

Autopacte claudelien d'un moi Le recueil de sonnets d'Alain Bosquet

Veronika BAKONYI

Le recueil de sonnets d'Alain Bosquet, *Sonnets pour une fin de siècle*, avec ses trois grandes parties (les sonnets *externes*, *internes* et *suspendus*) répartissent le genre du sonnet en fonction de la philosophie bergsonienne. Cette dernière s'avère susceptible de transformer même les catégories esthétiques. En effet, les parties suivent les étapes de la connaissance poétique telle qu'elle est mise en œuvre par Paul Claudel dont l'œuvre témoigne d'une forte influence de la métaphysique de Bergson. A propos de l'image bergsonienne de la Terre dansante, faisant appel au Temps, Claudel écrit : « tout cela observe la mesure, garde *le temps*, reprend et pousse la phrase ailleurs commencée, expose et nourrit le thème, conclut l'accord¹. » C'est la *connaissance de construction*. Claudel et Bergson envisagent la création artistique et poétique comme une problématique relevant de la métaphysique. L'art poétique selon Claudel met en jeu la lecture, l'interprétation lors de la connaissance de la construction :

... chaque seconde vient accroître le *Passé*, ce qui a reçu une fois l'existence. [...] Le passé est une incantation de la chose à venir, sa nécessaire différence génératrice, la somme sans cesse croissante des conditions du futur. Il détermine le sens, et, sous ce jour, il ne cesse pas d'exister, pas plus que les premiers mots de la phrase quand l'œil atteint les derniers².

La constatation de l'ordre, la vibration dans une forme fermée, c'est-à-dire le premier « tact intérieur » produit la vibration créatrice en vue d'éprouver notre existence et les limites de notre « personne »³. Les deux temps de la vibration comprennent un excentrique du moteur qui fournit des informations pour autrui et un autre, concentrique du sujet. Cette vibration permanente est la co-naissance, c'est la *connaissance de constatation*.

A partir de l'analyse de la notion de l'*énigme* et celle de la « chair morte » et de la « chair communicable », nous nous proposons d'illustrer comment le sonnet comme forme devient l'espace du signifiant du « je » constitué dans le mélange du journal et de l'anti-journal. Pour ce faire, nous ne retenons que quelques poèmes des trois parties du recueil, portant chacun sur les énigmes et le mouvement « prisonnier » de la connaissance à l'intérieur de la forme « stable » et fermée du sonnet.

¹ « Connaissance du Temps », in CLAUDEL, Paul, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 52-53.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 82.

Les parties successives du recueil des sonnets, esquissant l'arrangement du Moi de manière claudelienne, demandent une lecture ininterrompue bien que l'ensemble des poèmes se construise selon des unités fragmentalisées, notamment de sonnets « fermés ». Soulignons le rôle de la fixation d'une essence dynamique en observant les fonctions de l'hypotypose :

Dès que le mouvement acquiert une qualité et une forme constantes, on voit se reconstituer une permanence à l'intérieur du changement. [...] Toute métamorphose désigne une permanence. Ainsi se trouve réalisée la condition poétique ...⁴

Cette permanence au centre de la vibration vitale essentielle dans le monde et dans l'univers poétique, c'est-à-dire dans l'espace illimité, constitue le fond du Moi qui nous appelle. L'horizon de Bosquet semble s'élargir grâce à une conception poétique claudelienne.

Dans l'*Art poétique* de Claudel, le mouvement créateur est « une vibration entre son origine et son terme⁵. » Chez Claudel, la forme fermée a toujours sa constance. Chez l'animal, la *forme* ne consiste qu'en une quantité de matière limitée par le contact, mais chez l'homme, l'origine du mouvement est le frémissement de la matière au contact d'une réalité différente : celle de l'esprit. Quant à la source du mouvement, au lieu de l'élan vital de Bergson, Claudel recourt au terme d' « acte vital » ou de « vibration vitale essentielle » constitutive de l'essence du moi dans l'élaboration de la vibration nerveuse⁶. La vibration dans sa conception reste prisonnière de la forme stable dont l'équilibre doit être maintenu par l'être (par le corps, le système de nerfs), et aussi de celle qui se développe sans cesse dans la durée. L'immortalité réside dans ce que l'être ne remplit jamais sa forme, il ne cesse jamais d'exister par elle. A cette vision du réel correspond une narration lyrique qui confère aux formes cloîtrées de la poésie une valeur métaphysique.

