

La forme en filigrane

Perrin Grimard

Si nous ne nous sommes pas totalement fourvoyés dans les articles précédents, ce qui est valable pour les arts plastiques et l'architecture devrait également l'être dans une certaine mesure pour les autres productions humaines rangées sous l'appellation générale d'*œuvres de l'esprit*.

On se demandera de quelle façon des *œuvres* par essence *non visuelles* (même si la vue est sollicitée pour les apprécier comme elle l'est avec la lecture) pourraient-elles avoir pour « modèle inconscient » une forme *visuelle*, comment celle-ci peut se retrouver en elles.

En littérature, il nous est apparu qu'elle le pouvait de différentes manières : à travers les caractères décrits (les personnages), le thème traité, le contenu du récit ou les métaphores utilisées, et la structure ou le plan général de l'œuvre.

1) À travers les personnages :

Jamais la figure du mandala ne nous semble aussi perceptible derrière celle d'un personnage imaginaire (ou légendaire) que lorsque ce dernier (quand il s'agit d'un humain, et non d'une divinité ou d'un animal), pouvant être regardé comme la personnification d'un caractère, d'une qualité ou d'un défaut universel, comme son parangon, voire comme une allégorie de l'humanité entière, présente paradoxalement, sinon quelque *difformité* du moins une certaine disproportion (à la fois sur le plan physique et moral, ces deux aspects se faisant écho), lui conférant une dimension *surhumaine*.

C'est dire si les exemples qui pourraient ici illustrer notre propos ne sont, tout compte fait, pas légion. La littérature, généralement, nous dépeint des héros ou des personnages ayant certaines qualités ou certains défauts que nous qualifierons de classiques (force, bravoure, bonté, faiblesse, lâcheté, avarie, cruauté...) s'accordant le plus souvent à leur aspect physique (la bonté allant le plus souvent de pair avec la beauté, la cruauté avec la laideur etc.) : ils sont braves, bons, et beaux, ou lâches, laids et cruels mais malgré le caractère parfois extraordinaire de leurs (més)aventures ou malgré leur statut ou leur rang (princes, chevaliers, brigands...), ils le sont comme l'est le commun des mortels ; à défaut d'être toujours humains (cas du tyran, de l'assassin), ils n'en restent pas moins des hommes ou des femmes.

Les personnages dont nous voulons parler ici n'en sont pas tout à fait, et en même temps nous pourrions dire qu'ils sont *monstrueusement humains*. Leur point commun et la caractéristique principale de leur « monstruosité » réside dans cette exagération *hors-norme* de certains traits physiques et/ou moraux que nous évoquons plus haut.

Si la mythologie nous offre les premiers exemples d'êtres hors-norme avec les dieux, Titans et autres Géants, qui malgré leurs tailles et leurs pouvoirs surnaturels présentent déjà un anthropomorphisme propre à reproduire les passions humaines, leur nature est non humaine.

Le gigantisme n'en devient pas moins dès lors une monstruosité physique parmi les plus fréquemment décrites dans les légendes, fables, poèmes épiques et dans les contes. Du monstre marin au dragon, la taille des créatures que nous y rencontrons est en rapport direct, comme c'est le cas avec les Cyclopes de la Fable ou avec le Léviathan biblique, avec la terreur qu'ils inspirent.

À une époque relativement récente sont apparues des créatures gigantesques qui ne faisaient plus peur : quand les géants sont devenus des hommes. Bien que ce n'en soit pas un pour ses semblables mais uniquement pour les habitants de Lilliput qui ne mesurent pas plus de six pouces, nous pensons spontanément à Gulliver, le héros du roman satirique et fantastique de Jonathan Swift. De *vrais* géants (au regard des hommes) sont d'ailleurs présents dans cet ouvrage, ce sont



les habitants de Brobdingnag, comparable eux aussi en tous points aux humains « de nos contrées » sauf par la taille.

Retenons simplement pour l'instant que Gulliver (« homme montagne » pour les uns, « pas plus haut qu'un épi » pour les autres) représente d'une certaine façon *le monde du milieu*. – Et peut-être également que Gulliver sonne comme *univers*...

