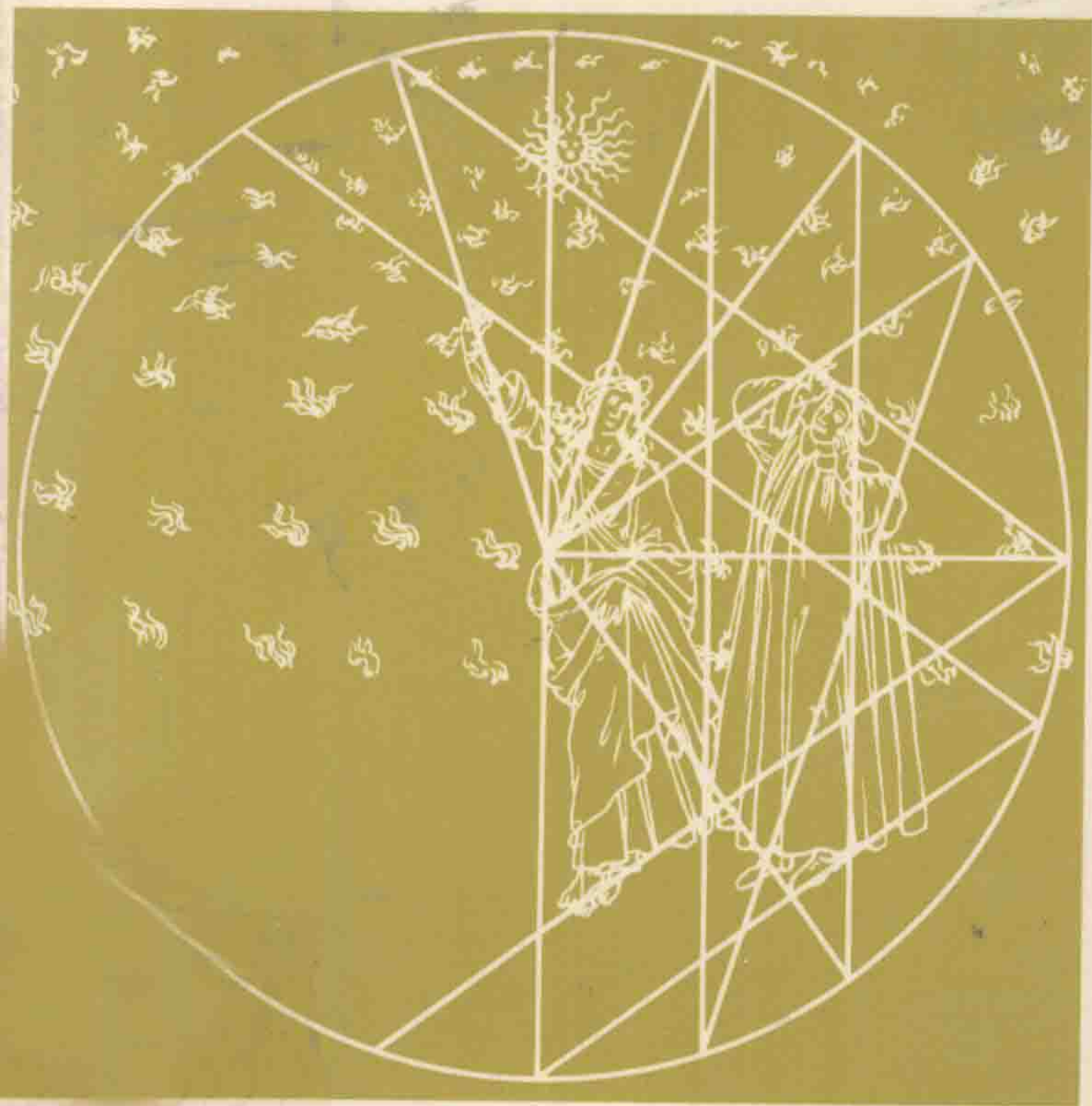


folio formes

LA POÉSIE

par J.L. Joubert



Armand Colin/Gallimard

folio f

Collection dirigée par Jean AUBA, *inspecteur général de l'Instruction publique*,
Jacques BERSANI, *maître-assistant de littérature française à l'École Normale Supérieure*.

