

FIGURES DANS L'OR DES MIROIRS

par Jean Perrot

Guidé par la formule de René Char évoquant les « deux continents de la poésie : la vue, la voix », Jean Perrot s'interroge sur la nature de l'effet poétique et souligne l'originalité de l'approche moderne dans certains livres diffusés par l'édition pour la jeunesse, ceux en particulier que l'on qualifie parfois de poétiques, même et surtout s'ils échappent à toute classification réductrice. À partir de l'analyse de quelques ouvrages récents, il s'attache à l'étude de l'image et des figures de rhétorique centrées sur le miroir et montre leur fécondité poétique en tant qu'elles constituent le lieu d'une convergence exemplaire entre le regard et le Verbe, propre à construire une vision autre du monde et du sujet.

« Écoute, enfant des dunes,
écoute voir... »

La couverture de l'album récent diffusé par Albin Michel Jeunesse en 1994, *Le Livre épuisé* de Frédéric Clément est révélatrice de l'illusion créée par la conjonction de la voix et de la vue, procédé familier des poètes : elle représente, en effet, l'image d'un lecteur aperçu en train de lire dans un miroir au cadre doré vaguement terni.

Le texte de l'album lui-même n'est qu'une suite de somptueux poèmes chuchotés ou murmurés par un livre tombé dans le désert (telle est la fiction) et par l'enfant auquel il s'adresse. Dialogue, non pas de sourds, mais d'illuminés par la voyance poétique :

« Viens, je t'emmène dans la forêt feuillue
de mes images. Viens... »

Et, plus loin :

« Tends l'oreille, enfant, écoute dans les
branches
ce que chantent les rouges-gorges à gorge
déployée »

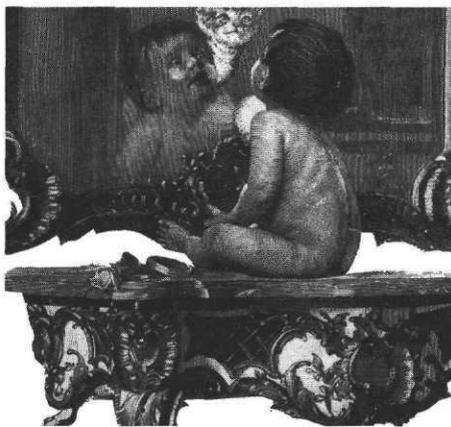
« Écoute, enfant des dunes, écoute voir... ».
La poésie commence certainement avec la convention du signe qui porte en premier lieu sur la mise en page et qui oblige parfois la ligne à s'interrompre arbitrairement et à recommencer à ce qui paraît dès lors comme

le « vers » suivant. La disposition est déjà déclaration d'intention. Elle est en soi « intention poétique », comme l'indique le poète antillais Édouard Glissant dans un recueil de ce titre.

Mais cette disposition spatiale ou mentale ne saurait suffire, car la poésie est, dans une perspective linguistique, une insistance sur la forme du message qui permet de produire des effets de « surprise » sur le lecteur, comme le marque Roman Jakobson. Qu'elle soit écrite en vers ou plus librement, elle atteint son but quand elle met l'accent sur l'inédit (le jamais dit) ou l'imprévu (le jamais vu) dans un indicible (ce qui dépasse la parole) qui ouvre les espaces de fantaisie du possible et de l'impossible : elle noue ainsi ses structures en « figures de rhétorique » où son et sens sont indissociablement porteurs de signification. La « figure », si l'on garde en mémoire la définition d'Oswald Ducrot et Tsvétan Todorov, dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, n'est rien d'autre que « le langage perçu en tant que tel », en tant qu'il oppose une résistance à la communication directe du message et accentue le côté « opaque » du signe (pp. 351-352). « Écoute voir », tel est le défi d'un nouveau geste de lecteur qui définit l'héroïsme et les plaisirs de la poésie dans la culture moderne de l'image.

