

*Marie de Marcillac*

*Université Paris IV-La Sorbonne  
UFR de lettres modernes.*

# *Prières précaires :*

*Pierre Emmanuel, Henri Michaux, Jules Supervielle.*

*Mémoire construit sous la direction de Didier Alexandre  
en vue de l'obtention de la maîtrise.*

*2004-2005.*

*Pour Emmanuel.*

*Première distinction à faire en matière d'oeuvre d'art. - Tout ce qui est conçu, imaginé poétiquement, peint ou composé en musique, ou même construit et formé, relève soit de l'art monologué, soit de l'art devant témoins. Dans cette dernière catégorie il faut également ranger cet apparent art monologué, qui implique la croyance en Dieu, toute la, lyrique de la prière : car pour un esprit pieux il n'y a point encore de solitude - cette dernière invention ne date que de nous autres sans-Dieu. Je ne connais pas de plus profonde différence dans l'optique intégrale d'un artiste : savoir si c'est du point de vue du témoin qu'il considère son oeuvre en progrès ( qu'il se considère <sup>3</sup>soi-même<sup>2</sup> ) ou si au contraire il <sup>3</sup>a oublié le monde<sup>2</sup> : ce qui est essentiel à tout art monologué - art qui réside dans l'oubli, art qui est musique de l'oubli.*

Nietzsche, *Gai savoir*, aphorisme 367.

## **Introduction.**

Le socle de cet essai est une sculpture de Camille Claudel, *L'Imploration*. Dans une posture qui évoque la prière, une très jeune femme implore en silence son amant et la vieille femme qui l'accompagne. La supplique est donc double : elle appelle l'amour et la sagesse de l'âge mûr. La posture de l'amante explorée est celle de la faiblesse extrême, et pourtant, il y a

dans la beauté de ce geste sculpté, comme un retournement de l'humiliation en grâce : est-ce à dire que le beau peut retourner la faiblesse en force ?

Ce qui fera l'objet de cet essai est un ensemble de poèmes qui ne prient pas non plus en religion. Pierre Emmanuel, Jules Supervielle et Henri Michaux font ainsi entendre en poésie des poèmes qui rappellent la prière par leur forme, leur métaphysique et leur poétique de la parole, tout en s'écartant de la prière religieuse. La relation de confiance qui lie l'orant et son Dieu est rompue, le destinataire de leur parole n'est plus le Dieu de la Bible, mais une femme, la mort etc. Cela renvoie à la constatation faite par Jérôme Thélot dans *La Poésie Précaire* : dans un monde désenchanté, on peut continuer à prier en poésie, d'une prière plus poétique que laïque, et plus laïque qu'antireligieuse. On appellera donc ces textes « prières poétiques ou laïques ». La notion s'annonce d'emblée paradoxale. En effet, la prière au sens strict est religieuse, elle est le phénomène religieux par excellence. Et, si elle appelle le verbe, elle ne semble pas avoir nécessairement recours à la poésie. Dès lors, puisque la prière religieuse n'appelle pas le poème, pourquoi prier en poésie laïque ? Toujours est-il qu'une parole précaire se dit. Tandis que la statue se tait, ces poèmes élèvent leur voix. A travers ces paroles précaires, que se donne-t-il donc à lire du pouvoir de la parole et par là de la poésie ?

Le premier temps de cet essai vise à dégager à partir de la lecture comparée des poèmes d'Emmanuel, Supervielle et Michaux la notion littéraire de prière poétique. Ce travail n'a pas encore été réalisé. Jérôme Thélot considère cette démarche d'abstraction inutile : « [...] par fidélité à ce que ces œuvres ont d'irraisonné, de rigoureux dans leur rigueur non conceptuelle, les essais suivants ne demanderont pas ce qu'il en est abstraitement, de la dialectique du rite enseigné [la prière religieuse] et de leur invention singulière [la prière poétique] <sup>1</sup> ». La démarche adoptée ici sera donc fragile, mais elle espère penser la poésie par le biais d'un chemin détourné. Le deuxième temps, plus philosophique, interroge à travers cet ensemble de paroles précaires, le pouvoir de la parole humaine. Le troisième moment prolonge cette réflexion, en posant la question du pouvoir de la poésie moderne. Pour cela il inscrit ces

---

<sup>1</sup> Jérôme Thélot ; *La poésie précaire*, PUF, Perspectives littéraires, 1997, p. 10.

prières poétiques dans l'histoire littéraire. Les poèmes étudiés ici ont pour point commun d'être écrits dans les années 1930. Il y a là tout un contexte de crise conjoncturelle et intellectuelle auquel semble répondre la prière poétique. Ces années sont aussi une période de débats littéraires autour de la prière en poésie dont l'Abbé Bremond est l'un des principaux acteurs. Dès lors la prière poétique renvoie-t-elle à une poésie datée ou révèle-t-elle au contraire une essence du poétique ?

## 1.

### *Prières poétiques.*

Le premier temps de cet essai vise à dégager à travers la lecture comparée de poèmes d'Emmanuel, Supervielle et Michaux la notion de prière poétique.

## **I. Nouvelles voix de la prière.**

Quelques poèmes d'Emmanuel, Michaux et Supervielle rappellent la prière en poésie laïque. C'est là lecture qui fait intuitivement de ces textes des prières qui sera retracée ici.

### **A. Pierre Emmanuel : le mythe et la psyché, prières à la morte aimée.**

La tonalité de l'œuvre de Pierre Emmanuel, selon Seghers, est celle d'« une vocifération noire<sup>2</sup> ». Il y a, en effet, quelque anachronisme dans cette œuvre dont les influences sont à chercher plus encore que dans la poésie chrétienne de Péguy à Pierre Jean Jouve, dans la poésie épique d'Agrippa d'Aubigné à Hugo. Le *Tombeau d'Orphée*<sup>3</sup> (1941) qui nous intéresse plus précisément ici est à bien des égards un livre central dans l'itinéraire du poète. Après *Christ au Tombeau*, celui-ci s'écarte de l'aspiration religieuse. Trois ans après une rupture amoureuse, il écrit un chant de deuil qui porte déjà en lui les constantes du paysage érotique emmanuelien. Le poème est ici plongé dans l'inconnu de l'inconscient à la recherche d'un amour perdu. C'est à travers le détour du mythe d'Orphée et Eurydice, déjà mis en vers par Virgile et Ovide, qu'est représentée la descente aux Enfers de la mémoire. Aux côtés de prières au Seigneur Dieu, s'élèvent de nouvelles voix de la prière. Emmanuel parle à travers Orphée. Orphée prie Eurydice, la Morte aimée ou son Amour mort et adresse à l'amante et aux morts qui l'entourent la prière d'un amour impossible.

« **Noces de la mort.** »

---

<sup>2</sup> Cité par Anna-Sophie Andreu, *Préface*

<sup>3</sup> Pierre Emmanuel, *Tombeau d'Orphée suivi de Hymnes orphiques*, Amers, l'Age d'homme, Suisse, 2001.

Invocations à Eurydice et prières au Seigneur alternent dans les « Noces de la Mort<sup>4</sup> ». Cette proximité invite à voir dans le chant de deuil liminaire, adressé par Orphée à la Morte aimée, « une incantation érotique, la liturgie d'un irréalisable amour<sup>5</sup> », selon les mots mêmes du poète. La parole élégiaque, qui commémore un amour brisé par la mort, s'inscrit dans « les parvis de la mémoire » (35). La litanie de la souffrance scandée par la répétition anaphorique de « que je t'aimais » devient alors hymne à la femme aimée. Celle-ci, figure mythique oscillant entre le sacré et le profane, comme le dit si bien Orphée en une même phrase : « accablée de Dieu que je t'aimais/ dans les transfigurants été O madeleine »(8-9), est l'objet d'une véritable adoration. Elle a par sa mort et ses noces à la Mort rejoint doublement le statut immortel des figures mythiques. On entend alors en creux une prière plus ancienne, adressée jadis par l'amant à l'amante vivante : « Que j'ai prié pleuré chanté/ que de ténèbres entonnés à ta louange » (23-24). C'est peut-être ce chant en abîme qui constitue la parole proférée comme essentiellement précative.

#### « Mémoire », « Prière d'Orphée ».

« La prière d'Orphée<sup>6</sup> » est un moment attendu dans la dramaturgie du *Tombeau*. Elle prend place dans une écriture de l'intertextualité qui fait référence à la prière mythologique d'Orphée aux dieux des Enfers. Dans le *Tombeau*, la parole proférée s'adresse plus largement encore à la Mort, représentée par les figures plurielles d'Eurydice et des habitants des Enfers. C'est d'abord à Eurydice, la « cinéraire Toi » (13), l'altérité radicale, qu'Orphée destine sa parole : « Morte qui es ma terre et ma mort » (1). Au ton de la morsure - « mon remords/ de t'avoir préféré le sang est si farouche » (1-2), succède celui de l'abandon - « O cinéraire Toi recueillies en la cendre » (13). Orphée se tourne ensuite vers les habitants de ces lieux, en adoptant une rhétorique de la louange : « Auguste est votre front dans les astres, O nobles/ et taciturnes

<sup>4</sup> Pierre Emmanuel, *op.cit.* p. 45-47.

<sup>5</sup> Ibidem, Avant-Propos, p. 37.

<sup>6</sup> Pierre Emmanuel, *op. cit.*, Mémoire, p. 73.

morts. »(15-16). C'est là l'un des procédés de la *captatio benevolentiae* qui doit permettre de fléchir les destinataires. Peut s'énoncer alors, au futur prophétique, l'objet de la requête : la descente aux Enfers vers Eurydice: « [...] alors la trouverai-je et ses fontaines »(21). La demande de mort est en son fond demande d'amour.

Il y a donc dans le *Tombeau d'Orphée* une grande cohérence de la prière. L'entrelacs de l'Amour et de la Mort, véritables destinataires de la prière, est tel que la parole d'Orphée se dit dans la répétition inlassable du même.

## **B. Jules Supervielle : La Fable et le monde, prières aux Inconnus**

André Blanchet appelle Jules Supervielle « l'égaré de l'espace ou le jeteur de ponts<sup>7</sup> ». C'est bien en « jeteur de ponts » qu'il écrit une œuvre où coexistent espace du dedans et espace du dehors, confession existentielle et regard vers autrui, événements contemporains et « fable du monde ». « Egaré de l'espace », il conjure son inquiétude métaphysique en priant de manière inédite : sa parole précaire s'adresse à des entités « Inconnues », le Dieu Inconnu, l'Ange des catacombes, les Morts.

### ***Le forçat innocent* : « Supplique ».**

*Le forçat innocent* (1930)<sup>8</sup> qui porte déjà l'oxymore en son titre, explore les tensions de l'espace du dedans. Plus précisément, la perte du poète et ami Rainer Maria Rilke aboutit à l'écriture de la section *Oloron Sainte Marie* où se multiplient les adresses aux morts. Mais, au cours de la section et du poème liminaire, la tentative de communiquer avec les morts disparus se métamorphose en appel à la vie :

---

<sup>7</sup> André Blanchet, « Jules Supervielle, poète de l'espace » in *La littérature et le spirituel*, éd. Aubier, Classiques d'hier et d'aujourd'hui, 1961, p.135

<sup>8</sup> Jules Supervielle, *Le forçat innocent*, Gallimard, Poésie/Gallimard., Paris, 1930.

Et toi, rosaire d'os, colonne vertébrale,  
Que nulle main n'égrènera,  
Retarde notre heure ennemie,  
Prions pour le ruisseau de la vie  
Qui se presse vers nos prunelles.<sup>9</sup>

C'est dans cet esprit qu'est proférée « Supplique »<sup>10</sup>, prière dont le titre annonce d'emblée la violence de la demande. Elle invoque les morts, et non la Mort abstraite, pour en faire les destinataires potentiels de la parole. Quelle que soit la douleur personnelle, la prière est ici collective, puisque c'est au nom et pour l'ensemble du monde vivant, « hommes, enfants, chiens, loups, pigeons, corbeaux et pierres, » que le poète prend la parole. La supplique aux morts porte donc en creux un hymne à la vie. C'est pourquoi les morts sont à la fois et paradoxalement invoqués et révoqués par le sujet. En témoigne l'apostrophe initiale : « O morts n'avez-vous pas appris à mourir [...] ? » (1), qui repose sur une demande programmatique de l'ensemble du discours. L'imprécation appelle un destinataire dont elle réclame en même temps l'absence. L'accumulation d'impératifs et notamment d'injonctions sur le mode négatif va en ce sens : « N'approchez pas de nous la nuit » (12), ou encore « N'arrêtez pas notre main, elle n'est pas à vous » (16). La supplique aux morts porte en creux un hymne à la vie.

### « Prière à l'Inconnu. »

Dans *La Fable du monde* (1938<sup>11</sup>), la subjectivité explicite et la réclusion dans le monde intérieur du *Forçat* laissent place à une angoisse collective devant les périls du monde. La marche vers la guerre de la fin des années 1930 suscite en effet des interrogations métaphysiques où la question de l'existence de Dieu devient centrale. Le recueil est donc marqué par la double introduction du monde actuel de l'avant-guerre et de Dieu. Si les

---

<sup>9</sup> Jules Supervielle, *op. cit.*, « Oloron Sainte Marie » p. 53, v. 83-86.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>11</sup> Jules Supervielle, *La Fable du Monde*, Gallimard, Poésie/Gallimard, Paris, 1938.

références à la Bible, et notamment à la Genèse sont présentes, le poète s'attache à représenter originalement Dieu comme un véritable personnage prenant place dans l'univers poétique. Le poète fait ainsi entendre une polyphonie fictive où Dieu est tantôt destinataire, tantôt détenteur de la parole. Dans la « Prière à l'Inconnu<sup>12</sup> », l'orant prend la parole pour l'humanité, glissant peu à peu du « je » vers le « nous ». Si le modèle liturgique semble d'abord repris : « Voilà que je me surprends à t'adresser la parole/ Mon Dieu. » (1-2), la relation de confiance qui relie d'ordinaire orant et destinataire est immédiatement brisée : « Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler/ tout de même » (28-29). C'est donc une prière paradoxale, mettant en doute l'existence de son propre destinataire qui s'élève. L'ensemble du discours devient un véritable plaidoyer en faveur de l'intervention de Dieu : « Je voudrais mon Dieu sans visage et peut-être sans/ espérance/ attirer ton attention » (58-60). Dans « Tristesse de Dieu<sup>13</sup> » est alors élaborée une réponse fictive de Dieu qui est construite sur une contradiction structurelle et qui proclame sa propre impossibilité : « Je ne puis pas plus vous parler qu'un potier ne parle/ à son pot » (23-24). Dieu est coupé radicalement de son œuvre ce qui rend à néant toute tentative de liaison. Le poème se renverse alors en prière de Dieu à l'homme. Dans une litanie de la souffrance, Dieu en appelle à la miséricorde humaine : « Ayez pitié de votre Dieu qui n'a pas su vous rendre/ heureux » (91-92). Face à l'inévitable silence résonne pourtant une ultime prière, « O Dieu très atténué<sup>14</sup> ». Le ton pointant vers l'ironie met en crise la figure divine, « Dieu petit et séparé » (3), « Dieu des légères fumées » (6), « Dieu des portes mal fermées » (7). La prière, jouant sur un rétrécissement progressif de toutes choses, s'achemine donc hors d'elle-même.

### « A l'Ange des catacombes ».

---

<sup>12</sup> Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 45.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 59.

Dans *l'Escalier*<sup>15</sup> (1956), Jules Supervielle adopte à nouveau le ton de la confession existentielle. La maladie du poète et la détérioration des relations internationales de l'après-guerre donnent au recueil une tonalité plus sombre. Face à la vanité de toutes choses, une parole se tourne vers un ciel plus cosmique que métaphysique. C'est cet élan imaginaire vers le ciel, surgissant au sein même du dénuement, qui donne naissance à une ultime voix de la prière dans « l'Ange des catacombes »<sup>16</sup>. La parole adressée y construit progressivement son destinataire selon un jeu d'apostrophes et d'appositions successives. Le poème prend alors la tournure d'un hymne où se dessine une figure d'Ange inédite et fictive. Faisant écho au précédent *Forçat innocent*, l'« Ange bossu des catacombes » (1), cet « Ange des tristes circonstances » (15), « [Ange] poussant comme une plante /Auprès de l'implorant malheur » (18-19), constitue une figure oxymorique : sa dimension spirituelle d'entité immatérielle entre en tension avec la dimension quasiment humaine que lui prête le sujet : « ô toi le plus humain de tous » (2). Paradoxalement, la rhétorique de l'éloge se mue ici en hymne adressé à l'infime : « Tu es un ange dépouillé » / « Et de boue un peu barbouillé » (5). C'est ainsi que l'imagination du poète a su créer le destinataire potentiel d'une nouvelle prière.

Les prières de Supervielle sont à la recherche de leurs destinataires. La tentative de s'adresser aux Morts, puis à Dieu, achoppe. La tentation était commune, d'autres avant lui l'avaient tenté. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre qu'apparaît l'évidence de devoir créer l'ultime destinataire de la parole.

### **C. Henri Michaux : « l'Espace du dedans », prière entre soi et soi.**

Le titre d'une étude, *Henri Michaux, esclave et démiurge*<sup>17</sup>, dit avec éloquence toute la violence de la poésie de Michaux. En effet, le poète entretient une relation conflictuelle avec

<sup>15</sup> Jules Supervielle, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. publiée sous la direction de Michel Collot, Gallimard, Paris, 1996.

<sup>16</sup> Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 588.

<sup>17</sup> Beguelin, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, L'Age d'Homme, 1973.

le réel. C'est pourquoi il se lance dans une entreprise de réduction du monde extérieur. En contrepartie, l'espace du dedans d'un sujet tourmenté et complexe se constitue. C'est dans les méandres de cette conscience fracturée que s'élèvent des tentatives de prières, voix intérieures d'un sujet dialoguant avec le mal qui l'habite.

**« Nausée ou c'est la mort qui vient ? »**

*Ecuador* (1929) est le seul journal que semble avoir vraiment tenu Michaux. C'est là un livre écrit dans l'inquiétude, un livre de l'instabilité et de la malléabilité. Dans la confusion, les voix du « moi du moi », les différentes voix du poète, se font entendre par fragments, comme pour tenter le passage d'un *Qui je fus* à un *Qui je suis*. Dans l'élan du poème précédent, « Je suis né troué », une prière désespérée s'élève: « Nausée ou c'est la mort qui vient ?<sup>18</sup> » : « Rends-toi, mon cœur. / Nous avons assez lutté. »(1-2). La voix prend l'inflexion baudelairienne des *Spleen de Paris* où l'âme est en quête de sérénité. Dans les replis d'une conscience souffrante s'opère ainsi le dédoublement d'un sujet complexe, « nous », entre l'auteur de la parole et son centre vital, le cœur. Le dédoublement est l'occasion d'une démarche réflexive et d'un temps d'introspection. Le bilan est dressé au passé composé : « On a pas été des lâches, / on a fait ce qu'on a pu. »(4-5), signifiant, par là, la nécessité de l'abandon. Puis, le poème se déploie selon une évolution quasi-phénoménologique qui suit le cours des flux de pensée. Le sujet lyrique interpelle désormais « l'âme », aux connotations plus métaphysiques. Elle est l'interlocutrice privilégiée d'un monologue délibératif tragique dit par la répétition insistante : « Tu pars ou tu restes ». Le balancement signifie l'impossibilité de trancher et la nécessité d'en appeler à des forces extérieures : « Seigneurs de la Mort ». La mort, objet d'une sombre supplique est la troisième et ultime destinatrice de la parole. Celle-ci devient explicitement prière comme en témoignent les reprises parodiques : « Je ne vous ai ni blasphémés ni applaudis » (15) et le final : « je vous prie. »(26). Mais la demande jaillit dans un élan paradoxal, car l'appel à la mort est aussi appel à l'aide comme le suggère : « Qu'il se fasse

---

<sup>18</sup> Henri Michaux, *L'espace du dedans*, Gallimard, Poésie/Gallimard, Paris, 1966, p. 27.

s'il se peut, à vos tempéraments et/à vos mœurs » (24-25). Sans doute, est-ce en s'adressant au mal qui l'habite que le sujet lyrique cherche à exorciser le désir de mort.