LA POÉSIE

par Jean-Louis Joubert

*Agrégé de l'Université,
maître assistant à l'Université de Paris XIII*

Armand Colin / Gallimard

103, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41 d'une part que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et d'autre part que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Librairie Armand Colin, Paris, 1977.

Couverture : Dante et Béatrice, Planche XIV A, dans
Les Cahiers du Nombre d'Or, n° IV, Botticelli, par Elisa Maillard
Editions Tournon et Cie, 1965 - Diffusion Editions Picart

Table des matières

Pour une analyse historique des formes	5
« Par charité mes bons Messieurs la poésie »	7

Chapitre I - FONCTIONS DU POÈTE

Inutilité de la poésie	11
Une mutation récente	12
La poésie et la mémoire	14
Utilités de la poésie	15
Poésie et histoire	16
Poésie et mythe	18
Poésie et magie	19
Poésie et religion	20
Poésie et pensée	21
Poésie et connaissance	22
La poésie contre la mort	24
Le plaisir poétique	26
La poésie et le rêve	27
Pouvoirs du poète	28

Chapitre II - L'INSPIRATION ET LE TRAVAIL

L'inspiration, don des dieux	31
Poésie, prophétie	33
Permanence des théories de l'inspiration	35
L'inspiration, comme expérience existentielle	36
Lieux de l'inspiration	39
L'enfance	39
Le rêve	40
La rêverie	40
L'inconscient	42
La poésie faite par tous	44
L'image	46
Une fausse alternative	48

Chapitre III - PROSE ET POÉSIE

Traduire la poésie ?	50
Marche de la prose, danse de la poésie	52
L'échec du langage	53

Le silence de la poésie	55
Les mots sont des choses	56
« Insensé qui crois que je ne suis pas toi »	58
La poésie contre la prose	59
Toute poésie est emblématique	59
Harmonie imitative et étymologie	61
Le symbolisme des sons	62
Poésie phonique	63
Poésie graphique	64
Synesthésies	65
Perversités de la langue française	66
Poésie et vérité	68

Chapitre IV - LA LANGUE POÉTIQUE

Fonctions du langage	71
La fonction poétique	73
Un langage à décoder	74
Connotations	74
Figures	75
Métaphore et métonymie	75
La versification	78
L'origine du vers français	80
Les principes de la versification française classique	81
Le compte des syllabes	83
La rime	85
Les accents	90
La strophe	94
Les poèmes à forme fixe	96
Le vers libre	97
Le poème en prose	98
Poétique-fiction	99

Chapitre V - LE LECTEUR ET LE POÈME

Comment lire un poème ?	101
Lire « La mort des amants »	102
Écrire la poésie	108
Bibliographie	110
Répertoire bio-bibliographique	
1. Les poètes	116
2. Les mouvements	126
Index des notions	128

Pour une analyse historique des formes

Les œuvres littéraires sont des objets constitués par l'assemblage d'éléments simples : les mots. De même, les tableaux sont des objets qui combinent sur une toile dessin et couleur. De même, les films associent sur une pellicule des successions d'images, qui s'animent quand on les projette sur un écran. Si l'on veut étudier une œuvre artistique dans sa spécificité, il faut mettre en évidence les procédures (plus ou moins complexes) qui régissent l'assemblage et le montage des composants simples : mots, dessin, couleurs, images, etc. Les formes littéraires ou artistiques sont déterminées par l'ensemble de ces règles de fabrication. Conséquence capitale : mettre l'accent sur la forme des œuvres littéraires ne les vide nullement de leur substance. Au contraire, c'est en démontant la mise en forme d'une œuvre que l'on dégage sa façon particulière de signifier. Toute forme est en elle-même porteuse de signification.

Une forme se constitue à travers les processus d'organisation de son matériau élémentaire : le langage pour les œuvres littéraires. Mais aucune forme ne surgit brusquement du néant. Elle est nécessairement conditionnée — ne serait-ce que par le support matériel sur lequel elle s'inscrit : le peintre doit choisir (ou inventer) une forme picturale différente, selon qu'il travaille sur toile, sur papier, sur un mur ou un plafond, etc. ; les œuvres littéraires ont beau utiliser le plus abstrait des matériaux, leur forme est fonction du système de communication employé (l'invention de l'écriture rend caduques certaines formes de la littérature orale et, réciproquement, rend possibles des formes neuves).

