

Voix silencieuses

par Jean-Michel Maulpoix

Suite

*L'autre voix, la voix que le silence nous laisse
entendre, elle s'appelle Musique.*

Vladimir Jankélévitch

J'évoquerai des voix écrites. Des voix au fil de la plume. Des filets de voix qui sont des filets d'encre. Leur paradoxe est d'être silencieuses, ou de parler toutes seules. Elles ne s'adressent pas à quelqu'un en particulier, mais s'impriment sur le papier, pour chacun, pour quiconque...

Ces voix ont en commun de ne pas parler : elles chantent, elles récitent, elles lisent pour elles seules, elles prient, elles se font poème... Elles s'en vont dans la langue chercher la musique...

*

Paul Valéry et la voix idéale

Le poète, volontiers, parle tout seul. Il s'adresse aux arbres, aux morts, aux dieux. Autant dire à personne. Il arrive qu'il compose et chantonne, comme Apollinaire, ses vers en marchant. Il est avant tout une voix. Tel Orphée, une « belle voix ».

Ainsi, la catégorie de la voix s'attache-t-elle volontiers au poète quand celle du *style* vaut pour le travail du romancier. Ne parle-t-on pas du style de Flaubert ou de Proust et de la voix de Hugo ou d'Apollinaire ? C'est là une façon de lier plus étroitement la poésie au subjectif, aussi bien qu'au souffle vital, à la respiration du sujet ou à la matérialité des sons. Organiquement liée au chant par sa longue histoire, et ayant pour référence ou modèle très ancien la voix humaine, la poésie représente dès lors aussi bien le côté sensible que le côté idéal du langage.

Paul Valéry la définit comme « l'obtention de la voix » :

Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. La voix définit la poésie pure. C'est un mode également éloigné du discours et

*de l'éloquence, et du drame même, que de la netteté et de la rigueur,
et que de l'encombrement ou bien de l'inhumanité de la description.¹*

L'auteur de *Charmes*, qui se défiait de ceux qu'il appelait les « sectateurs de l'inspiration », ne place pas la voix à l'origine de la poésie, sous les espèces d'une voix divine ou d'une « voix intérieure », mais *au terme* ou au point d'aboutissement du travail de l'écriture. La voix n'est pas mystérieusement donnée, mais doit être obtenue. Valéry récuse toute « bouche d'ombre » et se plaît à inverser délibérément l'ancien schéma du poète inspiré.

Il pose toutefois la voix comme un « mode » valant avant tout par un ensemble de qualités, et comme un modèle vers lequel l'écriture doit tendre. Plus précisément, et sans que cela soit en contradiction avec ce qui précède, il en vient à donner dans ses *Cahiers* comme origine à sa propre quête poétique l'entente, naguère, d'une très belle voix qui aurait imprimé en lui une certaine idée de la perfection et aurait orienté son travail :

*A un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un
contr'alto profondément émouvant...*

*Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait
donné l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il
demandait, sans donner un objet, une idée, une cause (comme fait la
musique). Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai
tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement
restituer en moi, nécessiter de moi -l'état correspondant à ce chant de
hasard; - la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis
l'enfance, préparé par ce chant -oublié.²*

A l'origine du désir de poésie serait donc la splendeur d'un chant féminin et l'émotion exceptionnelle qu'il a naguère engendrée chez son auditeur. Un moment de grâce sonore est ainsi devenu pour longtemps modèle de beauté³. C'est à partir de ce chant lointain que fut rêvée l'idée d'un absolu possible de la voix, ou *dans* la voix. Cet idéal, qui n'est pas celui d'un objet parfait mais d'un état d'ivresse intense, va engendrer une recherche indéfinie des effets, puisqu'il s'agira pour le poète se mettant au travail de retrouver présentement, par des moyens volontaires et concertés, une émotion comparable à celle qu'il lui fut naguère donné d'éprouver par hasard. Son objectif n'est pas simplement de produire à son tour quelque superbe objet verbal, mais de faire en sorte que celui-ci s'avère capable de combler par son charme propre le vide et la nostalgie de l'idéal jadis entraperçu.

Pour le poète, les valeurs musicales sont donc l'objet d'une quête et d'un travail. Elles ne sont pas données, mais doivent être créées. Valéry y insiste, le français n'est pas une langue musicale :

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, opus cit., T.2, p. 1077

² *Ibid.*, T.1, p. 53.

