

Charles Péguy et l'acte poétique

« L'œuvre, telle qu'elle nous est parvenue, contient en elle-même son art poétique » écrit Robert Burac dans son introduction au troisième tome des œuvres en prose de Charles Péguy dans la Pléiade¹.

La modernité de cette œuvre tient, on l'a souvent dit, à ce qu'elle restitue l'acte d'écriture. Elle est mouvement. Elle se constitue dans le mouvement même de l'écriture.

Aussi est-il vain de la diviser, comme on ne l'a que trop fait, entre prose, vers, versets ou vers libres.

Dès les premières pages de la première *Jeanne d'Arc*, la prose se transforme en alexandrins sans cesser d'être prose :

« *Les voilà repartis sur la route affameuse.* »
« *Tous nos efforts sont vains ; nos charités sont vaines.* »
« *Tous ceux-là que j'aimais sont absents de moi-même.* »
« *et je sens pour bientôt venir une mort humaine* »²

Julie Sabiani a relevé dans « *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne...* » ce commentaire que Péguy donnera de l'écriture de Michelet : « Cette prose mystérieusement forte, et puissante mystérieusement, qui surtout a en elle un tel secret, une telle source mystérieuse de poésie, de poème et même techniquement, on ne sait par quel miracle intime, de vers »³.

Comment ne pas penser qu'écrivant cela Péguy pense à Michelet, certes, mais certainement à lui-même aussi.

La prose elle-même peut devenir versets et on peut souvent la lire comme telle.

La prose, comme les versets, sont mus par un rythme interne qui entraîne indissociablement les êtres et les choses, les mots et les idées, sans rature, puisque le refus de l'apparente rature – il y en eut pourtant dont les manuscrits témoignent – est la manifestation concrète de l'exacte fidélité au mouvement de la pensée qui avance inexorablement comme une force d'âme.

De même, c'est bien vainement, pour reprendre un adjectif que Péguy aimait, que l'on s'emploiera à distinguer les œuvres poétiques des œuvres polémiques alors que les unes naissent des autres et les autres des unes, et que nous avons montré que, contrairement à ce que tant de gloses ont prétendu, le climat du *monde moderne* dans *Ève* n'est pas une informe boursouflure qui viendrait endommager le poème mais que c'est l'une de ses nécessaires parties, elle-même

¹ Pl. III, p. XX

² Jean-Pierre Sueur, « La première Jeanne d'Arc, Genèse d'une écriture », Cahiers de l'Amitié Charles Péguy n°82 (avril-juin 1998), p. 137.

³ Julie Bertrand-Sabiani, « Portrait de l'essayiste en poète », Cahiers de l'Amitié Charles Péguy, n° 98, p. 132 et Pl. I, p. 775.

strictement composée, appelée par ce qui précède et appelant ce qui suit, si tant est qu'on puisse réduire cette œuvre constellaire à sa linéarité⁴.

De même encore serait-il vain de dissocier dans cette œuvre l'art poétique de sa pratique ou encore le discours critique sur la poésie et la poésie même.

Nous en trouverons l'illustration dans ce livre étrange qui s'appelle *Victor Marie, Comte Hugo* où la polémique le dispute sans cesse au lyrisme et se nourrit de lui.

Charles Péguy y écrit : « Victor Marie, Comte Hugo, Pair de France, membre de l'Institut »⁵ était donc un « faiseur »⁶ ; c'était un « politicien fini, pourri de politique »⁷ ; « Il a toujours été le roi des malins »⁸ ; c'était « un homme qui était un sénateur de la troisième République, qui portait un haut de forme comme tout le monde, quand il le fallait, et un parapluie quand il pleuvait »⁹ ; c'était un auteur qui mettait jusque dans son poème sublime entre tous un *d* minuscule à *dieu*¹⁰.

« Mais – écrit Péguy – ne nous frappons pas. C'est beaucoup moins peut-être l'aboutissement d'un paganisme que d'un hommage rendu à la libre-pensée. Il fallait être libre-penseur en 1860 et quelques. Ou *il ne fallait pas* être libre-penseur. Il fallait être libre-penseur ou clérical. La politique voulait que l'on fût l'un ou l'autre. La politique de Hugo voulait notamment que l'on fût l'un. (...) Ce *un dieu*, ce petit *d* est un bon point, une surveillance que la politique de Hugo exerçait sur son génie. Le génie, lui, était naturellement mystique »¹¹.

