

1.

Pourquoi certains poètes opposent-ils, depuis peu, poésie et récit ? Comment comprendre, au contraire, le rapport de sympathie qui permet, apparemment depuis le début, à la poésie et au récit d'œuvrer ensemble, chacun selon sa propre vertu ? La première question relève surtout de l'histoire littéraire, mais n'est pas sans intérêt pour une réflexion plus approfondie, puisque la séparation commence lorsqu'on restreint volontairement le champ de la poésie en lui donnant, par rapport aux autres genres littéraires, une fonction à part. En Angleterre, c'est au XVIII^e siècle et par réaction contre la poésie néo-classique que Joseph Warton suppose, dans la dédicace (1756) de son livre sur Pope, que la « poésie authentique » (« *genuine poetry* ») se meut dans « le sublime et le pathétique » et que ceux qui s'en éloignent, comme Pope, Swift ou Donne, se trompent quant à l'être même de la poésie. Nous ne mettons plus en avant le sublime et le pathétique, mais nous apportons sans doute d'autres restrictions. Un siècle plus tard, dans un essai de 1859 (qui reprend en réalité deux essais écrits en 1833), John Stuart Mill, croyant, comme si c'était l'évidence même, que la poésie vient des émotions et a pour tâche d'agir sur les émotions du lecteur écarte de ce qui est spécifiquement poétique dans la poésie, *story*, *didactic* et *description* ; il annonce déjà la méfiance de Mallarmé, dans « Crise de vers », à l'égard de « narrer, enseigner, [...] décrire ». Encore une fois, l'émotion n'est pas au cœur de nos préoccupations, mais Mill ajoute que la poésie lyrique participe « plus éminemment et plus particulièrement » que d'autres sortes de poèmes de la nature essentielle de la poésie, et si l'idée appartient clairement à son époque, nous vivons encore, en partie, sous son autorité.

Puis, le rétrécissement de la poésie s'accompagne d'un aveuglement bizarre devant le récit. Pour Mill, la supériorité évidente de la poésie vient du fait qu'elle traite de la « sensibilité humaine », de « l'homme intérieur », alors que le récit connaît seulement les « circonstances extérieures », n'étant qu'une simple énumération d'événements. Shelley avait dit à peu près la même chose, au cours de sa *Défense de la poésie*, pourtant étonnante et admirable, de 1821 : « ... un récit n'est qu'un catalogue de faits séparés, dont le seul lien vient du temps, du lieu, des circonstances, de l'enchaînement des causes et des effets ». On peut supposer, pour rester dans le domaine de l'histoire littéraire, que ce dédain du récit vient d'un souvenir d'Aristote, du passage de la *Poétique* (section 9) où il place le poète au-dessus de l'historien, celui-ci étant voué à décrire ce qui est arrivé, le poète étant libre de s'aventurer dans ce qui pourrait arriver et de se déplacer ainsi parmi les universaux. En oubliant que le poète chez Aristote est tout artisan littéraire, et en assimilant l'histoire de l'historien à l'histoire du conteur (confusion qu'il faut vouloir en anglais, où *story* se distingue de *history*), Shelley n'a pas de mal à rabaisser le récit et à lui opposer le poème qui serait, comme dans la pensée d'Aristote sur les universaux, « l'image même de la vie exprimée dans sa vérité éternelle ».

C'est bien curieux, car nous n'avons même pas besoin d'évoquer Proust, Dostoïevski, Goethe, pour voir que Mill et Shelley se trompent. Il suffit de penser à Hemingway : pas nécessairement à la première et à la dernière phrase de *Pour qui sonne le glas*, qui se répondent, mais à toutes les phrases successives de cet art consacré aux moments du vécu se suivant dans le voisinage des objets du réel, pour savoir qu'aucun romancier, nouvelliste, conteur, ne se borne à aligner des faits. Il faut croire que l'enthousiasme de certains écrivains pour une poésie intense les poussa à éliminer tout ce qui n'y contribue pas. Il est curieux de penser aussi qu'un autre passage de la *Poétique* (à la section 6), où Aristote dit que le *muthos* (la fable ou l'intrigue) est comme l'âme de la tragédie, aide à réfléchir sérieusement sur le rôle du récit en poésie et sur la tâche même du récit, en tant que configuration d'individus et d'événements, dans notre recherche du réel et du sens du réel. Afin de devenir pleinement responsable et d'accéder au plus profond de son être, le récit n'a pas besoin de la poésie, mais se suffit à lui-même.