³ A peu de chose près il en va de même pour Rousseau en son désir de musique : voir Louis Marin, *La voix excommuniée*, p. 162.

La musique de notre langue est si cachée, si inconstante, elle doit être si positivement cherchée et créée contre la langue même, qu'elle n'y existe que par artifice (...).

C'est de ces valeurs musicales que la voix lyrique sera porteuse. Valéry parle volontiers du poème comme d'un lieu de « divinisation de la voix » qui doit enchanter par elle-même et pour elle-même. L'écriture poétique accomplit une espèce de prouesse qui donne à entendre la langue dans sa beauté en faisant valoir ses ressources. Le poème s'impose et s'imprime comme voix dans l'oreille et sur la page : comme si c'était une voix qui montait de la page. Une voix qui prenait corps et s'y mettait debout.

Car si le poème est un objet verbal où la langue même prend voix, c'est aussi un texte qui existe spatialement, typographiquement. Un objet d'écriture fait pour la lecture silencieuse. Il existe pour l'œil avant d'exister pour l'oreille. Il segmente et espace singulièrement le langage sur la page. Il fait apparition.

*

Stéphane Mallarmé à voix basse

Ces deux dimensions, sonore et spatiale, s'unissent, portées à leur comble, dans *Un Coup de dés* de Mallarmé, texte éminemment graphique, espaçant, dispersant, disséminant le vers (« je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse » observe Mallarmé), mais en ayant pour modèle la partition musicale, et cela de telle manière que le corps et le placement des caractères constitue une indication précise pour la voix :

La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.⁴

C'est un texte à lire et à voir, mais que l'on ne peut ni lire ni voir autrement que dans la difficulté. Quelque chose, là, qui est propre au poème, se voit porté à son comble et déroute au plus haut point. Voilà que le langage existe dans sa matérialité sans cesser de faire sens, bien au contraire, puisque cette mise en scène de la parole constitue un texte éminemment syntaxique et réflexif, voire donne à lire un véritable drame de l'esprit. Mallarmé a conduit l'écriture poétique jusqu'à son point de visibilité et d'articulation syntaxique maximal.

Dans un témoignage concernant le *Coup de dés* de Mallarmé, Paul Valéry rapporte la lecture que le poète lui fit de son poème peu après

⁴ « Préface » au *Coup de dés*.

l'avoir achevé. Il insiste notamment sur la neutralité de ton avec laquelle son auteur lut cette œuvre « extraordinaire », « d'une voix basse égale, sans le moindre effet ». Et il ajoute :

*J'aime cette absence d'artifice. La voix humaine semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables qui prétendent faire valoir, interpréter, quand ils surchargent débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte ; et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés.*⁵

Le travail de l'acteur est ici considéré comme un élément parasite qui contrarie la voix propre de l'œuvre en lui superposant une volonté poétique étrangère ou redondante, manifestant avec impudeur la subjectivité du récitant qui caricature le texte en essayant de lui faire dire un peu plus que ce qu'il dit.

Mais si Valéry critique sévèrement l'espèce de perturbation lyrique que les « diseurs de profession » font subir à la poésie, lui-même commente dans un style éminemment lyrique sa propre lecture silencieuse du *Coup de dés*, quand Mallarmé eut déplié sous ses yeux le poème qu'il venait de lui lire :

*C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole.*⁶

Ce qui surprend dans ce commentaire, outre l'emphase valéryenne qui témoigne d'un réel et sincère enthousiasme, est la confusion synesthésique complète établie entre le visible et le sonore, entre la page et la voix : il est question de « tonnerre pour les yeux ». Valéry commente la vision de la page en termes sonores. Là où la voix de Mallarmé est restée basse et neutre, le texte donne à voir un dispositif typographique digne d'une symphonie ou d'une cosmographie.

Cette lecture à coup sûr inoubliable pour qui en fut témoin (on eût aimé être celui à qui Mallarmé lut son « coup de dé » !) conduit à évoquer un autre motif : le gueuloir.

*

Le gueuloir de Gustave Flaubert

« Je veux du lyrisme en style » s'exclamait Flaubert. Qu'est ce donc que le fameux gueuloir, sinon l'épreuve du style dans la voix,

⁵ *Variété*, op. cit., T. 1, pp. 623-624.

