



HAL
open science

Le vers de Jaccottet : rite et rhétorique

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Le vers de Jaccottet : rite et rhétorique. Champs du signe, 2004, n° 18, n° 18, p. 61-68. hal-01675061

HAL Id: hal-01675061

<https://hal.science/hal-01675061>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Le vers de Jaccottet : rite et rhétorique », *Champs du signe* n°18, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2004, p. 61-68.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Jaccottet, *L'Effraie*, *L'Ignorant*, versification, stylistique, rite

Résumé : Dans *L'Effraie* (1946-1950) et *L'Ignorant* (1952-1956), le poète aime à se présenter ainsi : « Tout m'a fait signe », dit-il. Ce qui fait signe n'est pourtant pas un simple signe. C'est la chose même : d'où la dimension ontologique de la phénoménologie de Jaccottet. Le travail du poète sera donc une herméneutique menée à même le monde. La chose offre un sens caché, fuyant, insaisissable parfois. L'essentiel pour le poète reste cependant de montrer comment un langage peut être enté sur la réalité qu'il construit. Tâcher de décrire – même brièvement – cette rhétorique du poétique n'est sans doute pas inutile. Selon nous, l'intérêt des deux recueils tient à la fois au déploiement d'un discours ontologique parfaitement maîtrisé et au rapport conservateur et presque pieux de Jaccottet au vers, plus précisément au système métrico-accentuel qui, pour lui, fonde le vers. Dans « L'ignorant », le poète ignore tout, sauf l'essentiel : les règles archaïques de la prosodie française. « Quelle force / le fait encor parler entre ces quatre murs ? » Cette force n'est-elle pas liée à un savoir-faire traditionnel dont la forme « encor » atteste la persistance ? Un peu plus bas : « et sa parole / pénètre avec le jour, *encore* que bien vague » (*P*, 63, je souligne). Un rite est une création sociale ; le respect scrupuleux porté à l'observance de règles contraignantes est censé permettre d'appréhender une vérité transcendant l'inévitable matérialité du signe. Si la poésie existe, elle est pour Jaccottet la mise en œuvre d'un rite. La grandeur du poète est liée à ce pari : sa poésie témoigne que les ténuités d'une langue morte – la langue poétique dont il s'agit est une langue écrite, non parlée, à peine lue – peuvent faire sens, pour qui en connaît et chérit le code.

Le vers de Jaccottet : rite et rhétorique

Pour Jean Foyard

Dans *L'Effraie* (1946-1950) et *L'Ignorant* (1952-1956), le poète aime à se présenter ainsi : « Tout m'a fait signe », dit-il¹. Ce qui fait signe n'est pourtant pas un simple signe. C'est la chose même : d'où la dimension ontologique de la phénoménologie de Jaccottet². Pensée comme phénomène, la chose se révèle comme signifiante. Le travail du poète sera donc une herméneutique menée à même le monde³ : « vous disiez que la lumière de la terre / était trop pure pour ne pas avoir de sens » (*P*, 72). De cette théorie, comme de toute idée, le poète parfois doute ; mais jamais il n'y renonce. Le geste herméneutique se maintient sur fond de crise. La

¹ *Poésie 1946-1967*, Paris, NRF, collection « Poésie / Gallimard », 1954-1977, p. 44. La référence sera désormais abrégée en *P* suivie du numéro de la page.

² La beauté est définie non comme une idée – « Ce n'est pas la Beauté que j'ai trouvée ici » – mais comme phénomène, déterminant un espace-temps : « mais celle qui s'enfuit, la beauté de ce monde » (*P*, 38). Cette phénoménologie est une ontologie : ainsi s'explique la prégnance de structures attributives auxquelles le prestige de l'énonciation poétique confère un sens définitoire : « La nuit n'est pas ce que l'on croit » (*P*, 56) ou encore : « Tel est le monde » (*P*, 64). Pour Jaccottet, la nuit, le monde ont une consistance ontologique même si nous ne savons pas la comprendre ni même la dire.