2.

Pour penser à nouveau la collaboration entre la poésie et le récit dans la perspective de notre modernité (qu'il nous est difficile et peut-être même impossible de quitter), il serait utile de remonter à la source et de considérer Ovide, qui est suffisamment loin de nous pour être proche et qui se tient derrière tant d'autres poètes, du Moyen Âge jusqu'à maintenant. La fable de Pygmalion (livre X) s'inscrit dans une série de fables qui sont autant d'arts poétiques rigoureux et concis : Apollon et Daphné, Pan et Syrinx, Écho et Narcisse, Arachné, Philomèle, Dédale, Orphée. En songeant en particulier à la sculpture, Ovide semble étudier aussi la poésie et le récit ; il les met tous deux en œuvre de façon magistrale et grave.

On connaît l'histoire : Pygmalion façonne une statue de jeune femme, en tombe amoureux et prie Vénus pour avoir une épouse qui lui ressemble ; la statue se métamorphose en femme vivante. Notons qu'en vue de cette méditation sur le rapport entre l'œuvre d'art et le réel, Ovide choisit de faire de Pygmalion un sculpteur, car, dans les différentes versions de la légende, ce n'est pas toujours le cas. Voici le début, non pas du récit (j'y reviendrai), mais de l'acte sculptural de Pygmalion : « *interea niveum mira feliciter arte / Sculpsit ebur formamque dedit* », « Cependant, il sculpta avec un art merveilleux, et bonheur, un ivoire blanc comme neige et lui donna une belle forme ». Le premier mot, *niveum* (neigeux), adjectif qui restera un long moment sans attache, propose des sensations de blancheur et de froid qui joueront un grand rôle dans la pensée du récit, et suggère une comparaison, avec la neige absente, qui donne aussitôt accès à une parole poétique. Ovide parle ensuite de l'art de Pygmalion, avant même de nommer son œuvre, et l'on doit sentir que la qualité exceptionnelle de cet art sera essentielle au sens de la fable. Il invite donc le lecteur, non seulement à recevoir comme une idée que cet art est « merveilleux », mais à le sentir. Il l'oblige à ralentir en lisant les mots qui le disent, en plaçant au milieu du vers deux spondées qui, avec une cinquième syllabe longue qui les suit, permettent au lecteur de se pénétrer mot par mot de la merveille : « *Interea niveUM MIRA FELiciter arte* ». Le sentiment de merveille s'accomplit au vers suivant, lorsqu'arrive le substantif « *ebur* » tant attendu.

Si Ovide se sert, comme poète, de son propre art merveilleux pour souligner celui de Pygmalion, on peut penser que le récit produit un effet poétique semblable quelques vers plus loin, lorsqu'Ovide écrit que

Pygmalion, devant la perfection de son œuvre, « *Miratur* », « s'émerveille ». Loin de passer simplement au fait suivant, il suggère, en rappelant le mot « *mira* », qu'avec le don de Pygmalion, son émotion devant la statue et l'émotion du lecteur, nous franchissons en quelque sorte les limites du réel pour entrer dans le pays de l'émerveillement et de l'art.