La thématique de *Notre Jeunesse* revient donc. Elle explique tout. Il y a une inéluctable dégradation. Mais, en dépit d'elle, malgré elle, contre elle, il y a le *surgissement*, le *jaillissement* de la pure poésie. Et, parlant de ce *surgissement* – c'est son mot – Péguy ajoute s'agissant de l'œuvre de Victor Hugo « Je sais bien que tout cela, que ce don unique, que ce génie était généralement noyé dans des monceaux de littérature »¹².

Quand la beauté pure surgit donc au sein de l'œuvre d'Hugo par la grâce d'un seul vers, Péguy se fait aussitôt poète. L'œuvre engendre l'œuvre. Ainsi en va-t-il avec *le chardon bleu des sables*. Péguy écrit : « Quand Hugo regardait le soleil et la lune, la lune et les étoiles, le ciel et la mer, la mer et la côte, les sables et la dune

Fleurir le chardon bleu des sables,

quand il regardait l'homme et la femme, l'enfant ; la plaine et la forêt ; le mur et la maison ; la plaine et la moisson ; la moisson et la treille ; *la vigne et la maison* : le blé et le pain ; la roue et la voiture ; le pain sur la table et le vin dans les verres (...) quand il regardait passer le mendiant sur la route, quand il voyait passer n'importe quels soldats il en jouissait autant, il en saisissait autant (...) il voyait d'un regard aussi jeune, aussi frais, aussi non usé, aussi neuf, aussi non émoussé,

⁴ Jean-Pierre Sueur, « Ève, le monde moderne et l'art du contrepoint » dans : *Péguy au cœur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Julie Sabiani*, sous la direction de Denis Pernot.

⁵ Pl III, p. 259.

⁶ Pl III, p. 208.

⁷ Pl III, p. 252.

⁸ Pl III, p. 266.

⁹ Pl III, p. 248.

¹⁰ Pl III, p. 236.

¹¹ Pl III, p. 236.

¹² Pl III, p. 249-250.

aussi inhébéte, aussi non âgé temporellement (...) (malgré ses grosses paupières) (...) il saisissait d'une saisie aussi neuve, il embrassait l'univers charnel d'un embrassement charnel, (...) la terre entière, *orbem terrarum*, et le fleuve Océan, qui lui-même embrasse le monde d'une sorte d'étreinte aussi inexpérimentée que Hésiode et qu'Homère, que Eschyle, plus inexpérimentée, plus inédite que Pindare »¹³. Cela continue : « Il voyait le clos et l'espallier. Il savait voir un arbre. Tout vaisseau, tout bateau à vapeur lui était une nef »¹⁴. Et on trouve un peu plus loin : « tout cela (...) était généralement noyé dans des monceaux de littérature(s) »¹⁵.

Pure poésie de Péguy donc. A propos de Hugo. Ou plutôt l'imaginant. Se mettant à sa place. Purifiant la grandiloquence. Donnant « un sens plus pur aux mots de la tribu », comme dira Mallarmé¹⁶. Communion dans la poésie au-delà de la critique. Ou parce que la critique est autocritique, ou autocritique apparente.

Ainsi, Péguy parle de Péguy quand il écrit d'Hugo : « On ne saurait croire combien de fois il a manqué, tenté, essayé, recommencé, certains morceaux, certains vers et certaines strophes avant d'atteindre, en un jour de bonheur, à la plénitude. Combien de fois il a lancé dans tous les sens des essais avant d'obtenir une fois le morceau. Des essais qui ne lui revenaient jamais sur la conscience, puisqu'il les publiait, puisqu'il publiait tout »¹⁷. Il donnait au public, dit encore Péguy de Hugo *et, bien sûr, de lui-même* : « tout ce qu'il produisait ; le bon et le mauvais ; sachant bien que dans le tas il y (en) avait du très bon »¹⁸.

Et encore : « Il disait lui-même qu'il ne faut jamais corriger un livre qu'en en faisant un autre »¹⁹ - ce que Péguy fit constamment tant les œuvres successives publiées dans les *Cahiers de la Quinzaine* s'engendrent l'une l'autre sans que l'apparente coupure entre un livre ou un autre soit probante ni même que le titre corresponde exactement au contenu d'une œuvre qui est un flux – de la même manière qu'il écrit des vers et des versets sans corriger les précédents, le suivant étant une forme avancée, renouvelée, refaite, complétée, ré-écrite, relue, du précédent, et ainsi de suite.