Enfantasques : Montages de figures

Les figures de rhétorique centrées sur le miroir me paraissent être ainsi le lieu d'une convergence exemplaire entre les voix magiques embusquées dans les pages du livre et les visions qu'elles sont censées illuminer de leur langage intérieur. Le miroir, en effet, est le piège idéal pour les alouettes éblouies de lecture, un domaine de perte et d'extase dans lequel des figures énigmatiques trament cette conjuration des pou-



« Le Petit chat blanc » in *Enfantasques* de Claude Roy, Gallimard

voirs du regard et du Verbe. La rhétorique de l'image qui en résulte, appelle une magie de subversion, par laquelle le donné culturel, remis en cause, est revu et corrigé à la lumière de nouvelles définitions du Sujet poétique, de l'auteur, comme de son lecteur. C'est dans l'invraisemblance (dans l'inespéré) de ses liaisons que la poésie détruit l'ordre stable des évidences et, par la réintroduction du hasard et de l'emportement fiévreux, entraîne l'apparition des mondes autres, qui sont ceux de la liberté absolue, dans la plénitude provisoire, glorieuse et périssable de l'instant.

Le miroir, domaine des fantasmés, est le terrain d'aventures de la poésie par excellence : on peut l'ouvrir comme s'anime la boule de cristal du magicien où l'Autre se révèle avec ses différences et dans la fascination de l'identification et des symétries. Cette créativité est rendue d'emblée sensible dans l'illustration que Claude Roy a associée au poème « Le Petit chat blanc » de ses *Enfantasques* publié par Gallimard en 1974 : l'image, dans ce cas, laisse apercevoir l'enfant qui contemple son image, mais la malice du poète consiste bien à dévoyer ce regard qui « louche », qui se perd dans les traits de Narcisse en ajoutant un chat dans son mon-

tage poétique surréaliste. Le chat perché sur l'épaule du bébé dans le miroir est évidemment un clin d'œil adressé à John Tenniel, premier illustrateur de Lewis Carroll, et au chat du Cheshire des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* : il y a métonymie (un élément en désigne un autre : le chat renvoie à un univers connu des seuls initiés) et condensation des deux univers en un seul. La distorsion qui en résulte est caractéristique de l'effet poétique, comme du fonctionnement de l'inconscient défini par Freud dans son analyse de la *Science des Rêves*. Audace du procédé dénonçant l'apparente morale naïve d'un poème qui mettait en avant le principe de réalité et dont l'autorité, en fait, est ruinée par la dérision des figures cernées entre les volutes baroques d'un cadre doré (p. 30).

Le parti pris des choses : la glace ou le galet

« J'étais alors une poupée », écrit Koza Belleli, dans l'ouverture de son très délicat *La Fée et la poupée*, un court récit en vers libres toujours publié chez Ipomée-Albin Michel en 1995. Donnant vie à l'image montrée sur la couverture - un visage indécis d'enfant ou de poupée au col de dentelles qui semble apparaître dans un miroir au tain troublé par la mémoire - la voix poursuit avec ces mots disposés dans une sorte d'encadré :

« *Les caprices d'un enfant m'avaient reléguée sur le marbre de la cheminée. Adossée au miroir, ma vie s'écoulait dans le silence de la pendule. La pièce était jolie, toute étendue de pêche et de coussins moelleux, avec en son milieu, une table d'ivoire* » (p. 3)

Monologue, cette fois, qui lance vague sur vague de sensations, repoussant dans les

marges de la page l'image tronquée de la poupée et de la pendule reflétées dans le miroir. Pièces fragmentaires du sujet qui s'affirme dans les nuances (« je me rappelle encore ce nuage de lait posé par-dessus le thé de Chine... »). Énigme du laconisme et symbolisme des gestes dans le mystère d'un drame intimiste :

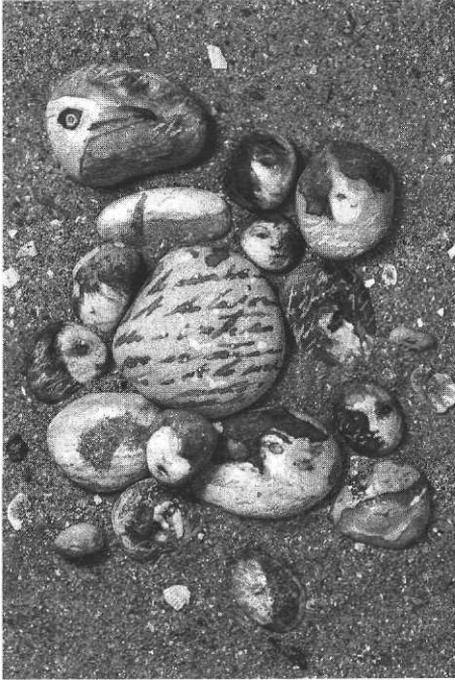
« *Adossée au miroir, si seule, je suis tombée sur le marbre glacé* » (p. 22)