Nous pouvons, certainement, nous en méfier ; Ovide, du reste, nous y encourage. En disant que la statue avait une beauté « *qua femina nasci / Nulla potest* », « avec laquelle aucune femme ne peut naître », et en insistant sur cette incapacité du réel par le rejet du mot « *Nulla* », sur lequel le lecteur appuie en le découvrant au début du vers, Ovide semble continuer de célébrer le pouvoir de l'art. Il s'adresse même au lecteur pour lui dire que la statue a toute l'apparence d'une vraie jeune fille, « *quam vivere credas, / Et [...] velle moveri* », « à tel point que tu croirais qu'elle vit et veut se mettre en mouvement ». Arthur Golding, dans sa traduction de 1567, est le seul traducteur que j'ai trouvé qui, comme Ovide, engage le lecteur (« *ye would believe* ») dans l'appréciation de cette merveille qui dépasse le réel. N'y a-t-il pas aussi, cependant, une grande tristesse dans l'idée qu'aucune vraie femme, dans le monde réel de la naissance et par conséquent de la mort, ne possède cette beauté que nous sommes pourtant capables d'imaginer ? « *Nulla potest* » : il suffit de changer de perspective pour lire le passage sur un ton tout à fait sombre, en contemplant cette beauté « avec laquelle aucune femme ne peut naître ».

Il suffit aussi de replacer la création de cette statue dans le déroulement du récit pour comprendre que Pygmalion sculpte une femme d'ivoire parce qu'il a été témoin de la prostitution des Propétides et « *offensus* », « choqué », par les vices qu'il suppose, sans raison, naturels à toutes les femmes, au point de vouloir vivre en célibataire. Il tombe amoureux de l'image d'une femme, qui n'a pas de vices parce qu'elle n'a pas de vie. N'étant qu'un corps, que Pygmalion se plaît à habiller et à déshabiller – l'érotisme ovidien se découvrant lorsqu'il assure que, si toutes manières de vêtements et d'ornements conviennent à la statue, elle ne paraît pas « moins belle » quand elle est nue – la statue d'ivoire constitue une sorte de version ancienne de la poupée gonflable.

L'œuvre d'art devient, de ce point de vue, tout à fait suspecte. Pygmalion crée une sculpture merveilleusement belle, non pas afin d'explorer au-delà du réel (et de revoir le réel à la lumière de son œuvre), mais par un dégoût du réel dont le récit rend évidente l'injustice. Et notons l'ambiguïté de ce que dit Ovide aussitôt après avoir déclaré que la forme de la statue surpasse celle d'aucune femme : « *operisque sui concepit amorem* », « et il conçut de l'amour pour son œuvre ». Pygmalion aime-t-il la statue qu'il trouve devant lui, ou devient-il amoureux de son propre art ? Nous pouvons penser que Pygmalion, comme Yeats, selon le regard moqueur avec lequel celui-ci se regarde dans le poème *Les Phases de la lune*, « *has found, after the manner of his kind, / Mere images* », « a trouvé, comme les gens de son espèce, / De simples images ». Pygmalion s'enflamme pour un « *simulat[um] corp[us]* », un « corps simulé », il cherche les « *simulacra* », le « simulacre », de sa bien-aimée. Même lorsqu'il craint de laisser une tache livide sur les membres de la statue qu'il touche, on peut se demander s'il pense aux vrais membres de la jeune fille qu'il imagine vivre dans la statue ou à son œuvre qu'il ne faudrait surtout pas endommager.

Cette lecture n'est cependant pas suffisante, car le mot « *amorem* », lorsqu'il est dit que Pygmalion conçoit de l'amour pour sa statue, suggère un tout autre angle de vue. La grande présence dans le récit est, après tout, Vénus. Dans le récit qui le précède et avec lequel il est profondément lié, les Propétides