Si bien qu'il y a, entre les vers sublimes, ce que Péguy nomme s'agissant de Hugo du « remplissage ».

Il ajoute toutefois : « Du remplissage de lui ! »²⁰. Et donc du remplissage de qualité supérieure. Et encore du « remplissement », de la « sédimentation ». « Il en eût fait jusqu'à demain matin, conclut-il »²¹.

C'est pourquoi Péguy ne vibre pas aux « Feuilles d'Automne » même s'il cite intégralement le dernier des « Soleils couchants » : « C'est – écrit-il – une excitation à blanc de littérature, à faux, un fatras, un fouillis, un amoncellement de littérature. Une excitation à froid »²².

¹³ Pl III, p. 249.

¹⁴ Pl III, p. 249.

¹⁵ Pl III, p. 249-250.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poe*.

¹⁷ Pl III, p. 272

¹⁸ Pl III, p. 272-273.

¹⁹ Pl III, p. 273.

²⁰ Pl III, p. 261.

²¹ Pl III, p. 261.

²² Pl III, p. 266.

Tout autre est le « texte extraordinaire », « Booz endormi », qui est « essentiellement un ressaisissement »²³ longuement commenté, mais non pas comme le ferait un critique extérieur – puisque Péguy redevient immédiatement poète. C’est un « poème païen entre tous », (...) « la seule vue païenne que nous ayons du mystère de l’incarnation », (...) « le seul regard venu du côté païen, (...) la seule contemplation charnelle, païenne, *antérieure*, terrienne, toute terreuse, toute antique (...) »²⁴.

Et soudain, ce vers impair de neuf syllabes :

*« Un regard tout plein du blé des granges »*²⁵

Un vers fait de chiasmes et d’allitérations au sein duquel les consonnes se répondent comme les voyelles. Les granges renvoient au regard, les blés à la plénitude. Plénitude du regard comme de la grange emplie de blé.

Dans un autre contexte, une autre œuvre, on se demanderait quel est le statut de ce vers impair d’une extrême harmonie soudain apparu au cœur de ce qui doit être – mais est-ce sûr ? – une explication de texte. Nul ne posera ici cette question. La poésie est une. Elle est comme on le verra s’agissant de la *faucille d’or* « un faîte entre des affaissements de littérature »²⁶.

Et puis viennent les strophes les plus célèbres qu’on hésite à citer tant chacun les connaît par cœur. Ces strophes qui nous accompagnent, résonnent en nous, comme en Péguy lui-même, qui ne pouvait s’en détacher, et c’était presque une liturgie que de les lire et que de les dire :

*Tout reposait dans Ur et dans Jerimadeth
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre
Le croissant fin et clair parmi les fleurs de l’ombre
Brillait à l’occident et Ruth se demandait
Immobile, ouvrant l’œil à moitié sous ses voiles
Quel dieu, quel moissonneur de l’éternel été
Avait en s’en allant négligemment jeté*

Un temps

*Cette faucille d’or dans le chant des étoiles*²⁷

Et trois constats s’imposent à la lecture du commentaire.

D’abord on s’approche de ces vers par une prose qui est continuellement versets et procède de la même tension narrative et indissociablement poétique que dans les *Mystères*. On pourrait scander aussi cette pseudo-prose :

Dans cette indécence, /
dans cette insolence, /
dans cette auguste nudité, /
dans ce dépouillement, /
on peut voir, /
comme un géologue voit, /
dans les différentes couches, /

²³ Pl III, p. 253

²⁴ Pl III, p. 254-255.

²⁵ Pl III, p. 255.

²⁶ Pl III, p. 260.