Dans la Préface de *Sonnets pour une fin de siècle*, Bosquet baptise son recueil *journal intime* : « Ces sonnets forment un journal intime vociféré à la figure d'un temps privé de critères⁷. » Gérard Genette, dans *Le journal, l'antijournal*⁸ expose la problématique en termes de l'anomalie intentionnelle. La question se pose de savoir si l'on tient un journal en vue de le *publier* ou bien si l'on peut faire du journal une œuvre. La discipline quotidienne de tenir un journal consiste à noter chaque jour ce que l'on a vécu ou pensé. Genette appelle « diariste » celui dont l'écriture est « au degré zéro existentialiste », ou bien « un minimum autoréférentiel ». Le journal diariste né selon un rythme plutôt quotidien, sans

⁴ GNALEGA, René, (page consultée le 18 janvier 2002). *Les relations entre la poésie de L. S. Senghor et la sculpture* [En ligne.] Adresse URL : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1299rg.html>, p. 5.

⁵ Préface de l'*Art Poétique*. G. Godofre cite la lettre de Claudel à Frizeau du 12 juillet 1907, p. 23-24. In CLAUDEL, *Op. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

⁶ « De la connaissance chez les êtres vivants », in CLAUDEL, *Op. cit.*, p. 78-84.

⁷ BOSQUET, Alain, *Sonnets pour une fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1980, p. 6.

⁸ GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, notamment : « Le journal, l'antijournal », p. 335-347 ; « L'autre du même », p. 101-107 et « Une exposition d'avant-garde », p. 47-48.

périodicité déterminée est une écriture interrompue. Le diarisme va de pair avec une certitude qui « consiste à ne pas douter de la vertu du journal ». Toutefois, l'exigence esthétique relève de deux vertus possibles : sa valeur documentaire et sa valeur littéraire. Parmi tant d'autres traits caractéristiques du journal intime passés en revue par Genette, le journal a une fonction documentaire pour autrui lorsqu'il présente un personnage représentatif de son milieu. Pourtant, le documentarisme relève du mythe de la « sincérité ». La contingence subjective, l'inessentialité objective et l'inauthenticité de l'écriture diariste la plus contradictoirement codée conserve – comme marque de la monumentalisation du journal – un « miroir indiscret » et « l'image [...] vaguement obscène d'une écriture nue. »

D'autre part, « l'aspect esthétiquement négatif du journal (son anti-valeur littéraire) » contribue à l'apparence d'un nouveau genre, celle de l'anti-journal qui incorpore certains éléments du journal, mais vise à devenir une œuvre en faisant surgir de nouvelles dimensions. A la question « que suis-je ? », le journal répond par le temps de réaliser, considéré comme une condition d'existence et il arrive qu'un « ton dialogique met en scène une image intérieure d'autrui ». Dans l'univers poétique de Bosquet, la texture mélangée du journal (avec des faits autobiographiques) et de l'anti-journal (créé de sonnets) ne vise pas à exclure la réalité, les éléments biographiques ou à effacer la personnalité, mais le poète ne se soumet plus à une seule réalité. Le poète se construit, il existe donc une (auto-) justification par le texte ; les fragments réels et fictifs dans l'autopacte deviennent équivalents et interchangeables. A ce point, on peut introduire la notion de l'*autofiction*, utilisée dans le sens que l'auteur, le protagoniste et le narrateur deviennent identiques, les éléments autobiographiques vrais et les éléments fictifs se juxtaposent.

Dans la préface du recueil de sonnets, Bosquet prend ses exemples dans la vie quotidienne, pourtant, il se contredit d'un moment à l'autre, étant donné que, dans son journal intime, le fait a deux visages. Le réel disparu a deux sens (directions). D'un côté, il existe la matière qui est le véritable mouvement, apparu à partir des vibrations névrotiques et de l'autre côté, il existe simultanément la réalité poétique dont le mouvement se manifeste dans la lutte menée contre le « signifiant ». Le journal intime comme œuvre littéraire se bâtit sur des univers simultanistes. Bosquet dit dans la préface à propos du deuxième stade : « Ensuite, je me suis mis à parler en mon propre nom, glissant vers la confidence...⁹ » L'anti-journal nous invite à jouer sur la similitude et la dissimilitude, étant donné que l'on n'est pas soumis à une seule réalité. Ceci vient engendrer le principe même de l'anti-journal consistant à *penser en durée* et à s'y rapporter le *temps de réaliser*. Par la progression du récit poétique et celle de l'univers référentiel, on voit surgir l'infini, l'espace illimité de l'auto-référence, et par le mouvement perpétuel résidant dans la forme fermée du sonnet, on finit par plonger dans le Moi. C'est par là que se réconcilient l'aspect bergsonien et l'aspect claudelien du mouvement.