³ C'est pourquoi « signaux », « passages » et « messages » sont des quasi synonymes, institués comme tels, dans le début de « Le Combat inégal » (*P*, 77).

chose offre un sens caché, fuyant, insaisissable parfois. À cette invérifiable fiction, le texte donne le statut d'une expérience. Libre au lecteur d'y croire. L'essentiel reste cependant de mettre au jour les moyens par lesquels un langage se prétend enté sur la réalité qu'il construit. Tâcher de décrire – même brièvement – cette rhétorique du poétique n'est sans doute pas inutile. Selon nous, l'intérêt des deux recueils tient à la fois au déploiement d'un discours parfaitement maîtrisé et au rapport conservateur et presque pieux de Jaccottet au vers, plus précisément au système métrico-accentuel qui, pour lui, fonde le vers⁴. Relisons « L'ignorant » (P, 63). Le poète ignore tout, sauf l'essentiel : les règles archaïques de la prosodie française. « Quelle force / le fait encor parler entre ces quatre murs ? » Cette force n'est-elle pas liée à un savoir-faire traditionnel dont la forme « encor » atteste la persistance ? Un peu plus bas : « et sa parole / pénètre avec le jour, *encore* que bien vague » (P, 63, je souligne). Un rite est une création sociale ; le respect scrupuleux porté à l'observance de règles contraignantes est censé permettre d'appréhender une vérité transcendant l'inévitable matérialité du signe⁵. Si la poésie existe, elle est pour Jaccottet la mise en œuvre d'un rite. La grandeur du poète est liée à ce pari presque fou : sa poésie témoigne que les ténuités d'une langue morte – la langue poétique dont il s'agit est une langue écrite, non parlée, à peine lue – peuvent faire sens, pour qui connaît et chérit le code, cet *artefact*.

*
* *

Comme tout grand poète, Jaccottet a créé un certain nombre de poncifs que son exégète, Jean Starobinski, a su fixer dans une préface admirable. Le discours poétique serait « délivré de tout artifice oratoire » (« Préface », 7). L'apostrophe « Je te parle, mon petit jour » (P, 57) est pourtant bien un artifice oratoire, et dénoncé comme tel : « Mais tout cela / ne serait-il qu'un vol de paroles en l'air ? » (P, 57). À la prosopopée, Jaccottet trouve aussi des charmes : « L'air si clair dit : “[...]” » (P, 72). Le procédé est même exhibé dans « L'Aveu dans l'obscurité » : « Parle, amour, maintenant. Parle [...] », et, de fait, l'amour se met à parler (P, 82). Le lecteur stylisticien reconnaîtra dans ces vers les procédés du lyrisme le plus oratoire :

« Ses combats les plus durs furent légers éclairs d'oiseaux,
ses plus graves hasards à peine une invasion de pluie ;
ses amours n'ont jamais fait se briser que des roseaux,
sa gloire inscrire au mur bientôt ruiné un nom de suie » (P, 88).

Parataxe, anaphore, ellipse et disjonction, métaphores et paradoxismes : toutes ces figures sont assumées sans ironie. Déroulant quatre variations sur le thème de la « vanité » (procédé de l'expolition), le poète fait preuve d'un sens très sûr de l'amplification rhétorique. Il dédaigne pourtant les « paroles faciles » (P, 27) ; il dit user d'un « langage peu certain » (P, 53) ; il déplore « ces paroles toujours vagues » (P, 54). Autant dire que le poète, en virtuose du discours, construit différentes figures de locuteur ; chacune d'elle s'efforce de mettre au jour un certain rapport au langage, d'en éprouver la force et les limites. Tour à tour « ailées » (P, 90) ou « retenues » (P, 89), ses paroles prétendent être des « mots de peu de poids » (P, 91). Elles savent néanmoins se faire « cri, murmure, larmes » (P, 55). « Toute la lyre » se donne à

⁴ Nous adoptons sans réserve le point de vue de M. Jean Foyard dans « Nouvelles propositions sur le vers français », *Champs du signe, Capes et Agrégation 2003*, éditions universitaires du Sud, Toulouse, novembre 2003, pp. 161-171.

⁵ Le lecteur que ces questions intéressent relèvera dans ces recueils quelques entorses à la règle prosodique : « au sud de Napl(es), et que l'été boit aussitôt » (P, 38) ou encore : « des voix, déraciné(e)s comme des grain(e)s, et toi » (P, 43). Mais dans l'esthétique de Jaccottet, la fragilité assumée d'un système est ce qui le rend pérenne. Encore un paradoxe de la modernité.

