

## Article

---

« Le rythme, pratique du ravissement ; la poésie, pontifex »

Amittai F. Aviram

*Études littéraires*, vol. 29, n° 1, 1996, p. 83-93.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501149ar>

DOI: 10.7202/501149ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# LE RYTHME, PRATIQUE DU RAVISSEMENT ; LA POÉSIE, PONTIFEX

Amittai F. Aviram

■ Littérature, cinéma, traduction : toutes ces catégories, considérées sous l'angle du rythme, peuvent être vues comme des traductions. Du moins, c'est mon approche de la poésie. Les idées et les images sont, en poésie, une traduction imaginaire du rythme réel que les mots expriment simultanément — une traduction de l'intraduisible, puisque le rythme est réel — et une représentation, dans l'imaginaire, de l'échec de l'imaginaire devant son sublime Autre, l'appel et l'énergie du rythme sur le corps et en lui.

Toutefois, j'aimerais d'abord situer la poésie dans le contexte de ce qui semble être (enfin, je l'espère) la naissance d'une tendance théorique qui prête attention au rythme, qui l'écoute. Si j'argumente en faveur de cette attention au rythme, comme plusieurs théoriciens contemporains, je ne suis pas d'accord pour autant avec les nouvelles définitions du rythme que certains d'entre eux proposent.

La poésie peut être considérée comme la traduction en mots, symboles et images de l'intraduisible pouvoir du rythme, dans la mesure où nous conservons au mot « rythme » son sens traditionnel, en poésie comme ailleurs, tout en donnant à cette conception de nouveaux usages. Un poème de Wallace Stevens me fournira un exemple de la façon dont l'allégorie réflexive du rythme fonctionne en poésie. Enfin, je montrerai en quoi cette approche du rythme et de la poésie a des implications qui dépassent la poésie pour se répercuter jusque dans la sphère politique.

Ce numéro spécial est un exemple parmi d'autres qui semble révéler un intérêt croissant pour le rythme en théorie littéraire. Je pense en particulier à quelques théoriciens français, entre autres à Julia Kristeva, Nicolas Abraham, Henri Meschonnic et Philippe Lacoue-Labarthe<sup>1</sup>. À l'exception de Lacoue-Labarthe, ces théoriciens écrivent sur le rythme dans le

---

1 Pour une discussion détaillée des travaux d'Abraham, de Kristeva et de Lacoue-Labarthe, veuillez vous référer à mon ouvrage *Telling Rhythm : Body and Meaning in Poetry*.

contexte d'une théorie littéraire, psychanalytique, culturelle et sémiologique depuis les années soixante-dix, dans la foulée des événements de mai 1968, à Paris. Ils n'ont attiré l'attention des intellectuels américains que tout récemment ; peut-être ces chercheurs européens eux-mêmes n'ont-ils pas pris conscience de la parenté de leurs travaux respectifs. Pourquoi ce « nouvel » intérêt pour le rythme ?

Les généralisations que l'on peut émettre sur les théories postmodernes du rythme ne peuvent être fondées sur leurs propres termes, puisqu'elles ne se situent habituellement pas dans le contexte explicite d'un renouveau d'intérêt pour le rythme qui serait en relation avec un autre courant philosophique ou théorique. Toutefois, je ne crois pas m'éloigner beaucoup de leurs termes en les considérant dans le contexte, justement, du postmodernisme — ou plutôt dans le contexte de certains problèmes théoriques et pratiques auxquels nous avons à faire face au moment où notre société postindustrielle s'approche de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, la théorie de notre époque reflète, dans ses conflits, quelques dilemmes qui empoisonnent notre vie politique et dont nous devons nous sortir si nous voulons faire progresser les connaissances, la justice sociale et la paix.

D'une part, par exemple, la déconstruction nous révèle comment, au cœur même du sens, existe un vide dynamique constitué de la suspension indéfinie du sens, de la vérité, de l'autorité ; elle nous apprend que cette suspension constitue la loi des textes et que rien n'échappe à la textualité en ce sens. Ce regard met en question la possibilité même d'une Histoire et de quelque certitude que ce soit, car il

souligne le fait que la narration honnête de l'Histoire dépend des relations dynamiques — et donc instables — entre les textes dans l'économie générale des signes.

