par Christopher Ricks, *The Force of Poetry*, 119.

Intriquer en poésie

(recréation ou nouvelle création), dont la poésie formule l'ambitieux dessein et tisse, plus qu'elle ne l'esquisse, la trame à venir, *plot* encore et toujours.

Je poursuivrai en enfonçant une porte ouverte : il n'y a pas eu d'équivalent, dans la poésie anglaise, de ce qu'aura été le moment Mallarmé dans l'histoire de la poésie française moderne. Dans la poésie anglaise, le refus ou l'évitement du récit, l'exclusion du narratif, l'anathème lancé contre « l'universel reportage », n'ont guère eu droit de cité. De même, nul poète anglais ne s'est jamais interdit de prononcer la fameuse phrase qu'évoque Paul Valéry : « La marquise sortit à cinq heures ». Inversement, ceci confirmant cela, le culte de la poésie pure, pourtant venu de E.A. Poe, n'aura jamais joui du même prestige en Angleterre qu'en France. Ceci appellerait bien sûr à être infiniment nuancé, de part et d'autre de la Manche⁴ ; il importerait, également, de préciser les motifs invoqués pour justifier l'exclusion : Valéry se plaignant à juste titre, dans sa comparaison entre lecteurs de fiction et lecteurs de poésie, de ce que le primat absolu du récit condamne les premiers à toujours vouloir la suite, et la fin, et rien d'autre qu'elles, ne connaissant qu'une seule loi, « mais sous peine de mort : il faut — et d'ailleurs il suffit — que la suite nous entraîne, et même nous aspire, vers une fin », à la différence du lecteur de poésie, invité à s'attarder sur la matière même de sa langue, sur le feuilleté et à la matérialité de la signifiante (*Œuvres*, I, 771). Soit, mais il n'empêche, dans son ouvrage de 1989, *Poésie et récit*, consacré à l'incidence de Mallarmé sur la poésie française, Dominique Combe ne prend aucun risque à souligner ce qui est pour les anglicistes, une évidence, à savoir que la poésie anglo-saxonne apparaît « comme un antidote au platonisme de la

⁴ Il faudrait, en particulier, rappeler que l'auteur d'un *Coup de dé* présente le poème comme une fiction non narrative, dans la mesure où, pour lui, la fiction est l'antonyme du récit. Rappeler, également, que l'exclusion (relative) du narratif correspond à seulement un moment de l'histoire de la poésie française, le siècle écoulé entre 1870 et 1970. Plus nuancé, Doumet suggère que ce qui s'est perdu, au XXe, c'est l'épopée, ou plutôt le « goût du continu poétique », tout en rappelant que bien des poètes contemporains, pourtant aux antipodes du genre épique, ont la phobie des recueils disparates, et que, *last but not least*, deux des textes fondateurs de la poésie moderne sont à leur façon des récits, *La Chanson du Mal-Aimé* d'Apollinaire, et *Nadja*, le poème en prose de Breton (Doumet 87-90).

rhétorique mallarméenne » (Combe 194). Cette fidélité au narratif, ce profond désir de narrativité, sont un élément structurant, presque un invariant, à l'intérieur du champ de la poésie anglaise. Depuis la nuit des temps, le récit s'est plu à se frotter au poétique, de même que la poésie, par exemple d'un Chaucer, s'est très tôt colletée avec la narration (cf. *Les Canterbury Tales*). Jusqu'à proposer, dans la période victorienne, l'équivalent de romans en vers, comme l'*Aurora Leigh* de Elizabeth Barrett Browning, ou la reprise, mais intériorisée, du « Quest Pattern », dans le « Childe Roland to the Dark Tower Came » de Robert Browning. Sans oublier le triple meurtre romain, et son traitement par la justice, qui fournit le substrat de *The Ring and The Book*, dont les dix monologues dramatiques, et la relativité des témoignages qui les soutient, reconstituent l'équivalent d'une *Comédie humaine* en vers. Au vingtième siècle, le goût des longs poèmes narratifs ne s'est jamais démenti. T.S. Eliot éclaire la structure profonde de *The Waste Land* par le déroulement de la légende du Graal⁵ et une même composante anthropologique est au soubassement de l'intrigue des poèmes narratifs de Ted Hughes, *Crow* ou *Gaudete*. Les contre-exemples existent, bien sûr, mais je serai néanmoins tenté de dire, en paraphrasant le Blanchot du *Livre à venir* que les poètes anglais ne se sont pas laissé convaincre que les Sirènes enchanteresses, comme la coutume a cherché à nous en persuader, étaient seulement les voix fausses qu'il ne fallait pas entendre, et qu'ils n'ont pas cherché à mettre en accusation les puissances d'attraction du récit (qui n'est pas le roman, ainsi que le rappelle le même Blanchot) : « menteuses quand elles chantaient, trompeuses quand elles soupiraient, fictives quand on les touchait » (Blanchot 11).

Il n'empêche, dans le temps même où le romantisme connaît un développement sans précédent du poème narratif, amorcé par les fragments d'Ossian, la narrativité s'y voit bousculée, tenue en échec, quand elle n'est pas encalminée, à l'image du bateau du « Rime of The Ancient Mariner ». La simultanéité des phénomènes est même ce qui caractérise la période, également marquée par l'hybridité générique —

⁵ De telle sorte que la discontinuité du récit poétique s'y voit contredite, ou rachetée, par l'unité du récit latent en sous-main.

Intriguer en poésie

des « Lyrical Ballads » au « Lyrical Drama » — et il pourrait bien y avoir un rapport de cause à effet. Voyons cela de plus près. Dans « Lucy Gray » de Wordsworth, on suit un fil, des traces, qui débouchent sur une perte, pour une intrigue à l'issue trop prévisible :

*When in the snow the Mother spied
The print of Lucy's feet.*

*Then downward from the steep hill's edge
They tracked the footmarks small;
And through the broken hawthorn-hedge,
And by the long stone-wall;*

*And then an open field they crossed,
The marks were still the same;
They tracked them on, nor ever lost,
And to the Bridge they came.*

*They followed from the snowy bank
The footmarks, one by one,
Into the middle of the plank;
And further there were none! (43-56)*