### « Repos dans le malheur »

*Un certain Plume* (1930) est le recueil le plus complexe du poète. Il y juxtapose une variété de genres (théâtre, récit, poésie) auxquels correspond une multiplicité de personnages et de voix. Au centre du livre, la section « Poèmes » fait entendre une voix différente : celle-ci n'affecte plus aucun personnage et se dit dans un élan poétique plus marqué. Le poème liminaire, « Repos dans le Malheur<sup>19</sup> », semble réitérer la précédente supplique paradoxale - demande de salut à la mort. A travers le jeu d'apostrophes et d'appositions, le poète construit progressivement le destinataire abstrait de sa parole : « Le Malheur, mon grand laboureur » (1). L'ensemble du propos se concentre dès lors sur la relation particulière qui unit le « sujet lyrique » et l'altérité conceptuelle invoquée, comme le montre la liaison sujet/objet : « Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves » (6). La supplique, proche de l'imprécation, dit à travers un réseau métaphorique : « Repose-toi », « assois-toi », la volonté d'éloigner cette figure négative. La deuxième strophe opère alors un renversement au sein du poème : la figure invoquée par une rhétorique de la louange se charge d'une positivité surprenante : « Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre, / Ma cave d'or, / Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon » (8-10). Le Malheur se révèle être force vitale capable de métamorphoser le réel. La parole précaire rend compte d'un combat qui se solde par la défaite consentie du sujet : à la demande d'abandon du Malheur, répond l'abandon du sujet : « Je m'abandonne. » (13).

### « Mais toi quand viendras-tu ? »

Le ton de la prière change sensiblement dans l'un des derniers poèmes du recueil, « Mais toi quand viendras-tu ?<sup>20</sup> » Il fut également publié dans la *Bête noire* où il était accompagné d'un second texte, « Allons, jeunesse, guerre, embrouillez-moi tout ça ! » La mise

<sup>19</sup> Henri Michaux, *op. cit.*, p. 100.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 243.

en perspective des deux poèmes souligne bien leur inscription dans l'inquiétante conjoncture des années 1930. Le poème s'emploie à répondre à la question soulevée par le titre : *Mais toi quand viendras-tu ?* L'identité et l'existence de ce « Toi », de cette altérité radicale, sont interrogées au fil du poème. Une première réponse est donnée sur le ton de la prophétie, comme le suggère le futur : « TU VIENDRAS. » (15) L'ensemble se présente alors comme un scénario imaginant, au cœur de la détresse, la venue d'un sauveur tout-puissant. Là encore, l'identité de l'instance invoquée reste trouble : s'agit-il d'un dieu, comme le suggère l'image de la main toute-puissante et la prégnance de la verticalité ou de la mort ? L'instance invoquée est celle dont on espère la venue tout en en doutant. Il y a donc, dans cette attente hésitante d'une venue, quelque dimension religieuse. Le second mouvement du poème vient alors contredire avec cynisme cette fiction. L'emploi de la proposition conditionnelle « si tu existes » (16) et la succession d'interrogations signifiant avec dérision l'inexistence du destinataire, suspendent définitivement le scénario. L'instance invoquée est surnommée avec cynisme « Gros lot » (25). Elle est cette figure désirée et espérée absurdement, proche du Godot attendu dans *En attendant Godot* de Beckett.

Au fil des poèmes, la prière chez Michaux devient toujours plus sceptique. Dans cet humour noir et dérisoire, elle se trouble, interrogeant sa propre possibilité.

## **II. Dangereux regards sur le modèle.**

Jusqu'ici, nous avons abordé intuitivement de nouvelles formes de prières sans avoir précisé rigoureusement ce qui appelait cette désignation. Ces nouvelles formes de prière sont en effet pensées en référence à un modèle de prière qu'il s'agit de déterminer ici. Elles se constituent entre mimétisme et écart.

## A. Vestiges ou l'impossible oublié.

### Le modèle : la prière religieuse.

La prière liturgique est le phénomène religieux par excellence. Selon Jean-Louis Chrétien, « elle est l'acte humain qui seul ouvre la dimension religieuse, et jamais ne cesse d'en soutenir, d'en supporter, d'en souffrir l'ouverture<sup>21</sup> ». Rappelons<sup>22</sup> que la religion réside plus encore que dans la croyance en un ou des dieux, ou en des puissances surnaturelles, dans l'opposition qu'elle établit entre le sacré et le profane. Le profane est la réalité ordinaire qui ne se définit que par rapport au sacré concentrant en lui toute la signification du réel et censé exprimer la puissance d'un être supérieur. La Novalis redit de manière éclairante cette fondation du religieux par la prière : « Prier est dans la religion ce que penser est dans la philosophie. Prier c'est produire de la religion.<sup>23</sup> » Ce phénomène fondamental et irréductible est pourtant difficile à décrire tant varient les formes que la prière peut prendre et les définitions qui en ont été données. Chaque religion instituée a ainsi une norme de prière, relative à sa tradition et ses croyances. Ce qui interdit toute conception monolithique du phénomène.

Une première approche de la prière peut la faire résider dans « un acte de présence de l'orant à l'invisible<sup>24</sup> » : elle est l'acte par lequel l'orant se tient en présence d'un être auquel il croit, mais qu'il ne voit pas et qui se manifeste à lui. Cet être, qu'il soit dieu, statue ou élément naturel, a d'invisible la sacralité qui l'enracine dans le radicalement autre. Dans la comparution de la prière se crée donc la liaison entre l'humain et le divin, l'éphémère et l'absolu. Cet acte de manifestation de soi met en jeu l'homme tout entier. Si l'adresse se fait à l'incorporel, elle implique pourtant tout le corps de l'orant. Elle détermine donc une attitude, une gestuelle, une tenue vestimentaire qui varient en fonction de telle ou telle religion: la prière chrétienne, par exemple doit être dite debout les bras en face de l'Est, ou à genoux, la face vers le sol en signe

---

<sup>21</sup> Jean-Louis Chrétien, *L'arche de la parole*, PUF, Epiméthée, Paris, 1998.

Nous adoptons la démarche phénoménologique de Jean-Louis Chrétien et reprenons les grandes étapes de son argumentation.

<sup>22</sup> Nous nous appuyons ici sur la définition de la religion donnée par *La philosophie de A à Z*, Hatier, Evreux, 1999, p. 305.

<sup>23</sup> Friedrich Novalis, *Encyclopédie*, trad. De Gandillac, Paris, 1966, p. 398.

<sup>24</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 26.

de pénitence. Dès lors toute action peut-elle devenir prière dans la mesure où elle est consacrée à Dieu ? Même si l'histoire des religions décrit toutes sortes de prières qui ne sont pas du tout ou du moins à première vue des actes de paroles, on peut soutenir que l'orant ne se manifeste pleinement à l'autre que par la parole. Par les différentes possibilités de la parole qui vont du cri à l'acte de remuer les lèvres sans se faire entendre, l'orant fait de la parole précaire une véritable adresse. Ne sera donc abordée par la suite que la prière comme acte de parole.

Quelles sont donc les fonctions de cette parole précaire ? Dans la tradition chrétienne deux approches de cette parole sont définies : l'élévation de l'âme vers Dieu et la demande. L'Abbé Bremond, dans son *Introduction à la philosophie de la prière*<sup>25</sup>, prévient toute association spontanée de la prière à la pétition, en précisant : la prière n'est pas nécessairement demande, elle ne l'est que si elle fait figure d'adoration. Autrement dit l'acte de détresse poussant l'orant à prier n'a de sens que s'il y a déjà croyance en Dieu. C'est autour de ces deux dimensions, l'adoration et la demande, que se déploient les différentes modalités de la prière : célébration, bénédiction, action de grâce, confession, imploration, etc. Mais la prière ne saurait se limiter à une forme d'amour tranquille. Il peut exister des périodes de doutes pendant lesquelles la demande laisse place au questionnement et l'adoration au blâme et à la malédiction. *Le livre de Job* est cette prière de désespoir et de révolte du croyant confronté à l'injustice radicale, qui a sa place au sein même de la Bible. Ajoutons que cette parole précaire peut être vocale ou silencieuse. Dans l'Antiquité païenne aussi bien que juive puis chrétienne, la prière à haute et intelligible voix est la prière la plus normale et la plus courante. C'est que la voix permet la manifestation de l'homme tout entier car là elle est indissolublement spirituelle et charnelle. Elle est nécessaire, selon Saint Augustin, pour que « l'homme serve Dieu selon tout ce qu'il tient de Dieu, C'est-à-dire non seulement avec son esprit mais aussi avec son corps<sup>26</sup> ». L'appel à la voix répond également à l'exigence de publicité de la prière. Pour Jean-Louis Chrétien, si l' « on peut se mettre à l'écart pour prier, mais la prière ne saurait être en

---

<sup>25</sup> Abbé Bremond, *Introduction à la philosophie de la prière*, Librairie Bloud et Gay, Paris, 1933.

<sup>26</sup> Saint Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, II a II ae, qu. 84, art. 12.

elle-même secrète, sinon d'un secret lumineux et voulant s'exposer, puisqu'elle est acte de présence et manifestation<sup>27</sup> ». Sans ignorer les formes variées et profondes de la prière silencieuse, la prière vocale est donc la prière par excellence, la prière de référence. Seule la voix peut se taire et la prière vocale devenir silencieuse. Cela soulève la question de l'importance respective de la prière collective, qui requiert la parole à haute voix, et de la prière personnelle. De nombreuses traditions religieuses soulignent la supériorité de la prière collective. C'est ainsi que le Talmud déclare : « seules sont entendues les prières dites dans les synagogues<sup>28</sup> ». « La communauté des hommes rassemblés pour prier l'invisible donne de ce dernier une manifestation visible. Elle est d'autant plus ouverte à l'invisible qu'elle est plus visible, d'autant plus spirituelle qu'elle est plus corporelle<sup>29</sup> ». Le catholicisme considère également la prière solitaire comme provisoirement détachée de la prière collective. C'est ainsi que *Le Credo* s'il est énoncé à la première personne : « Je crois en Dieu » renvoie à un « Christ mort pour nous ». La prière collective se dit par la lecture ou la récitation de prières liturgiques. On distingue alors la prière personnelle improvisée et la prière liturgique des textes écrits. On peut prier librement avec ses propres paroles à mesure inventées ou réciter des prières traditionnelles. Ainsi dans la religion chrétienne le *Notre père*, le *Je vous salue Marie*, le *Credo*, les *Psaumes*, l'*Eucharistie* appartiennent à la culture précaire partagée par la communauté. Mais cette dernière distinction s'estompe si l'on considère : « prier n'est pas citer, c'est être cité à comparaître par ce qu'on dit, devant ce qu'on dit et en lui<sup>30</sup> ». L'orant récite les prières comme s'il en était lui-même l'auteur. Toute prière doit être comme personnelle.

Cette prière va constituer pour la suite de cet essai le modèle de référence. La relative indétermination de ce modèle donne à notre démarche comparative une grande souplesse.

---

<sup>27</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.* p. 46-47.

<sup>28</sup> Cité par Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p.48.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.48.

<sup>30</sup> Jean-Louis Chrétien, *op.cit.*, p. 50.

## Palimpseste.

Ces nouvelles voix de la prière gardent donc des traces du modèle religieux. Elles sont réécritures de la prière ou « palimpsestes » selon l'expression aimée de Genette. Ces traces sont celles de la référence à la prière et à l'univers religieux, qu'elles convoquent à travers maintes citations et allusions. En première approche, cette reprise peut-être d'ordre formel. S'il n'y a pas à proprement parler de forme canonique de la prière religieuse, le verset que l'on retrouve dans *La Fable du monde* est certainement le marqueur formel associé le plus ordinairement à la prière. On note ensuite la présence d'un vocabulaire appartenant à la langue de la prière. Certains poèmes - *Prière d'Orphée*, *Prière à l'Inconnu* ou *Supplique*- s'annoncent d'emblée comme prière par leur titre programmatique. Le vocabulaire théologique des « Dieu », « ciel », « monde », « église » et « âme » qui imprègne ces textes devient parfois nettement chrétien, comme en témoignent les références à la Genèse dans *La Fable du monde*<sup>31</sup>, à la crucifixion ou encore à Madeleine dans *Le Tombeau d'Orphée*<sup>32</sup>. Des images, des métaphores plus éloignées qui rappellent. Ce sont ensuite les fonctions et moment de la parole précaire que l'on retrouve. Par la parole, l'action de grâce est rendue à la transcendance invoquée. C'est ainsi que dans « Repos dans le Malheur », l'accumulation d'appositions construit la louange : « Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre, / Ma cave d'or, / Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon »(R., 8-10). En contrepartie, l'humilité de l'orant se dit souvent dans la confession de sa culpabilité. Le ton du remords est sensible dans la « prière d'Orphée » : « mon remords/ de t'avoir préféré le sang est si farouche » (1-2), à la fois regard rétrospectif comme le suggèrent ces « ruines/ du plus ancien futur encore chaudes » (9-10) et morsure qui provoque « les pleurs/ fruits trop mûrs que font éclater les pluies d'automne »(10-11). La confession signifie l'abandon à la transcendance invoquée. L'orant qui se repose dans le Malheur promet ainsi : « Je m'abandonne. »(R., 13). Après ces actions de grâce liminaire, la prière est le plus souvent

---

<sup>31</sup> Tout ce qui précède « La prière à l'inconnu » dans *La Fable du monde* de Jules Supervielle constitue une forme de réécriture de la Genèse comme en témoignent les titres de poèmes « Le chaos et la création » (p. 25), « Dieu crée l'homme » (p. 32) et « Premiers jours du monde » (p.42).

<sup>32</sup> La référence à Madeleine est à lire dans le vers suivant : « Dans les transfigurants étés ô madeleine », dans Pierre Emmanuel, *Le tombeau d'Orphée*, « Les Noces de la mort », v. 9.

tendue vers la demande finale : « Je voudrais, mon Dieu sans visage et peut-être sans /espérance, / attirer ton attention parmi tant de ciels vagabonde, / Sur les hommes qui n'ont plus de repos sur la planète. » (*P.I.*, 58-61). Dans la *Prière à l'inconnu*, l'orant rappelle l'implication du corps et sa mise en scène : « Je baisse les yeux sans pouvoir m'agenouiller pendant/la messe/ comme si je laissais passer l'orage au dessus de ma/ tête » (*P.I.*12-15).

On pourrait prolonger l'interrogation en se demandant si ces textes ne sont pas de manière très large des écritures de la mémoire. En reprenant le Mythe d'Orphée, Pierre Emmanuel s'inscrit ostensiblement dans une écriture de seconde main. Si Supervielle a très peu subi l'influence de la tradition littéraire, on retrouve une omniprésence du fond biblique sous la forme du mythe biblique. Il est d'autant plus marquant que ces nouvelles voix de la prière interrogent toutes le temps, temps de la conscience éphémère et de l'histoire portée par la mémoire. Plus encore est posé de manière aiguë par ces nouvelles voix la question du sens et donc de l'herméneutique.

### **Méditations poético religieuses.**

C'est également en un sens tout autre que chacun de ces textes réfléchit la prière. Les œuvres des trois poètes méditent sur la foi professée dans la prière religieuse. Quelle que soit la position adoptée, chacun de ces textes porte donc en lui l'aspiration à une forme de spiritualité. « Chercher, à quelque niveau que ce soit une traduction conceptuelle, serait rompre un enchantement et refouler une énergie qui se dégage<sup>33</sup> ». A bien des égards cet avertissement de Pierre Emmanuel commentant son *Tombeau d'Orphée* peut être l'horizon de lecture des œuvres de nos auteurs. C'est dire que si toute une méditation sur la spiritualité et la religion accompagne ces nouvelles voix de la prière, seule une lecture poétique de leurs œuvres permet de dégager certaines orientations métaphysiques éclairantes.

---

<sup>33</sup> Pierre Emmanuel, « Avant-Propos » in *op. cit.*, p. 15.

Ainsi l'œuvre de Pierre Emmanuel est rendue cohérente sous le signe d'une Foi qui englobe et exorcise la catastrophe. Cette dimension est présente dans *Le Nocturne liminaire* précédant *Orphiques* :

O sainte liberté du ciel sur la mémoire,  
Malgré l'éclatement solaire des nations  
Malgré le sang précipitant le cours des mondes,  
Tu demeures l'arche audacieuse de la Foi  
L'Ovale maternel et le sein ! Ton silence  
Sa profondeur est Nombre et sa hauteur Amour.  
En toi tout se recrée de son ombre, la Terre  
Se rassemble animale et détend ses pouvoirs  
Pleine de lassitude heureuse, elle retrouve  
Sa forme exacte au creux futur de l'absolu.<sup>34</sup>

C'est dans son essai de 1963 *Le Goût de l'Un*, qu'il précise son désir mystique, double recherche de l'Un dans l'homme comme unité de l'esprit humain et dans l'absolu en Dieu comme élan vers l'Un absolu.

L'interrogation théologique imprègne également l'œuvre poétique de Supervielle. « Si je crois en Dieu ce n'est qu'en poésie. Si c'est là croire en Dieu alors j'y crois de tout mon cœur<sup>35</sup> » disait-il à Nadal. Ce poète inquiet : « le monde devient un immense radeau/où l'âme va et vient sans trouver son niveau <sup>36</sup> », car égaré de l'espace : « Trop d'espace m'étouffe, autant que s'il n'y en avait pas assez<sup>37</sup> », est pris entre deux nuits, le mystère de son propre cœur et l'énigme du ciel sidéral :

Elle[la nuit] lance sur nous des pierres de silence.  
Et soudain agrandis, creusés de questions,  
Nous nous interrogeons.<sup>38</sup>

Il se heurte alors à une poésie vertigineuse aux gouffres stellaires. Mais il craint de penser Dieu : celui qui croit avoir trouvé, ne le cherche plus, et donc ne l'a pas atteint. Sans doute, est-ce alors la poésie qui respecte le mieux la transcendance divine.

---

<sup>34</sup> Cité par Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Bordas, littérature collection Bordas, Paris, 1961. p. 277.

<sup>35</sup> Jules Supervielle, *Poèmes 1939-45*, cité par André Blanchet, « Supervielle, l'égaré de l'espace » in *Littérature et spiritualité*, éd. Aubier, 1961.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Jules Supervielle, *A la nuit*, cité in *op.cit.*

Les relations entretenues par Michaux avec le domaine religieux s'avèrent également complexes : une simple attitude de refus brutal et exaspéré ne suffit pas à le définir. Michaux qui étudia chez les Jésuites connut la foi chrétienne dans son enfance :

Ses premières pensées furent sur la personne de Dieu.  
Dieu est boule. Dieu est. Il est naturel. Il doit être. La perfection est. C'est lui. Il est seul concevable. Il est. De plus il est immense.<sup>39</sup>

Tout en gardant la blessure de sa croyance d'enfant et l'évidente nostalgie de sa vocation, il s'émancipe vite de la religion chrétienne. Cette postulation est rendue manifeste dans *Un Barbare en Asie* où il oppose religion chrétienne et religion hindoue. Alors que dans la religion chrétienne tout contribue à « atterrir de faiblesse<sup>40</sup> » l'orant, en le clouant par un sentiment d'humilité fondamentale, la religion indienne, aussi pratique qu'efficace, conduit l'orant à se surpasser en se reliant aux dieux, et à adopter une postulation vers la complétude. Cette fascination pour la prière hindoue témoigne chez Michaux de la permanence de son désir spirituel. Michaux ne renoncera jamais à tenter de se frayer des chemins dans l'« Espace du dedans ».