D'autre part, les études culturelles contemporaines, tout en bénéficiant de la révélation, apportée par le déconstructivisme, des identités sociales en tant que signes textuels, cherchent à refaire l'Histoire d'une manière qui s'inspire d'une version du modèle marxiste ou de sa révision althussérienne, en d'autres mots, d'un certain type de déterminisme. Cette approche est illustrée par la récente théorie féministe et gaie, qui met l'accent sur l'histoire des constructions sociales de l'identité. Et la déconstruction et les études culturelles se sont effectivement débarrassées du paradigme du sujet propre à l'humanisme, ce moi individuel suprême, quelque peu mystérieux, qui est à la source de tous les choix et qui aspire à la connaissance parfaite et ainsi, à la justice parfaite. Il nous reste à la place une règle extrême, parfois violente, fondée sur l'intérêt personnel et étendue à des groupes définis de façon toujours plus étroite — c'est ce que nous appelons communément la « politique identitaire ». C'est ce même dilemme qu'on aurait pu prévoir au début du projet postmoderne : soit d'attaquer et de détruire l'humanisme hérité des Lumières. Le dilemme est qu'une fois débarrassés du mythe indéfendable du sujet universel, nous nous retrouvons sans universaux : il ne nous reste plus que le sordide combat des intérêts en conflit, de telle façon que la « justice » devient un concept presque inconcevable, sur lequel on ne peut tenter aucune théorie.

En théorie, la question se résume à cette interrogation : existe-t-il autre chose que

la représentation ? Les gens, les corps existent-ils vraiment ? Si oui, de quoi ont-ils l'air ?

Cette dernière question est tout de suite suspecte : si les gens ressemblent à quelque chose, c'est qu'ils sont déjà à l'image de quelqu'un. Ils sont les produits d'un imaginaire particulier, appartenant à une culture et à une histoire ; ils sont donc des représentations investies d'un sens politique, des pions sur l'échiquier de la politique identitaire. Mais nous savons tous que la pensée essentialiste ne représente qu'une façon d'hypostasier les représentations comme si elles *étaient* réelles, synchroniques et éternelles.

Le rythme, il me semble, s'avère intéressant entre autres parce qu'il promet l'accès, bien qu'indirect, à une autre sorte de réel vraiment différent de la représentation, de la construction, de l'identité. Et pourtant, ce réel est, jusqu'à un certain point, perceptible. En outre, il arrête ou perturbe le travail de la représentation. Le rythme transforme les mots en non-sens par la répétition et le jeu ; il fait de ces signes — par essence significatifs — des motifs décoratifs. Il transforme l'expression en méditation, le sens en ravissement.

Kristeva et Lacoue-Labarthe reconnaissent tous deux au rythme cette qualité de ravissement, sa capacité de défier le sens, et ainsi, les constructions du sens qui à la fois nous permettent de survivre, individuellement en tant que sujets, socialement en tant que culture, *et* nous limitent à l'horizon de notre philosophie, de notre vision du monde, de notre subjectivité — et de nos préjugés. Mais ces auteurs, de même

que Meschonnic, se tournent aussi vers l'archéologie du concept de rythme (du grec *rhuthmos* = couler) d'Émile Benveniste, de façon à saper la distinction traditionnelle entre vers et prose, et de façon à déloger le *mètre* poétique en tant que particularité du rythme dans la langue littéraire *par excellence*<sup>2</sup>. Cette distance à l'égard de la métrique a particulièrement bien disposé ces théoriciens à l'égard du *modernisme* et de la poésie moderne. Meschonnic insiste sur la distinction entre le « rythme », qui est une qualité inhérente à tout « discours », et le « mètre », qui ne constitue vraiment qu'un piège artificiel du « vers » dans la définition étroite de la tradition occidentale. En outre, il associe le discours à la subjectivité ; aussi le rythme est-il une expression de la subjectivité (Meschonnic, p. 69-85). Bien que ce développement soit relativement récent, il me paraît établir un pont avec le projet moderniste bien établi, que l'on peut reconnaître dans la prédominance du vers libre sur le mètre en poésie écrite (voir Octavio Paz).