Fil du récit, strophe après strophe, que le schéma de la rime ab ab cd cd (crossed/same; lost/came; bank/one, plank/none) rend implacable. Consommée au milieu du pont, dans ce qui n'est pas la fin du poème, l'inexplicable disparition d'une enfant consacre la conjonction d'une intrigue, au sens de scénario, et d'une perplexité pensive. Le poème marque le débordement du code proairétique, réglant la suite des actions et des conduites, par le code herméneutique, en fonction duquel une énigme est posée, formulée et résolue, laquelle résolution, et c'est tout l'enjeu du romantisme, est à son tour suspendue, ou frappée d'inanité, plus ou moins sonore (« a solitary song/ That whistles in the wind », v. 63-64), avant que d'être convertie en « those obstinate questionings/ Of sense and outward things , /

Marc Porée

Fallings from us, vanishings⁶ ». Du reste, le premier des Lucy Poems, « Strange Fits of Passion Have I known », mimait pareillement le suspens, la montée de l'angoisse, entre glissement (« slide/Into a Lover's head ») et *end-stopped line* (« stopped »/ « dropped ») :

*My horse moved on; hoof after hoof
He raised, and never stopped:
When down behind the cottage roof
At once, the bright moon dropped.*

*What fond and wayward thoughts will slide
Into a Lover's head—
"O Mercy!" to myself I cried,
"If Lucy should be dead!" (v. 21-28)*

Ce poème pour lequel, à l'image de toute la série, il n'existe aucun référent connu, permet d'exhiber, voire d'exacerber le motif narratif à l'état pur, ainsi que l'élaboration d'une angoisse sans objet (en ont-elles jamais ?). Au rythme lentement égrené du cheval (« hoof after hoof »), le récit distille sa corrélation lourde de menaces : montée d'angoisse qui serre la gorge, et chute de la lune, au bas du toit de chaume⁷, quand l'horizon disparaît, et avec lui la possibilité du *happy end*.

Avec « Simon Lee », la poésie de Wordsworth mime non point l'action, ce que préconisait la *Poétique* d'Aristote, mais l'inaction, en l'occurrence, l'incapacité d'un frêle vieillard à trancher d'un coup de hache une vieille souche.

*Few months of life he has in store,
As he to you will tell,
For still, the more he works, the more
His poor old ankles swell.*

⁶ « Ode on Intimations of Immortality », v. 144-46.

⁷ A l'ouverture de *The Rime of the Ancient Mariner*, on lit « Merrily did we drop/Below the Kirk, below the Hill./ Below the Light-house top » (v. 26-28).

Intriguer en poésie

*My gentle reader, I perceive
How patiently you've waited,
And I'm afraid that you expect
Some tale will be related.
O reader! Had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle reader! You would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
I hope you'll kindly take it;
It is no tale; but should you think,
Perhaps a tale you'll make it. (v. 65-80)*

Impuissance pathétique, qui tire des larmes au narrateur, celui-ci cherchant à les susciter chez le lecteur; mais peut-on parler d'impasse générique, comme le propose Stuart Curran (182)? C'est moins sûr, dans la mesure où Wordsworth fait monter les attentes du lecteur, en matière d'intrigue, non point pour les décevoir en soi et pour soi, mais bien plutôt dans l'espoir d'amorcer, avec leur collaboration, un récit d'un genre nouveau, qui pourrait fort bien être la contribution majeure du romantisme à l'histoire des genres. On le voit, la responsabilité en incombe autant au lecteur qu'au poète, l'intrigue n'étant ni dans l'œuvre ni dans le lecteur, mais dans leur œuvre commune. A intrigue nouvelle, dénouement nouveau; du reste, en tranchant sans difficulté ce qui est tout sauf un nœud gordien (« I struck, and with a single blow. The tangled root I sever 'd, / At which the poor man so long / And vainly had endeavour'd » v. 93-96), le narrateur lève l'hypothèque du narratif orienté vers une fin forcément catastrophique, la catastrophe fût-elle « heureuse ». La mise en abyme d'une résolution ne résolvant rien, reste une révélation : celle de l'essentielle humanité des hommes, au regard de laquelle l'anecdote apparaît bien secondaire. Dans les mains de Wordsworth, la ballade lyrique, contradiction dans les termes, substitue le sentiment à l'intrigue : les aventures y sont celles du cœur, de l'amour maternel, de

Marc Porée

la solidarité humaine : « Alas ! the gratitude of men / Has oftner left me mourning » (v. 103-104)⁸.

L'impasse générique, en revanche, est sans doute responsable de l'inachèvement des deux *Hyperion* (1818-1820). Avant même que Keats n'en abandonne la rédaction, au motif des miltonismes excessifs qui l'entacheraient, le projet souffrait de l'évidente contradiction qu'il y avait à vouloir concevoir une intrigue proto-darwinienne, pré-évolutionniste, au sein d'un canevas de type « providential plot » rendu très largement caduc par le *Zeitgeist*. Cette histoire de relève de générations et de passation de pouvoir parmi les dieux et les Titans de l'Olympe, achoppe, d'abord et avant tout, sur la réalité historique du retour de l'Ancien Régime, après l'échec de la Révolution française. Le premier poème s'ouvre sur la chute des Titans, et de Saturne, leur souverain, condamnés par la marche de l'Histoire, et s'interrompt une première fois, quand le pourtant ardent dieu du soleil, Hypérion, peine à prendre son essor ; le deuxième poème, recentré sur la personne du poète narrateur, qui devient un protagoniste du drame, trébuche, une nouvelle fois, sur l'envol de l'astre, annoncé mais non réalisé, et comme suspendu à jamais dans le vide: « on he flared ». L'aporie est lourde de conséquences ; elle signifie, entre autres, que la nouvelle imagination historique, voire historiciste, en passe de prendre le pouvoir culturel, a bien mal commencé son magistère narratif, qu'elle ne s'est pas encore trouvée un « patron », au sens de *pattern* ou de design, à la hauteur de ses nouvelles grandes espérances. C'est pourtant la montée en puissance de cette imagination historique qui fait dire à Peter Brooks, sans craindre les généralisations abusives, que le romantisme est ce moment où

the making and the interpretation of narrative plots assumes a centrality and an importance in literature, and in life, that did not have earlier no doubt because of a large movement of human societies out from under the mantle of sacred myth into the modern world where men and institutions are more and more defined by their shape in time. (xii).

⁸ « They stall the reader exactly on the issue of action... Not the action itself, but its psychic motivation or consequence, becomes the dynamic force of poem after poem. » (Curran 182). Voir aussi *Ballades lyriques*, 48-49.