⁹ BOSQUET, *Sonnets*, p. 6.

Toutefois, la première partie, les *sonnets externes*, ne semble pas à première vue conférer au journal une valeur métaphysique. D'autant moins que la continuité matière/esprit/mémoire ne s'y réalise point. Il s'agit plutôt d'une étape de la connaissance de construction : on pense encore « en durée », gardant les « premiers mots de la phrase quand l'œil atteint les derniers ». Nonobstant, contrairement à la connaissance de constatation, le « je » n'est pas encore véritablement placé, et la vibration excentrique y domine, fournissant des informations de nerfs vers autrui et à partir des objets. La partie externe relative aux rapports humains englobe le réel corporel et fait appel aux éléments réels de la vie d'Alain Bosquet, rien que pour fonder une identification abrupte.

Le poème liminaire de la partie externe, *Le discrédit des mots* met en question le traditionalisme formel et thématique du sonnet. Au lieu d'indiquer le commencement de l'écriture ou la présence du « je », la pulsation initiatrice esquisse les silhouettes et les limites du monde corporel, l'univers des signifiés (contrairement à la *Présentation* de la deuxième partie et à *l'Utilité du poète* de la troisième partie du recueil). Pour ce qui est de la tradition formelle interpellée, le vers final du premier tercet (« On se moque sans fin de l'homme articulé ») offre deux lectures parallèles. D'une part, il pose la question de la *discontinuité* littéraire qui consiste en une certaine continuité du genre. Ce trajet de lecture implique les attentes concernant le genre de sonnet. Cette forme fermée est capable de s'emparer de l'infini, de satisfaire le désir d'ordre, de traduire les angoisses de l'époque qui s'infiltrèrent dans le nouvel univers changeant. Malgré tout cela, le poète interprète le sonnet liminaire du journal comme un espace n'ayant pas de référence car – en raison de l'inauthenticité des mots – il ne peut être articulé, ni devenir compréhensible pour autrui. La discontinuité du genre se manifeste au niveau des motifs ainsi que dans l'organisation des quatrains et des tercets, c'est-à-dire dans le développement de l'antithèse des strophes. A travers cette « moquerie » du sonnet, il exprime un monde renversé tantôt « réel », tantôt poétique, dont les limites ne sont pas fixables au cours de cette étape de connaissance. Le poète – ou le co-naïsseur – s'approche de la connaissance de la forme, c'est-à-dire de la chair, de la vie, ou bien, au niveau de l'univers poétique, de celui des signifiés. C'est ainsi qu'au lieu de dire « effroi », « azur dément », « malaise du fleuve », le poète opère une substitution qui, par le truchement des motifs trompeurs, est susceptible de dévoiler une certaine couche intérieure de l'âme. Ce geste réagit en effet à la pensée de la légitimité qualitative de la chair, à l'inspiration de l'école pittoresque du Parnasse qui visait à cerner la statue. Toutefois, au-delà de l'esthétique de *cerner le tangible*, nous trouvons le désir du simultanément déjà mentionné. Cela nous ramène vers l'autre possibilité de lecture, suscitée par les derniers vers du poème : « Pourquoi faut-il que la parole / ait un sens, quand le chair se couvre de jurons ? » La polysémie du mot « sens » implique la nécessité des deux directions de la matière – qui entre en relation également avec les mouvements de l'esprit – et incorpore un élément d'art poétique.

Le poète tente de restituer le réel contemporain disparu de l'espace littéraire et de peindre les portraits des « gens de chair » (*Les personnages*). Pour ce qui est de l'antithèse des strophes, le premier tercet devrait élargir l'horizon de la pensée donnée, ou aplanir les divergences contradictoires ou complémentaires. Dans ce dernier cas, la deuxième unité du sonnet commence par le mot « accès », apparu comme « une syllabe en liberté, folle couleuvre ». Toutefois, ces tercets n'offrent plus de possibilités d'issue, de chemins conduisant en dehors de ce monde *sans vibration concentrique*, sans métaphysique. La description de la nature qui sert habituellement à remplir la fonction de projection, se trouve représentée, pour emprunter le titre d'un poème de Bosquet, comme un univers « dénaturé », elle n'est donc plus en vigueur.