Le projet moderniste vise non seulement à brouiller la distinction entre vers et prose, mais aussi, en fait, à brouiller celle existant entre *poésie* et prose. Je pense, par exemple, aux *Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire, à l'œuvre de Lautréamont, dont le titre est tout aussi paradoxal — *les Chants de Maldoror* — (car les *Chants* sont en réalité des épisodes en prose), et à *Une saison en enfer*, d'Arthur Rimbaud. Chose intéressante, on trouve aussi le phénomène inverse : un poème (en vers) de Stéphane Mallarmé intitulé

---

2 En français dans le texte.

*Prose.* On devrait aussi considérer la poésie de Walt Whitman, qui semble davantage, du point de vue stylistique, suivre la tradition rhétorique de l'éloquence que celle de la chanson, même lorsqu'il appelle ses poèmes « songs ». Voici quelques exemples de ces titres, tirés de l'édition de 1891-1892 de *Leaves of Grass* : « Song of Myself », « One's Self I Sing », « For Him I Sing », « To a Certain Cantatrice », « I Hear America Singing », « Still Though the One I Sing », « Song of the Open Road », « Song of the Answerer », « A Song of Joys », « Song of the Broad-Axe », « A Song for Occupations », « Song of the Exposition », « Song of the Redwood-Tree », « A Song of the Rolling Earth », « Song of the Universal », « Song for all Seas, all Ships », « A Boston Ballad — 1854 ». Il va sans dire que Whitman n'a jamais chanté aucune de ces chansons, ni ne les a jamais mises en musique ; aucun de ses contemporains ne l'a fait, d'ailleurs. En outre, « A Boston Ballad » n'est pas plus une ballade que ces « chansons » n'en sont. Il faut noter ici que Whitman utilise le terme « poème » dans un sens aussi large et figuratif que lorsqu'il appelait les États-Unis « un grand poème », dans sa préface à l'édition de 1855 de *Leaves of Grass*.

Tout ce travail de démantèlement des cloisons entre poésie et prose est peut-être acceptable en partie pour les lecteurs de Whitman parce qu'il rappelle la *Poétique* d'Aristote, où il est écrit que le vers ne définit pas la poésie. Plutôt que de distinguer poésie et prose, Aristote établit une distinction entre poésie et Histoire. En outre, le terme « poésie » est visiblement utilisé dans un sens figuratif chez Whitman (« Poem of these States »), ce qui rend possible l'élargissement de son sens de façon

qu'il puisse s'appliquer à des œuvres qui sont, comme dans le cas de Baudelaire, considérées ouvertement comme de la prose.

Cependant, la définition de la poésie que donne Aristote *ne dit pas* que tout ce qui *n'est pas* en vers peut être de la poésie ; elle dit seulement que le vers n'est pas un critère *suffisant* pour définir la poésie parce que, bien sûr, des œuvres anciennes que nous ne qualifierions pas de « fictions » sont écrites en vers mais ont été reçues principalement pour leur contenu informatif. Environ une génération après Aristote, Aratos de Soles rédigea un traité astronomique en vers, *les Phénomènes*, à partir de sources qui, elles, avaient été écrites en prose. La distinction d'Aristote est plus difficile à établir dans les textes même. *L'Iliade* comporte une dimension historique, en un sens — les Anciens semblent l'avoir considérée comme une œuvre témoignant d'événements réels —, et pourtant, personne ne nierait qu'il s'agit d'un poème. Le traité d'Aratos de Soles contient des digressions sur l'Âge d'or et les tempêtes en mer qui semblent assez « poétiques » ; c'est pourquoi il serait assez difficile d'établir une frontière entre le genre de ce texte et celui de la « poésie didactique », à laquelle appartiennent les deux épopées d'Hésiode (*les Travaux et les Jours*, *Théogonie*), les *Aitia* de Callimaque, le *De la nature* de Lucrèce ou les *Géorgiques* de Virgile. Plus près de nous, on retrouve *la Guerre civile* de Lucain, qui relate en fait l'histoire romaine — et pourtant cette œuvre était — et elle l'est généralement encore — lue comme un poème dans le double contexte des événements historiques et de l'antique tradition épique (poétique). Ces œuvres ne comportent pas

de thèmes principaux communs. Leur seul dénominateur commun réside dans le fait d'être écrites en vers. Aristote s'était peut-être un peu trompé.