⁶ *Ibid.*, p. 624.

l'examen, l'épreuve orale du style ? Flaubert l'affirme avec force : « je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon gueuloir », ou encore « Les phrases mal écrites ne résistent pas ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur et se trouvent ainsi hors des conditions de la vie ».

L'épreuve du gueuloir prête au texte écrit une existence sonore. A ceci près que cette profération n'est accomplie pour personne. Aucun public n'est assemblé. C'est un exercice éminemment solitaire : une lecture à voix haute pour soi seul. Une forme de *bouchoreille* (pour reprendre un mot cher à Valéry) en laquelle l'écrivain s'écoute *parler* (*son écrit*). Et cela pour une autre entente que celle de la lecture silencieuse : une résonnance. La résonnance de la langue, ou plus spécifiquement de la marque imprimée par le style à la langue, la résonnance du phrasé. Il y a là, outre une *épreuve orale*, une façon de marquer la sortie, la mise au jour d'une substance spéciale : la langue – écrite dans une forme, avec un rythme, un sens et une visée à soi. Une façon donc de vérifier une appropriation et une signature par une mise en bouche et en voix du texte qui vient tout juste d'être composé, tout juste « sorti » du dedans ou de la paume, pourrait-on dire, et passant par le souffle, par la respiration, le larynx, les cordes vocales, etc.

N'est-ce pas là une façon de respirer et de mâcher sa propre langue tout en l'écoutant ? Une façon d'en jouir par la bouche et par l'oreille, autant qu'intellectuellement. Et cela, en répétant tout d'abord pour soi seul la scène de la lecture. En éprouvant la qualité du phrasé. En vérifiant la bonne résonnance, la bonne tension de l'instrument, sa qualité érectile à même le « corps subtil⁷ » de la voix. Nul doute que le gueuloir ait quelque chose d'érotique...

Est-il utile de rappeler que la voix est un caractère sexuel secondaire ? Elle est, comme le regard, un instrument de séduction. Elle se modifie en relation étroite avec la maturation sexuelle de l'individu. Nous pouvons tomber amoureux d'une voix. Un plaisir sexuel peut être pris à parler comme à écouter. Ce plaisir est d'autant plus fort qu'il associe le sensuel et l'intellectuel, et que la voix opère une espèce d'érotisation globale et diffuse de celui qui parle et de celui qui écoute. On pourrait même évoquer, en songeant à Narcisse, l'*autoérotisme* de la voix qui vient redoubler celui du regard. Dans «Narcisse parle» de Valéry, ou dans la «Cantate du Narcisse» le personnage jouit de sa propre voix en même temps que de son propre reflet. Il s'écoute parler tout en se regardant se voir. La figure de Narcisse est d'ailleurs inséparable dans la mythologie de celle d'Écho, la nymphe.

La voix est une affaire de bouche. Elle a recours à l'instrument qui permet tout à la fois de manger, parler, chanter et baiser. Le langage ne possède pas d'organes propres. Comme le rappelle Paul Zumthor, «il se greffe, faute de mieux, sur des organes ayant leur fonction biologique propre: la respiration, la mastication, la morsure,

⁷ Formule employée par Lacan à propos de la voix. Citée par Denis Vasse, dans *L'Ombilic et la voix*, Seuil, p.79.

l'odorat"⁸. Par là, un lien est maintenu entre les messages biologiques et les messages linguistiques⁹.

Dans la voix, plus que dans l'écriture, le désir se laisse donc percevoir dans son immédiateté, noué au corps dont il est issu, et aux prises avec la langue. Et c'est bien ainsi que j'entends le *gueuloir* flaubertien, comme une mise à l'épreuve du désir, une écoute (vérifiée, mais pour personne et pour rien) de sa propre capacité érectile, de sa maîtrise et de son aptitude à la captation, au saisissement... L'écrivain y teste la bonne tension de son instrument, aussi bien que la bonne tenue des mailles du filet de l'écriture où le réel doit être pris.

*

La voix seconde

S'il était un modèle à l'écriture lyrique et à son « charme » singulier, ce pourrait être le chant des sirènes, tel qu'il retentit dans le détroit de Messine, ou au pied de ces rochers rhénans qui ont tant fasciné Guillaume Apollinaire.