²⁷ Pl III, p. 262

les différentes assises de son poème. (...) ²⁸
 La première couche, /
 la base, /
 la barre d'appui horizontale, /
 est certainement, /
 le vers d'aboutissement. (...) ²⁹
 Les différents terrains, /
 les différentes couches, /
 les différentes strates /
 apparaissent très nettement (...) ³⁰.
 Dans ce sédiment, /
 dans ce gras limon /
 et *Ruth se demandait*, /
 en fin de strophe, /
 annonçant la strophe décisive, /
 la strophe coronale, /
 l'isolant, /
 la coupant aussi, /
 la laissant en suspens, /
 suspendue sur notre tête comme un bloc, /
 comme une montagne carrée / (...) ³¹
 sa pierre angulaire, /
 indispensable, /
 rectangulaire, /
 quadrangulaire, /
 sa pierre de taille, /
 sa pierre qui ne bouge pas. (...) ³¹

C'est une montée, une montée en puissance. Péguy nous parle de strophe « *lançante* » ³². Il nous dit qu'à ce moment-là Hugo était « si fort » (...) « qu'il pouvait être même honnête » ³³.

Second constat, cet état de grâce est comme troublé, traversé par un calembour.

Je cite : « De tous les noms hébreux que Hugo pouvait choisir pour couronner un vers, il faut avouer qu'il n'y en avait certainement aucun qui sonnât aussi bien, aussi beau que Jerimadeth, et surtout qui sonnât aussi hébreux » ³⁴.

Le « second temps » fut que les hébraïsants cherchèrent le nom dans un « atlas allemand » et ne le trouvèrent pas. Le « troisième temps », on le sait, est qu'un jeune homme écrivit « J'ai rime à dait » (en cinq mots) ³⁵.

Le calembour, le jeu de mots, la trivialité – ce que Péguy appelle « cette blague énorme, cette insolence admirable » ³⁶ - est donc là, en toile de fond, dans la

²⁸ Pl III, p. 260.

²⁹ Pl III, p. 260-261.

³⁰ Pl III, p. 261.

³¹ Pl III, p. 261-262.

³² Pl III, p. 263.

³³ Pl III, p. 261.

³⁴ Pl III, p. 231.

³⁵ Pl III, p. 231-232.

³⁶ Pl III, p. 258.

substance même de ce qui est écrit et dit, comme s'il fallait inlassablement sublimer le *remplissage*, exalter les pauvres mots jusqu'à la magie des sons et des sens.

Et comment ne pas penser en cet instant à ce poème d'Apollinaire inclus dans *Alcools* qui s'intitule *Chantre* et ne compte qu'un seul vers :

Et l'unique cordeau des trompettes marines³⁷.

Un calembour encore. La trompette marine renvoie au *cor d'eau* en trois mots. Mais chacun sait que la trompette marine est un instrument à corde et qu'il ne compte qu'une seule corde et que sa sonorité est uniforme. Et que moi, poète, j'aimerais tant qu'il en fût autrement mais je n'ai que cette corde pour sublimer la trivialité, la trivialité toujours présente, sous-jacente, ce qui tourne vite au prosaïque, à l'incongru, au blasphème, comme on voudra, et que l'acte poétique inlassablement transmue en son contraire. Mes instruments sont usés, mes armes émoussées, ma langue est rétive et pourtant de cela doit jaillir l'étincelle, la lumière.

Troisième constat. La poétique de Hugo est décrite avec les mots de l'architecture, comme le sera celle d'*Ève* dans le *Durel*.

Ainsi Péguy évoque-t-il « la *barre d'appui* horizontale » qui « est certainement (...) le dernier vers »³⁸ ou encore « la charpente », la « montagne carrée » (...) la « pierre angulaire (...) rectangulaire, quadrangulaire », déjà citées, la « pierre de taille », la « pierre qui ne bouge pas »³⁹. Et la rime est « la pierre du gond. Tout tient à elle. Il fallait donc qu'il y eût cette autre rime en *dait* »⁴⁰. Il évoque encore : « les isométries (...) la planimétrie »⁴¹ et « le calme horizontal du dernier vers »⁴².

Une strophe prémonitoire note Péguy a « la même structure », « la même charpente exactement ». C'est une « huissière de strophe »⁴³.

Et, surtout, Péguy écrit « *Les soudures sont apparentes* »⁴⁴.

Devant cette abondance de termes architecturaux, comment ne pas songer au *Durel*⁴⁵.

Le *Durel* est une tromperie. C'est un boniment. Une propagande. C'est aussi un plaidoyer, une remise en place. Péguy nous dit en substance lorsque vous voyez en cette œuvre un fouillis informe, une fatrasie – une « forêt de quatrains », dira Roger Secrétain⁴⁶ – vous ne comprenez rien. C'est l'œuvre la plus classique qui soit, la moins romantique (au sens de *Victor Marie*), ou encore du *Durel*, je cite « la frivole, c'est-à-dire la romantique »⁴⁷, la plus construite pierre à pierre.