⁶ « Parler avec la voix du jour » dans *Poésie 1946-1967, op. cit.*, pp. 7-22.

entendre, jusqu'au rêve de parler, comme Ronsard, « avec la voix du rossignol » (*P*, 69). Toute posture n'est pas une imposture : mais on peut cependant souligner la suprême habileté de ce « je » priant l'aurore qu'elle « efface [sa] propre fable » alors même que le recueil construit une « fable », c'est-à-dire la fiction d'un « je » poétique, d'une identité énonciative.

Le poème résulte d'une synthèse qu'il présentifie : phénoménologie, éthique et esthétique apparaissent liés par l'énonciation poétique. Une rencontre avec le monde précède le texte. Elle légitime l'injonction faite au poème. Les mots devront traduire cette expérience : « (mais comment dire / cette chose qui est trop pure pour la voix ?) » (*P*, 57). La césure sur « est » est un acte de pensée : pour pouvoir être pure, la chose doit être. Désireux d'accréditer cette « fable » philosophique, Jaccottet recourt à quelques procédés privilégiés, tous liés à la construction du verbe :

[...] Tel est le monde.

Nous ne le voyons pas très longtemps : juste assez

Pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre,

Pour appeler encore et encore et trembler

de ne plus voir. (*P*, 65)

Le scrupule consiste ici à ne pas nommer l'objet, ou du moins le moins possible. Ainsi s'expliquent le sémantisme flou du pronom « ce » et l'emploi absolu des verbes « appeler », « voir ». Le vers donne l'impression de saisir l'insaisissable : « là se révèle ce que nul n'espérait plus » (*P*, 70). Quoi ? N'est-ce pas faire violence à la pudeur du poète que d'oser le demander ? « Même à ce chant je ne dirai ce qu'on devine / dans l'amoureuse nuit » (*P*, 58). Jaccottet écrit la poésie du « ce qui / ce que » : « ce qui change même la mort en ligne blanche, / au petit jour, l'oiseau le dit à qui l'écoute » (*P*, 58). Soit. Mais n'y a-t-il pas un peu de complaisance dans ces mystères ? Après tout, « la nuit » est définie comme « un subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux / sur ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire » (*P*, 56). Le poète marque une prédilection pour les formes réfléchies du verbe, ou pour le déverbal, ce substantif qui dit l'événement sans avoir à se prononcer sur l'existence problématique d'un agent ou d'un objet : « mais déjà par l'appel le plus faible touchée / l'heure d'avant le jour se devine dans l'herbe » (*P*, 58). Qui appelle ? Qui devine ? Peu importe : il faut croire sur parole ce « je » qui sait si bien s'absenter de son poème. C'est ainsi que la foi du locuteur se communique au lecteur.

L'être des choses existe, au-delà des doutes inévitables. Cette ontologie est la mauvaise conscience du poème, sans cesse suspecté de dévier : « que sa droiture garde ma main d'errer » (*P*, 159). Il faut donc surveiller étroitement le langage « de peur qu'un mot de trop ne sépare nos bouches / et que le monde merveilleux ne tombe en ruine » (*P*, 58). C'est à la peur qu'elle suscite que se mesure l'attachement du poète à la parole. Il est pourtant un bon usage du discours : « et je dis quelques mots / pour éclairer leur route » (*P*, 66). Sans doute y a-t-il là un symbole, car les mots n'éclairent que par métaphore. La responsabilité du poète est de « veiller comme un berger » (*P*, 64). Ces images évangéliques du veilleur et du berger trahissent le caractère néo-chrétien de cette poésie : certes, elle ne nomme pas Dieu. Elle ne consent pas à faire de Lui le garant de la justesse cherchée par le poète, sauf de façon fugitive : « une douceur ardente en ce lieu me fut accordée » (*P*, 82). Le passif sans agent est, on le sait, la syntaxe de la grâce : on la reçoit, mais on n'ose nommer l'origine du don précieux. Mais elle préserve l'essentiel de la théologie chrétienne : toujours en faute par rapport à une instance transcendante, le poète voue sa vie à une rédemption inespérée. Les œuvres ne comptent guère, les poèmes pas plus que les autres, – à moins d'être inspirées par la foi qui sauve. Mais que faire quand la grâce de l'élection est refusée ? Se taire.