Dans l'écriture lyrique, en effet, la force impressive et la puissance d'emprise de la voix sont prépondérantes. La relation y est très étroite entre narcissisme et séduction. Séduire l'autre suppose de jouir de soi. Les sirènes en apportent l'image, occupées de leur beauté (elles peignent leurs cheveux) et de leurs chants, tout aussi caressants pour autrui que pour elles-mêmes. Peigner ses cheveux, réciter ou chanter un texte : la voix est la poursuite d'un geste érotique, aussi bien vis-à-vis de soi qu'en direction d'autrui. L'intonation, l'inflexion, la modulation constituent une espèce de pantomime du désir.

La voix, qui n'est pas le corps, est une issue du corps et une jointure du corps. Elle n'est pas le corps réel mais le corps subtil : c'est-à-dire, aussi bien, le corps subtilisé, rendu subtil, aérien, et effacé. Or, la voix est une façon subtile de faire apparaître à autrui son propre corps. Elle s'adresse à l'autre et vise son désir à la façon d'un rayonnement du corps. La voix, qui est l'espace même de la demande, manifeste et certifie l'existence du sujet par son rapport à l'autre. Elle démontre que, selon l'expression de Denis Vasse, "un sujet ne se réduit pas à sa localisation corporelle"¹⁰. Sa voix inaugure plutôt "la dimension de la séparation et de la rencontre qui organise la vie"¹¹. Elle lui permet à la fois de parler le monde et de parler dans le monde. Elle l'ouvre en fin de compte au désir de vivre et de mourir.

D'où une définition possible de la voix, selon Denis Vasse, comme lien second prenant la relève du lien originel (cordon ombilical) fatalement rompu pour que le sujet entre dans le monde. Reliaison

⁸ Ivan Fonagy, "La vie voix", in *La Voix*, colloque d'Ivry, Lysimaque, 1989, p. 104.

⁹ Voir à ce propos Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p.15.

¹⁰ id. , p. 20.

¹¹ id. p. 91.

faisant suite à une coupure. D'abord lié au corps de la mère, le sujet va se trouver relié par le langage au corps subtil d'autrui. Lorsqu'il écrit poétiquement, il lie et relie à son tour entre eux les aspects du monde, et poursuit donc par l'écriture ce procès symbolique de figuration par lequel il se constitue. Il articule du même coup le réel à l'imaginaire et le possible à l'impossible.

Il me semble que la fable de l'accession à la voix pèse sur la création poétique et la détermine très profondément. La poésie, en effet, est plus que tout autre genre celui qui place au premier plan l'entrée du sujet dans le langage. On écrit des poèmes comme pour reconfigurer indéfiniment sa propre accession au langage. Aussi n'est-il pas surprenant que s'investisse dans l'écriture un désir de renouer « figuralemment » l'unité perdue, aussi bien que la survalorisation même du *medium* qui en assure la relève. Le sujet lyrique peut exprimer la répétition nostalgique, par un retour incessant sur le scénario de la séparation. Il peut aussi bien répéter le cri, rejouer la fable de la naissance, affirmer la vitalité du langage... C'est dire que le poème reste en prise avec le scénario primaire de la suture de l'ombilic et de l'ouverture de la voix. Quand Paul Valéry définit la poésie comme « une hésitation prolongée entre le son et le sens », il la montre ainsi vacillante entre la reconnaissance et le refus de la « coupure signifiante » (coupure de l'ombilic, castration symbolique, reconnaissance de l'altérité), entre l'acceptation de la loi qui fait le sens (le procès de signification) et le désir de retour, par la musique, à un mythique état d'indifférenciation et de fusion originaire.

Couper/lier : c'est bien là le travail lyrique par excellence. Mise en coupe de la langue dans le vers, et multiplication des rapports qui lient les mots les uns aux autres. Celui qui écrit, comme celui qui parle, produit une articulation singulière : il se joint et se disjoint, il est dedans-dehors, séparé et avec, détaché et rattaché. Que fait le poème, sinon mettre noir sur blanc ce qu'accomplit la voix et qui n'est autre que l'accession au statut de sujet dans le monde ?