³⁷ Guillaume Apollinaire, "Chantre", dans *Alcools*.

³⁸ Pl III, p. 261.

³⁹ Pl III, p. 261.

⁴⁰ Pl III, p. 261-262.

⁴¹ Pl III, p. 262.

⁴² Pl III, p. 262.

⁴³ Pl III, p. 263.

⁴⁴ Pl III, p. 260.

⁴⁵ Pl III, p. 1216 à 1236.

⁴⁶ Roger Secrétain, *Péguy soldat de la vérité*, p. 238..

⁴⁷ Pl III, p. 1219.

Ainsi, les différentes parties sont « articulées (...) sans plus de ciment que dans l'architecture antique, et sans même ces légères agrafes » que l'on trouve chez Virgile. Le « joint parfait des pierres » est « obtenu par la seule taille »⁴⁸.

Il y a « les départs ex abrupto en falaise », la « frappe d'entrée »⁴⁹ comme dans *Victor Marie*, cette « exactitude classique, cette sorte de ponctualité géométrique » (...), « Rien de latéral »⁵⁰.

Et la pureté géométrique va de pair dans *Ève*, comme dans *Victor Marie*, avec toutes les formes du *limon*, toutes les métaphores, toutes les répétitions, accumulations qui renvoient au *sédiment*, au *pas limon*⁵¹, à *l'humus*, à la *tourbe*, à la *vase féconde*⁵², à toutes les couches de la géologie. Ces mots, on les retrouve exactement dans *Ève*, comme l'a montré Jean Onimus⁵³.

Il y a la forme et la matière, les lignes de l'esprit et la nature foisonnante, la géométrie pure et *la terre qui gagne* – et encore les purs moments de poésie issus du *remplissage* même, *issus du mouvement de l'incarnation*.

Et la tension, à force de répétitions, de travail et d'épuisement qui conduit aux vers uniques qui surgissent au-delà du limon dont ils sont issus et qui transcendent tout :

« Cette faucille d'or dans le champ des étoiles »

Comme il y a dans *Ève* :

« Le jour de s'en aller était comme un beau port »⁵⁴

Ou bien :

« Et dans le sable d'or des vagues nébuleuses
Sept clous articulés découpaient la grande muse »⁵⁵

- une réminiscence, sans doute, de *Booz endormi*.

Il faudrait encore parler de la rime puisque *Victor Marie* est aussi un art de la rime. Péguy note d'abord la propension d'Hugo à faire rimer *ombre* et *sombre* : « C'est sur *ombre* qu'il retombait quand il fallait bien retomber »⁵⁶. Le génie de Hugo consiste à les « juxter aux profondes rimes en *oir* »

« Les grands chars gémissants qui reviennent le soir »⁵⁷.

Il s'étend sur les rimes « attendues » des classiques « ténèbres, funèbres », « entrailles, funérailles, batailles », « foudre, poudre », « Oreste, funeste » chez Racine, « sort, mort » chez Corneille⁵⁸. Il nous parle des « rimes féminines. Lourdes et longues ; traînantes, traînées »⁵⁹. Et enfin le « fin du fin (...) le dernier

⁴⁸ Pl III, p. 1216.

⁴⁹ Pl III, p. 1218.

⁵⁰ Pl III, p. 1221.

⁵¹ Pl III, p. 261.

⁵² Pl III, p. 262.

⁵³ Jean Onimus, *L'image dans l'Ève de Péguy*, p. 56.

⁵⁴ *Ève*, quatrain 26.

⁵⁵ *Ève*, quatrain 5.

⁵⁶ Pl III, p. 218.

⁵⁷ Pl III, p. 218.

⁵⁸ Pl III, p. 218 à 223.

⁵⁹ Pl III, p. 264.

raffinement pour un maître rimeur, la rime avec ce nom propre d'un temps personnel de la conjugaison d'un verbe : Judith, descendit ; Jérimadeth demandait (...). La rime non attendue (...) nullement cette rime paresseuse attendue, cette rime toute allante qui fait rimer le nom avec le nom, l'adjectif avec l'adjectif, le verbe avec le verbe, l'adverbe avec l'adverbe »⁶⁰.