Intriguer en poésie

Le poète est contraint de constater son impuissance à concevoir le temps de l'après, à imaginer les contours de cet avenir annoncé comme radieux ; pourtant éminemment désirée, la métamorphose tourne court à deux reprises, sans doute parce que la langue lui aura également fait faux bond. Il faudra attendre le discours plus ouvertement scientifique de Darwin, puis les romanciers victoriens, pour que se liquide l'héritage des « Providential plots », avec la mise en œuvre des *Darwin's Plots*⁹, et ce au profit presque exclusif du roman.

En troquant la langue de Milton contre celle de Chatterton, éminemment anglaise, là où la première était hébraïque ou latinisante, Keats dit avoir gagné au change—ainsi le goût retrouvé de la polysémie, qui lui inspire le verbe *conspire*, au troisième vers de son « Ode à l'Automne » :

*Season of mists and mellow fruitfulness,
Close bosom-friend of the maturing sun;
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eaves run; (v. 1-4)*

Traditionnellement, le terme s'interprète en termes de complicité organique, de collusion pneumatique, de communion par le souffle et le Logos. A première vue, le poème consacre une forme de sanctuarisation, laquelle passe par l'évacuation de l'histoire, le traitement allégorique de la saison, le recours à une picturalité classique, à la Poussin, à la Claude, la création d'un hors temps, contemplé *sub specie aeternitatis*. Bref, toutes les composantes de l'idéologie romantique selon Jerome McGann s'y retrouveraient sans peine. La lecture proposée par Nicholas Roe est tout autre¹⁰. L'Ode fut composée quelques jours après la tenue d'une grande réunion publique, le 13 septembre 1819, en présence de Henry Hunt, l'un des organisateurs de la grande manifestation des réformistes, à St Peter's

⁹ Rappelons la définition de l'intrigue qu'y donne Gilian Beer, et que je reprendrai volontiers à mon compte : « Plot—that combination of the inexorable and the gratuitous », *Darwin's Plots*, 258.

¹⁰ « Keats's Commonwealth », *Keats and History*, Nicholas Roe, 194-211.

Marc Porée

Field, Manchester, brutalement réprimée par l'armée. Arrêtés, puis relâchés, les « conspirateurs », comme on les appelait, s'étaient fait acclamer par la foule, parmi laquelle il est établi que figurait Keats. Son ami, Leigh Hunt, frère du précédent, jadis emprisonné pour trouble à l'ordre public, venait de publier dans les pages de sa revue littéraire d'opposition un « Calendar of Nature », consacré au mois de septembre, assorti de ce commentaire : « The poet (Spenser, « Mutabilitie Cantos ») takes the advantage of the exuberance of harvest and the sign of the Zodiac in this month (Balance), to read us a lesson on Justice » (Roe 204). Or, les manifestants de septembre arboraient sur leurs pancartes des images de balance, en signe de protestation contre l'injustice de la répression. De plus, l'automne, par son abondance, se prête à la célébration du « Commonweatlth », alors que la réalité de la politique des Tories excluait toute forme de partage, du suffrage d'abord, puis des richesses. Dans ce contexte politique troublé, parler de conspiration, ou de Cérès, déesse des récoltes, mais aussi, confer Lemprière, du partage des terres, ne saurait être tout à fait fortuit. Sans doute que lorsque Nicholas Roe voit dans la « rosy hue » du ciel d'automne, à la fin du poème, une allusion cryptée au sang versé lors du *Peterloo Massacre*, il en fait un peu trop — on ne saurait débusquer derrière chaque conspiration la mémoire d'un Gunpowder Plot historique¹¹ —, il n'empêche : la poésie romantique, et donc celle de Keats, dont on redécouvre le progressisme, consacre la compossibilité de l'intrigue et de la poésie, dont j'avais fait mon point de départ. Et c'est ainsi que l'auteur de l'« Ode on a Grecian Urn » multiplie les interrogations, à la fois suscitées par la vue des scènes représentées sur la paroi de l'urne et par la narrativité générique inhérente à son « flowery tale », ses « leaf-fring'd legends » (devant être lues, donc) :

*Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,*

¹¹ Même si, nous rappelle Peter Brooks, la contamination par le mot français *complot* a beaucoup fait pour que s'impose le quatrième sens de « conspiration » de l'anglais *plot* (12).

Intriquer en poésie

*And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?² (v 31-37)*

L'explication par l'anthropologie, selon laquelle la violence sacrificielle serait à l'origine de toute culture humaine, pas plus que le recours au mystère religieux (domaine dans lequel le poète se verrait supplanté par le prêtre), ne permettent pas de rendre compte de la frénésie interrogative qui fait que, au milieu du procès ekphrastique, et alors que le temps semble suspendu, s'impose le besoin d'imaginer, pour la scène vue, un hors champ, mais aussi de fabriquer (*dress*) une intrigue. Ses ressorts, comme ses tenants et aboutissants, pour être classiques (Qui ? Quoi ? Où ? Pourquoi ?), n'en sont pas moins intrigants. Sans vouloir parler de « Whodunit ? », reste que la tension herméneutique a de vagues relents d'enquête policière dans sa quête des mobiles profonds sous-jacents à la scène. Pour être, enfin, tissée de fils de soie (« silken »), elle n'en finit pas moins d'égarer le spectateur-voyeur-lecteur, de faire en sorte qu'il s'abîme dans une perplexité sans fin et sans fond, de le piéger, d'exercer sur lui, d'un mot, un *teasing* de l'intelligible à vocation aporétique (« dost tease us out of thought », v. 44). On se souvient que Roland Barthes assimile le strip-tease à un récit, qui développe les termes d'un code qui est celui de l'Enigme, et possède la même structure que la Révélation : « dès le début le dévoilement d'un secret est promis, puis retardé (« suspendu ») et finalement à la fois accompli et esquivé » (Barthes 161)¹². Dans sa

¹² Je mentionnerai pour mémoire un strip-tease bien réel, mis en scène dans cet autre poème de Keats, « The Eve of St Agnes ». La rouerie, le recours à la ruse, à la manipulation — ce que Max Milner nomme la « diabolie », ou séduction trompeusement maligne —, sont partie prenante de son dispositif narratif. Dans un article resté célèbre, « The Hoodwinking of Madeline », Jack Stillinger fut le premier, en 1971, à problématiser cette problématique duperie. Quand Porphyro prend langue avec la duègne pour concevoir ce qu'il nomme un « stratagème » (v.), soit les moyens dérobés de parvenir à ses fins, lesquelles sont d'abord voyeuristes et sexuelles, l'intrigue se trouve exhibée au grand jour (136-171) — soit une monstration ayant valeur de mise en abyme de l'intrigue. Cela se fait, de surcroît, dans une relation implicite avec l'arène du politique, et avec les complots qui s'y fomentent, dès lors, en effet, qu'à l'origine de la conception du stratagème, on note la présence d'une « purple riot », soit une émeute en passe