se prostituent parce qu'elles nient la divinité de Vénus – la divinité, la valeur éminente, de l'amour. Par contraste avec ces femmes « *obscenae* », « impudiques », la statue, qui semble vivante, semble aussi se refuser au mouvement, parce qu'elle est nue et que la « *reverentia* », la « pudeur », la retient. La deuxième des trois sections du récit raconte la fête de Vénus, célébrée dans toute l'île de Chypre. Mais pourquoi Ovide parle-t-il ainsi des bêtes que l'on sacrifie : « *pandis inductae cornibus aurum / Conciderant ictae nivea cervice iuvencae* », « des génisses, leurs cornes recourbées revêtues d'or, étaient tombées, frappées à leur cou de neige » ? Les génisses, féminines comme la statue, sont décorées avec de l'or comme la statue avec des bagues, des colliers, des boucles d'oreilles et des rubans ; leur cou est d'une blancheur de neige comme l'ivoire dans lequel la statue est sculptée. Faut-il en conclure que la femme-statue aussi est sacrifiée au désir de l'homme ? Ou bien ce parallèle sert-il à suggérer que la femme-statue, telles les génisses, est offerte à Vénus, à l'amour – que c'est en partie l'amour de Pygmalion qui lui donne la vie ? Comme il offre des cadeaux (« *munera* ») à la statue, il apporte à Vénus une offrande (« *mun[us]* »), et surtout une prière, qu'elle exauce. La déesse même de l'amour lui donne la femme qu'il aime, et lorsqu'il rentre chez lui et commence à sentir que l'ivoire cède sous ses doigts, « *Rursus amans rursusque manu sua vota retractat* », « L'amant palpe de sa main et palpe encore l'objet de ses vœux. » Non seulement il la touche en tant qu'amant, mais, grâce à ce participe présent (« *amans* ») utilisé comme substantif mais retrouvant aussi sa force verbale, il la touche en l'aimant. Il remercie aussitôt Vénus, en offrant à l'amour « *plenissima [...] Verba* », une éloquence soutenue, des paroles toutes pleines.

3.

Si Ovide s'intéresse à l'art de Pygmalion, il s'intéresse surtout au réel que cet art semble d'abord mépriser, à l'amour de Pygmalion qui change, littéralement, la nature de son œuvre, et à la plus grande « merveille » de la chair vivante. L'ivoire, substance animale plutôt que minérale, mais dont la principale caractéristique, selon le poème, est de ressembler à la neige, reçoit, comme premier signe d'une nouvelle vie, la chaleur : Pygmalion embrasse la statue, et « *visa tepere est* », « elle parut tiède ». Dès que l'ivoire commence à s'attendrir, Ovide le compare à la cire de l'Hymette qui ramollit au soleil ; la statue entre dans la nature vivante et dans les processus naturels. Et voici le premier des moments les plus saisissants et les plus riches de cette métamorphose. Ovide continue d'abord de parler de la cire :

*Cera remollescit tractataque pollice multas
Flectitur in facies [...]*

La cire ramollit et, travaillée par le pouce,
Est façonnée dans des formes multiples [...]

Mais c'est pour préparer ceci, lorsque Pygmalion palpe, « *amans* », l'ivoire qui change :

Corpus erat ; saliunt temptatae pollice venae.

C'était un corps ; tressaillent les veines touchées par le pouce.