Nous pensons également à cette autre « montagne » qui deux siècles plus tôt vit le jour sous la plume de François Rabelais. Véritable géant cette fois-ci, comparé au commun des mortels, il est en outre doté de pouvoirs surnaturels (comme celui d'*altérer* les humains). Mais si ses « faitz et prouesses espouvantables » ne sont pas moins extraordinaires que les péripéties de Gulliver durant ses voyages, et s'il apparaît même comme un symbole de vertus morales et religieuses, il nous est tout autant, dans certains chapitres, présenté par le narrateur comme un humain ordinaire, voire incomplet et qu'il faut perfectionner, parfaire par l'éducation. Ainsi, Pantagruel est un peu tout et son contraire, à l'image du récit lui-même qui, passant d'un style à l'autre, de l'héroïque et de l'épopée au registre familier, de la chanson de geste au lexique trivial, ou du merveilleux au réel le plus banal ou le plus cru, défie sans cesse la vraisemblance. Le lecteur déconcerté était en un sens pourtant prévenu. Étymologiquement, Pantagruel n'est-il pas *celui qui fait tout*? De là à être *celui qui est tout* il n'y a qu'un pas que Rabelais nous semble d'autant plus avoir fait franchir à

son personnage que celui-ci se révèle être à lui seul un monde. Si « de ses petz [il] engendroit les petitz hommes, et de ses vesnes les petites femmes » c'est que son enveloppe corporelle cache monts et forêts et « de fortes et grosses villes ». Pantagruel est un monde dans lequel on peut pénétrer par la bouche, que l'on peut visiter, où l'on peut séjourner et que l'on peut quitter par le même chemin ou par les voies naturelles (voir chapitres XXVII et XXXII).

Peuplé d'êtres humains semblables à nous, cet autre monde qui, contre toute vraisemblance, paraît aussi vaste que le nôtre, où l'on trouve les paysages et les climats les plus variés (avec des déserts et un « gros bras de mer », et qui, « ainsi que nous avons les contrées de deçà et de delà les montz » comprend celles de « deçà et [de] delà les dentz », est fait (pareillement au nôtre finalement) de deux « moitié[s] dont l'une « ne sçait comment l'autre vit ».*

Représentons-nous maintenant la figure-type du mandala, un cercle (étymologiquement) ou un carré contenant des enceintes concentriques le plus souvent de même forme. Le tout, rappelons-le, symbolisant l'univers dans le bouddhisme et le tantrisme. Or ne pouvons-nous pas dire de ces enceintes concentriques qu'elles délimitent les parties d'un *tout*, et que chacune de ces parties étant ainsi *séparée* des autres, celle-ci est comparable à une partie de l'univers qui, tout en lui

* Rappelons que Pantagruel fut publié en 1532, soit quarante ans après la découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb.



Pantagruel, gravure de Louis Icart, 1936.

appartenant, ne saurait *comment les autres vivent* ? Pantagruel a du mandala ce qu'il a de la poupée gigogne. Contenant, qui renferme tout un monde, et tient donc en cela du cercle (ou du carré) du mandala, il est en même temps contenu (de l'univers, l'« autre monde » comme l'appelle Rabelais) et est ainsi comparable aux enceintes concentriques de notre figure. À la fois macrocosme, et en tout cas pouvant être perçu comme tel par quiconque le *visiterait* à l'instar du narrateur, et microcosme au regard du reste de l'univers, Pantagruel, comme Gulliver, représente en quelque sorte le *monde du milieu*. L'allusion burlesque aux thèses humanistes est évidente, lesquelles, alors que l'héliocentrisme et la conception de l'univers qu'elle sous-tend font leur chemin, placent paradoxalement l'homme au centre des préoccupations des écrivains, penseurs, artistes et autres savants. Mais le renvoi à la position de Rabelais lui-même, qui, s'efforçant de concilier deux visions du monde antagonistes, celle du Moyen-Âge, véhiculée par la tradition populaire, et celle de la Renaissance, emmenée par la culture savante, paraît presque aussi clair.

L'important, pour nous, est ce que l'auteur a fait de son personnage pour arriver à ses fins (amener le lecteur à l'idéal philosophique et moral de l'humanisme en le faisant rire) : un centre (un contenu) et une *circonférence* (un contenant), sa gloutonnerie et son embonpoint de géant rendant d'emblée manifeste sa *rondeur* – ou sa *rotondité*.

Mais la figure en filigrane du mandala apparaît avec encore plus de netteté derrière celle d'un autre personnage de la littérature : le Père Ubu.

Même appétit (faim de bonne chère et de connaissances – universelles – pour le premier ; faim de bonne chère et soif d'argent et de pouvoir total pour le second), même embonpoint, Pantagruel et Ubu, chacun à sa manière, cherchent à *contenir le monde*. Détail intéressant : leurs auteurs respectifs n'ont pas hésité à en faire des têtes couronnées ; Pantagruel est roi des Dipsodes (les *Assoiffés*, en grec) et Ubu est roi de Pologne.