Tout ce qu'on peut lire sur les rimes chez Péguy montre que, pour lui, elles ont une substance, une substance phonique, sonore qui est aussi sémantique. Elles sonnent et résonnent et sont porteuses de couleurs et de formes, de cœur et d'âme. Elles sont *écho sonore*. Entre Hermogène et Cratyle, il eût choisi Cratyle⁶¹. Les sons sont divins quand ils s'élèvent au-delà du limon – de l'ombre et du sombre, des rimes sempiternellement attendues.

Mais surtout la rime va au-delà de la rime. Le *Durel* en est l'éclatante démonstration : « Comme dans une tapisserie, les fils passent, disparaissent, reparaissent et les fils ici ce ne sont pas seulement les rimes au sens que l'on a toujours donné à ce mot dans la technique du vers mais ce sont d'innombrables rimes intérieures, assurances, rythmes et articulations de consonnes : tout un immense appareil aussi parfaitement docile que l'appareil du tisserand »⁶².

D'où le *tissu*, la tapisserie, l'écriture horizontale et verticale, syntagmatique et paradigmaticque. Cette autre prose qui se lit de haut en bas.

Là encore, le vers émane de la prose. Il y a dans le *Durel* cette confession : « Vingt ans de prose avaient enseigné à Péguy cette sorte de probité dure que l'on ne peut apprendre en effet que dans les œuvres de la prose »⁶³.

La même logique, la même épiphanie de la rime se retrouve dans *Clio*, essai et poème à la fois, traversé de l'obsédante scansion du « Sacre ».

« Paris tremble, ô douleur, ô misère ! »

Péguy écrit : « Suivent les treize rimes en -ère, en -aire ou en -erre, les plus redoutables qui aient jamais frémé elles-mêmes » – encore Cratyle ! – « (...) jusqu'à ce couplet, de couronnement et littéralement de sacre qui est le plus fort peut-être de ce qu'on ait jamais fait dans la technique du rime »⁶⁴. Songeons à l'entame du *Durel* et à l'orgueil ahurissant du propagandiste : « Polyeucte excepté, que Péguy nous a enseigné à mettre au-dessus de tout, tout permet de penser que cette Eve est l'œuvre la plus considérable qui ait été produite en chrétienté depuis deux siècles »⁶⁵.

Mais continuons : « La technique du rime où par un retournement total du tout, du rythme, de la rime, de la coupe, du nombre, de tout, soudain le vers sur qui tout s'appuyait, sur qui tout tournait, le vers cardinal au dernier moment se retourne totalement sur lui-même contre lui-même et finit ce monde du rythme funèbre en une sorte de désarticulation totale, en une sorte de jugement dernier du rythme »⁶⁶.

⁶⁰ Pl III, p. 264-265.

⁶¹ Platon, *Cratyle*.

⁶² Pl III, p. 1234.

⁶³ Pl III, p. 1235.

⁶⁴ Pl III, p. 1043.

⁶⁵ Pl III, p. 1216.

⁶⁶ Pl III, p. 1043.

Comment dire plus fortement que l'épiphanie de la rime est indissociablement celle du rythme, de la coupe, du nombre, des consonnes et des voyelles, de la syntaxe et des mots, du corps sonore et de l'âme spirituelle, de la matière et de l'esprit, vibrant de tous leurs sons et de tout leur sens, en cette tapisserie totale où tout renvoie à tout, où les lectures sont autant verticales qu'horizontales – *entrecroisement* cher entre tous en quoi se constitue l'acte poétique.

Péguy est, encore, plus loin, toujours dans *Clio*, plus explicite encore. « Quel que soit le commandement de la rime sur le vers, quel que soit le gouvernement de la force et de l'ordre et de la nature du rythme, ce commandement et ce gouvernement ne sont eux-mêmes que des éléments, des composantes élémentaires, évidemment importantes, peut-être capitales, mais nullement épuisantes, il s'en faut, de ce qu'on peut nommer la sonorité générale de toute œuvre (...). Ce n'est pas la rime seulement, le gouvernement du rythme, c'est tout ce qui concourt à l'opération de l'œuvre, toute syllabe, tout atome, et le mouvement surtout, et une sorte de sonorité générale, et ce qu'il y a entre les syllabes, et ce qu'il y a entre les atomes, et ce qu'il y a dans le mouvement même »⁶⁷.