Au cours de la connaissance de construction, le désir comme vibration excentrique apparaît dans beaucoup de cas : dans la deuxième unité des femmes-portraits censés évoquer l'orgasme. Les « frissons inaccomplis » des genoux donnent la possibilité d'ignorer, de « s'oublier soi-même » (*Portrait d'une jeunesse*) ou celle de l'auto-définition.

Paysage improbable décrit une boutique surréaliste d'une ville où « on vend de la lune séchée ». Le contenu symbolique de cette image revient souvent pour exprimer l'image de la « chair morte » qui devient un motif mis en jeu à partir du poème suivant (*Portrait d'un couple*), avec un double sens. Pour ce qui est du motif de la lune – désignant selon le cliché romantique un principe féminin –, la lune « séchée » évoque l'image du corps d'une femme âgée. D'une part, la « chair morte » met la pensée de la fragilité en jeu ainsi que la vibration vitale. Bosquet écrit dans un des fragments attachés au recueil : « J'ai en moi un cadavre / qui fait de mon effroi un objet de plaisir¹⁰. » Dans *Portrait d'un couple*, un autre aspect du contenu symbolique de la « chair morte » apparaît : « La femme a cinquante ans ; le jeune homme, dix-sept. / L'un pour d'autre ils ne sont qu'appareils digestifs ». Dans la partie externe, l'amour se cache, le corps s'attire un ensemble de motifs, notamment ceux de femme-araignée et de genou-mâchoire : « chaque genou devient mâchoire ; et l'âme, dent » (*Nature d'un couple*).

Dans les tercets de *Portrait d'une intellectuelle* on voit apparaître un troisième sens de la « chair morte » qui s'identifie au corps, soit à la texture du sonnet :

... tout bas, comme pour pardonner à notre chair
de n'être que chair morte, un poème bizarre,
sans queue, ni sexe et sans rapport avec l'amour,
signé, dit-on, Henri Michaux ou Saint-John Perse ?

Il est intéressant d'observer dans le passage la juxtaposition de la connaissance « brute » des êtres vivants et de la connaissance intellectuelle (poétique). Tandis que

¹⁰ BOSQUET, « Fragments », in *Sonnets*, p. 181.

Définition du poète peut être confrontée avec le poème liminaire de la partie en question (car la pointe assassine du poème, « en admettant que chaque mot est un mensonge », supprime le crédit des mots), *Le poème comestible* évoque le dernier poème de cette partie (*Portrait d'une artiste*).

La progression dans *Le poème comestible*, qui montre le pouvoir de l'auteur comme créateur d'une réalité légitime, crée une double spirale (« n'arrête pas son beau poème en plein milieu ? »), dont le mouvement se voit renversé par les tercets. Les quatrains assimilent l'acte de manger avec l'acte de connaître. En effet, Claudel utilise le champ sémantique du manger, ce qui permet de souligner la parenté entre les idées philosophiques de Claudel et ce recueil de Bosquet : « L'être intelligent consomme en lui-même les choses, il est ce qui les réduit à l'esprit, ce qui leur permet d'être intelligibles en leur donnant position de commencement et de fin. »

Le dernier tercet souligne la légitimité de la réalité poétique virtuelle, créée par la progression de la forme fixe :

... passer pour un beau papillon, chacun restant
sur sa faim – c'est fatal – surtout le sot lecteur
qui ne sait pas que les poèmes sont mangeables.

L'autre type de mouvement, la vibration concentrique se dirige vers le fond de la substance dans les sonnets *internes*. Cette vibration correspond à la connaissance de constatation, envisagée comme le premier tact intérieur en vue de fonder notre existence et d'éprouver nos limites, notre extension (au lieu de notre étendue). C'est l'autre pôle nécessaire de la connaissance. Cette nouvelle métaphysique se manifeste cependant chez Bosquet dans la construction traditionaliste du sonnet. La forme du sonnet exprime une sorte de désir d'ordre contre la perte dans la connaissance et contre *l'horror vacui* dans la co-naissance, car le poète doit limiter ou bien synthétiser les vagues multiples de la vibration du corps et d'une autre réalité : celle de l'âme. C'est ainsi que cette partie de l'anti-journal se caractérise par l'énonciation directe du « je ».

Suis-je l'individu que parfois je rencontre
au bout de mon poème et qui sauve avant
le premier geste, par pudeur, ou par refus
de s'attendrir ?