Marc Porée

beauté froide, voire frigide (« Cold Pastoral !»), l'urne s'avère rétive à toute révélation, comme à tout dévoilement : son effeuillage (« leaf-fringed ») n'aura rien montré *in fine* (si ce n'est, encore selon Barthes, le coup final, le dénouement) ; quant à son ramage (dessin décoratif, mais aussi oracle), il ne livre rien d'autre qu'un énoncé redondant : « 'Beauty is truth, thruth beauty' » (v. 49). Mais énoncé, parce que littéralement *creux*, dont on s'épuise à sonder la profondeur énigmatique, en rapport avec ce qu'on subodore être sa portée philosophico-esthétique. Faut-il comprendre la poésie, disions-nous ?

Coleridge n'est pas en reste. Tout aussi énigmatique est le « ministère » du gel évoqué à l'incipit de « Frost at Midnight ». Son sacerdoce occulte promet, non la pétrification, mais la cristallisation.

*The Frost performs its secret ministry,
Unhelped by any wind. The owl's cry
Came loud—and hark, again! Loud as before.*

(...)

*Or whether the secret ministry of frost
Shall hang them up in silent icicles,
Quietly shining to the quiet Moon. (v. 1-3, 77-79)*

Le gel y est un mode opératoire ; à ce titre, il pourrait modéliser un faire, celui de la poésie, soit une concrétion sans bruit, une solidification nocturne, mais cependant destinée à voir le jour, un épaississement tout à la fois translucide et opaque — « it thickens », disions-nous à propos du poème, du *Gedicht*, et de son mystère, dont la

de s'étendre à l'ensemble du psychisme troublé : ainsi donc, la couleur pourpre serait l'autre mode, au cœur de la nuit noire et froide, par lequel se manifesterait la conspiration poétique contre l'empire du prosaïsme et de ses barbons revêches. On a pu montrer que la construction du suspense, dans ce récit en vers, compte beaucoup moins, en définitive, que l'atmosphère, le cadre, le réseau d'images, surtout, superbe et chatoyant exemple de parergon, de supplément de luxe. On s'attendrait en effet à ce que la tension du poème procède de la menace que représente le Baron pour Porphyro (à l'image du conflit ancestral au cœur de l'intrigue de « Christabel », poème narratif laissé inachevé par Coleridge), mais il n'en est rien. A la place, l'attention du lecteur est détournée vers tout à fait autre chose, par exemple la préparation du banquet (strophes 30 et 31), festin de paroles, invitation à consommer à peine déguisée mais pourtant non actualisée.

Intriquer en poésie

vocation n'est-elle pas, à l'instar du jeune père anxieux et solitaire du poème, de nous inclure dans quelque communauté secrète, à commencer par celle des happy few qui communient, alors que tout dort autour d'eux, avec la taciturnité du monde ? Chaque poème, nous rappelle Christian Doumet, paraphrasant Hofmannsthal, invente à partir de la figure du locuteur solitaire et nombreux une communauté perdue, ou impossible¹³. Pour qu'elle advienne, la « solitude peuplée » à laquelle la langue finit par donner corps, se doit d'entrer en relation avec le mutisme des « silent icicles » (v. 78), l'horizon idéal de toute écriture poétique étant énigmatique, silencieux et sans limite, à mille lieux, en effet, de l'« universel reportage » proscrit par Mallarmé. Dans une version antérieure du poème, l'image des « silent icicles » éclairés par la lune n'en constituait pas le terme. Comprenant qu'il lui fallait supprimer les six vers en surnombre, il comprend une des lois de fonctionnement du récit, de tout récit, qu'il soit ou non poétique : « The six last lines I omit because they destroy the rondo, and return upon itself of the poem. Poems of this kind & length ought to be coiled with its tails round its head¹⁴ ». Il précisera encore sa pensée, quelques années plus tard :

The common end of all narrative, nay, of all, Poems is to convert a series into a Whole: to make those events which in real or imagined History move in a strait Line, assume to our Understandings a circular motion—the snake with its Tail in its Mouth. Hence indeed the almost flattering and yet appropriate Term, Poesy—i.e. poiesis = making¹⁵.

D'un gel, l'autre. Coleridge aura, en effet, livré deux modalités d'apparence contraire de cette concrétion silencieuse. *The Rime of the Ancient Mariner* en offre le visage funeste. Le poème est un bel exemple, mais c'est sans doute le seul, de « ballade lyrique » : à cet égard, il est une contradiction dans les termes, marqué, et Wordsworth y voyait un défaut rédhitoire, par l'inaction manifeste de son principal

¹³ Doumet, op. cit., 23-25.

¹⁴ Cité dans *Coleridge's Poetry and Prose*, Selected and Edited by Nicholas Halmi, Paul Magnuson, and Raimonda Modiano, 123.

¹⁵ Propos de 1815, dans une lettre à Joseph Cottle, *ibid.*, 123.

protagoniste (« continually acted upon », tranchera l'ami censeur). Après la mort de l'albatros, le temps s'arrête, le vent tombe et avec lui le récit sombre. La panne se prolonge de la Partie II jusqu'à la fin de la Partie IV : « a weary time! a weary time » (v. 143 (1834)). Comment s'interdire, dès lors, de songer à la polysémie du signifiant *Rime* qui donne son titre au poème ? *Rime*, c'est bien sûr, la rime, et Coleridge est un sorcier en matière de récit en vers ; c'est aussi un synonyme de *hoar-frost*, soit bien plus qu'un élément du décor : une partie de sa texture sémantique et rythmique : « The ice was here, the ice was there, / The ice was all around » (v. 57-58). Le mouvement est contraire à celui de « Frost At Midnight » : la concrétion fige, avant de pétrifier (comme est pétrifiant le regard du Vieux Marin), l'épaississement immobilise dans le temps arrêté de l'image peinte (« as idle as a painted Ship/Upon a painted Ocean », v. 113-114). Parce qu'ils se disputent la main sur le récit, les deux *plots* concurrents risquent la mise en échec l'un de l'autre : l'intrigue morale (trop morale, aux yeux de Coleridge lui-même qui condamnera amèrement la trop ouverte « obtusion of the moral sentiment as a principle or cause of action in a work of such pure imagination¹⁶ » ; amonale, aux yeux de sa contradictrice, Mrs Barbauld), et l'intrigue au sens de la conduite du récit selon Aristote, avec ses péripéties et ses rebondissements. Concernant la seconde, Wordsworth devait déclarer : « the events having no necessary connection do not produce each other¹⁷ ». Wordsworth est un lecteur faussement myope, et vraiment de mauvaise foi, en ce que, partisan, avant Peter Brooks, de pratiquer l'art du *Reading for the plot*, en quoi il se révèle bien inspiré, il feint ensuite de s'offusquer des mille et un dérèglements du récit mettant à mal sa crédibilité — sans (vouloir) voir que l'essentiel est ailleurs. Il est vrai que les ellipses, les courts-circuits, les entorses délibérées à la linéarité du propos, ainsi que les coups portés à l'enchaînement des événements, tout comme la non concordance habituelle entre cause et effet, achèvent de mettre à mal la notion même de *plot*. Mais comment alors expliquer que l'histoire ait à ce point marqué les esprits, à commencer par l'invité de la noce, figure