On peut relire dans cette perspective le poème « L'Ignorant », qui donne son titre au recueil. Les quatre premiers vers construisent la figure d'un sage ou d'un saint : « plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne » (*P*, 63). On est là tout près de l'idéal des béatitudes, incarné par le Christ et peut-être par le poète. Jaccottet aime se mettre en scène comme engagé dans la

voie ascétique du sacrifice du moi, préalable au don de soi dans le poème : « L’effacement soit ma façon de resplendir » (P, 76). Se mettant à l’écoute des « hommes vieux », c’est-à-dire sages et bons, le poète fait pénitence : « j’apprends à leurs pieds la patience : ils n’ont pas de pire écolier ! » (P, 163). Faute avouée est à demi pardonnée, disait-on autrefois. Par ailleurs, qui s’aime bien se châtie bien : pour songer à s’amender, il faut avoir un peu d’estime pour soi. Devenu sage, l’ignorant s’en remet à un maître spirituel : « Où est le donateur, le guide, le gardien ? » (P, 63). Il indique la voie : « (le silence entre en serviteur mettre un peu d’ordre) » (P, 63). Cette allégorie évoque Valéry : « Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaînes / Change l’eau de mes fleurs, plonge aux glaces prochaines »⁸. On pourrait sans doute souligner le paradoxe d’une énonciation qui fait le contraire de ce qu’elle dit : « je me tiens dans ma chambre et d’abord *je me tais* » (P, 63, nous soulignons). Plus fondatrice, sans doute, l’impossibilité de s’en tenir là, à ce silence voisin de la mort, déclenche la question dirimante et répétée : « que reste-t-il, que reste-t-il à ce mourant / qui l’empêche si bien de mourir ? » (P, 63). À ce moment-là du poème, le locuteur se saisit comme « mourant » : cet instant de crise métaphysique oblige à faire le pari de la parole. Le vouloir-vivre de Jaccottet est un vouloir-parler. Mais parler est une faute, une offense faite à la parfaite ascèse du silence grâce auquel « un à un les mensonges s’écartent » (P, 63). La négation pure du silence doit engendrer l’affirmation d’une vérité pure. Le poète recueille alors une « parole » qu’il juge « bien vague », quoique la transcription qu’il en donne soit parfaitement claire et assertive : « “Comme le feu, l’amour n’établit sa clarté / que sur la faute et la beauté des bois en cendres...” » (P, 63). L’amour ne vaut que s’il est purificateur, comme le feu. Il implique la conscience de la « faute », c’est-à-dire de la parole qui offusque la clarté en la révélant. Il ne consent à la beauté que si elle est cendre, c’est-à-dire traversée de l’apparence visible pour appréhender l’invisible : « les zélés serviteurs du visible éloignés » (P, 56), le Verbe consent à se manifester dans le monde sensible, très partiellement, très fugacement. Le poète, lui, collabore à cette entreprise de dévoilement : « cette femme très loin qui brûle sous la neige, / si je me tais, qui lui dira de luire encore » (P, 61). « Luire » fait écho à « resplendir ». Cette pure lumière est celle de l’être, visible seulement pour les cœurs vertueux : « seul peut entendre le cœur / qui ne cherche la possession ni la victoire » (P, 60). Et Jaccottet lui-même de conclure : « Je ne fais pas grand-chose contre le démon / je travaille » (P, 70).