C'est donc à différentes aspirations spirituelles que répondent ces nouvelles formes de prière.

## **B. De l'écart.**

On parle de nouvelles formes de prière lorsqu'il y a déformation du modèle de référence.

### **Blasphème.**

Si l'on entend par blasphème une parole qui fait violence à la prière traditionnelle, alors toutes ces paroles constituent une forme de blasphème. En commentant l'un des vers du *Tombeau d'Orphée* : « Orphée souffre la mort de Dieu par pur blasphème » (*T.O.*, p. 37),

---

<sup>39</sup> Cité par Jean Michel Maulpoix, *Henri Michaux, passager clandestin*, Champ Vallon, 1984.

<sup>40</sup> Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Gallimard, l'Imaginaire, Paris, 1967.

Henriette Levillain<sup>41</sup> introduit une nuance précieuse : « le *pur* blasphème<sup>42</sup> » suppose de maintenir un Dieu capable d'être blessé. Cette dernière œuvre constitue un pur blasphème, car elle blesse à travers deux scénarios profanes, la descente d'Orphée aux Enfers et le meurtre de Dieu, un Dieu dont l'existence reste affirmée. Orphée se demande lui-même :

Est-ce blasphème  
Que ces rites d'un cœur pieux  
Un duvet sous l'aile des pierres  
Un noir soleil en ses cheveux  
Une gorgée d'ombre à ses lèvres  
Un peu d'automne dans sa main  
Une herbe.<sup>43</sup>(*T.O.*, p. 48)

En revanche, lorsque Supervielle et Michaux font d'un certain Dieu le destinataire de leurs poèmes, ils métamorphosent sensiblement la relation de confiance liant orant et transcendance divine. Leurs paroles constituent dès lors d'impurs blasphèmes. L'espace du doute est ainsi introduit dans la « Prière à l'Inconnu » dès le vers liminaire : « Voilà que je me surprends à t'adresser la parole, / Mon Dieu, moi qui ne sais pas si tu existes » (1-2). Il détermine alors une certaine représentation de Dieu : le Dieu silencieux de Supervielle sera désormais évoqué à travers une poétique de la réduction dans « O Dieu très atténué ». Dans « Mais toi quand viendras-tu ? », le destinataire de la parole est plus ambigu. Il est la puissance dont on attend la venue avec désir et anxiété. Là encore, le doute soulevé par le titre aboutit à une incrédulité radicale et détermine la représentation de la puissance appelée. Michaux joue ainsi du contrepoint entre la caricature -« L'épouvantable sonde » (9) et à « l'effroyable fraiseuse de [sa] présence. »(10)- et le dérisoire surnom final : « Gros lot » (25). C'est cette représentation qui peut constituer l'offense. Avec le blasphème, l'écart reste donc minimal. La nouvelle prière n'est que le retournement de la prière traditionnelle.

### **Mystiques de l'absence.**

---

<sup>41</sup> Henriette Levillain, « Tombeau d'Orphée ou le pur blasphème » in *Cahiers Pierre Emmanuel numéro 1*, L'âge d'homme, Lausanne, 1994.

<sup>42</sup> Nous soulignons afin de mettre en évidence la nuance apportée par Henriette Levillain.

<sup>43</sup>

Le poème s'écarte davantage de la prière traditionnelle lorsqu'il esquisse des tentatives de substitutions à Dieu. En un sens, en déviant l'énergie spirituelle, ces « mystiques de l'absence » constituent toutes des formes de blasphèmes. Mais le déplacement est plus complexe, ce qui fait de ces paroles davantage qu'un simple retournement de la prière canonique. C'est ainsi que certains poèmes dessinent de nouveaux objets de culte, comme l'Esprit, la Femme, et la Mort. Une tentation possible est de pallier l'absence de spiritualité transcendante par l'exacerbation d'une spiritualité immanente. Le corps souffrant est omniprésent dans la plupart de ces textes, notamment dans les poèmes de Michaux. « Nausée ou c'est ma mort qui vient ? » oscille entre l'auscultation physiologique et l'état d'âme. On comprend dès lors l'aspiration à une force de l'esprit. Avec *l'Ange des catacombes*, « le plus humain de tous » (2) à la « méditative lumière » (13) qui l'« éclaire jusqu'à [l]'étoiler » (14), s'élève l'hymne à l'humilité d'un esprit intelligent et imaginatif. L'homme peut ainsi puiser dans l'énergie créatrice de son propre esprit une réserve de sens inépuisable. Dans la même perspective, c'est la femme aimée, l'autre de l'homme, qui peut être l'objet d'une véritable adoration. C'est là un lieu commun de la tradition poétique, de l'amour courtois au surréalisme, qui assigne à l'amour une valeur apophatique. Il y a dans le désir et l'éros violent de la sexualité un pouvoir transfigurateur. La séduction de la femme participe dès lors de cette quête de l'Absolu. Dans le *Tombeau d'Orphée*, Eurydice, au regard de l'aspiration religieuse du poète, est une figure fondamentalement ambivalente. De son vivant, elle oscille entre l'« Accablée de Dieu [...] » (*N.m.*, 9) et la « [...] madeleine » pécheresse (*N.m.*, 10). Mais, par ses Noces avec la Mort, ténébreuse crucifixion, elle devient figure mythique de l'absolu à jamais dérobé :

Qu'elle était dure hostie de larme où crucifiée  
Tu paraissais  
Trahie d'en bas par la ténèbre (*N.m.*, 44-46)

La Mort, l'autre de la vie, est la dernière de ces figures de substitution. Redoutable et fascinante, dangereuse et mystérieuse, elle est le terme où achoppe l'esprit humain. C'est dans l'œuvre emmanuelienne que ce mysticisme de la mort est le plus sensible. Il tente de traduire

au plus près son expérience de l'énergie du sacré, énergie que l'on ne peut capter que dans l'angoissante présence de la mort. Il écrit ainsi :

La première image est celle du Christ couché dans la tombe entre le vendredi saint et Pâques. Il souffre de l'angoisse de n'être ni mort ni vivant, angoisse purement humaine.<sup>44</sup>

Il y a là une séduction de la mort, solidaire du mysticisme, que ne connaît pas Supervielle. « Supplique » se déploie comme imprécation contre l'effroi de la mort.

### **Grand écart.**

N'y a-t-il pas parmi ces voix des écarts tels qu'ils permettent de penser la prière en dehors du champ de la religiosité ? Michaux est sans doute en ce sens l'exemple le plus probant car ses paroles prennent parfois des accents nettement indépendants. Dans « Repos dans le Malheur », en dehors des références à l'abandon et à sa mère, les allusions au modèle sont presque inexistantes. Mais ces formes de prière se constituant une voix propre n'appartiennent pas à proprement parler à notre corpus et se rapprochent de simples apostrophes injonctives.

## **C. Aux risques de clivage.**

L'ambivalence des relations entretenues par ces prières poétiques avec la prière crée des paroles instables, menacées de clivage interne.

### **Le poids de l'humour.**

Le comique est l'une de ces armes redoutables qui ébranlent en profondeur certaines de ces prières. Selon *Le Dictionnaire du littéraire*, « le comique est le registre qui concerne les formes du rire, les manifestations de la prise de distance que celui-ci implique<sup>45</sup> ». Par l'écriture comique, est donc introduit l'écart du rire qui n'appartient pas *a priori* à la gravité de l'acte

<sup>44</sup> Pierre Emmanuel, « Notes sur la création poétique. » in *Le Journal de psychologie*, 1951.

<sup>45</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Quadrige, Paris, 2002, p.109.

précaire. La prière est dès lors ébranlée au point de mettre en doute son authenticité. Ces poètes prient-ils sérieusement ou feignent-ils la prière sur le ton de la parodie ? Dans le triptyque de *La Fable du Monde*, le ton de Supervielle évolue peu à peu vers l'humour. Au silence de Dieu répond, dans « O Dieu très atténué », une écriture qui oscille entre légèreté du désespoir et feinte naïveté. Il y a dans le final du poème, et notamment dans l'apostrophe, un apparent bonheur d'expression :

« Ecoute, Dieu de la lunette,  
C'est un homme qui t'a surpris,  
Ne lèveras-tu pas vers lui  
Ton regard et ta large tête  
Des premiers jours de la planète ? [...] (55-59)

Mais le rire ne peut-être le dernier mot de la prière. Dans sa deuxième « Prière à l'Inconnu », il déclare avec humour : « C'est grave nullement comique. / ne riez pas de ma personne/ je suis un poète cosmique »<sup>46</sup>. La gravité naît du redoublement de l'humour. L'humour d'Henri Michaux prend, quant à lui, une tonalité beaucoup plus noire. Il s'adresse ainsi aux Seigneurs de la mort en ces termes : « Vous êtes puissants assurément et drôles par-dessus tout ». Le rire grinçant permet à la prière de lutter contre le tragique qu'elle exhibe. Mais il est aussi le signe que la parole n'est pas être dupe d'elle-même et de l'illusion de son pouvoir. Il introduit donc la distance critique au sein même de la prière. Certes, la gravité de l'écriture emmanuelienne aux accents davantage tragiques que comiques semble profondément sérieuse. Pourtant, une ironie secrète ronge perfidement l'ensemble du *Tombeau*. Au moment où Orphée profère une parole qui repose sur « les parvis de la mémoire »<sup>(35)</sup>, il en expose les leurres : « Mais vois Seigneur ; morte la Bête de mémoire »<sup>47</sup>. L'écriture de l'écart qui traverse en profondeur l'essentiel de ces prières en fait donc des paroles profondément ambivalentes. Ces prières biaisées doivent faire l'objet de lectures plurielles.

### **Paradoxes.**

---

<sup>46</sup> Jules Supervielle, « Prière à l'Inconnu. », in *op. cit.*, p. 612.

<sup>47</sup> Cité par Henriette Levillain in *op. cit.*

Plus radicalement, les prières poétiques se déploient souvent comme prières paradoxales. Et de la contradiction au non-sens, la distance n'est pas toujours loin. Supervielle fait ainsi du paradoxe la dynamique de ces prières. « Supplique » s'ouvre sur le jeu de mots : « O *morts* n'avez-vous pas encore appris à *mourir* ?<sup>48</sup> ». (1).L'orant appelle l'absence du destinataire convoqué. « La prière à l'Inconnu » se déploie également à partir du paradoxe initial : « Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler/ tout de même ». Toute la tension est dans le maintien d'une prière malgré tout. « L'Ange des Catacombes » est lui aussi cet ange surgit du dénuement capable de dépasser l'opposition fondamentale de l'être et du non être : « Ton miracle, ô doux entêté, / C'est d'être là quand tu t'absentes » (29-30). Les poèmes de Michaux semblent, quant à eux, répondre au mal par le mal. L'orant, dans son malaise en appelle à l'aide aux Seigneurs de la mort : « Prenez le au vol, / Qu'il se fasse s'il se peut, à vos tempéraments et à vos mœurs, / Et s'il vous plaît de l'aider, aidez-le, je vous prie. »(N.,23-26). Il pousse la contradiction encore plus loin en recherchant le « Repos dans le Malheur » et en faisant du Malheur une puissance positive. La figure double et contradictoire d'Orphée, ce « double Orphée flairé par les Ménades » (*T.O* , p98) est au centre de la poésie emmanuelienne où la parole s'installe dans l'ambiguïté. Emmanuel écrit dans *L'Autre* :

La vérité n'est ni dans le « ou bien ou bien » de la logique, ni dans le « puis » de ma chronologie mais dans le « et » du symbole qui articule et lie les contraires, les deux versants de l'être en les énonçant ensemble, dualité fondatrice et essentielle du vivant.<sup>49</sup>

### **Les risques de la suspension.**

Certaines de ces prières poétiques sont creusées par une incertitude telle que la trame du discours risque de se rompre. Le champ de la question imprègne diffusément ces textes. Il introduit une béance qui menace la cohésion du propos. La parole se déploie dès lors de manière discontinue et manque de ne pas aboutir. En cela, l'exemple de Michaux est particulièrement probant. Les titres mêmes, comme « Nausée ou c'est la mort qui vient ? » donnent d'emblée aux poèmes une modalité interrogative. D'où une parole qui procède ensuite

---

<sup>48</sup> Nous soulignons pour mettre en évidence le paradoxe du redoublement du verbe « mourir ».

<sup>49</sup> Pierre Emmanuel, « Deux ne font qu'un » in *L'Autre*, Le Seuil, Essais, Paris, 1980, p. 148.

par hésitations et tâtonnements : « Ne me tâte pas ainsi les organes, / tantôt avec attention, tantôt avec égarement, Tu pars ou tu restes, / il faut te décider »(9-12). Le déséquilibre est à la fois le dynamisme qui ordonne à la parole de se déployer et son frein, d'où souvent une difficulté à terminer la prière. Ainsi dans *Mais toi quand viendras-tu ?* les strophes se disloquent, deviennent de plus en plus brèves, puis se terminent sur une série d'interrogations : « Ou bien, quoi ?/ Jamais ? Non ? /Dis, Gros lot, où veux-tu donc tomber ? » (23-25). Le poème a été dilatation de la question et, par là, suspension absolue. A bien des égards, certaines de ces paroles peuvent donc être lues comme fragments d'une parole potentielle. Pierre Emmanuel écrivit ainsi « Fragment » en sous-titre de sa première édition du *Tombeau* :

Fragment, pour que le poème bien qu'achevé, apparût comme un vestige dont l'essentiel eût été ce qui lui manquait.<sup>50</sup>

### **III. La notion de prière poétique.**

La démarche précédente peut-être prolongée en émettant l'hypothèse qu'il est possible de dégager une nouvelle notion littéraire, celle de prière poétique laïque

#### **A. Une prière entre aveu et désaveu.**

##### **Pas de réflexion systématique**

Il n'y a pas de réflexion systématique de ces auteurs sur la prière. Ce sont des poètes qui parlent, sans chercher à définir formellement ce qu'ils entendent par prière. Si une pensée de la prière peut-être dégagée, c'est à travers les éléments épars et fragmentaires laissés au fil des textes. Aussi, émettre l'hypothèse d'une notion littéraire qui serait celle de prière poétique relève d'une certaine audace. C'est pour cela que ce travail d'abstraction n'a pas été encore fait

---

<sup>50</sup> Pierre Emmanuel, *Ligne de faite*, Le Seuil, Paris, 1966, p.9.

jusque là. Dans *La poésie précaire*<sup>51</sup> Jérôme Thélot refuse de prolonger ses analyses par une lecture transversale et un travail d'élaboration conceptuelle. La mise en lumière d'une telle notion sera certes problématique et fragile. Mais c'est aussi dans cette perspective, qui interroge la poésie par un chemin de traverse, qu'elle trouvera son intérêt théorique

## Déni

En un sens, Emmanuel, Supervielle et Michaux nient la proximité de leur parole et de la prière. C'est le rapport problématique qu'ils entretiennent avec la prière religieuse qui leur interdit de parler proprement de prière. Et, cela, selon des orientations différentes. La réflexion de Pierre Emmanuel prend la forme d'une mise en perspective de la poésie et de la religion dans *La Face humaine*. Sa foi lui interdit de voir dans la poésie une voie mystique. La mission de la poésie se limite à ouvrir les portes de la mystique. Puisqu'il y a toujours un moment où le poète s'enferme dans son acte, celui-ci risque de faire jusqu'au bout l'épreuve de l'immanence. Le poète qui assimile son poème à la prière tend donc vers le « soliloque foudroyé<sup>52</sup> ». C'est dans une toute autre perspective que Supervielle hésite à voir dans ses poèmes des prières. Lui, qui ne « croit en Dieu qu'en poésie », ne sait ni n'ose prier. La prière est liée à Dieu : « Dieu est viril, sa femme est la prière ». Comme il le fait entendre dans *Croire sans croire* :

Et pour mieux connaître ma route,  
je ferme les yeux et j'écoute,  
je crois bien que c'est par l'oreille,  
que Dieu s'avance,  
quand il vient comme en ce moment,  
moi qui ne crois pas à la prière,  
je sens que je le laisse faire .(1-10)<sup>53</sup>

Quant à Michaux, c'est son violent refus de la prière chrétienne tel que nous l'avons vu dans *Un Barbare en Asie*, qu'il l'amènerait à rejeter une telle appellation. Il se sentirait sans doute plus proche de la prière hindoue dont il admire le potentiel ou du terrain obscur des pratiques magiques, de l'incantation à « l'exorcisme ».

<sup>51</sup> Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, PUF, Perspectives littéraires, 1997.

<sup>52</sup> Pierre Emmanuel, « L'intelligence cordiale » in *La Face humaine*, Le Seuil, Essais, Paris, 1965, p. 137 sq.

<sup>53</sup> Jules Supervielle, *op.cit.*, p. 584.

## **Ostentation**

Pourtant, nombre d'éléments semblent indiquer le maintien d'une forme de prière envers et malgré tout. L'analyse précédente a bien montré la reprise d'éléments constitutifs de la prière originelle qui justifient notre démarche. Il semble donc qu'à l'image de Jules Supervielle, dans *A nos amis les Hongrois* ces poètes prient malgré eux :

Nous qui ne pouvons rien ,  
Que nous mettre à genoux,  
Nous qui ne croyons pas,  
Nous qui prions pour vous. (16-18)<sup>54</sup>

C'est ce maintien paradoxal et précaire d'une forme de prière qui semble autoriser notre démarche. C'est dans un souci de simplification et de clarté que nous maintiendrons l'appellation prière. L'adjectif poétique est là pour rappeler que la perspective est essentiellement poétique.

## **B. Prière et prière poétique : perspectives.**

Parler de prière comme cela a été fait jusque là est une démarche doublement paradoxale car elle déplace une catégorie religieuse et non littéraire dans une perspective littéraire et non religieuse

### **Déplacement d'une catégorie non littéraire.**

La prière, on l'a vu, est une notion religieuse et non littéraire. Si elle ne parvient à sa dimension plénière que par le recours au verbe, elle n'appelle pas nécessairement le poème. L'acte de parole symbolise l'ouverture au religieux, le contenu de la parole disparaissant au profit du symbole. L'humilité et l'authenticité de la prière sont d'ailleurs celles d'une parole

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 613.

spontanée, loin du retour de la parole sur elle-même qui caractérise la poésie. Cela est surtout vrai pour la prière personnelle qui se dit de manière improvisée dans l'intimité d'une conscience. Aux côtés de ces prières personnelles existent des prières liturgiques écrites. Elles dénotent quant à elles un travail de considération des mots qui posent la question de leur littérarité. La notion de prière poétique opère donc un premier glissement de la notion de prière dans le domaine littéraire. Il existe, en effet, des formes littéraires qui rappellent la prière liturgique. C'est le cas d'une part de l'oraison et en particulier de l'oraison funèbre d'un Bossuet ou d'un Massillon, discours d'éloge des morts, qui, par une sorte de mixte entre discours public et prière religieuse, travaille à la fois la commémoration des morts et à l'édification religieuse de l'auditoire. La méditation, qui était traditionnellement un préliminaire à l'oraison se transforme au XVI<sup>e</sup> siècle en genre littéraire spécifique. *Les méditations poétiques* d'un Lamartine rappellent la prière par l'état de concentration intérieure dont elle témoigne. Il y a également tout un ensemble de textes qui semblent prier religieusement en poésie ou prier par le biais du poème. Agrippa d'Aubigné, Hugo, Claudel, Péguy, ou encore Pierre Jean Jouve, pour ne citer qu'eux, déplacent en poésie la prière, reprenant de plus ou moins loin le modèle liturgique, mais dans une optique toujours religieuse.

### **Déplacement d'une forme littéraire mineure.**

La notion de prière laïque opère alors un second déplacement. Elle désigne un ensemble de poèmes laïcs qui portent les traces d'un modèle et d'une forme religieuse. L'absence de religiosité est d'abord ignorée au profit d'une mise en relief de la grande proximité de ces textes laïcs avec la forme prière. Nous proposons d'appeler désormais ces poèmes prières poétiques laïques ou sécularisés.