Il me faut faire l'aveu qu'avant d'étudier de près le texte, c'est un dessin d'Alfred Jarry lui-même, reproduit dans l'édition originale de 1896, qui m'a amené à m'y intéresser. Il représente le « Véritable Portrait de Monsieur Ubu » sous la forme d'un personnage ventru portant une sorte de tunique et une curieuse cagoule en pointe percée à l'endroit des yeux et de la bouche. Une spirale, partant de son nombril (ou y retournant...) se déroule (ou s'enroule) sur tout son abdomen et sa poitrine lesquels, se confondant, forment un volume sphérique qui occupe bien les 2/3 de ce portrait en pied. Un seul bras visible (Ubu étant représenté de trois-quarts, du moins à partir du buste...) mais le long du corps et la main dans la poche (ce bras épouse donc les contours de la sphère) et de toutes petites jambes ajoutent à la ressemblance avec *quelqu'un* que nous connaissons déjà : le bonhomme-têtar.

Nous avons déjà relevé dans un précédent chapitre les flagrantes ressemblances existant entre le bonhomme-têtar et le mandala : rondeur de la tête-corps et position centrale des traits du visage du premier rappelant la rotondité et les éléments concentriques du second ; existence d'éléments rectilignes rayonnants figurant les membres ou la chevelure de l'un, et donnant l'aspect d'un soleil à l'autre...

Le bonhomme-têtar apparaissant chronologiquement tout de suite après le mandala, il nous est même apparu assez naturel de voir en celui-là le résultat de l'évolution de celui-ci, et, pour être plus précis, le résultat de sa transformation figurative – ou anthropomorphique.

Si le personnage dessiné par Jarry tient a priori davantage du bonhomme-têtar, la spirale que l'auteur fait courir sur son ventre, comme pour symboliser son égocentrisme (elle s'y développe comme un nombril hypertrophié) n'est pas sans évoquer les éléments concentriques du mandala.

Ces ressemblances (très vagues, certains pense-

ront) n'auraient peut-être pas mérité d'être signalées si elles nous avaient semblé purement anecdotiques et repérables uniquement sur un dessin, Ubu étant avant tout un personnage de littérature



– et qui plus est de théâtre. Mais le texte renvoie bien cette image de lui conforme à ce *Véritable portrait* que Jarry a dessiné. Et cela dès le titre, *Ubu roi*, avec ce nom, Ubu, qui sonne comme *imbu*, et qui est un palindrome, en l'occurrence un mot de trois lettres commençant et terminant par un u tournant autour de la lettre b, centre du mot. Et la boucle, d'emblée, est bouclée. L'association à ce nom du mot *roi*, qui contient le son *rou*, et du même coup, phonétiquement, le mot *roue* (*rou-a*), nous en apparaîtrait presque comme une confirmation.

Or les rapprochements avec le mandala, et notamment avec sa symbolique, ne s'arrêtent pas là. Relisons ce que Noël Arnaud¹ dit d'Ubu : « S'il est un absolu, peut-il être ailleurs qu'en cette sphérique rotondité ? (...) Ubu existe parce [qu'il] se confond avec les limites mêmes de l'univers. Être, c'est être tout ; Comme Ubu. (...) Il est tout et le contraire de tout, et ce qui s'y surajoute. » Peut-on être plus proche de la symbolique du taiji chinois ? En même temps, nous ne sommes pas très loin du mandala bouddhiste.

Car cette théorie de l'union des contraires développée par Jarry, depuis le lycée apprend-on, ne peut renvoyer, si l'on veut lui adjoindre une forme symbolique, qu'au cercle – ou à celle qui lui correspond dans les trois dimensions du théâtre (qui en a quatre : la dernière étant le temps)² : la sphère. « Il nous est en effet impossible de concevoir du vrai sans qu'il y ait du faux, et affirmer qu'on peut être dans le vrai, sphériquement parlant (ce qui seul importe) reviendrait à dire qu'on est Dieu. Or, ne l'étant jamais, on ne fait, comme on sait, que tendre à l'être, ne serait-ce que pour être homme un peu – car on ne peut l'être totalement, sinon l'on serait Dieu également. » Dieu, ou cet *Ubu roi*, peut-être – cet *Ubu roue* – qui, par ses outrances, et parce qu'il est *tout* et *le contraire de tout*, n'est pas qu'*homme un peu*, mais *homme beaucoup*.