Plus généralement, toute forme est historique. Elle a une histoire et elle appartient à l'Histoire. Une forme se développe, de la naissance à l'épanouissement et parfois à la mort ; une forme se métamorphose, en transformant ses procédures de construction ou en acceptant des règles nouvelles pour son décodage. Une forme ne se borne pas à refléter mécaniquement la société où elle apparaît ; elle s'y inscrit suivant un jeu complexe d'interrelations.

L'étude des formes que propose la collection Folio Formes s'articulera donc sur plusieurs plans. Il convient d'abord de dégager les règles fondamentales qui permettent la production

des formes : celles qu'impliquent, par exemple, les « grands genres », consacrés par une longue tradition (la poésie, le théâtre, le roman) ou des genres plus spécifiques (l'essai, l'autobiographie, le pamphlet) ou des formes imposées par une évolution technique plus récente (le cinéma). En mettant ainsi en évidence les principes de fonctionnement des formes, on introduit à leur « lecture » en profondeur, car on ne peut vraiment « lire » un roman, un poème ou un film que si l'on connaît les règles qu'il accepte ou qu'il s'invente, qu'il refuse ou qu'il transforme. Par ailleurs, il faut replacer les formes dans les conditions techniques et historiques qui les ont vu naître : l'épopée dans l'organisation socio-politique sans laquelle, semble-t-il, elle s'exténue; le roman-feuilleton, variante de la forme romanesque, au moment où se développe une presse à grands tirages; les littératures francophones par rapport à la situation linguistique des pays où elles se développent, etc.

Chaque volume de la série présentera un double point de vue sur la forme considérée. Point de vue des créateurs et des critiques de l'époque : la théorie de la forme par ceux qui l'ont pratiquée et parfois inventée. Point de vue contemporain : comment la critique moderne nous fournit des outils pour (re)lire les œuvres du passé. A chaque fois, les exemples seront empruntés à l'analyse d'une (ou plusieurs) œuvre(s) précise(s).

L'étude de la poésie s'étendra sur quatre ou cinq volumes. Un ouvrage général (c'est le présent volume) tente d'éliminer les faux problèmes soulevés par le sempiternel discours sur la poésie et propose quelques définitions simples du phénomène poétique. Un volume plus technique pourra s'attacher à dégager les processus de fonctionnement poétique — et donc des procédures de lecture de la poésie. Le découpage des volumes consacrés à la poésie française soulignera la « coupure » qui sépare, vers la fin du XIX^e siècle, poésie « classique » et poésie « moderne ». Poésie classique, de Villon à Chénier, de Lamartine à Valéry; poésie moderne depuis Baudelaire : ce ne sont pas les limites chronologiques qui tracent une frontière nette, mais la métamorphose des formes, et peut-être le changement dans le statut social du poète.

Ainsi pourra-t-on montrer comment on a lu — et comment aujourd'hui on peut lire — Ronsard, Victor Hugo, Mallarmé ou Henri Michaux.

« Par charité mes bons Messieurs la poésie »

D'après un mythe d'origine grecque, Orphée, poète et musicien, tenait sous le pouvoir charmeur de sa voix les hommes, les animaux (même les plus féroces), les plantes et jusqu'aux pierres. A la mort de sa femme, Eurydice, il descendit aux Enfers pour la réclamer. Il séduisit les dieux de la mort et obtint de ramener sa jeune épouse ... à condition de marcher devant elle, sans la regarder, ni lui adresser la parole. Hélas ! Orphée se retourna et perdit définitivement Eurydice. Le mythe s'interprète sans grande ambiguïté. Les pouvoirs d'Orphée symbolisent ceux qui peuvent rendre le poète maître des hommes et des choses. La poésie et l'amour sont les deux seules forces capables de vaincre la mort; mais la victoire reste fragile et menacée par l'impatience même du désir. Le poète est l'homme qui transgresse les interdits et qui ose regarder l'invisible en face. La descente aux Enfers figure l'aventure mentale, la quête initiatique que poursuit le poète.

Orphée revit en chaque poète. Tout poème tient sa puissance de séduction des pouvoirs de celui qui séduisit les dieux mêmes. Ces pouvoirs s'enveloppent nécessairement de quelque obscurité. La force du poème s'augmente par le mystère. Le poète cache son activité aux yeux profanes. Cet hermétisme quasi naturel de la poésie devrait la protéger de la curiosité de la critique.