– s'interroge Bosquet dans un des fragments accrochés au recueil de sonnets. Notre analyse de la partie interne vise à concevoir, à travers quelques citations relatives à l'énigme, la conception de la « chair communicable » en tant que telle. Ainsi, le motif de la *cigogne* devient une esthétique, mettant toujours l'écriture en jeu. Citons les vers des tercets du troisième poème (*Justification*) : « Je me suis contenté d'écrire des poèmes // qui vous seront, je le promets, après ma mort, / plus utiles que moi par leurs cigognes bleues ... », et du *Rôle du verbe* : « [Je pourrais] pratiquer devant vous, sans gêne, l'autopsie / de mon cerveau peuplé d'ineffables cigognes. » Le motif de la cigogne se manifeste ici comme « énigme » de l'aventure du signe, se

construisant à partir des mots baudelairiens *signe* et *cygne*. Cette allusion évoque l'idée du calligramme ; le réel corporel, le corps se transforme en énigme, en signifiant dans l'univers poétique du journal *lettrine* comme œuvre. Bosquet aborde plusieurs fois cette problématique même dans les fragments. Le « je » incorporé dans ce système esthétique, il dit : « J'accepte / une place modeste au milieu des énigmes / et, matière souillée, me dissous dans un dieu¹¹. »

Pour mieux éclairer le contenu de l'énigme dans les sonnets internes, voyons *l'Homme et femme* posant la question du « je » : « Sortis de notre énigme et prêts pour la naissance ... ». Dans ce contexte, par le contenu ambivalent, l'énigme comme l'ensemble du signifié et du signifiant, indique la « chair communicable ». L'image apparemment surréaliste de « verbe nu », par sa connotation biblique relative à la création, qualifie la vibration excentrique et concentrique de mouvements complémentaires. L'espace illimité par ce geste, de manière simultaniste, du sonnet, unit à tous les niveaux les deux sexes opposés. Même les mots *homme* et *femme* ne diffèrent que par quelques phonèmes, mais selon le témoignage du poème « le moi inconnu » et « vous l'inconnu » deviennent des énigmes l'un par l'autre : « Oserait-on alors nous offenser, consonnes ? // Oserait-on alors nous effacer, voyelles ? » Le champ d'attraction du motif d'énigme s'énonce sous la forme affirmative de la communion : « et nous serions réels sans besoin d'exister, / et nous serions vivants sans besoin d'être en vie ». Par conséquent, l'espace du sonnet, comme moyen de rendre le contact métaphysique légitime entre matière et esprit, le réalise dans l'univers poétique, lors de l'autofictionnalisation.

Les formes de la *troisième partie* du recueil s'efforcent d'empêcher le retard du mouvement, de combler l'écart, mais ni les images des souvenirs, ni les figures surréalistes ne fournissent d'analogies génératrices d'images capables d'unir les éléments autobiographiques du temps impersonnel et ceux de la durée. Dans le retard du mouvement, on voit surgir l'idée du vieillissement du corps de l'auteur et le leurre comme le doute concernant l'univers poétique qualifié ici de « fable ». Le livre n'est pas envisagé comme œuvre, c'est-à-dire une vibration créatrice issue du mouvement des segments de la durée : il finit par *se suspendre*.

« Que reste-t-il ? », se pose trois fois la question dans le poème liminaire du livre, *Épithète*, après le poème intitulé *Sommaire*. Ces titres suggèrent même que l'on doit interpréter ce recueil d'environ quatre cents sonnets comme une autobiographie à lire dans l'ordre, alors que la narration lyrique ainsi imposée oblige une lecture interrompue. La question posée implique d'une part que l'autobiographie doit être suspendue car il ne reste que l'inconnu de la mort et, d'autre part, que *l'horror vacui*, la peur du vide ou du néant entraîne le retard du mouvement de la connaissance poétique. En raison de cette double suspension, cette partie comprend presque autant de sonnets que les deux autres. Le poème *Quel équilibre ?*, dédié à

¹¹ *Ibid.*, p. 180.

Salah Stétié, aussi bien que le poème liminaire, *Utilité du poète*, effectue la quête de l'équilibre réalisée dans la partie interne du recueil, donc l'équilibre entre les vibrations diverses. *Quel équilibre ?* n'éveille pas le mouvement ; il est seulement la synthèse de l'esthétique des sonnets externes et internes : un « équilibre vain » arraché à « cet abandon de l'être en face du non-être ».