*

Vox in deserto

La *prière* est un autre mode singulier d'existence de la voix. Elle constitue une surdétermination mystique de sa fonction médiatrice. Son objet est de faire advenir quelque chose par la voix, d'infléchir une volonté, voire plus précisément encore, d'assurer une transition entre les deux ordres de l'humain et du divin. Selon Victor Hugo dans « Le Pont » (poème qui ouvre le sixième livre des *Contemplations*, intitulé « Au bord de l'Infini »), la prière est précisément un pont jeté sur les ténèbres de l'immense abîme morne et muet « Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime ». Un pont jeté sur l'inexprimable, un pont entre le fini et l'infini.

Dans la prière, un manque s'adresse à une absence. La voix s'élève « de profundis », au plus vif de la solitude. Ce motif de la solitude de la voix trouve son illustration la plus notoire en la personne de Saint-Jean Baptiste: « Interrogé sur ce qu'il est, Jean Baptiste fournit d'abord plusieurs réponses négatives : il n'est pas le Christ, il n'est pas Elie, il n'est pas prophète. La réponse positive qu'il donne « sur lui-même » est : « Je suis la voix (*egô phônè, ego vox*) de celui qui crie dans le désert ».¹² Une voix qui crie dans le désert, telle est la figure du prophète, c'est-à-dire de celui qui ne s'adresse à personne en particulier, mais qui vient annoncer dans l'Histoire l'avènement d'un temps en quelque manière extérieur à l'Histoire: temps sacré de la promesse accomplie, opposé au présent prosaïquement vide. Le poète romantique reprendra cette posture, soit pour annoncer, comme Hugo dans *Les Châtiments*, le retour de la lumière, soit pour dépeindre comme Vigny dans "Le Mont des Oliviers" (*Les Destinées*) la solitude métaphysique du Fils de l'Homme abandonné.

Voix dans le désert du prophète , ou voix solitaire de Jésus en prière, il s'agit dans les deux cas de voix qui ne sont pas entendues et dont l'appel demeure sans réponse. Et donc de voix qui ne valent que par leur effort d'articulation propre. La voix qui prie vaut dans sa tentative de prendre langue avec un au-delà du langage. Personne n'étant là pour soutenir le discours du sujet, les paroles retombent sur celui qui les prononce sur le mode hallucinatoire. Par là-même, la prière est proche des formes du délire, proche également de la parole poétique en ce qu'elle s'apparente à une adresse vide effectuant en elle-même sa propre actualisation.

Le petit poème en prose de Baudelaire intitulé « A une heure du matin » se termine sur une prière à Dieu qui est en fait une invocation de la pure grâce d'écrire:

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!

Dans le silence de la nuit, une voix prie en direction de l'écriture. Plus curieusement encore, il s'agit de l'écriture d'une voix implorant la grâce d'un pouvoir-écrire-la-voix (si écrire de « beaux vers » constitue une accession à l'idéalité même que représente la voix...). Dans cette espèce de tautologie où la poésie en vient à prier dans la prose la venue du vers, il semble que l'on assiste à la retombée du *chant* romantique devenu *écriture*, épreuve d'une vacance et non plus d'une plénitude, parole suspendue et non plus transitive, rencognant le poète dans sa solitude au lieu de le placer à la proue de l'humanité. C'est ici

¹² Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, éd. de Minuit, 1992, p. 79.

en effet à la seule production de quelques beaux vers que Baudelaire en appelle, et à rien d'autre. Il n'annonce pas la venue d'un temps collectif idéal et libérateur, il ne demande pas même au poème la consolation de sa mélancolie, il sollicite simplement la possibilité d'écrire encore. Et si l'écriture est ainsi convoquée, c'est pour restaurer la figure du moi qui, dans la réalité, s'est défaite. C'est en un sens pour rendre voix au moi que l'aphasie menace. Et c'est aussi pour rétablir le poète dans sa fonction qui est de produire de beaux vers.