Si le mot « *pollice* » (« par le pouce ») se trouve deux fois au même endroit du vers, la cire est travaillée par le pouce actif de l'ouvrier (comme l'ivoire fut travaillé activement par Pygmalion), alors que la statue, sous le pouce de Pygmalion, frémit toute seule. Les mains qui ont sculpté l'ivoire pour le transformer en œuvre d'art ne font que vérifier que l'œuvre se transforme à son tour en être vivant. Les veines qu'il tâte en cherchant le pouls « *saliunt* », tressaillent, sautent pour la joie de Pygmalion, du poète et du lecteur, un peu comme le cœur de Daphné au premier livre, qu'Apollon sent « *trepidare* », « palpiter » encore, sous l'écorce du laurier qu'elle devient. Et, en un sens, la statue échappe autant au vouloir actif de Pygmalion que Daphné, dans des circonstances différentes mais non pas entièrement autres, à celui d'Apollon. Une puissance supérieure, Vénus, intervient ; Ovide lui-même semble s'émerveiller, moins de ce miracle d'une statue métamorphosée en femme que du réel déjà merveilleux, de la vie qui naît et qui tressaille. D'où l'importance encore une fois du récit, de la distinction entre les Propétides, dont le sang « durcit » et qui sont transformées en « roche dure », et la statue, dont les veines bondissent et qui est transformée, au contraire, en femme. D'où l'importance également d'un jeu de mots particulièrement éloquent. Il est vrai que la poésie anglaise dispose les lecteurs anglais à chercher des jeux de mots, mais il est difficile de croire qu'en disant que dès que la jeune fille sentit les baisers de Pygmalion, « *erubuit* », « elle rougit », Ovide ne rappelle pas l'*ebur*, l'ivoire dont elle avait été faite. Il souligne même le mot, en prolongeant ses *u* brefs par une série de *u* longs, pour un vers qui traduit un autre émerveillement, celui de la jeune fille : « [...] *Sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen / Attollens pariter cum caelo vidit amantem* », « [elle les] sentit et rougit et, levant vers la lumière un timide regard, vit, en même temps que le ciel, son amant ». Car ce jeu de mots n'est pas un simple jeu, l'ivoire blanc (*ebur*) qui devient rouge (*erub...*) n'offre pas le plaisir d'une poésie précieuse. Si le tout premier acte de conscience de la jeune fille est de rougir, c'est que la pudeur donne une autre idée de la femme et des relations entre hommes et femmes que dans l'histoire des Propétides. Par cette pudeur, qu'il a déjà imaginée au moment où une certaine *reverentia* semblait empêcher la statue de se mouvoir, et par l'amour qu'il ressent, Pygmalion est sauvé du mépris qui l'inspirait au début du récit. Il vit d'abord « *Sine coniuge* », « sans épouse », il demande ensuite qu'une « *coniunx* » lui soit accordée par Vénus, et la déesse, ayant créé leur mariage, assiste « *Coniugio* », « à leurs noces ».

Le poème raconte la métamorphose réelle de Pygmalion. Il raconte aussi la métamorphose de l'œuvre d'art. Pygmalion crée une image hors du réel afin de fuir le malheur du vivre ; il cède à la tentation qui menace aussi le poète, le romancier, le peintre, et qu'Ovide devait connaître. Grâce à une sorte de magie divine, l'œuvre revient dans le réel, comme le signe, sans doute, de la sculpture – de la poésie, du récit – qui, tout en imaginant le monde à nouveau, l'éclaire d'une lumière neuve, permet à l'observateur, au lecteur, de le voir autrement. Et ce n'est pas tout, car la jeune femme a aussitôt, après neuf mois, un enfant : « *Illa Paphon genuit* », « Elle mit au monde Paphos. » Une œuvre qui semblait s'éloigner de la réalité où l'on est soumis au temps et où les générations se suivent, s'inscrit finalement dans le temps qui passe et dans le monde de l'enfantement,

- 65 -

dans ce « *breeding* » qui anime les premiers sonnets, si étranges et si vrais, de Shakespeare. La fable raconte le rêve le plus profond de l'art, de recréer le réel (la statue est plus belle qu'aucune femme) dans une œuvre qui, au lieu de rester isolée en son altérité, rayonne réellement dans notre façon de voir et d'être.

4.