*
* *

À l’approche de ces poèmes s’éveille une méfiance : celle du lecteur matérialiste, athée, critique. Cette méfiance peut être surmontée : il suffit de penser la phénoménologie de Jaccottet non comme une voie de sagesse mais comme une rhétorique, c’est-à-dire comme une parole ni juste ni fautive mais seulement plus ou moins habile. Le paradoxe esthétique d’une rhétorique est que toute réussite y apparaît comme une maladresse, et toute maladresse comme l’indice d’une suprême réussite. Seul le goût de chacun peut trancher. Le plaisir de lire *L’Effraie* et *L’Ignorant* tient aussi à ce que le poète s’y affirme comme un maître de la césure. Ses poèmes

⁸ En consultant Littré, on trouve à la rubrique « splendeur » des citations qui donnent une idée du sublime orgueil de ce vers : « Tout homme en te voyant reconnaît dans tes yeux / un rayon éclipsé de la splendeur des cieux » (Lamartine) ; ou encore « Seigneur, je vous bénis ! de ma lampe mourante / Votre souffle vivant rallume la splendeur ». La splendeur vient de Dieu ; la poésie qui s’en réclame est toujours peu ou prou une profession de foi. Aux différentes figures de sujet lyrique, le modèle christique offrira toujours des ressources, à la fois lexicales et idéologiques.

⁹ Valéry, « Intérieur », *Charmes*. Ce poème est expliqué vers par vers par Jean-Michel Maulpoix dans *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, pp. 353-366. Un poème de *L’Effraie* (P, 34) porte lui aussi ce titre. « Intérieur » apparaît donc comme un terme quasi générique, désignant une sous-classe de textes où l’intimisme assumé de l’espace décrit – le lieu où travaille le poète – sert à introduire des considérations d’esthétique.

la font apparaît et disparaître. Dans ces assomptions et ces éclipses, l'art de Jaccottet implique de subtils effets de sens :

Comme je suis / un étranger / dans notre vie
Je ne parle qu'à toi / avec d'étranges mots (P, 27).

À l'étrangeté ressentie, le vers liminaire oppose le rempart d'un rythme ternaire. Cette confiance accordée au rythme oratoire du trimètre est aussi belle que naïve. Lui succède un vers régulier, qui donne l'illusion de susciter la figure du destinataire, à moins que celle-ci ne procède de la forme choisie. Aucun de ces deux dispositifs rythmiques n'est en soi significatif : seul compte leur agencement dans le poème. De même :

Je sais maintenant que / je ne possède rien
pas même ce bel or / qui est feuilles pourries (P, 28)

Dans le premier vers, la césure existe, irréfutable. Mais elle est doublement irrégulière : elle « tombe » sur ce fameux « e » imprononçable et si difficile à nommer. Elle met en valeur un mot grammatical et qui, malgré tous les efforts de l'interprète, le restera. De cette conjonction, quelle improbable révélation attendre ? La césure coupe le vers, le désarticule, institue un malaise articulatoire, une indécidabilité interprétative : comment dire le vers quand il s'offre comme indicible ? Quel lecteur serait assez insensé pour oser cet artifice de lecture que le poète invite à réaliser ? Écrire, énoncer le vers : ce mouvement pieux qui conserve le rite poétique est aussi un sacrilège. Depuis qu'elle ne se chante plus – sauf dans ce que Proust nommait avec tendresse et respect « la mauvaise musique » – la poésie est une impossibilité. Elle cherche des alibis dont elle mesure le caractère relatif. Quand le vers respecte la césure, il le fait avec une emphase qu'aussitôt le lecteur met sur le compte de l'ironie : « ce bel or » de la poésie – le monosyllabe cher aux alchimistes – n'est en effet que « feuilles pourries ». On pourrait alors solliciter la polysémie du mot « feuille » car le syntagme « mauvais papier » apparaît dans *L'Ignorant* (P, 74). Est-ce vraiment utile ?

Il est parfois des cas où le vers renonce à la césure, sauf si le lecteur recherche des interprétations que réproouve l'austérité du texte. On choisira de lire comme un trimètre le vers suivant : « dans la brûlante / obscurité / de vos cheveux » (P, 30) : à quoi bon jouer au plus fin et faire sonner la sixième syllabe en disloquant le mot ? Une étrange césure épique s'offre aussi à la tentation herméneutique :

[...] la douce bouche avec ses cris /
doux, même quand tu ser / r(es) avec force le nœud
de vos quatre bras [...]. (P, 30)

Le corps à corps amoureux aurait-il une quelconque valeur guerrière même quand s'il s'agit d'un combat (évidemment perdu d'avance) contre le temps, la mort, la finitude ? La césure est aléatoire. Elle ne garantit en rien l'accès à la compréhension du vers, contrairement à la règle si bien observée par les classiques : « Le jour n'est pas plus pur / que le fond de mon cœur ». Le monosyllabe « pur » et l'analogie recherchée entre le cœur et le jour peignent l'innocence tragique. Pour Jaccottet, au contraire, le pouvoir de la césure tient à sa précarité :