### **Prière laïque : forme, thème, notion ?**

C'est en nous appuyant sur les analyses de Laurent Dubreuil dans son article *Thème, forme, notion* que nous adoptons le vocable de notion. Selon lui, une notion renvoie en première approche à l'équation : « notion =thème+concept.<sup>55</sup> ». Le thème est posé dans un cosmos textuel, il est l'axe d'un univers littéraire repéré par l'analyse transversale de faits récurrents. Il fonctionne donc au niveau de la sensation, de l'appréhension intellectuelle du système d'écriture, en tant qu'unité d'une expression principalement pré conceptuelle. La prière poétique, si elle est composée de thèmes, est donc davantage qu'un thème. Le concept, quant à lui, est le moyen d'exercice d'une pensée rationnelle qui s'attache à saisir, classer et ordonner. Il appartient donc au champ philosophique. La notion est alors une manière d'envisager les problèmes dans la défection des concepts dont elle menace la stabilité. Elle se construit avec toutes les autres possibilités alléguées que les textes diffractent. C'est ainsi que la notion de prière traverse les œuvres et est traversée par elles. Du coup, à chaque fois elle est là même et elle est autre, ce qui permet de penser la diversité des textes que l'on désigne comme tels. Par la notion, le théoricien rend compte d'une pensée spécifiquement littéraire.

### **C. La prière poétique : une parole précaire.**

#### **Forme de la prière : une parole adressée et mise en scène.**

Comme en témoigne tout ce qui sépare l'écriture des trois poètes, ce ne sont ni une écriture ni un style qui permettent de caractériser la notion de prière. Par contre, en première approche, des indices structurels d'ordre rhétorique permettent de dégager une forme de la prière. La structure de base correspondante est alors celle du discours direct. La prière poétique est avant tout une parole adressée et visant une communication. Le discours direct d'un sujet lyrique s'énonçant à la première personne vit dans la construction d'une figure de l'altérité. La parole se déploie donc dans l'espace orienté d'un je vers un tu radical. La « prière d'Orphée » se construit ainsi dans l'élan de l'adresse minimale : « ô cinéraire Toi [...] »(*P.O.*, 13). Se

---

<sup>55</sup> Laurent Dubreuil, « Thème, concept, notion » in *fabula.org*. Pour l'essentiel nous reprenons les définitions de Laurent Dubreuil.

constitue alors un mode de relation particulière entre sujet lyrique et destinataire qui convoque des modalités d'écriture correspondantes. L'adresse à une figure autre se traduit par une rhétorique de l'apostrophe, elle-même le plus souvent au service d'une poétique de l'éloge. Dans « L'Ange des Catacombes » l'accumulation d'apostrophes procède par appositions. L'« Ange des tristes circonstances » (15) appelle par la rime l'« Ange de la maigre pitance » (16), l'« Ange toujours dans la rumeur » (21), l'« Ange poussant comme une plante / Auprès de l'implorant malheur. » (24). C'est ensuite une demande prenant les formes variées de la question ou de l'ordre qui se dit, d'où l'omniprésence des tournures interrogatives et injonctives. L'intégralité de « Supplique » est ainsi écrite aux modalités interrogatives et impératives. Au-delà, le jeu d'indices textuels et para textuels confère également une dimension oratoire à cette parole adressée. Cette parole adressée appelle la voix et, par là, la mise en scène. Le corps accompagne les mots, le corps se rend présent dans les mots. A bien des égards le long poème du *Tombeau* participe d'une dramaturgie orchestrée. Les prières d'Orphée sont autant de scènes qui participent de la descente théâtrale aux enfers.

### **Métaphysique de la prière : de la crise à la nécessité de l'adresse**

A elle seule cette structure formelle ne saurait suffire à rendre compte de ces espèces de prière. C'est d'abord par leur orientation métaphysique que se singularisent ces textes. Cette parole s'enracine dans un contexte de crise qui introduit une rupture et rend la parole nécessaire. Cette situation critique est déclenchée par un événement sensible à l'échelle personnelle, comme la mort de Rilke ou la perte d'Eurydice, ou à l'échelle collective, comme la seconde guerre mondiale. Elle renvoie toujours néanmoins à une angoisse beaucoup plus profonde. C'est ainsi que le *Tombeau d'Orphée* porte déjà les constantes du paysage amoureux emmanuelien, cette étrange configuration où obligation et interdit, acquiescement et refus, révolte et complicité, désir charnel et tentation d'angélisme se nouent et se dénouent. La prière dans son recueillement prend ainsi une tournure méditative ou réflexive. Dans la « Prière à l'Inconnu », l'orant se défend ainsi : « Tu ne peux pas m'en vouloir de dire ce que je pense, / De réfléchir

comme je peux sur l'homme et son /existence. » (110). C'est lorsque l'esprit se heurte à une limite, à un achoppement du sens que s'introduit cette angoisse métaphysique. Cette évidence de la béance peut-être confrontation à l'incompréhensible violence du Mal, mal de la rupture amoureuse, de la guerre, de la mort ou au mystère du Néant qui pose avec acuité la question de la transcendance. La parole place donc plus encore que la demande la question en son centre. Celle-ci interroge dans toutes ses dimensions l'être et le sens. Mais le cœur ne reste pas en retrait, comme le suggère chez Michaux le glissement insensible du cœur vers l'âme. L'amour est ce qui met en déroute l'esprit, ce qui le pousse, ce qui lui répond. On retrouve les différentes déclinaisons de l'amour, amour érotique dans *Le Tombeau d'Orphée*, amour du prochain dans « Prière à l'Inconnu », amour et haine de soi dans « Nausée quand viendras-tu ? ». Il n'est sans doute pas anodin qu'esprit et cœur soient particulièrement liés dans la prière religieuse où l'adresse à l'esprit divin est amour. Ces poèmes constituent donc des méditations poétiques à valeur particulièrement émotives. Dans ce contexte de crise s'affirme alors la nécessité d'une adresse à une Altérité transcendante. Cette l'Altérité est le plus souvent l'objet de la demande ou a le pouvoir d'y répondre. Elle dessine le plus souvent une altérité radicale incertaine quant à son essence et son existence. « Mais toi quand viendras-tu ? » interroge ainsi l'identité et l'existence de son destinataire sans parvenir à quelque réponse possible. L'Autre appelé est bien cet Inconnu de la poésie de Supervielle.

### **Poétique de la prière : une parole d'en deçà qui cherche un au-delà.**

Entre un contexte et l'appel à une forme nouvelle de transcendance se dit la nécessité de parler. Une métaphysique particulière engendre donc une poétique particulière de la parole. L'ensemble des éléments évoqués conduit à voir dans cette parole une essentielle précarité. A bien des égards, elle est parole d'en deçà, d'une fragilité plus marquée que le langage ordinaire. Elle naît dans un contexte de crise qui ébranle le sujet et l'amène à proférer une parole. Celle-ci ne tient que dans l'adresse à une transcendance faible. En son creux, se dit un manque

fondamental soulevant questions et demandes. Cette voix recherche alors une élévation, un au-delà, celui d'un pouvoir performatif que ne possède pas le langage ordinaire. La prière croit en sa propre virtualité. En entrant en contact avec son destinataire, la parole peut espérer agir. C'est donc dans cette tension entre un en-deça et au-delà que se déploie la prière poétique.

La notion de prière poétique a été pensée à partir du corpus restreint des poèmes cités. Mais elle peut désigner très largement l'ensemble des poèmes qui témoignent d'une telle forme, d'une telle métaphysique et d'une telle poétique. On retrouve ainsi, à la même époque, nombre de textes comparables. « A une ferveur belliqueuse » de René Char, blâme adressé à la Vierge incarnée et laïcisée utilisée par Pétain, la « Prière pour faire tomber la pluie » d'Aragon ou son « Cantique à Elsa », ainsi que le « Pater Noster » de Prévert, sont autant de poèmes qui relèvent de la prière poétique. Cette désignation, si elle témoigne d'une démarche moderne ne renvoie pas pour autant à un corpus de textes historiquement datés. A bien des égards, relèvent tout aussi bien de la prière poétique certains *Sonnets* de Ronsard consacrés à la femme aimée, que la plus récente incantation de Serge Pey à *la Vierge noire*. Une interrogation très large de la poésie est donc possible à travers ces textes.

## 2.

### *Potentialités de la parole précaire.*

Le deuxième temps de cet essai vise à interroger le pouvoir et le sens de ces paroles précaires. A travers elles, ce sont les potentialités de la parole humaine qui seront questionnées.

#### **I. Configurations : prière, paroles, pouvoirs.**

La prière met en jeu de complexes relations de pouvoirs entre orant et destinataire invoqué. La parole précaire donne à lire ces rapports de forces. Le pouvoir de la parole permet de les modifier.

#### **A. Hiérarchie des figures.**

##### **Analyse d'un sujet en décomposition.**

La prière est une forme de comparution. Elle s'enracine dans une blessure ouverte par la joie ou la souffrance qui ouvre une effraction chez l'orant. C'est la béance de la blessure qui appelle la parole. Ainsi, la bouche d'Orphée dans les *Noces de la Mort* porte la marque de cette violence :

et ma bouche animale s'altérait  
sur les lèvres décomposées de quel jadis. (5-6)

En énonçant son discours à la première personne du singulier, le sujet lyrique se met à nu devant l'instance appelée. Il s'expose dans toutes les dimensions de son être. Et dans une démarche de confession, il entreprend une analyse progressive de son moi. Cette analyse peut se lire dans le texte sous la forme d'une fragmentation progressive de l'orant. Ainsi, lorsqu'en priant Orphée s'adresse aux Seigneurs de la Mort, il annonce :

[...] O chant tu briseras mes dents  
O pierre tu rendras ma chair incandescente  
O marnes de la Mort vous bleuirez mes os. (17-20)

L'unité du moi vole en éclat et devient « cendres » déposées devant « la cinéraire toi ». L'analyse devient décomposition et la faiblesse du sujet dévoilée. C'est ainsi que dans *Mais toi quand viendras-tu ?* l'orant est réduit à un corps organique en désintégration. Il n'est qu'« corps croûteux » (6), appelant « au moment mûr où [il] désespère vraiment » (4), une instance capable se s'élever en « un instant au dessus de sa diarrhée » (11)

### **Construction d'un puissant destinataire.**

Cette exhibition de la faiblesse est toujours relative à la puissance d'un sujet. La parole s'élève, en effet, d'un sujet qui se déconstruit en direction d'un destinataire puissant, construit par cette même voix. Une rhétorique de l'éloge dit cette puissance qui justifie l'appel.

Auguste est votre front dans les astres, ô nobles  
Et taciturnes morts. Mes os tremblent d'ardeur  
Au souffle de l'air dur que vous expirez, pierres  
Poumons de dieu. [...] (T.O 15-18)

déclare Orphée aux habitants des Enfers. La prière rappelle sans cesse cette puissance puisque c'est elle qu'elle appelle au travers de l'instance. Et, tandis que la parole travaillait précédemment à éclairer en partie les méandres du moi, elle œuvre ici dans l'évocation d'un destinataire se dérochant toujours davantage à toute saisie. Il est, depuis toujours, l'invisible, que

cette invisibilité aille de la radicale invisibilité de l'esprit divin à l'intérieure sacralité ou puissance d'un être de soi visible, comme la femme dans l'œuvre d'Emmanuel par exemple. Parce que l'instance invoquée est d'une puissance radicalement autre, elle reste l'Inconnu, objet d'une interrogation permanente.

### **Violentes relations.**

Dès lors, la confrontation entre l'orant et le destinataire de la parole ne peut-être que violente. L'un des discours de Kierkegaard intitulé *La prière est une lutte avec Dieu où l'on triomphe par le triomphe de Dieu*<sup>56</sup> dit cette lutte impliquée par la prière. La relation établie à partir d'un rapport de forces transforme le lien de la prière en brisure. La violence, comme le montre Caillois dans son essai, est toujours associée à la visée du sacré. Dans cette perspective, la relation la plus simple est probablement celle d'un sujet humble amené à faire de son humilité une humiliation. La demande d'amour, de salut ou de mort place ainsi inévitablement l'orant en position de faiblesse. Plus encore, l'humiliation devient parfois aveu de culpabilité. Le pêcheur ne pourra atteindre le salut qu'en avouant avec remords sa faute au sauveur. Orphée dit cette culpabilité qui se découvre dans le lien qu'il tente d'établir avec la femme aimée : « Mon remords/ de t'avoir préféré le sang est si farouche »(1-2). On retrouve dans toute l'œuvre l'obsession de la sexualité fondatrice et coupable qui est : « le plaisir déchirant de tuer la bien-aimée/ et de se diviser pour se reprendre[...] » (*T.O*, p.76). Or, la violence même de l'aveu exigé chez l'orant transforme parfois le couple coupable/ sauveur en couple victime/ bourreau. La faiblesse de la victime est alors perçue comme injustice fondamentale. C'est ainsi que *La Prière à L'Inconnu* se clôt sur cette hypothèse :

Tant de choses se préparent sournoisement  
Contre nous,  
Quoi que nous fassions nous craignons  
D'être pris au dépourvu,  
Et d'être le taureau qui ne comprend pas  
Ce qui se passe,  
Le mène-t-on à l'abattoir, il ne sait

---

<sup>56</sup> Il s'agit d'un des *Quatre discours édifiants* de 1844, *Œuvres complètes*, trad. Tisseau, t.VI, Paris, 1979, p. 342 sq.

Où il va comme ça. (114-122).

L'image de la tauromachie met en lumière la lutte présente en filigrane dans la prière. C'est d'ailleurs, comme le dit Michel Leiris dans sa *Littérature comme tauromachie*<sup>57</sup> l'apanage de toute parole qui vise à avoir un effet et donc une force. La prière est bien cette parole blessée dont parle Jean Louis Chrétien.

## **B. Les possibles de la parole.**

### **.La prière comme acte de parole.**

Ce n'est pas le lieu de reprendre intégralement la phénoménologie de la prière précédemment menée, mais il est nécessaire d'en rappeler les conclusions. La prière verbale n'est pas une prière parmi d'autre : elle est la prière par excellence. Plus encore, c'est la prière vocale car c'est la voix, qui, loin d'être seulement instrumentale, confère à la parole sa dimension précaire. La prière est donc essentiellement acte de parole. La parole est alors un enjeu capital dans les relations entre orant et puissante instance, puisqu'elle est ce qui permet le lien religieux. L'adoration et la demande ne seront possibles que dans et par les mots. On peut essayer de penser plus précisément la spécificité de cette parole précaire. Puisqu'elle est adressée à une puissance omnisciente, elle ne peut être entendue comme d'ordinaire. C'est ce que Saint Augustin s'emploie à montrer dans son *De magistro*<sup>58</sup>. Son fils Adéodat observe en effet : « Quand nous prions, nous parlons assurément ; et pourtant il n'est pas possible que Dieu reçoive de nous un enseignement ou un rappel ». La prière serait donc cet acte de parole visant à se supprimer comme acte de parole en tant que tel. A cela, la réponse de Saint Augustin est complexe. Il distingue dans la prière, un acte symbolique, « le sacrifice de justice » qui est une pure adresse et une dimension linguistique reconduite à la fonction commémorative de la parole, au rassemblement par l'orant de sa propre pensée. La prière serait le rappel d'une parole déjà sue par son destinataire, mais redite pour sceller l'acte. La question conductrice sera donc

---

<sup>57</sup>

<sup>58</sup> Saint Augustin, *De magistro*, I, 1 et 2, trad. Madec, Paris, 1976, p. 43-49. Cité par Jean Louis Chrétien dans *op. cit.*

ici celle de l'essence, du sens et de la portée de cet acte de parole qui constitue la prière comme telle.

### **Modalités et possibilités.**

A la manière de Butor qui voit dans le roman « un laboratoire du récit<sup>59</sup> », on pourrait dire de la prière qu'elle est un laboratoire de la parole, tant elle concentre les diverses possibilités du langage. Encore une fois, il n'y a pas à proprement parler d'écriture de la prière. La voix se décline selon tous les degrés de la parole du cri au discours articulé. Au-delà de la particularité de l'acte précaire telle que cela a déjà été montré, toutes les fonctions de la parole recensées par Jakobson<sup>60</sup> y sont potentiellement présentes. Lorsque l'orant cherche à capter l'écoute de l'instance invoquée, il convoque le destinataire selon un jeu d'apostrophes proches de la valeur phatique du langage. Une fois la liaison créée, il s'emploie à transmettre un message selon la valeur transitive de cette même parole. La parole est alors susceptible d'avoir une action, un effet sur son destinataire, ce qui revoie à sa valeur performative. L'ensemble de ces fonctions est donc là comme virtualité de la parole. C'est cette dernière fonction performative du langage qui est plus particulière à la prière.

### **Potentiel pouvoir.**

La parole précaire, parce que blessée, selon l'expression aimée de Jean Louis Chrétien, est toujours susceptible d'avoir un pouvoir. Elle est cette conspiration de l'humain et du divin, cette circulation du souffle de l'un à l'autre. La parole humaine peut prétendre à l'entente divine. Elle n'est donc pas comme cette profération adressée aux dieux dans *Le voyage en grande Garabagne* de Michaux, auxquels il faut rajouter une oreille artificielle. Or, l'écoute, comme le dit la proximité des verbes *audire/ exaudire* et *hören/erhören*, est déjà en partie gage d'une parole exaucée. La parole a ici le pouvoir d'avoir effet sur son destinataire

---

<sup>59</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Tel Gallimard, 1960.

<sup>60</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Le Seuil, « Point », 1963.

tout puissant. Par ricochet, elle est ce qui permettra peut-être d'apporter réponse à ce qu'elle demande. Mais le pouvoir reste potentiel. L'espérance qui motive la vocifération de l'orant, comme le dit si bien le Dieu de Supervielle dans *Tristesse de Dieu* :

Je suis un souvenir qui descend, vous vivez dans un  
Souvenir  
L'espoir qui gravit vos collines, vous vivez dans une  
Espérance.(45-48)

est reportée sur la parole. Celui qui prie ne peut qu'espérer le pouvoir des mots. La magie de la prière reste potentielle.

## **C. Le retournement de la parole.**

### **.L'ambivalence de la prière.**

La prière semblait être la démarche la plus droite qui soit. Dans sa rectitude, l'orant se met à nu et élève une parole blessée. Pourtant, ce serait oublier que la parole précaire, si elle aspire à la conspiration avec le divin, est toujours profondément humaine. Dans la prière, se donne à entendre, comme le souligne si bien Saint Augustin, le désir : « Le désir prie toujours même quand la langue se tait. Le désir qui ne se lasse pas est une prière perpétuelle. Quand est-ce que sommeille la prière ? Quand le désir languit<sup>61</sup> ». C'est dire que la prière ne peut qu'être entachée d'un souci de soi. La prière est, de fait, implicitement à lire dans la configuration de l'échange. Derrière l'abandon à la puissance invoquée, il y a toujours l'espérance d'un don. Ce qui conduisit Alfred de Vigny à condamner l'acte même de prière :

Gémir, pleurer, prier sont également lâches.<sup>62</sup>

La parole précaire serait donc le lieu retors d'une transformation possible. La faiblesse dévoilée du sujet est aussi la possibilité d'une force paradoxale. Jean Louis Chrétien parle ainsi d'une « heureuse blessure<sup>63</sup> », capable de faire de la béance le lieu de surgissement de la force. Dès

---

<sup>61</sup> Cité par Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>62</sup> Alfred de Vigny, « La mort du loup », v. 160, cité par Jérôme Thélot in *op. cit.* p13.

<sup>63</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.* p. 36.

lors, la parole est comme clivée entre l'authenticité d'un cri jaillissant et la mise en place d'une stratégie. Lieu de déconstruction et de construction, elle devra donc être lue dans toute son ambiguïté. Loin de toute clarté, la parole précaire reste trouble.