¹⁶ Coleridge, *The Table Talk*, Mai 1830, cité in *Coleridge's Poetry and Prose*, 98.

¹⁷ *Lyrical Ballads*, Note à la seconde édition, 1802, 56.

Intriguer en poésie

déléguée du lecteur dans le récit ? L'intrigue, c'est le mobile, dit-on ordinairement — sauf que le meurtre de l'albatros est sans mobile ; sauf qu'en l'absence de vent, un esprit se lève, un courant sous-marin se met en branle, dans les profondeurs du bateau et du récit, que tous deux ramènent le marin à bon port, poussé par une lame de fond, dont le ressort est psychique, bien plus que narratif, à l'image de la compulsion de répétition qui déclenche la parole, le « strange power of speech » (v. 620). C'est même le côté incertain (« at an uncertain hour », v. 615) du déclenchement qui nous éclaire sur le fonctionnement secret de l'intrigue : à l'image de la partie de dés entre les deux figures qui se disputent le sort du vieux marin, elle procède plus que jamais de l'association de l'aléa et de l'inexorable, dont le poète fait varier les proportions respectives, convaincu qu'un coup de dés, jamais, n'abolira le hasard¹⁸.

Byron, enfin, et c'est un paradoxe, est le poète romantique qui aura le plus fait pour désavouer l'intrigue en poésie¹⁹. Alors que ses « Turkish Tales » sont la parfaite illustration de l'engouement de ses contemporains pour la veine quasi romanesque de la poésie (ce sont après tout des « contes » orientaux en vers), le premier d'entre eux, « The Giaour », porte déjà en germe la mise en échec programmée de l'intrigue. Délibérément conçu comme une suite décousue de fragments disjoints, et dont le nombre va croissant avec chaque édition

¹⁸ Rappelons que les Notes marginales, ajoutées près de vingt ans après la première publication du poème, à l'occasion de la parution en 1817 des *Sybilline Leaves*, avaient pour objectif apparent, sous réserve des autres, de rendre l'intrigue plus lisible, moins opaque. Ceci se traduit par des coups de force interprétatifs, des gauchissements pour le moins surprenants. En glosant, Coleridge rationalise, moralise, unifie, rechristianise ; en théorie, il saborde l'hétérodoxie première, au profit d'un retour à des scénarios pour le moins convenus, selon la modalité du crime et du châtement, ou de la *Revenge Tragedy* (« And the Albatross begins to be avenged »). En pratique, l'étrangeté du poème demeure, irréductiblement, et c'est heureux.

¹⁹ Au terme de son « Mazeppa », le monarque auquel était destinée cette relation contée à bride abattue est découvert... plongé dans un profond sommeil : « Anf if ye marvel Charles forgot/To thank his tale, he wonbder'd not—/ The king had been an hour asleep » (442). Le sujet, on le sait, aura enflammé l'imagination des écrivains et des artistes, et Byron raconte comme personne, il n'empêche, la pirouette finale pointe vers le fossé qui se creuse entre la part de Byron qui croit encore aux histoires, et celle qui n'y croit déjà plus.

successive, le récit ne débute véritablement qu'après un long préambule (de plus de 160 vers !) dont le caractère digressif n'est qu'apparent. Le véritable incipit, donc — « Who thundering comes on blackest steed, / With slacken'd bit and hoof of speed ? » (v. 180-181) — feint de rappeler la balade allemande, à la manière du « Roi des Aulnes » de Goethe²⁰, pour mieux biaiser les cartes. Là où ses contes postérieurs, « The Corsair » et « Lara », déplacent par convention le mystère du côté des nombreuses allusions au passé opaque et impénétrable de leurs personnages de ténébreux, y compris par le truchement de la paralipse, « The Giaour » installe la discontinuité, l'incertitude, la perte des repères familiers, au cœur de sa stratégie poétique, multipliant les ellipses hardies, violentant la chronologie, variant sans cesse varier les points de vue, au risque assumé de désorienter son lecteur, ce qui, à propos d'un poème orientalisant, n'est pas, on l'avouera, le moindre de ses atouts, et confirme le point de vue de Brooks : « Plot is a kind of arabesque or squiggle toward the end » (Brooks 104).

Avec son *Don Juan*, Byron se fait plus radical, en mettant en scène l'adventice, l'aléa et l'aventureux, de par le caractère suprêmement gratuit des évolutions de son héros. Concernant le début, le milieu et la fin de l'action, il feint de se plier aux règles d'Aristote, pour mieux les faire voler en éclats. La liberté d'un poème conçu sans plan, prévu pour se prolonger sur plus de cinquante chants, témoigne bien plus que de l'esprit d'improvisation qui présida à sa rédaction. Elle dénote le besoin de pousser à son comble la tension entre désir d'intrigue, impérieux (« I need a hero »), et son déni quasi structurel, disons programmatique. On note ainsi, chez un poète qu'on n'attendait pas aussi engagé du côté de la théorie, mais qui avoue un penchant pour Newton et sa loi de la gravitation, une triple théorisation :

— de la digression. Elle prend de plus en plus le pas sur l'action, bientôt presque vidée de sa substance, devenue pur prétexte à toutes sortes de prises de position, de commentaires, de discours, de développements ouvertement hors sujet de la part du narrateur, bavard

²⁰ « Qui galope encore, si tard, par le vent ? / Un père à cheval, avec son enfant ? ». Cité par Jean-Louis Backès, 239.