Quant au sens étendu, figuratif, accordé au mot « poésie », il y a une certaine mauvaise foi, ou du moins un brin de malice, dans la logique de titres comme *Petits Poèmes en prose*, de Baudelaire, ou dans l'utilisation de termes comme « poem », « singing » ou « song » chez Whitman. D'une part, la force d'évocation du terme « poème » appliqué aux États-Unis ne peut que provenir du fait que la figure surprend, ce qui signifie qu'il existe bien une différence entre le poème même et les États-Unis. C'est, bien sûr, la façon dont les métaphores fonctionnent. Elles établissent un nouveau rapport de similarité ou une comparaison entre différents signifiés. De la même façon, Whitman *ne chante pas* ce qu'il « chante ». Personne ne le pourrait, puisqu'il ne s'agit pas d'une *chanson*. Aussi est-ce de la mauvaise foi que de nier la différence après avoir provoqué un effet rhétorique parce qu'il *existe* une différence, un vide comblé par la métaphore. Pourquoi dire « poèmes en prose » sinon pour que les gens remarquent l'oxymoron ? C'est comme si un geste rhétorique était devenu, dans les mains des critiques modernistes et des poètes contemporains (ceux des « vers libres »), une métaphore usée.

Pendant ce temps, le projet moderniste de brouiller la distinction entre la poésie et ce qui n'en est pas n'a que trop bien réussi à enlever toute spécificité à la poésie, détruisant du même coup son « créneau du marché », pour ainsi dire. Le résultat auquel on devait s'attendre est que peu de personnes se donnent encore la

peine de lire de la poésie. Pour poursuivre l'analogie de l'économie, on pourrait avancer que l'effacement du mètre, et par là même celui de la distinction physique ou palpable entre poésie et prose, a placé la poésie en situation de compétition avec la prose pour accomplir la même tâche — la communication (définie par l'expression du moi ou la communication d'une idée). Lorsqu'il s'agit de communiquer du sens, la prose s'en tire toujours mieux, précisément parce qu'elle ne distrait pas par son rythme. Je ne veux pas dire que la prose n'a pas de « rythme » — la métrique est fondée sur des principes d'isochronie qui sont présents dans le discours normal et, *a fortiori*, dans la prose littéraire. J'affirme seulement qu'en raison de sa régularité et d'autres traits caractéristiques le rythme d'un poème en vers est mis au premier plan dans la métrique du vers.

En dépit du déclin de la poésie écrite, de son absence dans la vie de la majorité des gens dans les sociétés modernes, la poésie demeure vivante sous d'autres formes — les chansons rock, le rap, les chansons engagées et les slogans sont omniprésents, et ils sont très rythmés —, toutes en vers. Nos vies sont saturées de poésie, mais nous ne discutons pas de cette sorte de poésie habituellement. Le problème n'est pas tant celui de la disparition de la poésie que celui de la disparition progressive des liens entre l'écrit et l'oral ainsi que celui du déclin des rapports entre les traditions de la poésie, qui sont conservées par l'écriture, et la production actuelle de la poésie populaire, à la fois éphémère et commerciale.

La disparition de ces liens et l'absence de la poésie écrite dans la vie moderne peuvent ainsi être associées à l'effort des

modernistes pour effacer la différence entre poésie et prose, de même qu'à la perte de l'attention — des intellectuels ou des universitaires — au rythme en poésie, au profit exclusif du sens. Ce changement touche aussi le mètre, qui est considéré — quand il l'est — comme un ajout rhétorique à la signification du poème ou, comme Meschonnic le croit, à la subjectivité, qui à son tour est liée au sens. La langue poétique ne devient, alors, qu'une façon de communiquer parmi d'autres. La réduction de la langue à la communication représente l'un des aspects de la tendance générale de la postmodernité — « l'Âge de l'information ». L'information, comme le remarque Lyotard, doit être réduite à un code binaire, une sorte de « bénéfice net » de l'âge informatique. Les choses ne sont, ainsi, que ce qu'elles *valent*.