On sait que Jarry, à travers les leçons de son professeur de philosophie Henri Bergson, s'est intéressé de très près aux conceptions du philosophe et psychologue allemand Gustav Theodor Fechner (1801-1887), auteur de *Théorie physique et philosophique des atomes* (1855) et des *Éléments de psychophysique* (1860). L'idée de la sphère forme parfaite l'a en particulier considérablement marqué. Pouvait-il, dès lors, faire de cet homme parfait qu'est Ubu (parfait dans les sens de *complet*, *total*,) autre chose qu'une sphère ambulante ? Et Noël Arnaud d'ajouter : « On comprend mieux pourquoi le personnage d'Ubu

est le centre du drame, en même temps que le centre de tout drame. Il est le seul humain possible car, s'il est de ce monde il est aussi tout ce monde – tout en étant également, c'est là sa grande force ou sa suprême ironie, l'un seulement des acteurs. Si dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*³, fréquemment – pour ne pas dire toujours – l'œuvre (l'acte) constitue le paysage, dans *César-Antéchrist*⁴ où tout est blason (décor et personnages) c'est le décor même qui produit l'action et, mieux encore, parle. Ubu est bien une *abstraction qui marche*. » Lui aussi, comme Pantagruel, mais à sa façon, est donc à la fois centre et circonférence. « Représentation de l'absolu : personnage d'un texte qui l'englobe, il l'englobe à son tour en se révélant l'auteur de son propre personnage, et ainsi de tous les autres... Ubu, roi de ce monde et, jusqu'à plus ample informé, des autres, rassemble tout ce qui est en sa rotondité laquelle est grosse alors de tous les possibles, les étant... »

Une lecture psychanalytique des textes de Jarry n'est pas sans relever, à côté de la figure (ou de la « gidouille ») sphérique d'Ubu, ou plutôt autour d'elle⁵, c'est-à-dire autour de cette forme féminine selon la codification psychanalytique, nombre de formes phalliques. Parmi elles, et non des moindres, celle donnée aux Palotins, personnages « palloïdes » ressemblant étonnamment à des muges, ces poissons à têtes massives dont l'Antiquité goûtait la chair (très estimée encore de nos jours) autant que les vertus aphrodisiaques, et qui, évoquant à Jarry « une coudée de défense d'ivoire » (autrement dit, dans sa symbolique personnelle, des pénis), deviennent des pals sur quoi l'on supplicie les adultères...

Mais la forme phallique par excellence dans l'œuvre inclassable de Jarry est incontestablement ce curieux objet qu'Ubu manipule allégrement, qu'il brandit comme un sceptre et qui tient autant de la baguette magique que de la pierre philosophale : le bâton à physique. Et quand, dans sa

1/ Dans sa préface de 1978.

2/ À ne pas confondre avec les trois unités : de lieu, d'action et de temps.

3/ Autre œuvre de Jarry où apparaît Ubu.

4/ Encore une autre œuvre de Jarry dont Ubu, nous apprend-on dans *Faustroll*, serait l'auteur...

5/ Ou, pour être plus précis encore, autour de sa *gidouille physique* et visible, localisable sur scène, par opposition à sa *gidouille abstraite*, invisible parce que diffuse, englobante ; les deux se confondant dans une troisième qui serait la *gidouille symbolique*...

rotation, ce dernier forme un œuf « qui est le zéro entre les anses duquel naissent les hommes, cet œuf cinématique du zéro », quand, roulant sur lui-même « signe Plus et signe Moins, mâle et femelle », il se fait celui de l'androgynie – l'androgynie qui « était, avant que quelque chose soit » – une autre boucle est bouclée : la forme sphérique réapparaît ; le cercle s'impose comme le signe de l'origine. Mais si l'on ne peut une nouvelle fois



manquer d'évoquer l'union du yin et du yang, principe originel de l'univers, l'image en filigrane du mandala, qui figure l'univers pour les bouddhistes, et qui dans les productions des enfants serait liée à des sensations prénatales (et donc, là aussi, à l'origine), est là encore tout aussi présente.