Intriquer en poésie

incorrigible. Ce faisant, on assiste, et là encore le phénomène n'est pas sans vraie profondeur, à l'amplification d'un phénomène interne à l'évolution de la poésie lyrique. Celle-ci, nous rappelle Dominique Combe, n'est nullement incompatible avec les actes de langage « commentatifs » qui engagent une réflexion à portée universelle et intemporelle sur les émotions éprouvées par le moi lyrique, souvent sous la forme d'un commentaire interrogatif. Combe prend l'exemple de « L'après-midi d'un faune » de Paul Valéry. L'histoire du faune y est constamment remise en question, de sorte que le lecteur, à l'instar du narrateur, ne sait plus trop s'il s'agit d'un fait véridique, d'un rêve, d'un fantasme ou d'un souvenir. Les interrogations rhétoriques, métalinguistiques, y sont nombreuses ; toutes choses par ailleurs égales, le Keats de l'« Ode au Rossignol » procédait déjà de la sorte (« Do I wake or sleep ? »). Chez Byron, la digression achève de réduire l'intrigue à sa plus simple expression.

— du problématique, élu nouveau parangon de l'intrigant. A l'origine de ces questionnements de toute sorte, la prolifération de ce que Byron nomme le « merely quizzical » (XVII, 3), entre énigme et charade, et qui érige en règle de vie la perplexité sceptique devant l'insondabilité des choses et des êtres. Elle trouve à se cristalliser autour de la figure de la femme, ce continent encore inexploité, à la surface de laquelle, parfaitement donjuanesque et pré-freudien en cela, le poème croise. Au demeurant, la dernière femme à entrer en scène a pour nom Aurore, et le sourire insondable qui éclaire son visage, et qui plonge Juan dans des abîmes de perplexité, a quelque chose de la Mona Lisa chère à Léonard, quintessence de l'énigme silencieuse²¹. C'est d'ailleurs son apparition, à l'horizon dernier du texte, qui ravive le désir du lecteur pour un récit encastré, qui menaçait de se diluer dans une forme de parataxe plus ou moins anecdotique, et qui se relance, à la faveur de la reconstitution d'une intrigue amoureuse, en forme d'équation insoluble à quatre termes, dont trois femmes amoureuses et un homme, qui ne l'est pas. Vers laquelle des femmes devait aller la préférence de Juan ? Différée dans le texte, où elle permet la réinscription du

²¹ « Cette attirance et cette peur de Léonard de Vinci par rapport au corps féminin sont bien connues : il est le premier artiste à avoir dessiné un sexe féminin comme une grotte », Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, 32.

Marc Porée

topos d'Hercule au carrefour, la réponse à la question est à jamais escamotée — ce qui, rétroactivement, ne fait jamais que renforcer l'ironie romantique, et l'aporie, cognitive et existentielle, qu'elle consacre.

— de la fin dernière, du *telos*. Le mythe commande la mort du hors-la-loi, de même qu'elle exige la rencontre avec la Statue du Commandeur. Pour lire *Don Juan*, l'original ainsi que les variations sur le thème, rappelle Jean Rousset, il faut commencer par la fin²². Le drame de *Don Juan* se lit à l'envers, à partir de l'épisode fantastique ; tout se joue autour de ces face à face surnaturels, sur ce seuil interdit aux vivants ; l'intrigue ne prend son vrai sens que d'après sa conclusion. Or, le *Don Juan* est inachevé, comme bien d'autres fragments romantiques ; il s'interrompt, quand Byron s'embarque pour la Grèce, en juillet 1823. Il lui reste encore près de neuf mois à vivre, mais il ne reprend plus l'écriture, l'ayant troquée contre l'action. Il se trouve mais est-ce un hasard, que le poème s'interrompt, au lendemain, littéralement, de la rencontre avec le mystérieux fantôme de Norman Abbey, transposition poétique de Newnham Abbey, berceau familial des Byron, qu'il avait dû se résoudre à vendre, la mort dans l'âme. La scène est délicieusement parodique, et l'on s'aperçoit que les composantes de la vieille machinerie mythologique y sont réunis, pour y être plaisamment détournés, invertis, pourrait-on dire, en songeant au changement de sexe : le commandeur y est devenu une comtesse aux appâts bien charnels :

*And then his dread grew wrath, and his wrath fierce,
And then he arose, advanced. The shade retreated,
But Juan, eager now the truth to pierce,
Followed, his veins no longer cold, but heated,
Resolved to thrust the mystery carte and tierce,
At whatsoever risk of being defeated.
The ghost stopped, menaced, then retired, until
He reached the ancient wall, then stood stone still. (XVI, 119)*

²² Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1978, cité par Christian Biet, *Don Juan Mille et trois récits d'un mythe*, 82.

Intriquer en poésie

Reste que la pierre a bien le dernier mot, et que Byron ne survécût guère à cette rencontre d'un genre particulier, où l'inexorable, voire le surdéterminé, l'ont tout de même emporté sur le gratuit. Pierre Bayard, maître ès paradoxes, verrait là matière à confirmer son intuition selon laquelle la courbe de l'intrigue littéraire a vocation à se faire ligne de vie, et que *Demain est écrit*.

Ce besoin qu'ont éprouvé les romantiques anglais de contrarier la narrativité, de mettre en tension récit et poésie, au point de les faire aussi bien se contredire que s'entre-dire (plutôt que de s'interdire), aurait-il trouvé un prolongement ou une postérité chez les modernes ? Deux exemples, choisis en fonction de leur parenté avec le romantisme, explicite dans le premier cas, implicite dans le second, permettront de poser quelques jalons, à défaut de répondre à la question. Paul Muldoon aura médité les leçons de Byron, en matière de « merely quizzical ». C'est du reste en relisant les poèmes de l'auteur du *Don Juan*, pour en préparer une édition, qu'il a eu l'idée de *Madoc: A Mystery* (1990). Il se reporte au temps où le goût du continu poétique d'inspiration épique battait son plein: Wordsworth, avec son *Prelude* d'inspiration miltonienne, le *Madoc* de Southey, qui transpose, d'abord au pays de Galles, puis en Amérique, les tribulations d'un héros virgilien, au service d'une geste impérialiste (pour ne rien dire de sa *Joan of Arc*). Contrairement à la vérité des faits, Muldoon postule que Southey et Coleridge, complices en Pantisocratie, se sont bel et bien embarqués, depuis Bristol, pour le Nouveau Monde. Faisant d'une pierre deux coups, il les jette sur les traces de Madoc, le prince gallois dont Southey avait évoqué les pérégrinations outre-atlantique, avant qu'on ne perde sa trace, mystérieusement. *Madoc: a Mystery* raconte, à la façon d'un western, diverses péripéties abracadantesques, sur lesquelles se greffe le cheminement historique de Lewis & Clark, et de leur fameuse expédition, en butte à diverses manipulations, machinations, conspirations. Une fiction pseudo-policrière, avec vol par effraction—South, descendant du même Southey, débarque dans un Ulster de Science-fiction pour y dérober un document crypté — complique davantage encore l'écheveau :