Tel est bien, sous des formes diverses, le lieu commun du discours sur la poésie. Il est interdit de pénétrer dans le mystère de la poésie. Car un mystère ne s'explique pas. On le sent, on le vit, on y adhère de tout son être. Parler de poésie pourrait être, au mieux, une tentative pour recréer, par une glose mystique ou un trépignement verbal, la fascination exercée par la parole poétique authentique. Parfois l'interdiction se camoufle dans un discours licite qui traite de la poésie,

mais pour n'en rien dire : un « *flot lyrique de paroles sur le raffinement de la forme* » fait place « *aux anecdotes puisées dans la vie de l'artiste* » (Roman Jakobson, 82). De telles « *causeries* » sont totalement incapables de saisir la réalité essentielle du phénomène poétique. La multiplication des dissertations sur la poésie ne peut que la rendre encore plus obscure et fuyante. Avoir le droit de tout dire (tout et n'importe quoi), c'est ne pouvoir rien dire.

« *Ni l'objet propre de la poésie, ni les méthodes pour le joindre n'étant élucidées, ceux qui les connaissent s'en taisant, ceux qui les ignorent en dissertant, toute netteté sur ces questions demeure individuelle, la plus grande contrariété dans les opinions est permise, et il y a, pour chacune d'elles, d'illustres exemples et des expériences difficiles à contester* » (Paul Valéry, 25). Il faudrait donc, avant d'avoir commencé, renoncer à définir l'activité poétique avec précision et vérité. C'est évidemment absurde. Puisque la poésie existe (personne ne le nie), il doit être possible de dire ce qu'elle est. Mais les obstacles sont nombreux : tabou du mystère, foisonnement des opinions contradictoires, imprécision volontaire... « *Certains se font de la poésie une idée si vague qu'ils prennent ce vague pour l'idée même de la poésie* » (Paul Valéry, 25).

La seule ambition de ce petit livre est de dissiper le flou qui entoure la poésie et les poètes. Il se propose de signaler les voies d'approche les plus pertinentes pour la compréhension du phénomène poétique¹ et la lecture des poèmes. Il ne prétend pas en donner une définition absolue, valable *sub specie aeternitatis*. Sa réflexion est nécessairement datée : il tente de cerner l'idée qu'on peut se faire de la poésie vers la fin du XX^e siècle; ce qui impose de réinterpréter à la lumière d'aujourd'hui les conceptions anciennes et ce qui oblige à passer sous silence des réflexions qui actuellement ne sont plus productives.

Ces considérations ont conduit à choisir un itinéraire en dérive à partir d'une problématique acceptée par une longue tradition. Les trois premiers chapitres s'organisent autour de trois thèmes classiques de la théorie poétique : la fonction du poète; l'inspiration et le travail; l'opposition de la prose et de la poésie.

1. Considéré dans sa réalité littéraire; le problème du « poétique » en général, problème d'esthétique ou de philosophie, a été laissé de côté.

Le chapitre quatre analyse certaines spécificités du langage poétique. Enfin, le chapitre cinq s'interroge sur l'attitude du lecteur de poésie : lecture-contemplation, lecture active ou même écriture de poèmes.

J'ai demandé la poésie au téléphone
Il n'y a pas d'abonné au numéro que vous demandez
J'ai demandé la poésie à l'éclat des armes
Inconnue au régiment
J'ai demandé la poésie au fond d'un verre
Et la soif ne m'est point passée
J'ai demandé la poésie à toutes les portes
On m'a dit Madame est sortie
[...]
J'ai demandé la poésie au carrefour
Il paraît qu'elle était occupée
Occupée à quoi nul ne me l'a dit
Je suis le pauvre qui mendie
Par charité mes bons Messieurs la poésie.

Aragon : *Les Poètes* (1969).
Gallimard édit.

N.B. Pour ne pas alourdir la lecture, on a renoncé à donner les références paginées des textes cités. Les chiffres en italique renvoient à la bibliographie (pp. 110-115) qui fournit éventuellement des indications complémentaires sur les textes cités ou évoqués et sur leurs auteurs. Les poètes et les courants poétiques sont répertoriés dans une double liste bio-bibliographique (pp. 116-127). Un index des notions termine le volume (p. 128).