Remarquons, d'ailleurs, que même s'il demeure immobile, c'est-à-dire symbole phallique, le bâton à physique peut simuler, dans les trois dimensions, les autres éléments du mandala enfantin. Nous n'avons qu'à nous représenter Ubu et son bâton le plus schématiquement possible et nous obtenons un cercle barré d'un trait. Pour le représenter en train de s'amuser à le faire tourner (comme une majorette sa baguette) et figurer ce mouvement, il nous suffira de barrer notre cercle d'une croix. Nous obtenons le mandala enfantin-type.

2) À travers le sujet, le récit ou les métaphores :

En montrant comment la figure du mandala pouvait se dessiner derrière celle d'un personnage de littérature, nous avons vu qu'elle débordait notablement des contours physiques de ce dernier pour non seulement se réfléchir dans son portrait psychologique (et jusque sans son nom pour Ubu) mais également englober objets et autres personnages (comme son bâton à physique et comme les Palotins), lesquels, en se faisant le pendant, tant par leur aspect que par leur symbolique, du per-

sonnage principal, en soulignant, en accentuant et confirmant sa nature de *mandala ambulante*¹, deviennent partie intégrante de cette figure.²

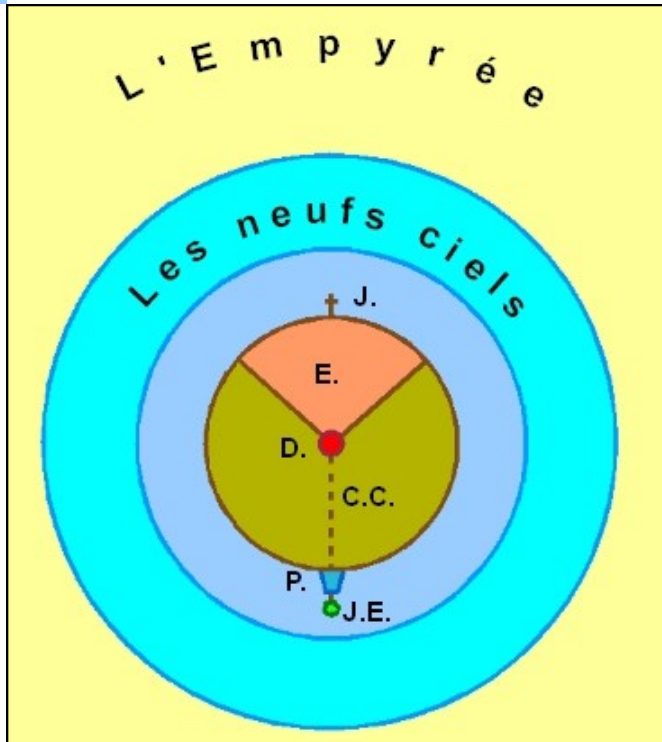
Celle-ci peut donc se dissimuler ailleurs que derrière (ou autour) d'un personnage.

Une œuvre littéraire – et quelle œuvre ! – nous vient ici immédiatement à l'esprit où l'action entière se déroule dans ce qu'il nous faut bien appeler un mandala : la *Divine Comédie*.

Ensemble composé de trois parties, l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*, elles-mêmes divisées chacune en trente-trois chants, la *Divine Comédie* est un long poème dans lequel Dante rapporte une vision qu'il eut en 1300 et où, guidé par Virgile, il traversa les neuf cercles de l'*Enfer*, arriva au sommet de la montagne du *Purgatoire*, où il trouva Béatrice, le grand amour de sa vie ainsi que sa muse, laquelle le conduisit au *Paradis*. *Purgatoire* et *Paradis* se trouvent donc selon cette topographie au centre du gigantesque entonnoir de l'*Enfer*, qui lui-même se creuse jusqu'au centre de la terre. Au-delà de ce double mouvement descendant puis ascendant – dont la première partie, il n'est pas inintéressant de le noter, nous mène au cœur-même de la terre, nourricière dans un autre contexte – c'est évidemment la description des lieux traversés qui retient d'abord notre attention. Composés de dix régions chacun, délimitées par neuf cercles concentriques pour l'*Enfer* et le *Purgatoires*, et comprenant neuf sphères mobiles plus l'*Empyrée* pour le *Paradis*, les trois règnes sont marqués du sceau de la circularité et de la concentricité. Celles-ci revêtent, pourrait-on dire, une *dimension* particulière – sinon supplémentaire – avec le mouvement des sphères du dernier règne. Passant de l'une à l'autre (c'est-à-dire d'un « ciel » à l'autre), Dante tourne un temps avec une sphère et repart comme une flèche vers le cercle supérieur. Le dixième et dernier ciel est immobile, immatériel et de pure lumière. Séjour de la divinité et des élus, il est l'« édifice souverain du monde dans lequel le monde entier est enfermé, et au-delà duquel il n'est plus rien ». De la forme d'un immense amphithéâtre, il est appelé *rose*

1/ Ubu étant déjà défini comme une « abstraction qui marche »...