L'effacement soit ma / façon de resplendir,
la pauvreté surchar / ge de fruits notre table,
la mort prochaine ou va / gue selon son désir,
soit l'aliment de la / lumière inépuisable. (P, 76)

Un paradigme sonore en /a/ structure le déploiement de la césure, dans le quatrain. Les deux morphèmes « ma » et « la » se répondent. Ils marquent l'évolution de la pensée, qui part de la référence à la personne pour tâcher d'atteindre une essence définie. Au cœur de la strophe, deux césures enjambantes signifient sans doute que la plénitude du don espéré (vers 2) est aussi un abandon à l'aléatoire (vers 3). Ce qui est beau reste caché : à l'ostension de la rime s'oppose le jeu plus savant sur les césures. Le « désir » de « resplendir », la « table » qui prépare la « lumière inépuisable » sont autant d'hyperboles évangéliques modalisées par la prière.

Rien n'est plus émouvant que la césure, cet artifice intermittent, révélateur de la fragilité du dire poétique malgré tous les artifices rhétoriques dont il se pare :

juste pour ce printemps, / qu'on nous laisse tranquilles
longer la tremblante / paix du fleuve, très loin (P, 32).

Rejet ou contre-rejet interne ? Hypallage in *praesentia* (le fleuve tremble, les personnages tremblent) ou métaphore ? Pourquoi la « paix », par la vertu d'un coup de force linguistique, ne serait-elle pas tremblante ? Peut-être le commentaire rhétorico-stylistique est-il une entreprise futile. Il ne convainc qu'à la condition de s'adosser à l'histoire des sociétés, des formes et des idées*. Rien, sauf peut-être l'histoire, si prégnante dans ce poème de l'apocalypse nucléaire, ne peut en effet rendre compte de la tentative désespérée du poète : confier à un « e » inaudible, à ce morphème dépourvu de toute existence phonologique, la plainte lyrique, ce tremblement qui *appréhende* un événement trop intense pour la faiblesse qui le reçoit. Mais la grande poésie est sans doute celle qui, accueillant la plainte, la transforme en « *amor fati* », en cet élan qui fait défaillir de joie et le poète et son lecteur.

Quelle cinglante ironie pour Jaccottet que la seule voix dont il soit sûr lui inflige une violence somme toute aussi inexplicable que l'espérance lyrique qui la précède :

Mais qui cherche autre chose / ici qu'une voix claire,
une fille caché(e) / Je n'ai rien inventé : [...]
– Ô Dominique !

Jamais je n'aurais cru / te retrouver ici
parmi ces gens... – Tais toi. / (P, 36)

Vanité de la césure qui solennise la pompeuse vacuité de la parole sociale bafouillant l'événement : « Jamais je n'aurais cru / te retrouver ici ». Vanité du lieu commun qui s'auréole de l'antéposition de l'adverbe. Gratuité de la césure qui donne toute son emphase à l'incompréhensible injonction : « Tais-toi ». Le silence n'a pas plus de vertu que la parole. Dieu lui-même, en des temps très anciens, se révéla par la parole. Quand on cesse de croire à l'inspiration, au génie, s'efforcer de coïncider avec la vie de l'Esprit est chose impossible. La démesure de l'entreprise n'est recevable que si elle s'entoure de précautions qui sont autant de moyen de se rassurer, de se justifier : il faut être humble ; l'époque ne laisse guère le choix. Le rite poétique se cache dans les replis du texte. La rhétorique se déploie, aussi vaine que belle, contrairement à la femme du *Cantique des cantiques*. C'est donc en s'abandonnant à ces incertitudes du poétique, à ces fondations fragiles, que le grand poète, les yeux ouverts, en toute connaissance de cause, confie à la postérité le soin de recevoir son œuvre. Cet acte de foi est aussi un acte de courage.

* C'est la thèse qu'Éric Bordas défend dans « Stylistique et histoire littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2003, n° 3, pp. 579-589.