Paroles vaines dans l'absurde froid d'un huis clos qui rappelle l'étouffement blanc verlainien :

« *Peut-être vint l'hiver. Ma mémoire est si blanche et la pièce si vide qu'il fallut une fée...* » (p. 25)

L'engluement du miroir, la lutte pour la mémoire et pour le retour à l'existence fondent la blessure de l'oubli « comme une cicatrice » (p. 8). Le dédoublement de la voix hésite entre le jouet de l'hallucination et le fantasme du reflet qui est « donné à voir », pour reprendre ici un mot de Paul Éluard. La poésie condense le tragique des jours en de brefs éclairs de présence des choses.

« Reflets » est, d'ailleurs, le titre de la collection d'Ipomée dans laquelle l'œuvre est publiée et on découvrira sur la couverture d'un autre titre, *Le Chemin des dunes* de Nicole Maymat, publié de même en 1995, l'image d'un visage de femme comme gravée, mais à demi effacée sur un galet échoué dans le sable : répondant au principe du montage du *Livre épuisé*, l'image morcelée du sujet poétique perdu dans le miroir résume la dérive sensorielle fondatrice qui est représentée. Dans cette histoire de Nicole Maymat, en effet, une fillette revit le naufrage où, transformée virtuellement en galet et



Le Chemin des dunes, ill. F. Clément,
Ipomée-Albin Michel

emportée par les vagues, elle a failli disparaître :

« Et cette masse qui, à nouveau, à grand fracas, la presse, la serre, la broie, la pousse puis, enfin, se sépare d'elle, et s'enfuit par son nez, par sa bouche, ses oreilles. Et toutes ses cellules qui, dans un violent tumulte, explosent, tourbillonnent, éclatent, reviennent, traversent, investissent une deuxième fois cette peau, ce corps, parcelle de vie que la mer finalement rejette - dépose ? - exsangue sur le sable. Avec le bruit, le froid. Glacial. Et le retour de la mémoire. Insoutenable. Terrifiante comme ce cri qui la chasse. L'enfant dort. Dans un flot de couettes blanches l'enfant doucement dérive. Elle est la mer. Elle est la nuit et le cri des mouettes dans le soir finissant » (p. 11)

Le travail de la figure rhétorique réside ici

dans la réduction et le déplacement métonymique, mais surtout dans la violence du rythme et du style qui cherchent à forger un équivalent de la violence élémentaire par le côté heurté de la phrase et par les sonorités particulièrement brutales des mots. Pouvoirs de suggestion du Verbe ébranlé par la représentation d'une simple chose. Comme l'écrit Francis Ponge dans *Le Parti pris des choses* :

« Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également informe de la pierre. Et comme sa personne encore ne peut être achevée qu'à plusieurs reprises par l'application du liquide, elle lui reste à jamais par définition docile » (p. 78)

On s'attardera sur le discours muet des galets qui parfois s'agglutinent sur la plage du *Chemin des dunes* en une mouvance de visages (p. 18), comme pour recoller symboliquement les fragments d'un être déchiqueté, dans l'attente du retour de l'onde. Celle-ci effectuera sans doute la transmutation poétique relevée encore par Francis Ponge :

« Alors pour un moment, l'extérieur du galet ressemble à son intérieur : il a sur tout le corps l'œil de la jeunesse » (p. 79)

L'unité du poème

Arrêtons un instant le discours critique. Le poème, lui seul maintenant, a la parole, sans écran intermédiaire. Se maintient, néanmoins, le pouvoir de la liaison et du choix, de l'assemblage des mots ou poèmes enchaînés, qui, de ce fait, prennent un autre sens. La poésie est redistribution aléatoire et regroupement d'ensembles flous ; elle suppose aussi un rythme, un souffle, une dynamique interne. Ici une sorte de valse lente :

Tarots

*Étranges figures au miroir
qui traversent le temps
redisant l'aventure
de lame en lame
dans le tournoi des nombres*

*Bateleur ou poète
nul ne sait leur histoire*

*Le Pendu a les cheveux bleus
L'Ermite allume sa lanterne
Passe toujours le Cavalier
La Tour de feu refléurira
la Reine aura pour nom Diva
mais sous la lune somnambule
le Mat marche sans réponse*