2/ Une analyse plus poussée nous conduirait bien, comme le suggère Noël Arnaud, à inclure le décor, voire l'œuvre dans sa totalité. Pour le commentateur d'Ubu, l'acte ne constitue-t-il pas le paysage ? Citons-le à nouveau : « Dans César-Antéchrist où tout est par blason (décor et personnages), c'est le décor même qui produit l'action et, mieux encore, parle. »



Ordonnance de l'Univers dans la *Divine Comédie*.
J. : Jérusalem ; E. : L'Enfer ; D. : Le Diable ; P. : Le Purgatoire ; C.C. : Le chemin caché ; J.E. : Le jardin d'Éden.

blanche ou *rose céleste*. En son centre est un point très lumineux qui n'est autre que Dieu.

Même l'image de la boucle bouclée n'est pas absente. À l'issue de son périple, Dante pense au livre encore à écrire, ce récit que nous sommes en train de lire. Proust, six siècles plus tard, fera de même dans les dernières lignes de *À la Recherche du temps perdu*.

Jacqueline Risset, traductrice de Dante, établit d'ailleurs bien d'autres liens entre les deux œuvres. Dans le voyage initiatique que relate la *Divine Comédie*, le narrateur avance pas à pas ; « chaque épisode a le sens d'une étape orientée vers la révélation finale ; chaque point renvoie à tous les autres, et le lecteur les parcourt tous, dans leur succession rigoureuse, dans leur simultanéité symbolique (...) Le voyageur Dante butant contre les rochers et interrogeant les damnés des neuf cercles infernaux, et le jeune Marcel s'attardant à regarder les nénuphars pris dans les eaux de la Vivonne poursuivent une semblable expérience interrogative du monde, qui devra les instruire sur eux-mêmes et leur livrer à la fin la vérité qu'ils attendent. » Dans les deux œuvres non seulement la fin reporte au commencement, mais, comme le disait Proust lui-même en parlant de la *Recherche* : « Tout se tient comme dans une symphonie et une cathédrale ». Et Jacqueline Risset d'ajouter en parlant du *Paradis*, destination finale du voyage de Dante et titre de la dernière partie de son récit,

« c'est là qu'aboutissent toutes les lignes et que s'appuient toutes les symétries ».

3) Dans la structure de l'œuvre :

Nous venons de l'entrevoir, la *Divine Comédie* n'est pas seulement pour nous un excellent exemple pour les images qu'elle contient, elle l'est aussi par sa structure. Ainsi, le chiffre 3, s'il est le nombre des parties qui la composent – en même temps que celui des règnes que le narrateur a eu à traverser, et encore celui des chants où, dans le *Paradis*, Dante évoque les trois épreuves à passer, portant sur trois sujets, et où les examinateurs sont aussi au nombre de trois...* – , s'il est le nombre de chants dont chacune de ces parties est composée, soit 33 chants, 3 est également celui des vers formant la strophe choisie par Dante, la terza rima (ou tierce rime), constituée elle-même de 11 pieds – ce qui fait pour une strophe 33 pieds...

Relisons ce que Jacqueline Risset dit à propos de la tierce rime, dont le premier vers rime avec le troisième et le deuxième avec le premier de la strophe suivante : « C'est Dante qui le premier saisit la possibilité génératrice d'une telle strophe enchaînée. Il emploie la tierce rime pour la totalité de son grand poème, soudant ainsi chaque chant en une unité indivisible, ou chaque strophe sort littéralement, en autant de naissances renouvelées, de la strophe précédente, sous les yeux du lecteur, lequel perçoit un mouvement rapide, continu : plus qu'une série de strophes, on a une seule tresse qui se déroule... » Citons maintenant l'auteur de la *Comédie* dans le *Paradis* : « Ce un et deux et trois qui vit toujours / et règne toujours en trois et deux et un / non circonscrit, et qui circonscrit tout. »

Si c'est sans doute avec cette « véritable Trinité poétique » que l'effet de continuité et d'enchaînement totalisant a été, dans l'histoire de la littérature, le plus sûrement obtenu, former une unité, un tout poétique, n'est-ce pas le propre de toute pièce de vers ? Au-delà du (ou des) sens d'un texte, le retour régulier en son sein du même son (la rime) est bien de nature à créer cette unité. Les poèmes à formes fixe*, dont le module (pour

1/ Ces trois sujets étant la foi, l'espérance et la charité ; et les examinateurs, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean.