### **L'orant stratège.**

Celui qui ne sait pas prier, puisque cela est de règle : « Nous ne savons pas prier comme il faut<sup>64</sup> » répète Saint Paul, est susceptible de savoir parler. Et, s'il sait convaincre, il peut tirer sa force de sa parole. Cela est particulièrement vrai dans la perspective adoptée qui est la nôtre, puisque les prières sont ici des textes écrits par des poètes. L'orant adopte une stratégie d'écriture, comme il l'avoue si bien dans *La prière à l'Inconnu* :

Je ne suis pas sans excuses, veuillez accepter  
Mes pauvres ruses. (114-115)

Lorsque le cri est dépassé et maîtrisé, l'orant devient compositeur. Aussi la prière se rapproche d'un discours oratoire où toutes les ressources de la parole sont utilisées pour convaincre. Il y a chez les trois poètes étudiés un effort de composition de la parole, de structuration du discours selon une progression sensible qui témoigne de cette volonté d'ordonnance du langage. La parole précaire rappelle alors le plaidoyer.

### **L'orateur.**

La puissance de l'orant stratège s'étend sur le domaine des mots. L'orant devient orateur. Il s'agit à présent d'aborder successivement ces rhétoriques sans qu'elles soient nécessairement solidaires ou les unes avec les autres entrelacées. Selon sa volonté de convaincre ou de persuader, l'orant oscille entre adresse à la raison ou au cœur de l'instance invoquée. La voie de la raison commande alors un discours logique capable d'exposer et de démontrer. Supervielle adopte en partie cette démarche dans sa *Supplique* et dans sa *Prière à l'Inconnu* qui témoignent d'un effort d'exposition progressive d'arguments. Le parti pris de l'émotion joue sur un tout autre tableau. Ce n'est plus l'artifice d'un discours construit mais

<sup>64</sup> Saint Paul, Epître aux romains, VIII, 26.

l'authenticité de la voix nue qui touche. Emmanuel et Michaux disent ainsi leur état d'âme en criant. C'est aussi la beauté du chant qui fléchit l'instance. Ce sont sans doute les prières d'Orphée qui, par leur musicalité, acquièrent le plus cette dimension. Le récit et la description sont au service de ces rhétoriques. Des témoignages de la guerre chez Supervielle, ou du temps de l'amour chez Emmanuel aux fictions des scénarios de Michaux, l'image est là pour séduire, convaincre ou persuader.

## **II. Le pacte rompu.**

Les prières étudiées ici s'adressent à un destinataire qui n'est plus le dieu tout puissant du modèle de référence. La configuration précédente est donc quelque peu ébranlée. Les prières poétiques sont elles encore plus précaires.

### **A. Silence.**

#### **La disparition.**

La configuration évoquée précédemment reposait sur une relation, celle de l'orant et de l'instance invoquée. Or, lorsque l'on prie chez Emmanuel, Supervielle et Michaux, le destinataire se dérobe. Il n'a plus la force de répondre. Le silence seul constitue le terme de la parole. Cette disparition correspond à plusieurs configurations qui renvoient toutes à une forme d'inexistence : la mort ou la fiction. Eurydice, la Morte aimée, se dérobe à jamais à toute saisie. La mort de la femme aimée signifie la mort définitive de l'amour et son irréalité essentielle. La descente dans les méandres de la mémoire est là pour rappeler ses leurre. Lorsque la Mort elle-même est appelée par Michaux, elle, dont la venue signifierait disparition de celui qui l'appelle, elle ne peut répondre à sa convocation. Il est également frappant de lire dans la représentation fictive des instances appelées, chez Supervielle, par exemple, la marque d'une faiblesse. Lorsque le *Dieu très atténué* prend la parole dans sa tristesse, c'est pour mieux dire son silence comme en témoigne la répétition lancinante de « rien » :

Je n'ai rien pu faire d'autre.  
Je ne puis rien pour la mère dont va s'éteindre le fils.  
[...]  
Et je me dis chaque jour au-delà d'un grand silence :  
[...]  
Je ne peux plus rien pour vous, hélas si je me répète  
C'est à force d'en souffrir.

*L'Ange des catacombes* est, lui aussi, une figure du moindre et du petit :

Toi qui sais vivre dans un trou,  
Gloire ni nimbe ne t'incombent.  
Tu es un ange dépouillé  
Et de boue un peu barbouillé. (3-6)

Comme le Dieu de Supervielle, les destinataires de ces prières sont toujours « sur le point de quitter/ le cœur d'un homme qui n'ose/ le retenir, le goûter[...] »(*T.D.*, 17-19).

### **Vers le solipsisme.**

Dès lors, la parole proférée rappelle le monologue. La prière est comme proférée en l'air, désorientée car toujours à la recherche de son destinataire. Celui-ci impuissant à entendre, impuissant à répondre, n'est qu'une fiction qui pousse la parole à se proférer. Mais, dans un ultime soubresaut, la parole se retourne sur elle-même dans une posture de recueillement. Elle devient solipsisme. Dans cette perspective, les analyses de Kant sont significatives lorsqu'il écrit que « l'orant parle en lui-même et proprement avec lui-même. », le comparant à quelqu'un qui « parle à haute voix avec lui-même<sup>65</sup> ». A bien des égards, cette parole qui n'est plus audible par l'Autre, comme le suggère si bien la métaphore du potier et son pot employée par Supervielle :

Je ne sais pas plus vous parler qu'un potier ne parle  
à son pot  
des deux il en est un de sourd, l'autre muet devant  
son œuvre. (*T. D.*, 23-26),

se rapproche du monologue dramatique. On en trouve le modèle dans la tragédie classique ou encore dans la poésie moderne de Mallarmé avec son *Hérodiade* et Valéry avec sa *Jeune Parque*. C'est ainsi que l'Amour orphique reste involuté en lui-même. Il est comme un maléfice, un enchantement qu'on ne peut rompre et qui enferme l'amant dans le monde

---

<sup>65</sup> Emmanuel Kant, *La religion dans les limites de la simple raison*, IV, 2, *Remarque générale*, trad. Gibelin, Paris, 1968. p254. cité par Jean-Louis Chrétien in *op.cit.*

fantasmatique du songe. Lorsqu'Orphée déploie une parole élégiaque dans *Les Noces de la mort*, il l'inscrit bien dans une dramaturgie orchestrée de la parole. Le terrible chant qui s'élève alors crie et déchire Eurydice, comme il déchire Orphée lui-même :

Et la plainte de son amante se confond  
Avec sa propre voix déchirée en raisons  
Contraires par les dents des morts à la curée.(T.O, p.40)

Plus encore, la prière chez Michaux, notamment dans *Nausée ou c'est la mort qui vient ?*, rappelle un dilemme tragique où s'affrontent le sujet et son double. Le tragique réside dans l'impossibilité de trancher en l'absence d'une instance extérieure, que la prière, elle, permettait.

### **L'autre verbal.**

Pourtant, malgré l'absence dessinée du destinataire, l'orant prie. Il maintient la prière. Le destinataire est là, dans le texte. Il est ce qui permet de continuer virtuellement la prière. En invoquant l'Autre, le sujet lyrique fait l'expérience fictive d'une confrontation. Cette Altérité radicale prend le nom de l'esprit, de la femme, de l'homme ou du divin. Orphée s'adresse à la femme qu'il porte en lui, lui qui a découvert avec effroi qu'il était double : « Le double Orphée dormait, flairé par les Ménades. »(T.O, p. 98). Dans la *Prière à l'inconnu*, l'orant trouve son for intérieur en parlant à Dieu :

Hélas j'aurai passé ma vie à penser à autre chose.  
Cette autre chose c'est encore moi, c'est peut-être mon  
Vrai moi-même.  
C'est là que je me réfugie, c'est peut-être là que tu es,  
Je n'aurai jamais vécu que dans ces lointains atti-  
rants. (17-22)

C'est aussi par une involution sur lui-même que le sujet qui appelle son cœur puis son âme finit par convoquer la mort dans *Nausée ou c'est la mort qui vient ?* de Michaux. C'est peut-être là l'une des dimensions nécessaires du lyrisme comme en fait l'hypothèse Dominique Rabaté dans *Figures du sujet lyrique* : « Le lyrisme procure une vision et une audition de soi-même, du dedans de soi-même, à travers le regard émotionnel et la voix émotionnelle de l'autre ; je m'entends en l'autre, avec les autres et pour les autres<sup>66</sup> ». Le silence de l'autre n'est donc pas

<sup>66</sup> Dominique Rabaté (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1995, p. 84.

une absence radicale. L'autre maintient un rôle opérateur qui donne dynamisme à la prière, lui interdit d'être éternel ressassement du même.

## B. Précarités.

### **Deuil de la prière.**

Ces nouvelles voix de la prière semblent porter le deuil de leur modèle. Elles tentent une prière impossible qui ne peut aboutir car la puissance invoquée a fui. Avec elle la possibilité d'une efficacité de la parole est compromise. Au regard du modèle étudié précédemment, les prières d'Emmanuel, Michaux et Supervielle sont ostensiblement faibles. Elles sont cette prière malgré tout qui vit du souvenir d'un pouvoir perdu. C'est sans doute dans le *Tombeau d'Orphée* que cette dimension est la plus apparente. En pénétrant au-delà du « parvis de la mémoire<sup>67</sup> », Orphée est hanté par un double souvenir : celui des véritables prières au Seigneur et celui d'un amour disparu. La prière à l'Aimée qui prend la forme d'une élégie est condamnée car tournée vers un passé inatteignable. Ce regard en arrière est suggéré par la forme litanique des *Noces de la mort*, comme le dit lui-même Orphée : « que j'ai chanté de litanies obscènes que j'ai prié »(19). La prière est faible de n'être plus religieuse. La voix précaire apparaît s'élevant pour construire son tombeau, la parole est proche de cette « Ville nocturne aux murs de larme crypte amère »(T.O, 18). La prière était déjà parole blessée. Ces semblants de prière redoublent la blessure.

### **Désespoir.**

C'est l'espoir qui guide la prière modèle. Des traces en sont encore lisibles dans *La Prière à l'Inconnu*, cette prière maintenue malgré tout. Il semble que ce soit surtout le désespoir qui motive ces nouvelles voix, comme le suggère cet appel « au moment mûr où je désespère vraiment. »(Mais toi, 4). Quand le sujet en appelle à la mort, dernier recours pour cesser le

---

<sup>67</sup> Pierre Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, « Noces de la mort », v. 35.

combat, il laisse dans la prière l’empreinte du néant. L’obscurité de la prière devient telle qu’elle rappelle un cri de désespoir arraché à l’orant. Le sujet avoue chez Michaux :

Ayez pitié de cet homme affolé qui avant de fran-  
Chir la barrière vous crie déjà son nom. (Nausée,21-22)

Chez Pierre Emmanuel, la phrase longue se déployant pour brusquement s’arrêter sur un mot, une série d’interrogations ou une interjection fait violence aux structures de bases du langage. La parole désarticulée y est alors souvent proche du hurlement au point que le sens y devienne de plus en plus obscur :

Terre ! Que j’ai pétrie du nom de tous mes morts  
Terre ! qu’en leur sublime rut j’ai possédé du nom  
Et dissoute en un monstrueux âge de chair  
Sans vie, sans mort. O nom inscrit dans tous mes  
Noms  
Te taire ! car tu es le non qui seul importe.(T.O ; Prière d’Orphée, 40-45)

La syntaxe est bouleversée au point de ne laisser entendre que l’alternance phonique des cris « terre » et « non ». La prière est souvent proche d’un pur acte de « vocifération noire. » : « Les mots en disent bien plus qu’il n’est capable d’expérimenter au moment où il vit la parole qu’il projette. <sup>68</sup> » déclare Emmanuel à propos d’Orphée.

### **L’obscurité des sens.**

La parole est désorientée par la disparition d’un puissant interlocuteur. Cette désorientation suggère un flottement du sens, comme si la prière proférée malgré tout tendait parfois vers le non-sens. Ainsi, Michaux multiplie les destinataires : cœur, âme et Seigneurs de la mort. Lorsque la parole devient cri, elle perd sensiblement sa dimension intelligible. L’étude précédemment menée des clivages d’une prière rongée par humour et paradoxes allait également dans ce sens. La parole proférée montre du doigt la vanité humaine, comme le déclare Orphée désabusé :

ô cinéraire Toi recueilles-en la cendre  
mêlée à celle vaine et superbe des mots. (P.O. 13-14)

---

<sup>68</sup> Pierre Emmanuel, *Le monde est intérieur*, Le Seuil, Paris, 1967, p.9.

Et pourtant, les nouvelles voix entendues manifestent d'un travail sur la langue qui signale la volonté de maintenir une parole. C'est dire que, s'il est impossible pour elles d'agir par le biais d'un destinataire, elles portent en elles autres sens et efficaces. La désorientation est l'occasion d'une ouverture des sens. Ces nouvelles prières s'inscrivent dans l'espace du pluriel des lectures. Au désespoir répond une jubilation de la multiplication des sens. Michaux dans son *Repos dans le Malheur* incarne ce travail de déploiement : « tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves »<sup>(6)</sup> déclare-t-il en glissant phonétiquement d'un mot à un autre. La modalité interrogative présente en creux dans la plupart de ces poèmes témoigne de l'ouverture d'un espace instable et fécond du flottement des sens.

## C. Parole de l'homme.

### **Liberté.**

La prière trouve sa chance dans le silence des dieux. Elle devient parole d'Homme. La parole qui se heurte au silence se retourne, en effet, sur elle-même. Elle oblige l'orant à user de sa liberté. Cette analyse s'applique surtout aux prières de Supervielle et Michaux où l'orant appelle une puissance symbolique. La prière d'amour emmanuelienne adressée à la femme connue s'inscrit dans une autre configuration. Dans *Tristesse de Dieu*, Dieu concède ainsi :

Il faut vous en tirer tous seuls comme des orphelins  
Dans la Neige.(31-32)  
Arrangez-vous avec la vie, avec vos tremblantes  
Amours.  
Vous avez un cerveau, des doigts pour faire le monde  
A votre goût,  
Vous avez des facilités pour faire vivre la raison  
Et la folie en votre cage.

L'orant gagne « cette odieuse autonomie<sup>69</sup> » dont parle Michaux et tend à devenir ce Prométhée nouveau que représente Orphée. Dès lors, l'angoisse est là, prise de conscience de cette liberté. On reprendra à ce compte les analyses sartriennes dans *L'Etre et le Néant*. Tout commence par

---

<sup>69</sup> Henri Michaux, "Mais toi quand viendras-tu" in *op. cit.*, v. 18.

la contingence c'est-à-dire par la découverte de l'existence pure qui n'est justifiée par rien d'autre qu'elle-même. Mais cette découverte de la contingence va de pair avec la transcendance de l'égo, appelée liberté : l'individu se trouve jeté hors de l'existence parce qu'il en a conscience ; il peut donc décider de donner un sens à son existence. C'est bien sur fond de mort que *Supplique* redécouvre et dessine les dimensions de l'existence humaine. S'ouvre alors un espace de création. *La Fable du Monde* peut être lue en ce sens comme l'adresse du poète à sa part créatrice. A travers fables, récits et fictions, le poète est capable de créer son Dieu. Ces mots de la lettre de Rilke à son amie vénitienne vont en ce sens :

La prière est un rayonnement de notre être soudainement incendié, c'est une direction infinie et sans but, c'est un parallélisme brutal de nos aspirations qui traversent l'univers sans aboutir nulle part. Oh que je me sais ce matin loin de ces avarès, qui avant de prier demandent si dieu existe. S'il n'est plus ou pas encore : qu'importe. Ce sera ma prière qui le fera car elle est toute création telle qu'elle s'élance vers les cieux. Et si le Dieu qu'elle projette hors de soi ne persiste point : tant mieux : on le fera de nouveau, et il sera moins usé dans l'éternité.

### **Signe d'humanité.**

Au cours de son étude de la poésie précaire chez Vigny, Jérôme Thélot écrit :

La prière, ou les plaintes ou les larmes [est] la seule parole véridiquement humaine, comme attestation de notre impuissance à comprendre le mal, et comme la plus abandonnée de nos tentatives pour surmonter le mal [...] L'animal, [...] souffre et meurt, lui, « sans jeter un cri », sans gémir, ni pleurer, ni prier.<sup>70</sup>

L'animal se tait, l'homme prie. On pourrait ajouter là : les dieux se taisent et l'homme prie encore. C'est donc l'humanité de l'homme qui se dit dans cet acte. Appel, la parole précaire est aussi la réponse humaine à la finitude. L'homme sublime sa détresse par le recours à une parole articulée. L'acte de parole en porte toutes les marques. Le moi, qui prend la parole, s'élargit ainsi en un nous, devenant porte-parole de l'humanité : « Ecoute-moi, je ne suis qu'un homme parmi tant d'autres »(P.I, 76-77). L'homme comparaît dans sa double dimension corporelle et spirituelle. Le corps transparaît dans le texte qui dit que l'homme est chair, chair souffrante. La prière emmanuelienne est ainsi obsédée par l'érotisme du corps féminin :

Accablée de Dieu que je t'aimais  
Dans les transfigurants étés ô madeleine  
Très nue les seins taris par tant d'âpre beauté

<sup>70</sup> Jérôme Thélot, *op. cit.*, p.13.

Et tant d'impétueux soleils entre tes jambes  
Et à ton flanc deux larges plaies d'odeur.(Noces, 8-12)

Dans un temps de méditation l'esprit se dit aussi :

Tu ne peux pas m'en vouloir de dire ce que je pense,  
De réfléchir comme je peux sur l'homme et sur son  
Existence. (P.I.108-110)

Chacune de ces prières pourrait commencer comme la *Prière à l'Inconnu* :

Je voudrais t'adresser sans tarder ces humbles paroles.  
Humaines.(P.I.50,51)

La prière est bien ici anthropophanie, manifestation de l'homme.

### **Entre nécessité et gratuité.**

Dans leur fragilité, ces paroles oscillent entre nécessité et gratuité. En un sens la profération est nécessaire. La parole doit se dire, la pensée se déployer, le cri jaillir. La prière est presque une réponse mécanique et urgente à une situation de détresse. L'orant a besoin de dire pour exprimer et conjurer. Pourtant, sous d'autres regards, la prière est gratuite. Elle sait qu'elle ne pourra atteindre l'instance qu'elle invoque comme le suggère l'interrogation finale de Michaux : « Jamais ? ». Elle pourrait ne pas être. Et l'orant la maintient. La parole s'élève dans l'entrouverture de la contingence disant par là toute l'humanité de l'orant.

## **III. Métamorphoses.**

Une fois le pacte rompu, la prière a donc gagné en autonomie. Cette autonomie lui confère de nouveaux pouvoirs.

### **A. Du faire au dire.**

## **Expression.**

La prière originelle peut quelque chose, elle a une efficience car elle est religieuse. Son miracle tient à son potentiel exaucement. C'est à une autre performance que s'attachent les prières sans les dieux : le miracle de leur voix est de parvenir à dire. La prière est, en effet, un dispositif de parole qui permet cette expression. L'orant profère une parole qui s'ouvre à une altérité virtuelle. Le mouvement du souffle, émergeant du profond intérieur vers la plus grande extériorité, appelle la voix haute. Cet élan est décrit par Emmanuel dans la préface du *Tombeau* :

La vraie rhétorique n'est pas dans l'éloquence mais dans la justesse de la profération. Justesse inhérente au jet : certaine attention au-dedans agit à la façon d'un forage. J'honore du nom de rhétorique profonde cet art de parole qui, d'un seul mouvement, rassemble et projette l'énergie interne de l'âme.<sup>71</sup>

Il y a alors dans la force de cette vocifération quelque jubilation. Plus que de prier, il s'agit de dire comme le souligne si bien l'orant dans la *Prière à l'inconnu* :

Mon Dieu, je ne crois pas en toi je voudrais te parler  
tout de même ;  
J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans  
Vie,  
Aux plus humbles des animaux quand je les savais  
Sans réponse ;  
Aux arbres qui, sans le vent seraient muets comme la  
Tombe,  
Je me suis parlé à moi même quand je ne sais pas bien  
si j'existe. (28-37)

Avec la disparition des dieux, la diction a donc devancé l'action.