- 66 -

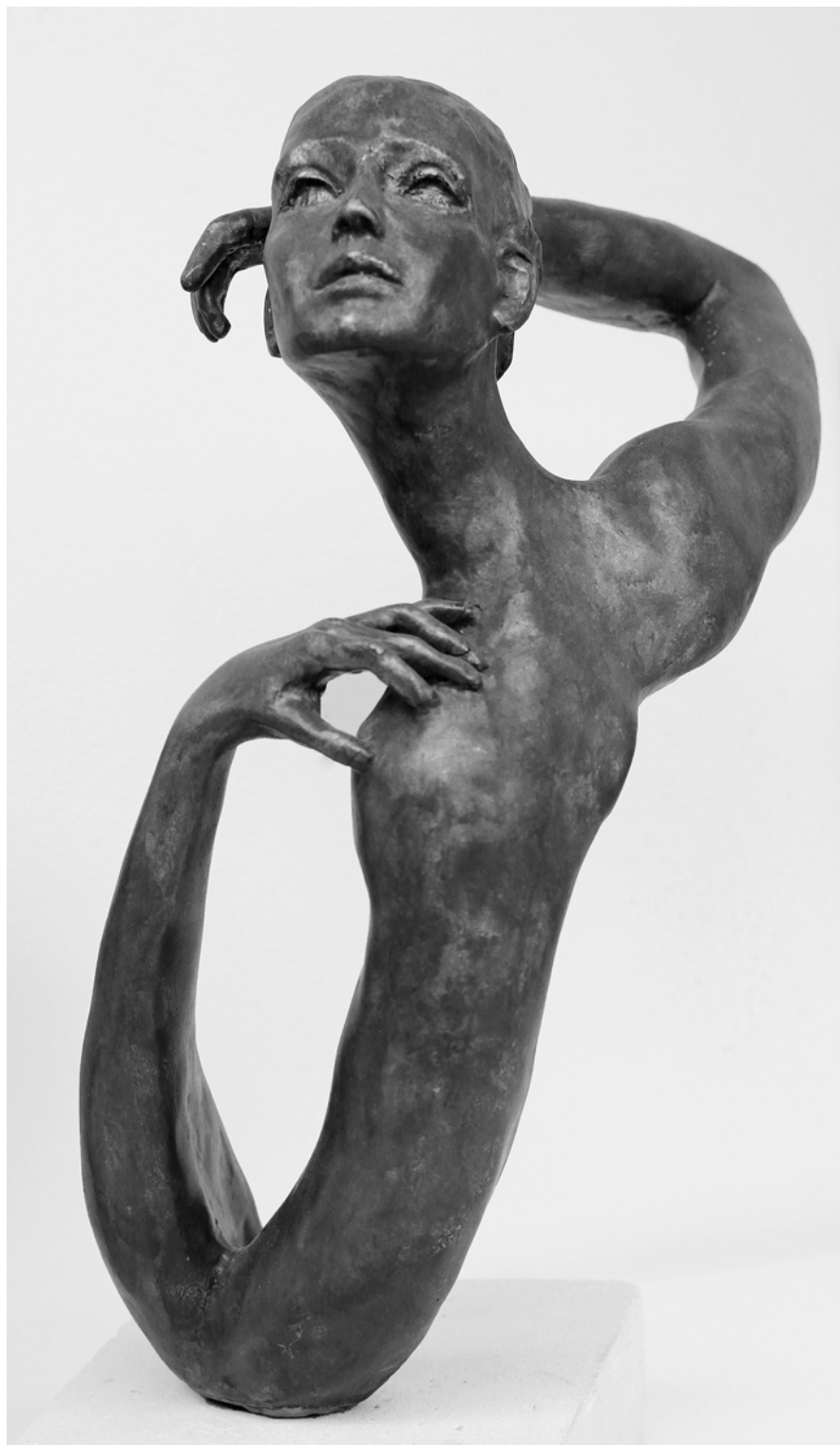
De toutes les fables d'Ovide qui sont aussi des arts poétiques, celle de Pygmalion me semble la plus mystérieuse. Pygmalion est le seul à gagner ce qu'il cherche, et bien loin qu'une femme soit changée en arbre, en oiseau, en araignée, une statue est changée en femme. Ayant créé une œuvre en se détournant de la vie, Pygmalion veut que son œuvre soit vivante, comme un poète peut vouloir que son poème mène vers le réel – qu'il mette le lecteur, et le poète lui-même, devant les présences du réel –, mais il faut pour cela que quelque chose intervienne, afin que l'œuvre échappe, dirait-on, à l'artiste. C'est l'amour qui intervient, l'amour du réel qui sauve Pygmalion de son isolement et qui le rattache au monde du mariage et des enfants. On s'émerveille, à la fin, moins de l'œuvre d'art ou de la métamorphose fictive que de la qualité extraordinaire de l'ordinaire.