2/ La *Divine Comédie* en est un exemple mais qui se distingue par sa longueur.

repandre à dessein un terme que nous avons employé plus haut en parlant d'architecture) est la strophe, cadre rigide dans lequel se rencontre un nombre déterminé de rimes, selon un ordre donné lui aussi, sont en cela et par leur rigueur certainement ceux où l'impression d'un tout homogène est la plus perceptible. Généralement courts, ne comptant que quelques strophes (voire une seule) elles-mêmes constituées de vers ayant un même nombre de syllabes ou mêlant différents mètres mais distribués selon un canevas bien précis et figé, ils dressent des limites aux poètes et l'obligent d'autant plus à concentrer sa pensée que sa liberté formelle est réduite et que rien ne saurait être ajouté ni retranché à ce schéma, aucun vers, aucune syllabe. Certains de ces poèmes peuvent en outre contenir un refrain : un vers ou un groupe de vers est répété plusieurs fois ; dans d'autres ce seront tous les vers qui réapparaîtront au moins une fois, dans d'autres encore ce ne seront que les premiers mots du premier vers qui seront repris, ou le premier vers qui reviendra à la fin et sera donc aussi le dernier vers, comme dans le pantoum. Dans tous les cas, l'impression de cohésion est accentuée par – osons ce mot – cette espèce d'*autarcie* du poème, ces retours constants sur lui-même – et dans notre dernier exemple, une nouvelle fois, par cette impression finale de boucle bouclée.

Il est pour nous très révélateur que l'un de ces poèmes avec refrain fut justement appelé *rondeau*. Apparu au XIII^{ème} siècle et ayant avec le temps connu plusieurs variantes de formes, il donna son nom à une pièce minuscule, vocale ou instrumentale (aussi orthographiée *rondo*), caractérisée par l'alternance de couplets et d'un refrain.

Cela étant, qu'un poème à forme fixe en contient un, comme la fameuse ballade, ou pas, comme le non moins célèbre sonnet, le moule relativement rigide que les vers doivent épouser, associé le plus souvent à un nombre restreint et défini de rimes, avec les conséquences que cela peut avoir sur le rythme, font que l'impression de continuité d'un bout à l'autre du poème est à différents degrés constante.

Il n'est guère, en fait, qu'avec les vers libres et sans rime (ou vers blancs) qu'elle n'est pas sensible à l'oreille¹. Seul le sens donne alors son unité à l'ensemble. Mais tant que le poème est rimé, que les rimes soient *croisées* (de type A/B/A/B), *embrassées* (A/B/B/A), ou même *plates* (ou *suivies*, c'est-à-dire qu'elles se succèdent deux à deux, de type A/A/B/B), leur enchaînement crée l'unité. Dans certains cas, nous dirions presque

qu'ils créent le sens, comme chez Mallarmé dont l'hermétisme ne laisse d'abord comme repère et point d'appui au lecteur ou à l'auditeur perplexe que la rime, seul élément lui indiquant que ce qu'il lit ou écoute ce sont bien des vers, et que par conséquent un sens, ou à défaut une logique intrinsèque, formelle, sémantique ou autre, ne saurait leur manquer. La rime est un ciment, elle lie entre elles pour l'oreille des unités linguistiques plus promptement, sinon plus efficacement, que pour l'intellect, et au service du sens, ne le fait la syntaxe. Par ces retours réguliers des mêmes sons le poème, d'une certaine manière, revient constamment sur lui-même, à l'image d'un cercle ou d'une spirale. Quand arrive le point final, seule l'image du cercle subsiste, avec les deux extrémités de la même courbe qui se rejoignent.

Et l'on en revient à la phrase de Proust, comparant *La Recherche*, qui n'est pourtant pas un poème, à une symphonie ou à une cathédrale. Car nous aurions pu tout aussi bien comparer la rime à une clé de voûte. Le poème serait ainsi un ouvrage dont l'équilibre dépendrait entièrement d'elle et de ses multiples retours ; les vers, eux, étant alors comparables à des arcs jetés entre deux rimes et formant des voûtes (quadripartites, sexpartites... : les strophes) dont elles assureraient la stabilité. Notre rapprochement nous semble d'autant plus pertinent que tout comme les arcs peuvent avoir en architecture différentes formes (du plein-cintre à l'arc brisé, en passant par l'arc trilobé, en accolade etc.), les vers peuvent avoir différentes longueurs et être différemment rythmés (il y a l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe... tous pouvant être découpés de diverses façons.² Il n'est pas jusqu'à la strophe composée de rimes croisées que nous ne pourrions comparer à la voûte sur croisée d'ogives ; la voûte en berceau, elle, pouvant correspondre à la strophe de rimes embrassées.