## **Magie.**

Dans la configuration modèle, la parole est religieuse. Elle tire son pouvoir, ses effets, de sa subordination à l'instance invoquée. Le pouvoir de la parole est subordonné au pouvoir de l'instance. Là, lorsque le destinataire se tait, la parole ne peut tirer son pouvoir que d'elle-même. Pour agir, elle doit être magique, si l'on entend par magie ce pouvoir immanent aux mots. L'orant qui prie, on l'a vu, est poète. Il peut prétendre à une transformation de la langue qui lui donne une efficacité nouvelle. Le seul fait de dire dans un langage porté à un haut degré

---

<sup>71</sup> Pierre Emmanuel, *op. cit.*, Avant-propos, p. 35.

poétique doit avoir une efficace. Dans sa préface à *Epreuves, exorcismes*, Michaux analyse ces pouvoirs du langage :

Leur raison d'être : tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile [...] ]

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.

Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation  
Telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que  
Le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne démoniaque-état merveilleux.<sup>72</sup>

### **Charme et exorcisme.**

Selon différentes configurations, la prière poétique est ce « charme<sup>73</sup> » qui s'attache à saisir le réel. Elle conserve ainsi la dimension commémorative de l'oraison. Le *Tombeau d'Orphée*, comme le suggère le titre de l'une de ses sections, est une œuvre de mémoire, où le personnage mythique d'Orphée construit sur le mode élégiaque le souvenir de l'amour perdu. Lorsque le passé laisse la place au présent, il y a aussi dans ces prières poétiques une volonté de témoigner. Elles représentent le sujet et son monde selon l'entrelacs du récit et de la description. Dans *Prière à l'Inconnu*, l'orant implore un regard virtuel : « Ah ! Si tu existes, mon Dieu, regarde de notre côté. » (P.I,92) sur l'alarmante actualité : « De tous côtés l'on prépare de bizarres distributeurs/ De sang, de plaintes et de larmes,/ L'on se demande si les blés ne cachent pas déjà/ des fusils. » (67-70). La saisie est également, en un sens tout autre, la révélation qui se joue dans les mots. La prière dite en toute lucidité est le lieu d'une prise de conscience. C'est ainsi que *Repos dans le Malheur* repose sur un renversement spectaculaire : après avoir cherché à conjurer le Malheur, il le charge d'une positivité paradoxale. Inversement, la parole proférée vers l'extérieur est « exorcisme<sup>74</sup> » susceptible de libérer. Celle-ci est sans doute le plus manifeste dans l'imprécation de *Supplique* qui vise à conjurer le mauvais sort par la voix comme le dit la phrase liminaire : « O morts, n'avez-vous donc pas appris à mourir [...] ? » (S., 1). *Tombeau d'Orphée* est un chant de deuil où l'histoire apparaît comme achevée, la séparation

---

<sup>72</sup> Henri Michaux, *Epreuves, exorcismes*, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1945.

<sup>73</sup> « Charme » circule dans les titres de Valéry à Michaux.

<sup>74</sup> « Exorcisme » renvoie à l'œuvre de Michaux précédemment citée.

accomplie, l'amour déjà enchâssé dans le mythe. La prière poétique n'a donc pas perdu tous ses pouvoirs. Elle peut en poésie.

## **B. Une parole agonique.**

### **Epreuves.**

Tout comme dans la prière modèle, la prise de parole est épreuve. Il y a ce commentaire des phrases évangéliques de Saint Macaire, selon lequel la violence est requise : « Qu'il se fasse violence pour prier sans avoir la prière spirituelle. Quand Dieu verra comment il lutte et se fait violence, alors que son cœur ne le veut pas, il lui donnera la vraie prière spirituelle<sup>75</sup> ». On retrouve cette violence d'un acte qui implique une exposition virtuelle à l'altérité. Dans *Repos dans le Malheur*, l'orant dit par l'enchaînement des verbes le rythme de la confrontation : « Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves »(6). La démarche précaire prend alors une dimension agonique comme s'il y avait quelque dimension initiatique dans la prise de parole. Dans le *Tombeau*, Orphée doit effectuer un parcours de descente aux enfers. Le rythme de la marche y est sensible :

[...] et que j'ai marché.  
Que j'ai suivi longtemps la Mort sous tes arcades  
Que de rues j'ai pétries de mon pas de souffrance  
Que de sang j'ai mêlé à l'huile des pavés. (Noces, 27-30)

La descente dans les méandres de la conscience se fait à la manière d'un combat. C'est ainsi que dans *Nausée* le dédoublement entre soi et soi, l'impossibilité de trancher renvoient à une lutte intérieure entre les forces obscures et inconscientes :

Oh ! mon âme,  
Tu pars ou tu restes,  
Il faut te décider.  
Ne me tâte pas ainsi les organes,  
Tantôt avec attention, tantôt avec égarement,  
Tu pars ou tu restes,  
Il faut te décider. (6-12)

---

<sup>75</sup> Cité par Jean-Louis Chrétien in *op. cit.*



## C. Grâce.

### Paroles sublimes.

Jusque là, la parole précaire s'est montrée blessée par son humilité. Or s'arrêter là serait méconnaître la teneur de l'acte et de la parole de l'oraison. Il y a dans le geste de confiance et d'abandon, dans l'ouverture de l'être à ce qui le dépasse, une forme de sublime. Si l'on entend par sublime la force d'une parole capable d'ébranler l'auditeur par la violence de son élévation, alors la plupart des prières parcourues ici en relèvent. C'est particulièrement sensible dans la « vocifération noire » de la poésie emmanuelienne. L'analyse est à nuancer pour les prières du corpus marquées par l'humour. Toute la violence et la verticalité de la parole transparaissent ainsi dans les derniers vers des *Noces de la Mort* :

Qu'elle était dure hostie de larme où crucifiée  
Tu paraissais  
Trahie d'en bas par la ténèbre  
Qu'il était noir superbement ce lourd calice  
Elevé par deux mains de sang sur ton péché  
Laquelle  
De l'autre à jamais inutile  
Est la tombe (44-50)

Est-ce à dire que la beauté est apte à retourner la faiblesse en force ? Peut-il donc y avoir dans l'imploration quelque dignité ? Peut-être peut-on parler d'une sombre dignité de l'orant, de celui qui a su maîtriser ses élans et les transformer en prière. La prière est bien cette sublimation de la blessure en œuvre d'art.

### Silence.

Selon Jean-Louis Chrétien, dans *L'appel et la réponse*<sup>76</sup>, le sublime nous appelle dans l'effroi. La beauté de l'œuvre nous convoque mais elle rend toute réponse impossible. L'effroi est ce qui traduit la conscience de cette impossibilité. La prière sans les dieux appelle peut-être une réponse d'effroi. On ne prie que lorsque l'alternative est se taire. Mais on ne peut répondre à la prière. Le Dieu de *Tristesse de Dieu* prend la parole pour signifier qu'il se tait.

---

<sup>76</sup> Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, éditions de Minuit, 1992.

## **Poésie.**

Dans cette perspective est mise en relief la dimension esthétique de la prière. Les prières entendues ici sont bien l'œuvre de poètes. Peut-être faut-il penser que ces prières sans les dieux n'ont de sens qu'en poésie. Toute cette interprétation suppose la coopération d'un lecteur. Lui seul peut-être ce destinataire capable de faire de ces prières des prières virtuelles.

Ces paroles précaires s'inscrivent dans la fragilité et la virtualité de la liberté humaine. Elles doivent se lire et s'entendre en poésie. La question du pouvoir de ces paroles conduit donc à celle du pouvoir de la poésie moderne.

## ***Quelles voies pour la poésie ?***

La prière laïque trouve son pouvoir et son sens dans sa dimension poétique. Peut-être révèle-t-elle alors quelque chose de la poésie. Si elle s'inscrit dans le contexte poétique des années 1930, elle donne à penser plus fondamentalement certaines dimensions de la poésie.

### **I. Remplacement de ces voix dans le contexte des années 1930.**

Les prières poétiques d'Emmanuel, Supervielle et Michaux sont écrites dans l'entre-deux-guerres, et plus précisément dans les années 1930. La crise conjoncturelle et intellectuelle de cette époque appelle, semble-t-il, la prière. Les débats littéraires de l'époque font également de la prière un enjeu fondamental. On peut se demander dans quelle mesure les textes des trois poètes s'inscrivent dans ce contexte.

#### **A. L'esprit de la crise ou la crise de l'esprit.**

##### **Contexte historique : la guerre comme souvenir et comme menace.**

Les années de ruines qui suivent la Première Guerre Mondiale sont bien davantage un entre-deux-guerres qu'un après-guerre. La guerre a profondément marqué la « génération de feu <sup>77</sup> ». Elle constitue un tel traumatisme qu'un devoir de mémoire est ressenti comme nécessaire. Tandis que l'expérience du champ de bataille inspire des œuvres qui insistent sur l'horreur du combat (*Les Croix de bois* de Roland Dorgelès), des monuments aux morts sont construits. Dans les années 1930, alors que la Grande Guerre est encore un souvenir obsédant, se profilent déjà les prémices de la Seconde Guerre Mondiale.

---

<sup>77</sup> Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle*, Hatier, Initial, Paris, 1996, tome 1, p. 118.

### **Contexte intellectuel : crise de civilisation.**

Au début du vingtième siècle, on comprend que le savoir moderne se déclinera sur le mode de la fragmentation. Les découvertes scientifiques du début du siècle déstabilisent la confiance en une raison omnipotente. La théorie de la relativité d'Einstein et les avancées de la physique quantique opèrent une révolution copernicienne dans le champ du savoir. Dans ce sillage, c'est toute une conception globale de l'homme raisonnable, héritée de la philosophie des lumières et de la révolution industrielle, qui est remise en cause. Désormais, la primauté des puissances de la vie sur la raison est affirmée. C'est également le temps de l'exploration de la part obscure de l'homme : tandis que Bergson plonge dans les flux de la conscience, Freud exhibe toute la part inconsciente du psychisme humain. Cette crise de l'esprit est alors renforcée par la guerre de 1914. Valéry s'écrie dans une formule célèbre : « Nous autres civilisations savons désormais que nous sommes mortelles<sup>78</sup> ». Les valeurs de la civilisation qui a permis ces horreurs sont remises en question. Dans les années 1930, la crise globale économique, politique et sociale accentue encore cette crise de civilisation. Cela conduit de nombreux intellectuels à considérer que la civilisation occidentale trop préoccupée par les progrès matériels a manqué son but. Valéry dénonce ainsi dans *Regards sur le monde actuel* l'impuissance de l'homme à dominer ses propres créations.

### **Quelle place pour la prière dans l'entre-deux-guerres ?**

En temps de crise, on constate d'ordinaire une recrudescence des pratiques religieuses, et donc de la prière. Le contexte d'entre-deux-guerres et la crise de civilisation sembleraient donc devoir logiquement appeler la prière. Mais, croit-on toujours à la prière à cette époque ? Dans les années 1930, la majorité des Français adhère encore à une confession religieuse, le catholicisme étant la confession dominante. Ainsi, la plupart des enfants sont baptisés et vont au catéchisme. Il y a donc, à cette époque, une connaissance de la culture de la prière et une pratique du rite. Mais, depuis la séparation de l'Eglise et de l'Etat du début du siècle, l'idée

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 118.

laïque progresse et la pratique religieuse décline. Malgré un certain regain de ferveur religieuse à la faveur de la Grande guerre et les efforts de l'apostolat catholique, la France est engagée sur la voie de la sécularisation. En ces temps de déclin religieux, le maintien de la prière est donc fragile.

## **B. Débats littéraires : un contexte poétique qui appelle la prière.**

Dans les années 1930, face à un monde dans lequel s'évanouissent les valeurs traditionnelles, les jeunes intellectuels exaltent l'action qui permet à l'homme d'affirmer sa dignité en se surpassant. En littérature, on s'interroge dès lors sur la possibilité d'une poésie pure, c'est à dire dégagée du monde. Le débat soulevé autour de la question va faire alors de la prière en poésie un enjeu théorique.

### **La poésie pure : Valéry.**

Avec la publication de *Variété* en 1924, Valéry réactualise dans l'entre-deux-guerres la question de la poésie pure. Pour autant, ce débat ne doit pas masquer ce qu'il doit aux réflexions plus anciennes. C'est sous la plume de Baudelaire, à la fin de ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), qu'apparaît pour la première fois l'expression de « poésie pure » : « Toute âme éprise de poésie pure me comprendra quand je dirai que, parmi notre race antipoétique, Victor Hugo serait moins admiré s'il était parfait <sup>79</sup> ». Dans la polémique, Baudelaire défend une définition du fait littéraire indépendant de ce qui n'est pas lui : « La poésie, ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même<sup>80</sup> ». C'est là l'un des premiers avatars de « l'art pour l'art ».

L'expression poésie pure vise alors à dégager une essence du poétique. Elle réside pour le poète

<sup>79</sup> Cité in article « Poésie pure », ARON Paul, DENIS Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Quadrige/ PUF, Paris, 2002.

<sup>80</sup> Ibidem.

dans la beauté formelle du langage poétique. C'est Mallarmé qui théoriserait dans *Crise de vers* (1886-1887) l'esthétique de l'« œuvre pure ». Il définit la littérature, par exclusion du langage ordinaire, comme exception au régime de l'« universel reportage », libéré de toute fonctions autres que d'assurer « la transposition d'un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, [...] pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure<sup>81</sup> ». Dans l'entre-deux-guerres, Valéry prolongera la poétique mallarméenne en lui donnant une inflexion plus formelle et intellectuelle : « la poésie n'est que la littérature réduite à son principe actif [...] purgée des idoles de toutes espèces et des illusions réalistes. » La théorie de la poésie pure est donc encore d'actualité dans les années 1930.

### **De la poésie pure à la prière : l'Abbé Bremond.**

Le 25 octobre 1925, lors de la séance publique des Cinq Académies, l'Abbé Bremond, délégué par l'Académie française, prononce une courte communication : « La poésie pure<sup>82</sup> ». Une nouvelle polémique, que l'on peut suivre en ses débuts dans les *Nouvelles littéraires* du 31 octobre au 16 janvier 1926, est lancée. C'est en s'appuyant sur l'autorité de Valéry que l'Abbé Bremond défend sa position. Il cherche lui aussi à isoler au sein de la poésie une mystérieuse substance qui libère la poésie des moyens et fonctions du langage ordinaire, mais s'écarte de Valéry, en y voyant un élément étranger au pouvoir de l'intelligence. En reprenant la parabole *d'Animus et Anima* de Claudel, il soutient que la faculté poétique est davantage du côté d'*anima*, sensibilité et imagination, que d'*animus*, raison raisonnée. La poésie pure est la « pure création ou transformation magique que nous revêtons, non pas d'abord les idées ou les sentiments du poète, mais l'état d'âme qui l'a fait poète<sup>83</sup> ». Aussi, la poésie « comme tous les arts aspire donc à rejoindre la prière<sup>84</sup> ». L'Abbé Bremond a donc infléchi la métaphysique mallarméenne du verbe en poétique religieuse. C'est là l'ultime avatar d'un modèle désormais

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Cité par Jacques Robichez, *Précis de littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1985.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

épuisé, contre lequel se dresseront les poétiques de l'engagement et de la politisation de la littérature du milieu du siècle.

### **Poésie et mysticisme.**

L'interrogation sur la poésie pure rebondit donc sur un autre champ théorique. Si ce qui spécifie la poésie en tant que telle est son aspiration spirituelle à la prière, la question des rapports entre poésie et mystique se pose alors. Puisque le Verbe poétique est l'ultime refuge du sacré, le risque de confusion entre sacré poétique et sacré mystique est grand. Le sens mystérieux qui se dit dans ce langage est-il immanent au langage ou le langage est-il le mode d'expression privilégié d'un sens religieux qui le transcende ? Ce sont là les questions soulevées par l'Abbé Bremond dans *Prière et poésie*. Elles impliquent une certaine conception de la poésie et interrogent en profondeur ce qu'elle est. Dans une telle perspective, l'activité poétique est une voie de préparation à la mystique, elle est « la pierre d'attente d'une expérience plus haute, qu'elle appelle en quelque sorte<sup>85</sup> ». Faire de la poésie une aventure spirituelle est l'une des voies poétiques empruntée dans les années 1930. A la suite de Claudel, de jeunes poètes comme Patrice de la Tour du Pin, Pierre-Jean Jouve et Pierre Emmanuel partent à la recherche poétique de l'Absolu. Une telle poésie se présente comme recherche de la connaissance par le biais d'un exercice, d'une expérience ou d'une aventure spirituelle. La Revue *Fontaine*<sup>86</sup> publiée en 1942, pendant la seconde guerre mondiale, montre toute l'actualité, en temps de guerre, d'une poésie à la recherche de la connaissance. Les débats poétiques des années 1930 appellent donc la prière.

### **C. La prière poétique comme réponse en marge.**

Le contexte des années 1930, aussi bien conjoncturel que poétique, appelle la prière.

Comment situer dès lors les prières poétiques des poètes étudiés ?

---

<sup>85</sup> Abbé Bremond, *Prière et poésie*, Cahier vert numéro 67, éd. Bernard Granet, 1933.

## Des prières d'époque.

Il y a, dans certaines des prières poétiques étudiées ici, la marque de leur inscription dans les années 1930. Les textes portent la trace d'un contexte. Certes, dans le *Tombeau d'Orphée*, l'esthétique de la violence répond aux tourments de blessures érotiques et emprunte le détour du mythe. Mais Emmanuel répond aussi à la guerre par une écriture de la colère dans nombre d'œuvres, et notamment *Jour de colère*. Il y a donc chez lui une conscience des événements contemporains. « Mais toi quand viendras-tu ? » de Michaux, par sa publication aux côtés d'*Allons, jeunesse, guerre, embrouillez-moi tout ça !*, témoigne également de son inscription dans un contexte. La « Prière à l'Inconnu » de Supervielle, datée de juillet 1937, est celui qui se présente le plus évidemment comme un poème de circonstance :

Ecoute moi, cela presse, ils vont tous se décourager  
Et l'on ne va plus reconnaître les jeunes parmi les  
    Agés.  
Chaque matin ils se demandent si la tuerie va  
    Commencer,  
De tous côtés l'on prépare de bizarres distributeurs  
De sang, de plaintes et de larmes,  
L'on se demande si les blés ne cachent pas déjà des  
    Fusils. (62-70)

Il n'est pas impossible qu'il s'agisse là d'une réponse à l'article de Jacques Maritain « La guerre sainte », publié dans le numéro de juillet de la revue N. R. F, comme le suggère Jean Gaudon dans sa « Préface » à *La Fable du monde*.

Pour autant, la prière lie l'éphémère à l'absolu. Elle est une véritable consécration du temps grâce à un cycle de courts offices répartis dans la journée. La guerre, contemporaine de l'écriture de ces prières, rencontre donc le temps mythique de la prière. Plus que d'une guerre, la prière parle de la guerre. Pour l'essentiel, la guerre est donc présente dans ces textes à travers des éléments symboliques. C'est ainsi que dans la « Prière à l'Inconnu », l'image du taureau mené à l'abattoir renvoie métaphoriquement à la guerre d'Espagne. Peut-être, cette temporalité de la prière est-elle particulièrement adéquate au parler de la guerre. La guerre, en effet, introduit une rupture au sein du devenir quotidien.

Elle pervertit l'ordre au point d'ouvrir une parenthèse dans la chronologie du monde. L'inactualité fondamentale de la prière en fait alors son éternelle actualité.