*Dans leurs châteaux d'images
seul le vent passe
avec le rêve*

Ce poème extrait de *Entre lune et loup* de Jacqueline Saint-Jean, recueil de poèmes publié par les éditions Hachette en 1995 et qui a obtenu le Grand Prix de Poésie pour la Jeunesse en 1994, exprime bien l'unité qui soude les éléments apportés par l'exploration d'un système : les thèmes récurrents de la lune et du rêve sont là pour organiser le déploiement de l'imaginaire en une interrogation qui est en même temps réflexion sur l'essence de la poésie. L'unité signifiante d'une totalité rythmique rassemble ici les figures fluides du miroir dans un déni de tout sens trop évident. En se murant d'hermétisme, la poésie limite ses effets et reporte l'attention sur le fonctionnement de ses figures ; elle rafraîchit les « Fleurs de Tarbes », pour reprendre la formule de Jean Paulhan, c'est-à-dire qu'elle confère une énergie nouvelle aux images usées, à tout ce qui vit sous forme de cliché dans la langue et la conscience de la vie quotidienne.

Et, de nouveau, *Le Livre épuisé* prend la parole et s'exclame en tournant la deuxième page avec le vent :

*« Vrai, dit l'enfant, c'est vrai ta ville est
belle.
Belle la lune dans le miroir des tours... »*

La poésie est ce qui réfléchit toujours autre chose. Ici une totalité cosmique.

Prose ou poésie dans le miroir : naître ou mourir au monde

Le repérage de la poésie n'est pourtant pas chose aisée et nombreux sont les textes intermédiaires dans lesquels l'intention littéraire hésite entre la prose et la poésie : on dira que, dans le premier cas, l'utilisation des figures et du rythme répond à une perspective « utilitariste » et soumet l'effet recherché à des buts autres que celui de la simple appréciation des beautés du signe. C'est pourquoi *Le Peintre et les cygnes sauvages* de Claude Clément illustré par Frédéric Clément (Duculot, 1986) est exemplaire d'une narration qui se conclut sur la révélation de la beauté poétique : le peintre qui a tout abandonné pour suivre « un vol de grands oiseaux blancs », se dédouble dans le miroir de la glace au moment où il est capable de « répondre en écho en un chant incomparable ». Chant final, chant de mort. Fascination, puissance du cygne qui élève le regard dans l'imaginaire archétypal auquel sacrifie aussi Mallarmé.

Abstraction et pureté glacée de l'inspiration poétique ? Aussi revenons sur terre et examinons la rencontre de ce désir du ciel et de l'amour enraciné dans l'humanité quotidienne. Voyons les métamorphoses du signe dans le carnaval de l'existence. On se rappelle peut-être l'histoire *La Fleur grise* de Christophe Glocowsky publié par Nicole Maymat en 1987 et dans laquelle un autre peintre en quête d'une couleur extraordinaire, ayant

décidé de peindre son propre portrait, aperçoit, au lieu de son reflet, non pas un cygne, mais un paon dans le miroir. En « se pinçant très fort pour voir s'il ne rêvait pas », l'homme se fait « très mal » et se souvient soudain d'une comptine de son enfance :

*« Joli paon, dans un miroir
Tu te regardes matin et soir.
Je t'en prie, mon paon gracieux,
Fais la roue, montre-moi tes yeux »*

Le retour du souvenir et de la comptine s'accompagne d'une résurgence des rimes faciles et conventionnelles et des rythmes entraînants de l'enfance, mais le double sens du mot « yeux » rend ce plaisir plus complexe en déclenchant le jeu sur la langue et la vision. Le plaisir du rythme pur n'est pas sans charmes, car il est vrai aussi que, comme le rappelait Paul Éluard dans *Les sentiers et les routes de la poésie* : « Par une comptine, l'enfant saute à pieds joints par-dessus le monde sur mesure dont on lui enseigne les rudiments. Il jongle délicieusement avec les mots et s'émerveille de son pouvoir d'invention » (p. 565). La voix l'emporte ainsi pour un temps sur la vision. Mais l'énigme donnée peu après par le paon qui est représenté dans le cadre doré d'un miroir surmonté d'un soleil, rétablit un travail plus subtil de l'imaginaire :

*« Qui est-ce qui à l'aube
Beau calice portant,
Frappe chaque matin
À une porte en verre?
Quand on l'ouvrira,
Pierre précieuse trouveras
Réfléchis à l'énigme
Et ma roue verras »* (non paginé)

L'ellipse est facteur d'opacité de la langue et donc de poésie : elle implique la découverte de la « clé » de l'énigme qui conduit ici au

mot « rosée » et à la surprise contenue dans la révélation du sens latent.