Fonctions du poète

Les poètes ont mauvaise réputation. Toujours et partout, de Platon aux sociétés négro-africaines, ils ont suscité la méfiance. Le philosophe grec voulait les bannir de la cité idéale, les griots¹ soudanais constituent une caste à la fois privilégiée et méprisée. Le débat sur l'utilité des poètes et de la poésie a fourni une mine inépuisable de sujets de dissertation française pour des générations de lycéens : Malherbe ou Gautier, Vigny ou Hugo ont tour à tour été appelés à témoigner de la frivolité des poètes ou de leur mission civilisatrice.

Sont-ils dangereux ou inutiles ? Les deux griefs se recouvrent, le second tendant à masquer le premier. On disqualifie l'activité poétique pour futilité, façon d'occulter sa puissance efficace. D'où ces images dévaluées et péjoratives : cigale chanteuse, pierrot lunaire, le poète est ainsi écarté de la sphère sociale. S'il se laisse entraîner sur la pente de la rêverie, on l'accuse d'extravagance ou de folie : son délire le rend insociable. Qu'il se contente de chanter, on lui reproche cette activité gratuite : sacrifiant au plaisir de l'instant, il se condamne au parasitisme social.

INUTILITÉ DE LA POÉSIE

On a souvent tenté de renverser la critique : c'est le propre et la grandeur du poète de se détourner de l'utilité immédiate, de répugner à donner des leçons de morale, de refuser l'engagement social. Tel est le point de vue, au XIX^e siècle, de Théophile Gautier ou de certains Parnassiens, et plus généralement de tous les théoriciens de l'art pour l'art. Principe fondamental de la doctrine : l'œuvre d'art doit se suffire à elle-même; elle doit rester indépendante de toute cause et de toute intention morale, politique ou sociale. Il faut que la poésie et les poètes ne servent à

1. Poètes et musiciens professionnels de l'Afrique de l'Ouest.

rien, sinon à créer de la beauté. Or, « rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature ». (T. Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1835). Le poète, technicien de la beauté, recherche la perfection d'une forme difficile, vaincue par son travail d'artisan des mots. En négligeant les contingences historiques, il atteint à l'immortalité, que seule procure l'œuvre d'art. « Tout passe. — L'art robuste/Seul a l'éternité. [...] Les dieux eux-mêmes meurent./Mais les vers souverains/Demeurent/Plus forts que les airains. » (T. Gautier, *L'art, Émaux et camées*).

La doctrine de l'art pour l'art est devenue, au milieu du XIX^e siècle, une religion de l'art, refuge pour ceux qui désespéraient d'incarner leurs valeurs dans l'histoire ou que les révolutions successives avaient écartés des bénéfices du pouvoir. Théophile Gautier se considérait comme « une victime des révolutions »; celle de 1830 avait ruiné sa famille et dès lors il lui avait fallu travailler pour gagner sa vie au lieu de la consacrer au loisir; la poésie était le seul remède à son pessimisme désenchanté : « l'art est ce qui console le mieux de vivre. »

UNE MUTATION RÉCENTE

Le projet de séparer la poésie (l'art en général) de la vie sociale reste illusoire, et proprement impensable : comme si l'art n'était pas un phénomène social ! D'où le discrédit général où sont tombées les théories de l'art pour l'art. Elles témoignent cependant, pour le monde occidental, d'une prise de conscience et d'une mutation de fonctions de la poésie (de l'art). La peinture et la poésie connaissent à cet égard une évolution analogue au XIX^e siècle. Un même fossé s'est peu à peu creusé, jusqu'à devenir un gouffre à l'époque contemporaine, entre les créateurs et le public potentiel. L'exemple de la peinture est sans doute le plus net : jusqu'au siècle dernier, sa fonction la plus évidente était, tout simplement, de représenter le monde, en conformité avec la théorie de la *mimesis*², inspirée d'Aristote. La

2. Mot grec qui signifie « imitation ».

peinture semblait se contenter de procurer les images les plus ressemblantes de la réalité, non pas seulement pour le plaisir d'imiter, mais dans une intention documentaire. Certains genres spécifiques le montrent clairement : portraits et miniatures conservaient la figure des personnes chères; le paysage s'est développé en liaison avec certaines formes de documentation, qui acquièrent ensuite une existence autonome : cartographie, dessin d'architecture, vue de sites urbains ou naturels, etc. (au XVIII^e siècle encore, Joseph Vernet peint ses célèbres vues des ports de France pour les besoins documentaires du service des Bâtiments royaux). L'invention de la photographie vient retirer à la peinture son principal rôle utilitaire. Les peintres du XIX^e siècle abandonnent peu à peu la référence à des réalités extérieures au tableau. En remettant en question la tradition millénaire de la représentation picturale, ils font de la peinture le seul sujet de la peinture : les impressionnistes décomposent la lumière; les cubistes déconstruisent l'espace; les abstraits ne représentent rien d'autre que l'acte même de peindre.