### **La prière poétique extérieure aux débats littéraires.**

Pour autant, il semble que les trois poètes restent à l'écart des débats littéraires des années 1930. Leurs esthétiques sont visiblement éloignées des poétiques mallarméenne et valéryenne de la poésie pure. Les écritures de Supervielle et Michaux sont bien davantage du côté de l'impureté, qui interdit la division proposée par Mallarmé entre le langage hiératique de la poésie et « l'universel reportage » de la prose. L'un comme l'autre semblent avoir en effet renoué dans la souplesse de leur poésie, la prose, le discours et le récit. C'est à peu près ce que dit Supervielle en 1945 dans sa conférence de Buenos Aires, « En songeant à un art poétique » :

Je crois aussi bien en la vertu au sein du poème de certaines phrases de prose (encore faut-il qu'elles soient bien accentuées et soulevées par le rythme). Par leur grand naturel dans un moment tragique elles lui apportent un pathétique extraordinaire. Quand Victor Hugo entend venir « les noirs chevaux de la Mort », il ajoute ces deux derniers vers qui sont de pure prose (mais divinement accentuée et rythmée) :

Je suis comme celui qui s'étant trop hâté  
Attend sur le chemin que la voiture passe.<sup>87</sup>

L'analyse est à nuancer pour l'écriture emmanuelienne qui, pour reprendre l'expression de Nadal, use à dessein des « courts-circuits par l'image ou le chant<sup>88</sup> » menaçant l'intelligibilité du sens. Leurs esthétiques ne s'inscrivent pas davantage dans la perspective de la poésie pure à l'inflexion religieuse. Si leurs poèmes sont pour nous des prières poétiques, ce sont là des prières laïques à l'écart de la religion au sens strict. Certes, Emmanuel déploie toute une réflexion théorique sur le rapport entre littérature et mysticisme. Mais ce sont là des écrits plus tardifs. Le *Tombeau d'Orphée* qui nous intéresse ici n'a pas la dimension religieuse des autres œuvres.

---

<sup>87</sup> Cité par Jean Gaudon, in « Préface » de *La Fable du monde*, p. 14. Notre analyse s'appuie largement sur ses remarques dans cette même préface.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 12.

### **La prière poétique : la prière pure.**

On peut soutenir que les prières poétiques des trois poètes restent une réponse possible au contexte des années 1930. La crise de civilisation suscite, en effet, questions et demandes. La prière est la forme poétique susceptible de les exprimer. Dans un contexte où la pratique religieuse décline bien que son souvenir demeure, la prière poétique permet de continuer de prier. En outre, elle pourrait être aussi une manière détournée de répondre au débat poétique de la poésie pure. A la pureté formelle de Valéry et à la pureté mystique de l'Abbé Bremond, on pourrait ainsi préférer la prière pure. Lorsque le poème demeure un semblant de prière sans religion, la prière devient poétique. La prière est pure car elle est désorientée. Peut-être une dimension fondamentale de la poésie se révèle-t-elle dès lors dans ces prières pures ?

## **II. La prière comme acte poétique.**

Le point de départ de cet essai était une perplexité : en l'absence des dieux, pourquoi maintenir la prière en poésie ? Cette problématique initiale peut être renversée en voyant dans la prière un ressort poétique fondamental.

### **A. Sur le parcours poétique des trois poètes.**

La prière est un enjeu poétique pour chacun des trois poètes.

#### **Pierre Emmanuel.**

L'œuvre de Pierre Emmanuel gravite pour l'essentiel autour des prières, des prières profanes aux prières religieuses. Elles sont donc un véritable enjeu dans l'esthétique emmanuelienne. Le *Tombeau d'Orphée* montre l'échec d'une première tentative

prométhéenne, celle de la prière orphique. Blanchot, dans *L'Espace littéraire*, lit ainsi « le regard d'Eurydice<sup>89</sup> » comme l'envers de l'inspiration. A travers la prière d'Orphée, se joue le drame de l'inspiration et de la possibilité de l'œuvre. La venue à l'art est descente aux Enfers. Par la puissance de cet art presque possédé, Orphée espère fléchir les dieux et vaincre la mort. La prière est ce moment de soumission heureuse à la faveur divine dans l'espérance de l'œuvre. Elle est donc la pointe extrême du désir d'œuvre. Mais elle ne peut être lue qu'au regard de l'ultime regard d'Orphée vers Eurydice. Le regard contredit et transgresse la prière. Par cet instant d'égarement, Orphée viole la loi, son désir se confond avec le renoncement :

Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même l'inspiration. L'inspiration transformerait donc la beauté de la nuit en l'irréalité du vide.<sup>90</sup>

La prière poétique, lorsqu'elle obéit aux seules lois du poète, promet l'art mais non l'œuvre. C'est donc dans l'entrelacs de l'esthétique et de la métaphysique, que la poésie peut être. La prière sera ce lieu de liaison du poétique et du religieux.

### **Jules Supervielle.**

La prière est à la rencontre des questionnements esthétique et métaphysique de Supervielle. Entre l'esprit et la réalité du monde, se placent des abîmes infranchissables qui sont autant de portes ouvertes aux interrogations métaphysiques. Dans sa lettre du 28 Novembre 1925, Rilke commente ainsi l'œuvre de Supervielle :

Cela crée une continuité par-dessus les abîmes, je sens que cela ne s'arrête nulle part ; vous êtes grand constructeur de ponts dans l'espace, vos arches sont vivantes comme le pas de Saint Christophe, ce grand précurseur des ponts et de la poésie, qui, par sa démarche était un des premiers à rythmer l'infranchissable.<sup>91</sup>

Si la poésie ne peut combler l'infranchissable, elle peut tenter de compenser les gouffres. Dans l'œuvre, c'est la prière qui fait entendre l'appel, l'adresse qui s'attache à rompre la distance avec l'Autre : femme, mort ou dieu. Par son héritage religieux, la prière ouvre également un espace de réflexion sur la création. Dans *La Fable du Monde*, elle est entretien avec la part

---

<sup>89</sup> Blanchot, « Le regard d'Orphée » in *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio essai, Paris, 1955, p.225 sq.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p.

<sup>91</sup> Cité par André Blanchet, in *op. cit.*, p.

créatrice de soi. Quand « Dieu parle à l'homme », il lui avoue ainsi : « Je me sers des mots qui sont à toi<sup>92</sup> ». Le poète qui prie un dieu absent peut donc être démiurge sans se prendre pour Dieu. Le poète refuse ainsi de céder aux mirages prométhéens, aux vertus de l'hermétisme et de l'ésotérisme, et lui préfère une poésie de l'humilité et de la transparence qui tente de retenir dans l'impalpable filet du langage des images qui ne font que passer.

### **Henri Michaux.**

Aux yeux de Michaux, la poésie, comme tout ce qui est littérature, est suspecte. Sous ce vocable, il entend le poétique, tel qu'il est communément reçu. Dans cette perspective, la littérature risque d'être dupe d'elle-même et de l'illusion de ses pouvoirs. Michaux reconnaît ainsi dans *Qui je fus* :

J'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée. Les camarades de la pensée assistaient. Pas une ne voulut tenir sur moi le moindre pari, et elles étaient bien là six cent mille qui me regardaient en riant.<sup>93</sup>

La littérature ne prend sens qu'en devenant miroir verbal de cette relation paradoxale de distance et d'affrontement avec le réel, ce qui passe par un travail critique sur la langue. La prière est l'une des configurations qui répond à une telle exigence. Elle permet, par son orientation vers un destinataire, d'opérer le dédoublement de la parole qui ouvre l'espace d'un lyrisme critique. Plus encore, par la prière, la poésie n'appartient pas seulement à l'immobilité de la contemplation esthétique. Elle se fait intervention, comme au sens militaire du terme :

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire. Fini, maintenant j'interviendrai.<sup>94</sup>

La langue travaillée par la poésie devient une alliée dans l'affrontement du réel : elle est ce charme ou cet exorcisme capable d'agir sur le réel. Paradoxalement, c'est dans ces mêmes prières poétiques que l'on entend les élans lyriques les plus authentiques. Dans *Lointain*

---

<sup>92</sup> Jules Supervielle, « Dieu parle à l'homme », *La Fable du Monde*, p. 34, v.6.

<sup>93</sup> Cité par Henri Lemaître, *op.cit.*, p. 174.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 176.

*intérieur*, il semble que le recours à la prière poétique dans le poème liminaire « Repos dans le Malheur » motive l'écriture de la section appelée *Poèmes*.

## **B. Le prétexte des dieux pour prier en poésie.**

Si la poésie tend à rejoindre la prière, peut-être est-ce parce que la prière tend à se dire en poésie. Le désir de prier n'est pas tant religieux que fondamentalement poétique et les dieux sont un prétexte pour prier en poésie.

### ***Poïesis.***

C'est d'abord par sa modalité d'utilisation que la parole précaire semble rejoindre la parole poétique. En prière, la parole se fait acte, à la fois activité et création. Face à un auditeur omniscient, on s'en souvient, la dimension commémorative de la parole en fait davantage un acte parlé qu'un parler en acte. Accompagnée d'un cérémonial, cet acte parlé se dit alors dans la gestuelle corporelle de l'acte. Il y a donc dans le dire de la prière une véritable *praxis*. Plus encore, la prière est *poïesis*, création. Par ce qui la rattache au verbe divin, elle est cette parole créatrice où se rejoue l'origine, du monde et de la parole. Le surgissement de l'expression s'y donne à lire comme contemporain d'un déploiement du réel. L'assimilation du verbe et de la parole créatrice est donnée à lire dans *l'Évangile selon Saint Jean*

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu  
Et le Verbe était Dieu.

Il était au commencement tourné vers Dieu.

Tout fut par lui, et rien de ce qui fut ne fut sans lui,

En lui était la vie et la vie était la lumière des hommes.

Et la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas saisie.<sup>95</sup>

Par la parole, le monde advient, le réel est redéployé. La parole précaire est susceptible d'avoir un effet, d'agir. On pourrait redire ici l'entrelacs de la prière avec ces incantations, charmes,

---

<sup>95</sup> Évangile selon Saint-Jean, 1, 1-5

exorcismes. Ce sont là les dimensions du poème. Le mot poème est ainsi emprunté au latin *poema*, lui-même emprunté au grec *poiema* dont le sens premier se traduit par « chose faite, chose achevée, artefact, objet manufacturé ». La rêverie étymologique invite donc à mettre au premier plan l'idée que le poème est une construction, une architecture des mots, qu'il joue sur une organisation particulière de la langue. Mais la même étymologie autorise d'autres interprétations, qui nuanceraient l'analyse, en soulignant que le verbe *poien* signifie non seulement « fabriquer un objet » mais aussi « créer » voire « enfanter ». C'est donc la dimension active de la création poétique d'une œuvre vive qui est soulignée.

### **Verbe.**

Il y a dans la prière, une configuration de parole, que l'on peut appeler poétique. La parole précaire appelle d'elle-même la voix. Les *Voix d'Orphée* de Maulpoix donnent à entendre dans la poésie cet élan vers l'oralité. L'élévation de la voix est portée par louanges et célébrations vers la musicalité du chant. La poésie est bien ce chant de gloire d'un poète qui, pour reprendre la formule de Saint-John Perse, parle dans « l'estime des choses. » Il y a là une connivence évidente avec le lyrisme poétique. Son dire requiert également une attitude particulière envers le verbe, car la parole y est, on s'en souvient, mise en scène. Qu'elle soit prononcée dans la communion de la communauté ou dans le retrait de la solitude, elle est toujours à l'écart du parler ordinaire. Le cérémonial qui l'accompagne fait du dire une liturgie. Il y a donc dans cette attitude quelque proximité avec la récitation du poème qui appelle l'attention et la considération des textes. Par ailleurs, dans la prière, la parole qui se dit s'adresse à l'invisible mais espère une écoute. Le poème appelle lui aussi un lecteur, le trouvant ici ultimement dans le lecteur des textes.

### **Question.**

La prière, on l'a vu, donne à entendre la demande et l'interrogation. Il n'est plus temps de revenir une fois encore sur les exemples cités précédemment. Il y a dans ce questionnement une dimension proprement poétique. La modalité interrogative pourrait être celle de la poésie. On peut lire à cet égard l'admirable page des *Eléments d'un songe* dans laquelle Jaccottet identifie le poème et la question :

Je crois ceci : qu'en fin de compte, la meilleure réponse qui ait été donnée à toutes les espèces de questions que nous ne cessons de nous poser, est l'absence de réponse du poème. A mon inquiétude, à mes doutes, à mon ignorance, même à mon dégoût, certains jours, ce qui s'oppose le mieux, ce n'est ni un traité de la Sagesse, ni un sermon sur Dieu ; ce n'est pas non plus une formule savante, un axiome autoritaire ; mais bien, quoi que j'en aie souhaité aller au-delà, quelque poème long ou bref, ce poème ne serait-il à son tour qu'une question, la question même, peut-être, que je me posais. Pourquoi ? Parce que dans le poème la question est devenue chant et s'est enveloppée dans un ordre sans cesser d'être posée. Je dois bien constater qu'il n'est pas de réponse qui puisse abolir la question ; sinon, il y a bien longtemps qu'elle aurait été donnée, et que la vie sur cette terre aurait cessé pour faire place à je ne sais quoi d'impensable ; mais je dois admettre du même coup qu'une question perpétuelle, demeurant absolument sans espoir de réponse, est également impensable. Que reste-t-il ? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme poésie[...].<sup>96</sup>

La langue de la philosophie part avec rigueur à la recherche de la vérité, et tend à immobiliser le réel dans la stabilité des concepts. La poésie, préférant l'entre-deux de la métaphore, s'installe dans l'inlassable flottement des sens. Plus que toute autre forme la prière rappelle cette dimension de la poésie

### **C. La mort de Dieu comme libération de la poésie.**

Si le désir de prier est en son fond désir de poésie, peut-être la disparition du prétexte de la religion libère-t-elle la poésie<sup>97</sup>. Dès lors, plus encore que la prière, la prière laïque est-elle en son fond poésie.

### **Face à face de la poésie.**

---

<sup>96</sup> Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p152 sq.

<sup>97</sup> Nous entendons par religion, la religion au sens strict de religion instituée. La « disparition des dieux » dit métaphoriquement la perte de cette religiosité au sens strict. Cela ne signifie pas pour autant, on l'a vu, la disparition de toute distinction du profane et du sacré et de toute aspiration spirituelle.

La poésie qui prie en religion se voile. Dans son adresse, la parole précaire est subordonnée à un fondement supérieur et une destination extérieure qui la masquent. La disparition des dieux signifie dès lors dévoilement de la poésie. Si l'orant se met à nu dans la prière religieuse, la poésie s'exhibe dans la prière laïque. Les débats des années 1930 s'attachent précisément à dégager ce qu'est la poésie pure. Ces prières laïques offrent peut-être une possibilité de réponse. Nous reprendrons ici l'hypothèse précédemment émise. Lorsque ces voix maintiennent la prière malgré tout, lorsqu'elles s'élèvent pour rien, elles deviennent pur acte de prière. L'une des modalités de la poésie pure serait cette prière pure.

### **Littérature et monde.**

Quand la poésie prie en religion, l'adresse aux dieux fait de la poésie une parole aux dieux. Cette parole aux dieux trouve dans ce contenu théologique la justification de son existence. Quand la poésie prie face au silence des dieux, elle n'a désormais à dire que l'entrelacs du monde et de la littérature. La poésie qui parle du monde est plus fragile car elle a perdu les dieux qui la légitimaient. Mais elle oppose à la pauvreté du discours sur le Dieu unique, la richesse du discours sur la pluralité du monde. Supervielle appelle ainsi son œuvre *La Fable du monde*, et redonne toute sa place à la terre. Ainsi dans la « Prière à l'Inconnu », l'orant rappelle : « Portant je voudrais te remettre en mémoire/ la planète Terre, / Avec ses fleurs, ses cailloux, ses jardins et ses maisons. » (45-47). La prière poétique religieuse pouvait également masquer une méditation cabalistique sur le nom de Dieu. Yves Bonnefoy suggère ainsi la puissance poétique du nom de Dieu avec son poème « Dans le leurre du seuil » :

Que tu peux nommer Dieu ce vase vide,  
Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don ;  
Dieu sans regard mais dont les mains renouent,  
Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore,  
Dieu vaisseau pour l'antique douleur comprise,  
Dieu voûte pour l'étoile incertaine du sel  
Dans l'évaporation qui est la seule  
Intelligence ici qui sache et prouve.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Gallimard, Poésie/ Gallimard, 1982, p. 291.

La disparition du nom de Dieu, oblige la poésie à exhiber son travail amoureux et critique de la langue. La référence au monde se redouble dès toujours par une référence aux mots, car la poésie se dit toujours en elle-même en même temps qu'elle dit autre chose. Mallarmé le confirme à propos du vers qui « vous cause la surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution en même temps que la réminiscence de l'objet baigne dans une neuve atmosphère.<sup>99</sup> » Loin de périr avec la disparition des dieux, la poésie y trouve sa fragile chance d'être dans la pluralité.

### **Vide et présence.**

La disparition des dieux révèle en creux de ces paroles une dialectique du vide et de la présence. L'absence des dieux qui place le vide au cœur des mots amène ainsi Bonnefoy à « nommer Dieu ce vase vide<sup>100</sup> ». La poésie devient architecture du vide et musicienne du silence. Maulpoix constate ainsi dans *Le poète perplexe*: « Que peut la poésie ? Nous rappeler de quel vide nous sommes faits. Manifester ce qui nous évide au plus près de ce qui nous emplit.<sup>101</sup> » Inversement, il y a dans la poésie moderne l'appel à une présence réelle des choses dans les mots. Les mots eux-mêmes ne sont plus simple outil mais deviennent des choses. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* le dit en ces termes :

Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage instrument. Il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.<sup>102</sup>

Les mots espèrent alors appeler les choses. C'est là la démarche de Ponge qui désire créer un *analogon* de la chose par les mots. Le monde y est toujours à la fois absent et présent.

### **III. Potentialités de la poésie : alternatives.**

---

<sup>99</sup>

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, p 255.

<sup>102</sup> Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, folio essais, 1948, pp. 18-19.

Par le détour des prières poétiques étudiées, le deuxième moment de cet essai a interrogé le pouvoir et le sens de la parole humaine. L'interrogation peut être ici reconduite sur le pouvoir et le sens de la poésie moderne. Nous entendons par moderne la poésie qui naît avec Baudelaire. Plusieurs possibilités se présentent alors.

## A. Culte de la poésie.

La prière religieuse ouvre l'espace du sacré et tente la liaison à l'Absolu. Dans les décombres de la prière religieuse, une première possibilité de la poésie moderne est une poésie qui peut. La prière laïque remplace le culte de Dieu par le culte de l'art. L'analyse des poèmes de Pierre-Jean Jouve par Jérôme Thélot dans *La poésie précaire* va en ce sens. Le dernier poème de la première œuvre de Jouve est une *Prière* (1924). Avec l'ensemble de la première œuvre, cette dernière prière est reniée pour insuffisance. Cette insuffisance est jugée selon des critères esthétiques. A ce moment, la conversion que Jouve attend de lui-même n'est donc pas au christianisme mais à l'Art. *En Miroir* nous renseigne sur ce retour filial :

Je réappris à prier. Je revenais aussi, *enfant prodigue*, à mes initiateurs, et je travaillais à ces grands textes. Les Fleurs du Mal, Une Saison en Enfer, Aurélia, Mon Cœur mis à nu.<sup>103</sup>

Le poète pense à Baudelaire dans *A une heure du matin* :

Donnez-moi la puissance de me rapporter constamment à cette réalité redoutable ; donnez-moi de me sentir toujours capable de l'immuable langue qui, partant de nul lieu, de nul état sous nul ciel, monte verticalement avec ce qui est dit et ce qui est antérieur au dit, pour vous rejoindre, Dieu. Tout est profondeur, oraison et salut, dans un poème d'airain en apparence, et de pure ascension en substance.<sup>104</sup>

La prière a donc pour finalité le poème. Il s'agit de prier pour le poème, et certes par lui, pour que le poème soit donné, poème qui sera l'espace d'une prière, elle-même en faveur de l'Art.