Le rythme se définit justement par sa résistance à cette réduction. Il résiste à une telle réduction parce qu'il n'est pas un signe. Les signes se caractérisent, en partie, par leur capacité à être remplacés à l'intérieur de l'économie générale des signes en jeu dans la « différance <sup>3</sup> ». Mais rien ne peut être substitué au rythme. C'est pour cette raison même que le rythme me semble intéressant, précisément parce qu'il est régulier — et je ne vois aucune raison d'abandonner une définition traditionnelle, bien qu'occidentale (j'ai mes doutes quant à son occidentalité), du rythme : la répétition régulière, dans le temps ou dans l'espace, d'un événement principal. Si nous devons, au regard des observations de Benveniste sur l'étymologie du rythme, trouver quelque autre terme pour signifier la

répétition régulière et mesurée d'un temps, ce phénomène n'en est pas moins intéressant et important ; et je ne vois pas de raison pour laquelle on ne le dénommerait pas par l'appellation la plus commune, « rythme ».

Même traditionnellement, le terme « rythme » possède plusieurs significations : une cadence régulière ; l'agencement de divers éléments (comme le mètre poétique en grec ou en latin) en relation avec une cadence régulière, agencement qui, répété, constitue une cadence de structure globale, qui intègre ce premier agencement ; la réalisation d'une cadence ou d'un agencement, qui n'est pas nécessairement régulier, mais dont les irrégularités mêmes se placent à l'avant-plan de la cadence régulière, en contraste de laquelle cet agencement se structure et en relation de laquelle il est perçu. Puisque ces trois définitions peuvent être considérées comme des niveaux de complexité dans l'expression d'une cadence régulière fondamentale, alors elles correspondent toutes au « rythme » et ont à peu près la même signification dans une discussion théorique.

Le rythme n'est pas un signe ou une représentation, une image ou une identité — en fait, le rythme dérange ces catégories. En même temps, il nous interpelle, il lance son appel, et nous nous sentons obligés de répondre en nous accordant sur lui. Il a un pouvoir entièrement différent de celui de l'imaginaire et du symbolisme qui dirigent habituellement nos vies et orientent nos choix. Le rythme ne nous dirige pas autant qu'il nous enchante. Il nous ravit.

---

3 Cf. *l'Écriture et la différence*, de Jacques Derrida, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

La théorie postmoderne a souvent mis l'accent sur des expériences qui perturbent ou bouleversent la subjectivité ordinaire, en assumant implicitement ou explicitement qu'une telle violence est bénéfique parce qu'elle peut aider les gens à transcender les limites culturelles et sociales de leurs visions du monde. Je pense ici à Roland Barthes, à Maurice Blanchot et au Michel Foucault des entrevues personnelles, où le défi à la subjectivité provient ou du sexe ou de la mort — ce qui, en dernière analyse, revient à la même chose, la mort du sujet. Mais le sexe, si bon qu'il soit (et je n'éprouve aucune difficulté à concéder son intérêt), n'est pas la seule façon de défier la subjectivité, la culture, les limites de la pensée. La méditation, le chant, la danse, la musique : voilà tout un lot d'activités qui peuvent être appelées « pratiques du ravissement », parce qu'elles offrent toutes l'occasion de se départir pour un moment du moi social et de devenir — comme Wallace Stevens le dit du bonhomme de neige — rien en soi-même, pour ainsi être capable de ne rien voir de ce qui n'est pas là et de voir le rien qui est. Ces pratiques du ravissement impliquent surtout une expérience du rythme, où corps et esprit sont à l'unisson et où la cohérence imaginaire du corps social, sa finitude, est momentanément effacée au profit de l'immédiateté de la sensation du rythme. C'est dans le contexte de telles pratiques du ravissement et de leur signification sociale (défi momentané à l'ordre social) que je vois la poésie.