Autant que d'une prière, il s'agit donc ici d'un acte de contrition face à une transcendance vide. L'imploration baudelairienne retentit bien loin de Hugo ou de Lamartine qui se voyait élu de Dieu et qui confiait à sa nièce, en avril 1848, au sommet de sa carrière politique: "Il est évident que Dieu a son idée sur moi, car je suis un vrai miracle à mes yeux"¹³. Là où Lamartine se situait dans une logique de l'élection, Baudelaire se situe dans une logique de la malédiction. Là où l'un s'éprouve comme un miracle, l'autre se perçoit comme maudit. Là où l'un est reconnaissant d'une surabondance de paroles, l'autre déplore son impuissance. C'est ici la séparation et l'exclusion qui fonde la prière. Cette solitude urbaine du poète, cadenassé dans sa chambre (et ne recevant plus, comme le mage romantique, son inspiration d'une nature bienveillante) accompagne le glissement d'une mystique poétique de la voix au prosaïsme de l'écriture. Écrire devient alors l'attente d'un moment de grâce, c'est-à-dire d'un moment où la pureté et la vérité seront retrouvées.

*

Un souffle autour de rien

Dans l'expérience poétique moderne la poésie tend ainsi à s'éloigner de l'oralité et du discours pour devenir de plus en plus une chose écrite. Tandis que les valeurs de création se substituent aux valeurs d'expression, elle se resserre sur ses propriétés, se dégage de l'enseignement et du pathos sentimental et en vient à se définir comme la pure dépense d'une voix écrite. Une voix créée ex-nihilo, inaugurale, sans précédent, faisant événement par elle-même. La première strophe du premier « Sonnet à Orphée » de Rilke est à cet égard significative:

*Là s'élançait un arbre. O pur surpassement!
Oh! mais quel arbre dans l'oreille au chant d'Orphée!
Et tout s'est tu. Cependant jusqu'en ce mutisme
naît un nouveau commencement, signe et métamorphose.*¹⁴

L'image qui s'impose alors est celle d'un mutisme et d'une écoute censés rendre possible un « nouveau commencement ». Comme si le

¹³ Cité par Paul Benichou, *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988, p. 41.

¹⁴ Rilke, *Poésies*, Editions du Seuil, 1972, p. 379.

propre du poète était de faire taire les bavardages et les bruits pour accueillir le chant d'un sens plus pur. Ce chant fait corps avec l'existence, ou l'exister. Il se veut la manifestation la plus authentique possible de l'humain et pour cela il doit faire oublier jusqu'à l'opacité de la parole même.

Commentant les mots par lesquels Rilke définit le Chant, "Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent. "Un souffle autour de rien"¹⁵, Blanchot écrit ceci dans *L'Espace littéraire*¹⁶:

Un souffle autour de rien: c'est là comme la vérité du poème, quand il n'est plus qu'une intimité silencieuse, une pure dépense dans laquelle est sacrifiée notre vie, et non pas en vue d'un résultat, pour conquérir ou acquérir, mais pour rien, dans le pur rapport auquel est ici donné le nom symbolique de Dieu. "Chanter est un autre souffle": il n'est plus ce langage qui est affirmation saisissable et saisissante, convoitise et conquête, le souffle qui aspire en respirant, qui est toujours en quête de quelque chose, qui dure et veut la durée. Dans le chant, parler, c'est passer au-delà, consentir à ce passage qui est pur déclin, et le langage n'est plus rien d'autre que "cette profonde innocence du cœur humain par laquelle celui-ci est en mesure de décrire, dans sa chute irrésistible jusqu'à sa ruine, une ligne pure.

Ce modèle du poème comme pure dépense de la voix, constituant en soi une expérience radicale du langage et ne voulant se mettre au service de rien qui lui préexiste, cette idée que le poème trace une ligne pure semblable au passage éphémère de l'existence humaine dans le monde, nous la retrouverons par exemple chez Paul Valéry et Yves Bonnefoy, deux poètes pour qui la thématique de la voix a une grande importance¹⁷.

Il serait donc bien hasardeux et imprudent de n'entendre dans la poésie moderne qu'un inexorable étranglement de la voix. Sa pureté et sa fragilité sont valorisées par certains. Elle demeure cette instance à laquelle se réfère la poésie pour parler d'elle-même, de son origine, de son sens et de sa trajectoire. Pour Jean Tardieu:

Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il s'éteigne dans un soupir, de toutes façons le poète disparaît, trahi par son propre murmure, et rien ne reste après lui qu'une voix -sans personne.

Tel est le poète : une voix qui demeure après que quelqu'un s'en est allé.

Jean-Michel Maulpoix

¹⁵ Cf *supra* p. 000

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, idées, p. 188.

¹⁷ Cf. *supra*, p. 000 et 000.