Ces rapprochements nous éloigneraient-ils de la figure du mandala ? Nous avons suffisamment montré plus haut l'omniprésence du cercle dans les constructions humaines, et en particulier rappelé son utilisation dans le tracé et la mise en

1/ Les puristes, d'ailleurs, se refusent à appelé encore cela des vers. La structure intérieure et rythmique des vers libres n'étant plus soumise à des règles fixes, la rime, selon eux, leur est indispensable pour les différencier de la prose.

2/ L'alexandrin classique, par exemple, est constitué de quatre mesures (c'est un *tétramètre*) alors que le vers romantique de douze syllabes n'en a que trois (et est appelé *trimètre*).



place des éléments d'architecture dont nous venons de reparler, pour penser tout le contraire. Car si dans une œuvre littéraire tout peut *se tenir*, comme le suggère Proust, comme dans une symphonie ou une cathédrale, tout se met en place et s'organise autour d'un centre¹ ou d'un axe² selon un schéma calqué de près ou de loin sur le cercle. Tout *se tient* par le cercle ou une volonté organisatrice qui semble s'inspirer de lui. Et si la rime croisée nous rappelle la voûte gothique, elle n'est pas sans renvoyer également au mandala barré d'une croix dessiné par les enfants.

Hasard ? Tendance (la nôtre) à l'amalgame ? à trop vouloir comparer ce qui n'est pas comparable ? Nous ne soumettrons à la réflexion du lecteur que cette remarque de Jacqueline Risset. Elle porte sur la métaphore du lait qu'utilise l'auteur de la *Divine Comédie* : elle lui sert, dit l'universitaire, « à introduire un registre particulier, de plus en plus présent dans le *Paradis*, celui de l'enfance : au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours, et donc qu'il se trouve en possession d'une maturité de plus en plus grande, de plus en plus sûre, les images par lesquelles Dante désigne son propre personnage en marche dans l'au-delà dessinent un enfant de plus en plus petit. » La même Jacqueline Risset, en évoquant le « pluri-linguisme » de Dante, lequel inclut le *bas* et le *dégoûtant*, (ce qui est surtout vrai pour l'*Enfer*), avait auparavant fait le parallèle avec Rabelais. Or, le *bas*, le *dégoûtant*, ne renvoient-ils pas aussi à l'enfance et aux trois stades qui selon la psycha-

nalyse lui correspondent (les stades oral, anal et phallique) ? Et doit-on alors s'étonner de retrouver chez ces deux auteurs l'image récurrente d'une figure (pour nous) avant tout enfantine³ ? Le fait que toute allusion ou tout renvoi à l'enfance soit absent d'une grande part des autres poèmes à forme fixe et plus généralement des œuvres littéraires quelles qu'elles soient n'exclut en rien que leur modèle formel inconscient puisse être le mandala. Ce que se propose Dante – non sans nous rappeler ce que Picasso s'était fixé pour but : peindre comme les petits –, faire sa parole *plus courte* « que d'un enfant qui baigne encore la langue au sein » trahit sans doute autant la nostalgie qu'un désir de perfection. ■

1/ Le thème principal dans une pièce musicale ; le chœur, dans une cathédrale (ou la clef dans un arc ou une voûte etc.).

2/ La nef dans une cathédrale ; la ligne narrative ou le thème dans une œuvre littéraire.

3/ C'est-à-dire abstraction faite de sa dimension symbolique et spirituelle.

Bibliographie

- *Une certaine joie : essai sur Proust* de Jacqueline Risset aux Édition Hermann, 2009 ;
- *L'Enfer* (1985), *Le Purgatoire* (1988), *Le Paradis* (1990), la *Divine Comédie* de Dante complète, traduction de Jacqueline Risset, chez Flammarion ;
- *Alfred Jarry : d'Ubu Roi au Docteur Faustroll* de Noël Arnaud, 1974.

Fiche biographique de l'auteur : voir *Le Laboratoire* n°2.