Ce qui particularise la poésie de ces pratiques du ravissement, c'est le fait qu'elle n'est pas seulement faite de rythme, mais qu'elle est aussi ancrée dans la langue. La poésie, donc, possède deux natures anti-

nomiques. D'une part, elle est un énoncé qui, au moins dans une certaine mesure, est chargé de signification — elle est langue, voire de communication. D'autre part, comme les traits phonologiques sont structurés de telle façon qu'ils créent une configuration rythmique, la poésie est une suite de sons rythmés qui n'ont pas de sens, ne participent pas de l'économie symbolique. Quelle relation unit ces deux natures ?

Dans la critique moderne conventionnelle, quand le rythme est mentionné, on le considère habituellement comme un moyen expressif, un élément de la rhétorique du poème. Le populaire conseil de Pope selon lequel « le son doit être un écho du sens » est débité comme s'il constituait à lui seul une théorie générale du rythme poétique, bien qu'un instant de réflexion nous permette de reconnaître que de tels traits du vers — échos ou représentations — ne peuvent qu'être les *distorsions* ponctuelles d'une norme métrique constante, non expressive qui, ainsi, reste inexplicite. Plus rarement, la « mise en place » d'un message à l'intérieur d'un type de mètre est lue elle-même comme un signe : les sonnets de John Keats sont en quelque sorte une allusion, par le biais de leur forme, aux sonnets de la Renaissance, et plus particulièrement à William Shakespeare ; les poèmes d'Emily Dickinson, de la même façon, constituent un reflet ironique des hymnes protestants, dont elle inverse le message. Ces deux phénomènes sont certes fréquents dans certains cas ou passages, mais aucune de ces approches ne peut expliquer l'existence du mètre en elle-même, en général. En outre, le fait de reléguer le mètre à la rhétorique, en le considérant comme l'un des nombreux



moyens expressifs permettant de communiquer du sens, confronte une fois de plus la poésie au danger de perdre sa spécificité au profit de la prose.

La relation entre sens et rythme ne doit pas nécessairement s'avérer telle que ce dernier doive représenter le sens en tant que figure de rhétorique. Au contraire, à l'instar de Friedrich Nietzsche, nous pouvons inverser la relation entre image et rythme. Il est possible de lire l'image comme une figure — une allégorie — du rythme, comme une représentation de son immense pouvoir, de la mort de l'individu, du sujet social, voire du processus même de lecture, et donc de la lutte pour traduire ce qui n'est pas imaginaire dans un code appartenant à l'imaginaire. Car dans cette relation, l'allégorie du poème tente de traduire en symboles et images significatifs quelque chose de très puissant, mais qui n'est ni symbolique ni significatif. Le poème tente de représenter le non-représentable et il peut l'exprimer de diverses manières.

On pourrait utiliser la figure du pontifex dans la religion de la Rome antique pour cristalliser cette relation entre sens poétique et rythme. Le pontifex était un grand prêtre dont le rôle est exprimé allégoriquement dans le terme qui le définit : c'était un faiseur (fex) de ponts (pontis) entre le monde connu des mortels, et celui, invisible, de la connaissance immortelle. Le pont n'est pas un chemin que l'on peut traverser. Le poème ne nous conduit pas simplement à une « folie nietzschéenne ». Au contraire, il nous permet de *laisser entendre* le fonctionnement du réel au-delà de toute construction sociale inves-

tie de sens, cependant que nous conservons notre raison en luttant pour traduire. C'est le paradoxe de la poésie : défier la « raison » — qui peut aussi s'avérer incrustée de préjugés — tout en satisfaisant notre besoin d'avoir recours à l'imaginaire et au symbolique afin de maintenir un certain équilibre, même s'il s'agit d'un équilibre précaire et dynamique.

Je ne propose pas non plus une vision platonique de la relation entre images et rythme en poésie. Les formes de Platon n'étaient pas visibles ; elles n'étaient accessibles qu'indirectement, par le biais d'une analyse et d'une critique philosophiques des choses de ce monde, qui ne sont que des images. Le rythme est d'un accès immédiat, car il n'est pas « vu » par l'imaginaire. Pourtant il peut, comme tout aspect du monde réel, édifier sur lui des constructions imaginaires pour lesquelles, de toute évidence, la société sert de médiateur. Ainsi le pontifex traduit-il l'intraduisible dans les termes politiques de sa culture. Cependant, en poésie du moins, cette traduction — qui s'avère en dernière instance paradoxale, impossible — est aussi un défi temporaire aux conditions politiques en cours. Aussi pousse-t-elle la culture à mettre ses fondements en question et à avancer.