Marc Porée

*He took the plunge. Whereupon
he became just another twist in the plot. (16)*

Mais la vraie intrigue réside dans la présence, en tête de chaque séquence, d'un nom de philosophe ou de penseur, de Thalès et Anaximandre à Derrida et Hawking. Oulipien en diable, le dispositif s'impose une contrainte, résolument arbitraire, dont sont attendues toutes sortes de rapprochements, certains attendus, d'autres moins, et qui ont pour objectif ouvertement contradictoire (donc canularique) soit de relativiser l'intrigue poétique, au regard de la pensée qui la surplombe, soit de l'absolutiser, en lui faisant dicter sa marche à toute la philosophie occidentale ainsi revisitée, aux fins, du reste, de réinscription plus ou moins parodique²³, et pas nécessairement chronologique. Triomphe de l'intrigue, qui n'en finit pas de pratiquer le *teasing* de l'intelligible ; triomphe d'une conception ostentatoire (*self-conscious*) de la poéticité, quand celle-ci multiplie les figures, exhibe le travail sur la langue entendue comme texture rythmique, verbale et sonore (paronomases incessantes, compulsion allitérative, montée en épingle de l'hybridation linguistique, mise en scène exacerbée de la pente consonantique de la poésie anglaise, invention sémantique de tous les instants, réhabilitation de mots rares ou d'origine étrangère — indienne, en particulier), au risque assumé de donner à cette « toile » ingénieuse des accents de fabrication artificieuse : [*Kristeva*] 'Signifump. Signifump. Signifump' (260).

Le poème mériterait une analyse plus poussée, mais on pourra lui préférer une modalité de l'intrigue qui privilégie l'inexorable, aux dépens de l'aléa. C'est le cas avec « The Pomegranate » (1994), de l'Irlandaise Eavan Boland, qui illustre la permanence des grands récits archétypaux, à la faveur d'une référence explicite à d'anciens mythes du retour, et ce dès l'entame du poème :

*The only legend I have ever loved is
The story of a daughter lost in hell.
And found and rescued there.
Love and blackmail are the gist of it.*

²³ « [*Empedocles*] The woodchuck has had occasion/ to turn into a moccasin » (23).

Intriquer en poésie

*Ceres and Persephone the names.
And the best thing about the legend is
I can enter it anywhere. And have (1-6).*

Ce retour du même, par-delà les âges (« It is another world »), la poésie l'a toujours eu en affection, pour le pratiquer dans sa langue même, sa disposition strophique, ses structures phonétiques, sémantiques, ses parallélismes syntaxiques ou structurels, sa prédilection pour l'analogie, l'être-comme de la comparaison (« She will enter it. As I have », v. 51), etc. Cette organisation de la répétition, à la fois temporelle et spatiale, justifie que la poésie, et les poètes, privilégient un certain nombre de mythes fondés sur la répétition : mythes de la résurrection de la voix sous l'effet du soleil revenant tous les matins (Memnon), du retour cyclique des astres (Apollon), de la voix donnée et rendue (les sirènes), du retour sur soi, en arrière, ou sur le passé (Orphée), de la réduplication des images et des sons réverbérés (Narcisse et Echo). Ici, le mythe est celui du retour régulier des saisons, de l'hiver, des générations, du devenir femme (Demeter/Perséphone). Au travers de son titre, d'infamale et acoustique mémoire, se feuillette et s'imbrique, en version bilingue, le fruit défendu consommé par Eve (« the French sound for apple and/the noise of stone »), rabattu sur le souvenir des six graines de grenade mangées par Perséphone, la précipitant aux enfers pour six mois, soit un « vegetation rite », un ressort anthropologique, dont le poème dit l'inusable actualité, et le toujours redoutable pouvoir, aimé comme tel (« I have ever loved »), pour les réensemencements, les pollinisations croisées, les greffes intertextuelles auxquels il se prête. William Blake, et ses paraboles poétiques autour de l'archétype de la « Little Girl Lost », « Little Girl Found », ne sont pas loin. Le cadre de l'intrigue ainsi rappelé, avec son poids de prédestination, le poète se garde bien d'en contrarier le déroulement et la laissera aller jusqu'à son très prévisible dénouement : « I will say nothing ». Un mutisme en accord avec le caractère retenu des énoncés, réduits à leur expression minimale. Brièveté et concision du vers, lapidaire, expéditif, dépouillé à l'extrême, procédant à mots comptés, en lisière du mutisme et de l'abstention. Un mutisme assumé au risque de paraître trahir l'enfant, en l'abandonnant au destin qui est

Marc Porée

le sien, et que la mère connaît bien pour l'avoir connu avant elle ; une abstention qui, sur le plan du signifié, pourrait se lire comme une parabole philosophique ou théologique, illustrant le geste du créateur qui sait l'issue, mais ne souhaite pas intervenir dans le libre arbitre de sa créature, la laissant vivre et écrire sa propre histoire. Dans cette infidélité proclamée, Agamben, pour sa part, verrait plutôt une marque de fidélité à ce qui fait « la vocation » du poète : à la fois impossibilité d'oublier et fâcheuse amnésie (« How did I forget it? »), l'accolade de la mémoire et de l'oubli « préserve l'identité de l'inoubliable et de l'immémorial » (Agamben 29).