Le destin de la poésie est parallèle, bien que moins immédiatement lisible. Elle cesse peu à peu de chercher son but ailleurs qu'en elle-même; elle récusé tout ce qui rappellerait une fonction utilitaire, jusqu'à devenir « poésie pure » : *« La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. [...] La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même. (Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe, 1857). « Toute poésie s'oriente vers quelque poésie absolue », c'est-à-dire « une limite située à l'infini, un idéal de la puissance de beauté du langage. » (Paul Valéry, Conférence sur Stéphane Mallarmé, 1933, cf. 25). La poésie n'a plus d'autre visée que celle de constituer un langage poétique³. Les théories de l'art pour l'art apparaissent en*

3. Cette formule apparemment tautologique recouvre le leitmotiv de Valéry commentateur de Mallarmé : *« Il avait compris de fort bonne heure que le Fait poétique n'est autre que le langage même, et se confond avec lui... [...] [il] a rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage ».* (article de 1936, repris dans *Variété*).

France au moment où la poésie amorçe cette mutation capitale et devient de plus en plus la poésie. C'est ce qui explique la filiation, souvent mal comprise, qui unit Baudelaire à Gautier.

LA POÉSIE ET LA MÉMOIRE

Cette évolution moderne risque de faire oublier certains traits originels, qui subsistent encore, plus ou moins manifestes, dans la poésie d'aujourd'hui. En effet, tout se passe comme si la poésie avait d'abord été un outil : une technique de conservation de ce qui devait échapper aux défaillances de la mémoire. Les paroles s'envolent... Quand l'écriture n'existe pas, on a recours à la poésie pour fixer et pérenniser ce que disent ou pensent les hommes. La poésie est une mnémotechnique, « *la mémoire des peuples sans écriture* » (G. Jean cf. 28). Étant un langage-mémoire, elle suscite une forme qui protège, conserve, transmet. Le vers, soutenu par la régularité du rythme, par le retour de la rime, par les allitérations et autres jeux sur les sonorités, par les parallélismes, a pour fonction d'aider le travail de la mémoire. C'est comme à notre insu que les proverbes ou les vers maximes de Corneille ou Victor Hugo se gravent en notre esprit. Il est arrivé que des sociétés connaissant déjà l'écriture aient préféré confier à la mémoire poétique et à la transmission orale leurs textes les plus précieux. César remarquait que les druides gaulois ne communiquaient rien à l'écrit et confiaient à la mémoire des clercs le dépôt de leurs textes sacrés. Dans l'intention de les soustraire à toute atteinte de la critique profane, comme on l'a prétendu ? Sans doute. Mais surtout parce que, contrairement au préjugé moderne, l'oralité conserve aussi bien, parfois mieux que l'écriture. « *L'encre du scribe est sans mémoire.* » (Léopold S. Senghor.) L'écriture fixe et fige : quand elle restitue des textes plusieurs fois millénaires, ils sont morts et momifiés ; la lettre est restée, l'esprit s'est perdu. L'oralité garde la parole vivante : parole-phénix, réactualisée, revivifiée à chaque interprétation des textes qui se perpétuent. La lettre est négligée, l'esprit sauvegardé.

Marcel Jousse, étudiant conjointement les traces de l'oralité dans les textes bibliques et ce qu'il appelait « *le style oral rythmique et mnémotechnique des verbo-moteurs* » africains, a montré (cf. 31) que les textes oraux nécessitaient une structure particulière, apte à favoriser la mémorisation des récitants et à

éveiller l'attention du public pour lequel ils sont dits. Cette trame textuelle où s'accroche la mémoire se fonde sur des schèmes corporels sous-jacents au langage. La composition orale se calque sur les rythmes du corps; la scansion épouse la respiration. Des procédés simples, où le gestuel et le linguistique se superposent — séries de balancements et de contre-balancements, de répétitions et d'antithèses, de symétries et d'inversions, de parallélismes et d'assonances, etc. — facilitent le travail de mémorisation et assurent la connivence de l'auditoire, en même temps qu'ils permettent la création par le jeu des variations à l'infini.