La tendance réflexive de toute poésie, du grand art des sonnets de la Renaissance à la culture populaire des folk-songs et des chansons rock, est évidente, du moins à l'occasion. Combien de *salseros* et de *rappers* ne font rien d'autre que proclamer le pouvoir érotique de leur musique, de leur *son* <sup>4</sup> ?

---

4 En espagnol dans le texte.

*Oye como va mi ritmo, bueno pa' gozar, mulata...*<sup>5</sup>

On remarque souvent que l'allégorie d'un poème représente une critique dirigée précisément contre un aspect d'une subjectivité construite socialement. C'est une critique rendue perceptible par le rythme, lequel mine le sens de l'allégorie même qui tente de le traduire dans l'imaginaire.

Dans les premières œuvres de Wallace Stevens, c'est-à-dire les poèmes écrits entre 1910 et 1920 qui ont paru dans *Harmonium*, existe le leitmotiv d'une certaine réaction au christianisme, illustrée par le poème « Sunday Morning ». Son projet perpétue celui d'Emily Dickinson (qu'il y ait eu réelle influence ou non) en opposant la promesse de salut dans un « monde prochain », après la mort, à une sorte de religion de la poésie. Le sublime se découvre dans le monde des sens, qui est transformé par l'imagination poétique. Le héros stevensien n'est pas la victime naïve de ses propres illusions : il prend plaisir à transformer le monde dans son imagination tout en sachant que ce qu'il construit n'est qu'un monde fictif. Au-delà de cette imagination, il ne reste qu'un vide inconnaissable — mais ce vide pousse l'imagination à faire son travail. Dans « Ploughing on Sunday », la relation entre ce réel inconnaissable, inconnu, et le défi au christianisme est claire :

The white cock's tail  
Tosses in the wind.  
The turkey-cock's tail  
Glitters in the sun.

Water in the fields.  
The wind pours down.  
The feathers flare  
And bluster in the wind.

Remus, blow your horn !  
I'm ploughing on Sunday,  
Ploughing North America.  
Blow your horn !

Tum-ti-tum,  
Ti-tum-tum-tum !  
The turkey-cock's tail  
Spreads to the sun.

The white cock's tail  
Streams to the moon.  
Water in the fields.  
The wind pours down<sup>6</sup>.

On n'est pas censé labourer le dimanche, pas plus qu'on n'est censé, comme dans « Sunday Morning », rester assis, en peignoir, à prendre un tardif petit déjeuner au soleil. Ici, le labour n'est pas représenté comme un labeur, mais comme l'expression même de l'exubérance. C'est un équivalent formel et thématique de la parade sexuelle des oiseaux mâles de la basse-cour et du chant du cor, que le narrateur demande pour célébrer son propre labour. L'équivalence est soulignée encore par la similitude phonologique entre *blow* et *plough*, et par l'hyperbole « ploughing North America », qui rend l'atmosphère

5 Littéralement : « Écoute comment va mon rythme, pour jouir, mulâtresse... »

6 Voici une traduction littérale, qui ne respecte ni le rythme de l'original ni sa forme, seulement son sens :

La queue du coq blanc  
S'ébroue au vent.  
La queue du dindon  
Chatoie au soleil.

hyperbolique de la parade sexuelle, l'abondance de la fertilité du sol apportée par le vent et la pluie, et peut-être aussi les associations mythiques avec Remus, l'un des fondateurs de Rome. Plus probablement, le vers « Remus, blow your horn ! » fait allusion à l'un des « Plantation Proverbs » qui se trouve vers la fin du recueil *Uncle Remus* de Joel Chandler Harris : « Hits's a mighty deaf chile dant don't year de dinner-ho'n<sup>7</sup> ». La parade sexuelle et la mélodie du cor sont en outre des figures du travail du poète. La figure de la mélodie du cor est assez évidente ; celle de la parade sexuelle peut être déduite de plusieurs autres poèmes plus anciens, comme « Bantams in Pinewoods<sup>8</sup> ». Toute trace de l'individualité d'un sujet locuteur est effacée par l'émergence de représentations toutes équivalentes au travail du poète. Écrire un poème trouve donc son équivalent figuré dans l'action de labourer, action qui apparaît aussi comme une métaphore sexuelle consacrée par l'usage et qui, ainsi,

en tant qu'image, traverse la frontière entre travail et loisirs, travail et plaisir.