Comment mieux écrire, décrire, expliquer pourquoi *Les Tapisseries* et *Ève* sont des chefs d'œuvre ; en quoi le travail du poète ne délaisse nulle cheville, aucun mot, aucun bout de phrase ; qu'aucune sonorité lourde de sens n'est exclue de ce travail, de cette composition, en quoi tout est ici structure au sens de Hjelmslev pour qui une structure c'est « une entité autonome de dépendances internes »⁶⁸. Rien ne se conçoit ni ne s'exprime isolément. Tout renvoie à tout. La rime embrasse tout et le rythme ordonne tout.

Si bien que la tâche du lecteur est plus exigeante qu'on croit. Il faut lire lentement, à voix haute, n'oublier aucun mot, aucune syllabe, ne pas perdre une diérèse en chemin.

Eclatante est la responsabilité du lecteur nous dit encore *Clio* « Les mauvaises lectures désagrègent »⁶⁹. « Une mauvaise lecture de nous d'Homère, enfin d'Homère par nous, le redécouronne »⁷⁰.

Lui, Péguy, il lit tout. Il a le rythme et la rime en lui depuis que les maîtres de l'école annexe lui ont appris les récitations et depuis que Louis Boitier, maître forgeron, lui a lu *Les Châtiments* dans sa forge. Il faut lire pour les enfants, chacun le sait, même s'ils ne comprennent pas.

Et cette littérature, il la vit, l'analyse de l'intérieur, la scrute, la fait chanter, corps et âme – trente pages ou quarante sur un seul poème, trente ou quarante qui seront autant de poésie nouvelle, montante, partant de l'analyse concrète de l'ossature du squelette sonore pour aller jusqu'à un *faîte* inexploré.

Une littérature elle-même ancrée dans la littérature. Qu'y a-t-il de commun, si l'on excepte le rythme, entre Malbrou, le roman de Chérubin et le poème des Châtiments : rien sauf que le rythme est tout.

⁶⁷ Pl III, p. 1048.

⁶⁸ Louis Hjelmslev : *Prolègomènes à une théorie du langage*.

⁶⁹ Pl III, p. 1015.

⁷⁰ Pl III, p. 1011.

Nous sommes traversés de rythmes comme les paysans d'Asturias étaient faits de maïs⁷¹. Tout poème fait surgir en nous d'intimes résonances. Nous sommes habités de littérature.

Le *Durel* commence par Polyeucte, comme *Victor Marie* par Racine et Corneille et il finit par *Le menteur*. « Les échelonnements contenus dans ce poème ne se développent que peu à peu. Dans d'autres morceaux que l'on retrouvera dans le livre que nous ne pouvons pas publier, apparaît notamment un sens du comique en vers et d'une certaine sorte de bonheur par le comique, qui paraissait perdue depuis Corneille et *Le menteur*. Un comique grave et d'autant plus profond qu'il prend appui sur une invincible mélancolie »⁷². Qu'y a-t-il donc de commun entre cette comédie *Le menteur* et cette épopée *Ève* ? On ne sait – ou peut-être la lumière de la langue et des rythmes, les harmonies retrouvées – et enfin la *mélancolie*. Oui la *mélancolie*, car à force d'écrire comme *un cheval qu'on crève* – c'est encore dans *Clio* – à force de prose qui se mue en versets, à force de proses qu'appellent des vers qui inlassablement en appellent d'autres, jusqu'aux sommets du style, jusqu'à la beauté pure, avant le labeur recommencé, le *remplissage* encore, au sein duquel émergera à nouveau la perle rare, nous sommes là avec nos pauvres mots, et nos lyres muettes, à la recherche des ciels qui se dérobent, des lendemains qui ne chantent pas encore, et avec Péguy nous savons que ce travail sans fin recommencé est l'antidote à la mélancolie, une manière de faire revivre, de retrouver, avec espoir, avec ténacité, obstination en tout cas, un paradis inexorablement perdu :

« O Mère ensevelie lors du premier jardin »⁷³.

Jean-Pierre Sueur.

⁷¹ Miguel Ángel Asturias, *Hommes de maïs*.

⁷² Pl III, p. 1236.

⁷³ *Ève*, quatrain 1.