Il est évident que la poésie a peu sa place dans les textes explicatifs et dans les récits qui exploitent autre chose que les fulgurations de l'énergie du monde ou les formes rares de l'unique, comme le galet de Francis Ponge. Il n'en reste pas moins que la recherche d'effets spéciaux ou de dénouements surprenants appelle dans le récit, tout particulièrement, une veine poétique dont *Le Miroir à deux faces* de Michel Tournier publié en 1994 par les éditions du Seuil, avec des illustrations d'Alain Gauthier, nous livre les secrets. Dans l'histoire racontée, un calife, déçu de relever les marques du temps sur le visage de sa femme, est témoin un jour d'un « miracle » :

« Il passa derrière la reine, laquelle tapotait sa chevelure devant un petit miroir. Il jeta au passage un regard dans ce miroir et s'arrêta, frappé d'étonnement. Le visage qu'il venait d'apercevoir resplendissait de beauté radieuse » (p. 6).

On connaît la morale du conte qui, refusant l'affrontement et le jugement du regard scrutateur, valorise la complicité et l'aveuglement de la vision partagée :

« Elle ne s'épanouit que quand vos deux têtes sont unies dans le même cadre, vos regards tournés vers le même paysage, vers le même avenir... » (p. 18).

Or c'est bien dans le face à face du miroir que le sujet se construit à travers le très célèbre « stade du miroir » cher à Jacques Lacan, et l'on comprend qu'Alain Gauthier, illustrant *Amandine et les deux jardins*, dans le même volume, ait choisi de placer l'image d'un miroir ovale dans la première partie du texte, et de montrer Amandine contemplant son reflet peint sous la forme d'un chat au début. Ce croisement paradoxal qui repose

sur la figure de l'oxymore et de la rencontre des contraires (l'animal et l'humain) est remplacé à la fin par la contemplation d'Amandine qui voit l'image d'une véritable petite fille dans un miroir carré, décoré de la volute d'un col de cygne (ultime état d'un vilain petit canard ?) et d'une fleur épanouie arborant de superbes étamines. Toute la poésie de l'androgynie et des « jeunes filles en fleurs » émerge de cette contemplation proustienne surajoutée par le peintre à la phrase plutôt dépourvue de l'écrivain : « *J'incline ma tête frisée. Je souris d'un air mystérieux. Je trouve que je ressemble au garçon de pierre* » (p. 80). Le montage des figures garantit ici le respect d'une certaine discrétion que les images trop appuyées auraient mise à mal dans le texte.

En revanche, la scène qui montre l'héroïne du roman *Les Pierres du silence* de Jacques Vénuleth publié en Livre de poche Jeunesse par les éditions Hachette en 1995, en train de contempler son visage dans la glace de la salle de bains, ne manque pas d'audace, car ce face à face est présenté comme un accouchement. Celui-ci s'impose volontairement sur le mode grotesque comme un condensé du stade du miroir, traité ici par une dérision qui paraît seule capable de suggérer la violence physique mobilisée pour un retour à la santé psychologique vécu comme une résurrection :

« *Au bout d'un temps que je ne peux pas mesurer, j'ai expulsé bien distinctement un mot : « Toi !... ». Je me montrais du doigt en même temps. J'étais toute rouge, pourtant, avec mon teint, il en faut, les yeux exorbités, folle, vraiment folle, mais je m'en fichais... J'ai repris mon souffle. J'étais vraiment comme une femme en couches... Un drôle de bébé que je faisais là... »* (p. 62)