L'effacement, l'estompage du sujet se manifeste à un moment crucial, dans un rare moment de lucidité : la langue, qui est déjà « poétique », et donc aux limites du sens, disparaît complètement derrière des syllabes dépourvues de sens : « Tum-ti-tum, / Ti-tum-tum-tum ! » À mesure que le langage de la raison disparaît, la subjectivité fait de même. Lorsque le langage référentiel revient, son pouvoir de référence est encore infecté par le non-sens, dont il n'a pas encore émergé, de telle façon que le vent et la pluie deviennent autant des effets sonores que des signes réels.

L'union du locuteur, de la nature (oiseaux, vent, pluie), des sons (cor) et de l'action (labour) constitue la sublimité que ce poème, comme une offrande religieuse, offre au lieu de la sublimité purement imaginaire, hypothétique, de l'après-vie chrétienne. Non seulement ce type de sublime évite le fétichisme de l'imaginaire, mais il

---

De l'eau dans les champs.  
Le vent pleut à verse.  
Les plumes flamboient  
Et soufflent en rafales.

Remus, joue de ton cor !  
Je laboure le dimanche,  
Laboure l'Amérique.  
Joue de ton cor !

Tum-ti-tum,  
Ti-tum-tum-tum !  
La queue du dindon  
Se déploie jusqu'au soleil.

La queue du coq blanc  
Flotte jusqu'à la lune.  
De l'eau dans les champs.  
Le vent pleut à verse.

7 Littéralement : « C'est un enfant bien sourd qui n'entend pas le cor du dîner ».

8 Littéralement : « Coqs nains dans la pinède ».

peut être senti à tout moment dans les rythmes du monde, tels que la poésie semble les révéler. Les rythmes sont traduits en images qui, en distillant leur énergie, la transforment presque en subjectivité, de façon à nous permettre, toutefois, d'être témoins de l'échec de ces images au moment où elles laissent entrevoir leur sublime origine. Avec le rétablissement de la sublimité du monde empirique, sa valeur est renouvelée, ce qui permet de rejeter une religion d'évasion. C'est là que réside le sens politique immédiat du poème de Stevens.

Dans le contexte des problèmes post-modernes, l'approche de la poésie que j'ai

esquissée aujourd'hui promet de nouvelles réponses à la question des universaux, de l'essence de l'homme, qui est en fait une question éthique. Si ce que nous « sommes », au-delà de nos constructions, correspond à un rythme « transsubjectif », « transindividuel », non représentable, alors nous ne sommes plus que la somme de nos intérêts ponctuels. La prochaine problématique consistera à découvrir comment avoir accès à ces énigmatiques universaux sans les voir disparaître sous le poids de leur propre définition. En attendant, la poésie peut nous permettre de jeter un coup d'œil de l'autre côté du pont qui nous sépare de l'inconnu.

(Traduction Nicole Côté)

---

### Références

- ABRAHAM, Nicolas, *Rythmes : De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.
- AVIRAM, Amittai F., *Telling Rhythm : Body and Meaning in Poetry*, Michigan, University of Michigan Press, 1994.
- CHANDLER HARRIS, Joel, *Uncle Remus : Legends of the Old Plantation*, New York, Peter Pauper P, 1950.
- DERRIDA, Jacques, *l'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- KRISTEVA, Julia, *Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LACOUÉ-LABARTHES, Philippe, « L'Écho du sujet », dans *le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 217-303.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- PAZ, Octavio, « El ritmo » et « Verso y prosa », dans *El arco y la lira*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1972, p. 49-97.
- STEVENS, Wallace, *The Palm at the End of the Mind*, New York, Random House-Vintage, 1971.
- WITHMAN, Walt, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York, Library of America, 1982.