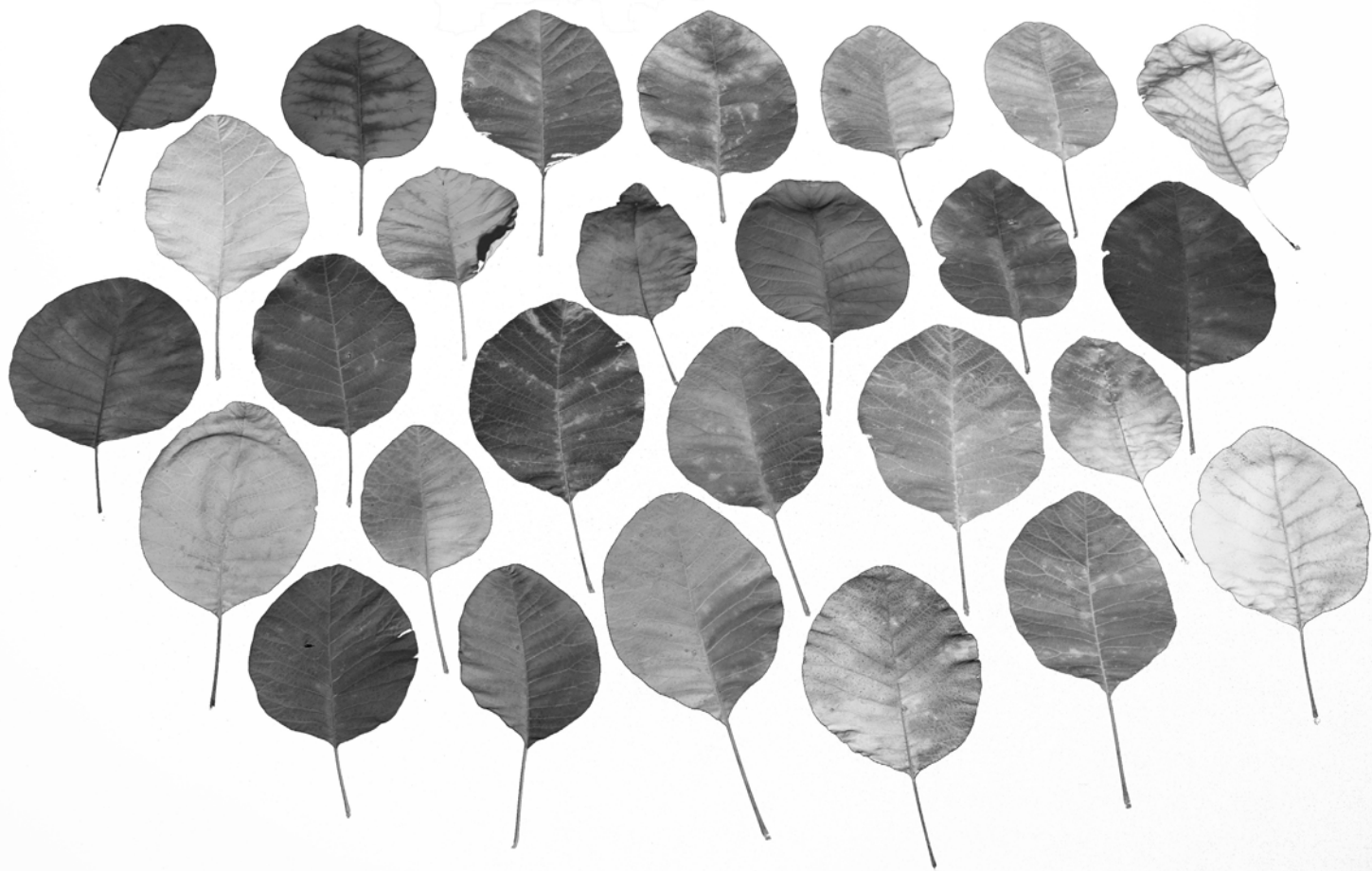
Et c'est un récit qui raconte cette métamorphose de l'artiste et de son œuvre. Le récit peut constituer, bien évidemment, un danger, au même titre que le poème. Il peut remplacer la contingence de l'exister par une nécessité purement esthétique, accueillir toute la misère du monde, à l'insu même de l'auteur, dans une Forme totalement rassurante, faire dérouler, dans des événements et des personnages entièrement à la disposition de l'écrivain, les demandes irréflechies du désir. Ovide n'écrit pas sans présuppositions, mais pour lui le récit absolu qui transcende l'histoire n'est ni la venue ni le retour du Messie, ni la création d'une Société sans classes, ni l'accomplissement définitif du Progrès, qui sont tous des récits triomphants représentant, pour le conteur, une tentation malaisée à vaincre. (J'ajoute qu'est également tentant le contre-récit du sujet perdu, du langage en miettes et du sens éclaté.) Le grand récit pour Ovide est celui du Changement continu et éternel, qu'il admet, ou bien comme une vérité, apprise chez Pythagore, ou bien (tel Wordsworth admettant la préexistence de l'âme dans l'ode « Pressentiments d'immortalité ») comme une hypothèse utile. Et si la tâche de la fable de Pygmalion est de narrer un des milliers de changements qu'ordonnent les *Métamorphoses*, l'œuvre du récit consiste à modifier constamment la réaction du lecteur, à lui faire comprendre peu à peu l'enjeu de la fable et la signification à lui donner. Si le poème ne *décrit* pas, par exemple, le corps de la femme, mais écrit, dans une parole émue, la naissance de la vie : de la sensibilité et de la conscience, le récit ne *narre* pas une suite de faits, mais touche tout ce qui advient de la lumière d'un sens. Il ne s'agit pas non plus d'« échanger la pensée humaine », comme dans un emploi du langage que Mallarmé avait raison de vouloir éloigner de la poésie, puisque tout ce qui nourrit la réflexion du lecteur naît, moment par moment, du vécu des personnages.