*She will hold
the papery flushed skin in her hand.
And to her lips. I will say nothing. (52-54)*

Dans cette conclusion, se donne à lire la double modalité du poétique. Un instant, la marche du temps s'interrompt, se suspend, la pause se fait descriptive, déclinant les propriétés d'un objet²⁴ : l'évocation de la chose, de la grenade dans sa matérialité de fruit²⁵, dont le vers s'efforce de rendre la texture, l'apparence, les composantes phénoménologiques ainsi que les implications physiologiques, voire anthropomorphiques, par catachrèse interposée : « the papery flushed skin ». Très vite, l'autre modalité se réenclenche, avec la configuration de l'événement qui reprend son cours, sa mise en forme par voie d'ellipse. Cette forme n'a pas à être celle d'une narrativité—on a vu qu'Eeavan Bolland l'évite, en coupant court à toute complication. Elle concerne plutôt, de façon à se porter au plus proche de l'Événement en passe d'advenir, la recherche de la phrase susceptible de le mettre en scène, sans le représenter, sans l'imiter, car, ainsi que nous le rappelle Pierre Alfieri, l'événement, même programmé de toute éternité, n'est pas représentable. Tantôt, et l'attaque du poème l'illustre à la perfection, phrases et vers coïncident — et le programme suit son cours,

²⁴ On songe bien sûr à la poésie d'un Francis Ponge.

²⁵ « Et que la grenade est touchante/ Dans nos effroyables jardins », Apollinaire, *Calligrammes*.

Intriguer en poésie

implacablement. Tantôt, il y a divergence, grand écart entre l'une et l'autre :

*She put out her hand and pulled down
the French sound for apple and
the noise of stone and the proof
that even in the place of death,
at the heart of legend, in the midst
of rocks full of unshed tears
ready to be diamonds by the time
the story was told, a child can be
hungry. (34-42)*

A la faveur de ce qui se lit comme un enjambement généralisé, dont l'amplitude soudaine surprend, tant elle tranche avec les énoncés antérieurement bornés, une poussée s'exerce, s'exprime, avec sa part de drame, mais aussi ses origines physiologiques (la faim). Elle s'énonce, surtout, dans le mouvement de la phrase qui, se cherchant, trouve l'intrigue, la seule qui vaille, poétique en son transport, amalgamant (zeugma ?) le phonème (« sound »), le son proche d'un autre bruit (« noise of stone » dans lequel il faut entendre le granit de *pomegranate*), le sème (« stone », « rocks »), le signifiant (« apple »), le signe (« proof », à l'arbitraire remotivé), les langues (l'anglais et le français), la métaphore (les larmes de diamant), la direction (ici verticale), symbole de chute (« pulled down »), à l'aplomb du dispositif textuel, et de Chute, en amont de l'histoire, le lieu commun (« in the place of death ») mais aussi l'exception qui infirme la règle (« a child can be/hungry »), le temps qui fait son œuvre, telle une grenade dégoupillée. Le tout constituant une forme-sens, se montrant à l'image d'un processus, à mi-chemin entre retour du même et improbables « transformations narratives » (Todorov), le poème se construisant dans, et avec le temps—un temps finalement plus vertical qu'horizontal (pour le distinguer du temps commun qui fuit avec l'eau du fleuve), et soutenu par un récit latent, en attente d'actualisation, et pour l'heure différée. In fine, l'événement est celui du poème lui-même, où chaque mot, chaque acteur/actrice prend (sa) « place » (« I can enter it

Marc Porée

anywhere »), au prix d'une sourde tension entre les deux ordres, du vers et de la phrase — et c'est peut-être bien la seule machination, le seul *plot*, qui compte, en poésie²⁶.

Marc Porée
Université de Paris III
Sorbonne Nouvelle

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris : Christian Bourgois, 1998.
- Alfiéri, Pierre. *Chercher une phrase* (1991). Paris : Christian Bourgois, 2007.
- Arasse, Daniel. *Histoires de peintures*, Paris : France Culture/Denoël, 2004.
- Backès, Jean-Louis. *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*. Paris : PUF, 2003.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
- Bayard, Pierre. *Demain est écrit*. Paris, Editions de Minuit, 2005.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

²⁶ A rebours des scénarios tramés par les poètes, sachons distinguer, à la faveur de son exploitation par le pouvoir politique, la prégnance du *story-telling* qui répand son emprise sur la société contemporaine. Analysée, en France, par Christian Salmon, mais venue des Etats-Unis, la dictature de la « narrarchie », de la « storysation », avec les conséquences en termes de formatage des conduites idéologiques et sociales que l'on sait, traduit une forme dégradée de narration, quand le Grand Récit feint de se laisser approprier par tout un chacun—il faut devenir sa propre histoire, *You are the story*, la *story* c'est vous ! —, pour mieux prendre tout un chacun à son piège. Rien n'existe s'il ne prend la forme d'une *story*, mais taylorisée, signe avant-coureur du « Nouvel Ordre Narratif » qui se constitue sous nos yeux (*Verbicide* 110). Cette machination, qui ne prend même pas la précaution de s'avancer masquée, la poésie, d'essence politique, a vocation à la contrecarrer : *Plot/Counter-Plot*.

Intriguer en poésie

- Biet, Christian. *Don Juan Mille et trois récits d'un mythe*. Paris : Découvertes Gallimard, 1998.
- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir* (1959). Paris : Folio Essais Gallimard, 1986.
- Boland, Eevan. *In a Time of Violence*. Manchester: Carcanet, 1994.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. 1985.
- Byron. *The Poetical Works of Lord Byron* (1905), edited by E.H. Coleridge. London: John Murray, 1976.
- Coleridge, S.T. *Coleridge's Poetry and Prose*. Selected and Edited by Nicholas Halmi, Paul Magnuson, and Raimonda Modiano. New York, London: Norton, 2004.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit*. Paris : José Corti, 1989.
- Curran, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. New York, Oxford: Oxford UP, 1986.
- Doumet, Christian. *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, 2004.
- Edwards, Michael. *Le Génie de la poésie anglaise*. Paris: Le livre de poche, 2006.
- Keats, John. *John Keats*. Edited by Elizabeth Cook. Oxford, New York: Oxford UP, 1990.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending Studies in the Theory of Fiction*. London, Oxford, New York: Oxford UP, 1966.
- Muldoon, Paul. *Madoc: A Mystery*. London, Boston: Faber and Faber, 1990.
- Ricks, Christopher. *The Force of Poetry*. Oxford: Clarendon, 1984.
- Roe, Nicholas, ed. *Keats and History*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Salomon, Christian. *Verbicide : du bon usage des cerveaux humains disponibles*. Arles: Actes Sud/ Babel, 2007.
- Stillinger, Jack. *The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems*. University of Illinois, 1971.

Marc Porée

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose* (1971). Paris: Seuil, 1980.

Wordsworth, William. *The Poems: Vol. 1*. Edited by John O. Hayden.
London: Penguin Classics, 1990.

- *Ballades lyriques*. Traduit du français par Dominique Peyrache-
Leborge et Sophie Vige. Paris : José Corti, 1997.