Le travail de la métaphore dans ce qui est un morceau de bravoure, ne s'efforce pas de

déboucher sur une ampleur poétique, car il s'appuie sur un parallèle systématique et brise l'envolée vers les domaines du rêve par l'inclusion dans la phrase des mots dérisoires de tous les jours. Dans un esprit proche, en montrant que son héros Adolphe découvre sa véritable identité dans le miroir et s'aperçoit que la mèche de cheveux qui pourrait le faire ressembler à Hitler est orientée dans un autre sens, Pef dans *Je m'appelle Adolphe* (La Nacelle, 1995) dénonce l'illusion d'une fausse analogie. Sa prose conserve toute la vérité du dialogue réaliste à travers un montage absurde (le personnage spéculait avec des « mots tordus » sur le « poster » qu'il est devenu...) digne d'Eugène Ionesco. Ce dernier est évoqué indirectement à travers l'allusion au rhinocéros (dans *Le Rhinocéros*, l'écrivain caricature l'uniformisation de ceux qui sont gagnés par le nazisme et transformés en rhinocéros) et avec cette mèche, signe distinctif, au même titre que la corne du rhinocéros. Mais l'imbrication des images du héros debout devant le miroir est un poème graphique qui joue sur l'illisibilité du texte inclus dans le dessin (l'envers du journal où se trouve la photo d'Hitler) et multiplie la relation des figures entre elles...

Faire voler le miroir en éclats : un boulet contre un chat

L'avènement de l'être dans le miroir, tragique victoire sur le temps, est toujours présenté dans un triomphe de la vie dont l'ordre s'impose comme gage de santé et de communion futures. On comprend le pouvoir iconoclaste du montage réalisé par Michel Tournier dans son dernier récit, *La Couleuvrine* publié en Lecture junior en 1994 : dans ce texte construit sur l'antithèse rigoureuse opposant ordre et désordre, nécessité et hasard, le triomphe de l'aléa (de la chance) contraste avec la mécanique finalement ennuyeuse dérivée des pratiques de la loi

qu'illustre au mieux le jeu d'échecs dominé radicalement par la symétrie des miroirs (p. 67). Cette poésie du hasard est le résultat du coup de feu tiré par le jeune adolescent réfractaire à la loi du Père et qui traverse d'un boulet de couleuvrine le « miroir de sorcière » et le verre tenu en mains par le général de l'armée adverse qui assiégeait la ville.

Coup de théâtre, ou plutôt coup en aveugle, puisqu'il est donné dans l'obscurité, en pleine nuit et en plein brouillard. Coup d'éclat de la figure poétique et de ses ellipses dans une ostentation qui conserve la recherche d'une « surprise » baroque, tout en s'opposant rigoureusement à cette autre dénonciation tranquille de la symétrie que représentait le chat de Claude Roy surgissant dans le miroir sur l'épaule de l'enfant.

Ce bris ultime du miroir poétique dépend de l'effet appuyé imposé par la logique de la nouvelle ou du récit bref qui, en poésie, se traduirait peut-être par un autre usage de la figure de rhétorique dont il semble l'écho affaibli. Il ramène à la conscience, en effet, la phrase de René Char commentant dans *Recherche de la base et du sommet* l'œuvre

de Rimbaud et déclarant : « il troue de part en part comme une balle l'horizon de la poésie et de la sensibilité » (p. 123). Ou encore cette formule du même poète décrivant Victor Hugo, « littéralement mis en pièces par l'obus baudelairien » (p. 119). Ou enfin l'adresse à Arthur Rimbaud dans le chapitre « Fureur et mystère » de *La Fontaine narrative* :

« Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud. Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme ! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain » (p. 220)

La poésie comme mythe fondateur d'un éternel et de la pureté de la jeunesse - le chat de Claude Roy ou le boulet de la couleuvrine dénonçant l'accablante symétrie de la loi - est ce qui fait voler en éclats les miroirs, ce qui résiste à tout usage, autre que celui de l'appréciation des formes. La poésie se réduit à ces gestes de bravoure ou de bravade, à ces fioritures, par où s'exprime néanmoins toute la complexité de l'être et de son destin... ■

Références

René Char : *Recherche de la base et du sommet*, Paris : Gallimard, 1971 (© 1965) (NRF).

René Char : *La Fontaine narrative*, Paris : Gallimard, 1962 (© 1947) (NRF).

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972.

Paul Éluard : *Œuvres complètes, tome II*, Paris : Gallimard, 1968 (NRF).

Roman Jakobson : *Essai de linguistique générale*. Trad. par N. Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

Francis Ponge, un poète. Présentation de Bernadette Gromer, Paris : Gallimard, 1986 (Folio Junior).