Le changement est peut-être même ce que raconte, au fond, tout récit. Le récit se concentre, non pas sur ce qui se passe, mais sur ce qui *arrive* et sur le changement ainsi provoqué, selon des vues, quant à la nature et à l'avenir du monde, qui ne se limitent pas à la métamorphose pythagoricienne. Le récit est donc utile au poète. Il l'encourage à écarter l'intemporel et à œuvrer dans le temps. Il l'invite aussi, non seulement à fuir les idées nues et le didactisme, mais à éviter la rumination, en cherchant, dans la réalité sociale ou matérielle ou dans la conscience d'un locuteur ou d'un personnage, des événements chargés de données existentielles et ontologiques.

En sortant d'une période de soupçon à l'égard de la narration, il serait profitable de réfléchir à nouveau sur la poésie narrative et de reconnaître qu'un poète peut avoir un don pour la narration et que ce don peut être admirable. Je rappelle, non pas comme un argument mais comme un fait à approfondir, qu'Ezra Pound, poète « cubiste » plongé dans les préoccupations du symbolisme, admirait pour ce don spécifique Robert Browning et, curieusement, Golding, dans sa traduction des *Métamorphoses*.

Natalie Croiset, *Électre*.
Photographie de Guy Braun,
comme pour toutes les sculptures.
Détail p. 2.





Effeillage n° 3.
Photographie d'Alfred Dott.
Détail p. 130.