UTILITÉS DE LA POÉSIE

La texture même du langage poétique le destine à faire durer la parole. C'est ce qui autorise G. Mounin à affirmer que la poésie avait à l'origine une fonction essentiellement utilitaire : « *Ce que nous appelons poésie n'est pas né comme plaisir, mais comme outil. Toute l'histoire ultérieure de la poésie sera l'histoire des changements d'usage et de destination de cet outil* » (cf. 29). Si le principal usage de l'outil poétique est lié à ses propriétés mnémotechniques, certaines sociétés ont pu lui attribuer des utilisations curieuses. Ainsi l'ancienne tradition malgache du *hain-teny*, forme de poésie dialoguée qui sert à régler les querelles par le recours au combat des mots. Jean Paulhan raconte⁴ : « *Deux Malgaches, autour desquels les assistants sont assis en cercle, se font face. L'un d'eux prend la parole et prononce quelques vers, dont il marque fortement le rythme. L'autre répond sur le même ton brusque et tranchant, ou bien ironique. Le premier riposte. A mesure que la dispute avance, les répliques deviennent plus longues, plus fortement scandées. Les assistants marquent parfois, d'un commun accord, leur approbation, leurs réserves; ou bien il se forme parmi eux deux partis : chaque récitant a ses partisans, qui l'encouragent de leurs acclamations et de leurs rires. Les combattants enfin se crient leurs réponses : et l'un d'eux, brusquement, trouve sans doute les mots décisifs, car l'autre hésite, ne répond plus rien, s'avoue vaincu.*

Ces disputes donnent, par leur violence et par l'acharnement

4. C'est vers 1910 que Jean Paulhan a recueilli et traduit les *hain-tenys*. Une première édition de son travail a paru en 1913.

des récitants, le sentiment, plutôt que d'un débat poétique, d'une querelle d'intérêts assez  pre où chaque réplique serait un nouvel argument. Il arrive que ce sentiment soit fondé et que le débat poétique ait son utilité précise : l'on reçut un soir, dans une maison d'Ambatomanga où je demeurais, un couvreur de toits. Cet ouvrier venait de terminer un travail pour lequel il réclamait une demi-piastre au maître de la maison. Les deux hommes ne purent tomber d'accord sur le prix et, le soir, discutèrent en poèmes. Le couvreur, battu, dut céder. Ainsi dispute un propriétaire avec son voisin sur la limite d'un champ; un malade avec le guérisseur qui l'a mal soigné. Mais il arrive le plus souvent que les duels poétiques se fassent par simple jeu. Les enfants en gardant les troupeaux, les hommes et les femmes au cours des veillées feignent volontiers quelque querelle imaginaire, d'où s'élèvent de longs débats. »

Jean Paulhan : *Les Hain-tenys*
Gallimard  dit. (1938), r  d. 1960

Ainsi, dans le hain-teny, jeu et sérieux se rencontrent et échangent leurs rôles : pour traiter d'affaires importantes, la poésie se fait jeu, comme elle affecte le sérieux d'une querelle pour de simples divertissements. Alliance des contraires et métamorphose que rendent manifestes bien d'autres pratiques de la poésie. La poésie moderne, particulièrement dans le domaine occidental, tend à masquer son origine utilitaire : ne serait-ce qu'en abandonnant certains procédés de mn mo-technique, comme la versification. Mais l'oubli n'est jamais total. Georges Jean a montré (cf. 28) que l'on peut retrouver les traces bien visibles des usages archa iques de la poésie, dans l'ordre du mythe, de la magie, de la religion, de la morale, de l'histoire ou de la science.

POÉSIE ET HISTOIRE

Si la poésie a été inventée comme technique pour conserver et transmettre, elle a pu apparaître, à l'origine, comme la mémoire des hommes. Conservatoire du passé, elle se fait, dans ses formes primitives, généalogie, chronique,  pop e. Dans la tradition occidentale, l'épopée apparaît comme un genre primordial et archa ique : l'*Iliade* et l'*Odyssée* semblent fonder toute la poésie gréco-latine. Mais l'épopée ne se contente pas de préserver le souvenir d'un passé mort et embaumé, elle exerce une fonction socio-politique qui a