Pierre-Jean Jouve prie ainsi pour :

Que toujours soit donnée une langue inventrice.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup>Charles Baudelaire, *Œuvres II*, Edition établie par Jean Starobinski, Mercure de France, Paris, 1987, p. 1070. cité par Jérôme Thélot, *op. cit.* p. 99.

<sup>104</sup>*Ibidem*, p. 1261, cité par Jérôme Thélot, *op. cit.* p.97.

<sup>105</sup>Pierre- Jean Jouve, « A moi qui cultivait contre cent impostures », in *OE II*, 1270. , cité par Jérôme Thélot, *op. cit.* p. 85.

Il y a donc une dynamique augmentative de la poésie. On prie par le poème en vue d'un potentiel autre poème. C'est là s'inscrire dans l'une des orientations possibles de la poésie moderne qui est celle de l'art pour l'art. D'Aristote à Horace et à La Fontaine, l'idée selon laquelle l'art littéraire se définit par une fonction d'édification, morale ou religieuse, socialement utile, est dominante. Face à cela, l'art pour l'art représente un siècle et demi -de Gautier et Baudelaire au Parnasse- de transformation d'une partie des valeurs littéraires en finalité sans fin autre qu'esthétique, de réduction de la triade Vrai, Bien, Beau aux seules valeurs que les poètes reconnaissent pour les leurs.

La poésie emmanuellienne est aussi à rattacher aux poésies qui peuvent, qui ont du pouvoir. Il y a dans les prières d'Orphée aux accents prométhéens la croyance en la toute puissance du langage poétique. Pourtant, il ne s'agit là que d'un moment d'illusion dans l'œuvre emmanuellienne. La fin du *Tombeau* montre la vanité d'une telle perspective. L'œuvre emmanuellienne a en effet une orientation nettement religieuse, le pouvoir du langage poétique étant subordonné au dessein mystique qu'il accompagne. L'ensemble de l'œuvre est donc encore en deçà de l'alternative envisagée.

## **B. Vanité de la poésie.**

Le pendant de l'orientation précédente est une poésie qui ne peut plus rien. En l'absence des dieux, la prière poétique met en effet à nu la précarité essentielle du langage poétique. Dans cette vanité, le langage poétique ne peut que revenir sur lui-même avec une distance critique. Là encore, la poésie s'adresse donc essentiellement à elle-même, mais cette fois pour exhiber avec dérision sa fragilité. A travers le rire et la dérision pointe donc le désespoir. Cette posture ironique et désespérée est celle des poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : d'un Tristan Corbière, d'un Charles Cros, ou d'un Jules Laforgue. Le *Sonnet avec la manière de s'en servir* de Corbière est emblématique de la dérision qui menace le poème d'un clivage

interne. Pour échapper au silence qui la guette et trouver sa chance d'être, la poésie doit alors se lancer dans l'horizontalité de la marche. C'est en abandonnant la verticalité de la prière et de la poésie hantée par le fantôme de l'être qu'elle trouve sa possibilité. C'est ainsi que Rimbaud qui riait de la littérature pensa un temps se taire. Puis, il décida que la poésie n'était pas que littérature mais aventure, et se lança à la rencontre du monde. L'aventure de la poésie est dès lors d'aller vers l'appel toujours là du monde qu'évoque Michel Collot :

L'appel, c'est le brusque arraisonnement de la conscience poétique par un événement quelconque, mais où raisonne l'avènement du monde. Il peut émaner des choses les plus simples. Ce n'est pas dans leur nature qu'il faut chercher la raison de leur attrait, mais dans leur mode de manifestation. [...]

Ce que nous délivrent les choses c'est la simplicité d'un *il y a* qui ne saurait lui-même se livrer, d'un *es gibt* qui ne les donne qu'en se retirant. [...] Leur évidence est obscure, leur dévoilement reste voilé, et semble exiger encore d'être révélé par le langage. Si l'horizon a pu devenir un « objet poétique privilégié », c'est qu'il n'est pas vraiment un objet mais la marque, en tout objet ou paysage, de cette insuffisance du voir, qui le destine à être constamment relayé par le dire. Nombreux sont les poètes qui ont situé l'origine de leur « vocation » dans l'adresse muette venue de cette part invisible et muette des choses...<sup>106</sup>

La grande modernité de la poésie de Michaux qui n'est plus hantée par la verticalité du fantôme de l'être est presque au-delà de l'alternative dessinée dans les débris de la prière. C'est sans doute de cette dernière posture que Michaux est pourtant le plus proche. Sa poésie revient avec scepticisme sur la langue poétique et il lutte avec scepticisme contre toute illusion de pouvoir. Pourtant, Michaux ne se tait pas et s'engage, on l'a vu, dans une aventure poétique qui dépasse le domaine littéraire. Il n'aurait pas voulu être appelé poète, car pour lui la poésie engage toutes les dimensions de l'existence et le voyage.

### **C. Précieuse fragilité.**

La dernière voie de cette alternative reconnaît dans la poésie une extrême précarité. Si la poésie prie encore, c'est pour continuer à être. Elle ne peut qu'espérer sa propre possibilité. Jérôme Thélot lit dans cette perspective la précarité des poèmes de Philippe Jaccottet. Dans le

---

<sup>106</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989, pp. 156-157.

désenchantement du monde moderne, la poésie est incertaine, à chaque mot remise en cause et sans garanties, dénuée de tout sauf d'effroi. Philippe Jaccottet avertit ainsi le lecteur :

Vous commencez peut-être également à comprendre que la poésie, aujourd'hui, est d'autant moins mensongère que l'on y sent mieux cette précarité presque risible du chant, l'incertitude, l'effroi, le dénuement de celui qui s'est obstiné à le poursuivre.<sup>107</sup>

Cette fragilité ne signifie pas pour autant que la poésie soit vaine ou dérisoire, comme le souligne encore Philippe Jaccottet :

Absolument aucun temple, en cette fin de millénaire, où l'on puisse se faire officiant ou suppliant sans faire effort sur soi, sans risquer de quelque façon de se trahir.[...] *Tout de même, bizarrement, ce n'est pas encore le silence complet ni le désespoir absolu.* On essaie de parler encore une langue dans laquelle l'inévitable nostalgie de l'hymne, de toutes sortes d'hymnes, jusqu'au plus anciennes, au lieu de s'étaler en plaintes ou en singeries stériles, nourrirait encore, comme un terreau sombre, quelques graines, juste assez viables pour s'aventurer dans l'espace indéterminé, obscur lui aussi, de l'avenir ; [...]<sup>108</sup>

La poésie n'est plus possible que dans le domaine du petit, du familial, mais elle reste précieuse.

La poésie de Supervielle se situe bien dans l'espace fragile et précieux des débris de la prière. Il y a toujours dans son œuvre les traces d'un horizon théologique diffus qui est là comme un léger souvenir. L'impossibilité de croire à la prière n'est pas désespérante, elle implique seulement d'habiter le monde familial. La verticalité du souvenir religieux rencontre ainsi l'horizontalité de l'habitation du monde. La poésie de Supervielle est peut-être alors de l'ordre du pèlerinage.

---

<sup>107</sup> Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*. cité par Jérôme Thélot, *op. cit.*, p 137.

<sup>108</sup> Philippe Jaccottet, *Cristal et fumée*, Fata morgana, Montpellier, 1993, pp. 76-77. Nous soulignons.

## *Conclusion.*

Cet essai se veut d'être paradoxal et d'avoir interrogé la poésie à travers le paradoxe. Il a été motivé par l'hypothèse qu'il y avait un intérêt théorique à dégager à partir des poèmes d'Emmanuel, Supervielle et Michaux, la notion de prière poétique, désignant ici une prière qui ne se dit plus en religion mais en poésie. La perspective est fragile, puisqu'elle implique de lire ces textes au regard d'un modèle extérieur qu'elle impose, en l'occurrence celui de la prière religieuse qui oscille entre la souplesse et l'indétermination. Les glissements de sens obligent alors à une fluctuation des notions qui aboutit à une complexification de la lecture des textes. Au regard des déplacements de signifiations successifs, les poèmes étudiés semblent en définitive être des paroles fondamentalement ambivalentes. Pour autant, en poésie les détours et chemins de traverses sont souvent d'une fragilité éclairante. Si Nietzsche voit dans la prière l'art de lutter contre l'oubli, c'est peut être aussi là le rôle d'un mémoire qui vise à questionner la poésie avec dynamisme.

De ce parcours, on peut retenir quelques conclusions. La notion de prière poétique désigne des textes qui ne prient plus en religion mais en poésie, dans une perspective plus poétique que laïque, et plus laïque qu'antireligieuse. Ces textes se caractérisent par une forme, celle d'une parole adressée et mise en scène, une métaphysique, celle d'une angoisse qui rend nécessaire le fait de parler à une puissance supérieure, et une poétique qui est l'espérance en une parole qui agit. Ils s'inscrivent bien dans le contexte daté des années 1930, marquées à la fois par un déclin du religieux et une interrogation sur ce qu'est la poésie, mais le dépassent par leur dimension fondamentalement poétique. La perplexité initiale, à savoir pourquoi maintenir la prière en poésie, s'enracinait, en effet, dans un présupposé : la prière qui peut être non verbale n'appelle pas le poème. Elle fut dépassée, en découvrant dans la prière, et plus encore dans la prière pure de la prière sans les dieux, un acte fondamentalement poétique. Le détour

par la prière a donc permis de penser la poésie sur le mode purement interrogatif qui est précisément celui de la parole précaire.

Le questionnement liminaire était centré principalement sur le pouvoir de la parole et de la poésie. Or, la considération du sens de ces paroles a progressivement devancé celle de leur pouvoir. Ce n'est pas tant la précarité ou la puissance de l'acte qui importe mais son sens : le précaire peut être une réserve de sens, la puissance gonflée de vanités. Nietzsche voit bien que le pouvoir n'est rien sans le sens. : a volonté de puissance devient en dernière instance une volonté de sens La puissance de l'art est le pouvoir de donation de sens. C'est avec ce nouveau regard que l'on peut considérer *L'Imploration* de Camille Claudel. La beauté de la prière ne fléchira pas l'amant. On prie lorsque l'alternative est de se taire. Seul Dieu ou le silence peuvent répondre à la prière. Mais la prière dépasse la blessure par la maîtrise et la sublime en œuvre d'art. L'art lui donne du sens. Le beau en dispense.

## *Bibliographie sélective*<sup>109</sup>.

### **I. Œuvres d'Emmanuel, Supervielle, Michaux :**

#### **Œuvres poétiques étudiées :**

-EMMANUEL Pierre, *Tombeau d'Orphée suivi de Hymnes orphiques*, Amers, L'âge d'homme, Lausanne, Suisse, 2001.

-MICHAUX Henri, *L'espace du dedans : pages choisies*, Gallimard, nrf Poésie/ Gallimard, Paris, 1966.

-SUPERVIELLE Jules, *Le forçat innocent*, Gallimard, nrf Poésie/ Gallimard, Paris, 1930.  
*La Fable du monde*, Gallimard, nrf Poésie/ Gallimard, Paris, 1938.

#### **Œuvres poétiques complètes :**

-EMMANUEL Pierre, *Œuvres poétiques complètes I*, L'âge d'homme, Lausanne Suisse, 2001.

-MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, éd. publiée par Raymond Bellour et Ysé Tran , Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade Paris, 1998.

-SUPERVIELLE Jules, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Michel Collot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996.

#### **Mêmes auteurs, autres textes :**

-MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie*, Gallimard, l'Imaginaire, Paris, 1967.  
*Epreuves, exorcismes*, Gallimard, nrf poésie, Paris, 1943.

-EMMANUEL Pierre, *La Face humaine*, éd. du Seuil, Essais, Paris, 1965.  
*Ligne de faite*, idem, 1966.

---

<sup>109</sup>

Cette bibliographie s'emploie à rendre compte de la démarche adoptée dans cet essai. Celle-ci vise à dégager à partir de poèmes précis d'Emmanuel, Supervielle, Michaux une notion théorique, celle de prière poétique. La bibliographie procède donc du particulier des œuvres étudiées vers la généralité des réflexions théoriques. Celles-ci interrogent la poésie à partir de cette notion, d'où la présence des deux grandes orientations : ouvrages sur la prière et ouvrages sur la poésie. La notion dégagée étant au carrefour de la religion, de la philosophie et de la littérature, il nous semble important de préciser ces disciplines. La dimension historique de la question explique pour finir la présence d'ouvrages historiques.

*Le monde est intérieur*, idem, 1967.  
*L'Autre*, idem, 1980.

## **II. Etudes sur Emmanuel, Supervielle, Michaux :**

### **Sur Emmanuel :**

-ANDREU Anne-Sophie, « Les poèmes du cri, les poèmes du chant, les poèmes silence. » in *Cahiers Pierre Emmanuel numéro 1*, études réunies par Anne Sophie andreu et François Livi, L'âge d'homme, Lausanne, suisse, 1994.

-LEVILLAIN Henriette, « Tombeau d'Orphée ou le pur blasphème. » in *ibidem*.

### **Sur Michaux :**

-BEGUELIN M., *Henri Michaux, esclave et démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination*, L'âge d'homme, 1973.

-MAULPOIX Jean-michel, *Henri Michaux, passager clandestin*, Champ Vallon, 1984.

### **Sur Supervielle :**

-BLANCHET André, « Supervielle, l'égaré de l'espace » in *La littérature et le spirituel*, tome 3, p. 135-152, Classiques d'hier et d'aujourd'hui, éd. Aubier, 1961.

## **III. Sur la prière :**

### **Prières :**

-*La Bible*, éd. publiée sous la direction d'Edouard Dhorme, André Dupont-Sommer, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957-1987.

### **Approche théologique ou philosophique :**

-BREMOND Abbé, *Introduction à la philosophie de la prière*, librairie Bloud et Gay, Paris.

-CHRETIEN Jean-Louis, « La parole blessée » in *L'arche de la parole*, PUF, Epiméthée, Paris, 1998.

*L'appel et la réponse*, éd. de Minuit, 1992.

-KANT, *La religion dans les limites de la simple raison*, trad. Gibelin, Paris, 1968.

-SAINT AUGUSTIN, *De magistro*, I, 1 et 2, trad. Madec, Paris, 1976, p. 43-49.

### **Approche littéraire :**

-BREMONT Abbé, *Prière et poésie, Cahier vert numéro 67*, éd. Bernard Granet,

-CLAUDEL Paul, « Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique. » in *Positions et propositions, Art et littérature*, t1, Gallimard, Paris, 1942.

-THELOT Jérôme, *La Poésie précaire*, PUF, perspectives littéraires, 1997.

-Fontaine, mars-avril 1942, « De la poésie comme exercice spirituel », éd. Saint Germain des Près, le cherche midi, 1978.

#### **IV. Sur la poésie :**

##### **Théorie :**

-ARISTOTE, *Poétique*, Le livre de poche, Classiques de Poche, 1990.

-BLANCHOT Maurice, « Le regard d'Orphée » in *L'espace littéraire* p.225-233, Paris, Gallimard, Folio essai, 1955, p. 225 sq.

-COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989, pp. 156-157.

-GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, éd. du Seuil, Points Essais numéro 386, 1999.

-JACCOTTET Philippe, *Eléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p152 sq.

-JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, PUF, puf écrivains, Paris, 1991.

-JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, Point, 1963.

-MALLARME Stéphane, *Crise de vers* in *Œuvres complètes*, éd. H.Mondor , Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1951.

-VALERY Paul, *Variété* in *Œuvres*, éd.J. Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957-1960.

-MAULPOIX Jean Michel, *Du Lyrisme*, Paris, Librairie José Corti, en lisant en écrivant, 2000.

*Le Poète perplexe*, Paris, Librairie José Corti, en lisant en écrivant, 2002.

-RABATE Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996.

### **Histoire littéraire, ouvrages généraux :**

-COUTY Daniel (sous la direction de), *Histoire de la littérature française*, Larousse, collection in extenso.

-LEMAITRE Henri, *L'Aventure littéraire du XX siècle*, Bordas, littérature collection Bordas, 1961.

-ROBICHEZ Jacques, *Précis de littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1985.

### **V. Ouvrages historiques :**

-BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle*, Hatier, Initial, Paris, 1996.

-DROZ Bernard et ROWLEY Anthony, *Histoire générale du XX<sup>e</sup> siècle*, éd. du Seuil, Inédit histoire, Paris, 1986.

### **VI. Outils de travail :**

-ARON Paul, DENIS Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Quadrige/ PUF, Paris, 2002.

-CLEMENT Elisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN6LOVE Laurence, KAHN Pierre, *La philosophie de A à Z*, Hatier, Paris, 1994.

-LACOSTE Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, PUF,

## *Table des matières.*

<b>Introduction</b> .....	1
<i>Première partie : prières poétiques</i>	
<b>I. Nouvelles voix de la prière</b> .....	4
A. Emmanuel : le mythe et la psyché, prière à la Morte aimée.....	4
Noces de la mort. Prière d'Orphée.	
B. Supervielle : la fable et le monde, prières aux inconnus.....	8
Supplique. Prière à l'Inconnu. A l'Ange des Catacombes.	
C. Michaux : l'espace du dedans, prières entre soi et soi.....	13
Nausée ou c'est la mort qui vient ? Repos dans le Malheur. Mais toi quand viendras-tu ?	
<b>II. Dangereux regards sur le modèle</b> .....	17
A. Vestiges ou l'impossible oublié.....	18
Le modèle. Palimpseste. Méditations poético-religieuses.	
B. De l'écart.....	28
Blasphème. Mystiques de l'absence. Grand écart ?	
C. Au clivage.....	33
Le poids de l'humour. Paradoxes. Le risque de la suspension.	
<b>III. La notion de prière poétique</b> .....	37
A. Entre aveu et désaveu.....	37

Pas de réflexion systématique. Déni. Ostentation

- B. Prière poétique et prière religieuse : déplacements.....40  
Déplacement d'une catégorie littéraire. Déplacement d'une forme littéraire mineure. Notion.
- C. Une parole précaire.....43  
Structure de la prière : une parole adressée et mise en scène. Métaphysique de la prière : de la crise à la nécessité de l'adresse. Poétique de la prière : une parole d'en-deça qui cherche un au-delà.

### ***Deuxième partie : potentialités de la parole précaire.***

- I. **Configurations : prière, parole, pouvoir**.....49
- A. Hiérarchie des figures.....49  
Analyse d'un sujet en décomposition. Construction d'un puissant destinataire. Violentes relations.
- B. Les possibles de la parole.....53  
La prière comme acte de parole. Virtualités de la parole. Potentiel pouvoir.
- C. Retournement.....56  
L'ambivalence de la prière. L'orant stratège. L'orateur.
- II. **Le pacte rompu**.....59
- A. Silence.....59  
La disparition. L'Autre verbal. Solipsisme.
- B. Précarités.....64  
Mémoire de la prière. Désespoir. L'obscurité des sens.
- C. Paroles de l'homme.....67  
Liberté. Signe d'humanité. Entre nécessité et gratuité.
- III. **Métamorphoses**.....71
- A. Du faire au dire.....71  
Expression. Magie. Charms, Exorcismes.
- B. Une parole agonique.....74  
Epreuves. Transformation du sujet.
- C. Grâce.....77  
Parole sublime. Silence. Poésie.

### ***Troisième partie : quelles voies pour la poésie ?***

- I. **Orientation dans le contexte des années 1930**.....80
- A. L'esprit de la crise ou la crise de l'esprit.....81

Contexte historique : la guerre comme souvenir et comme menace. Contexte intellectuel : crise de civilisation. Contexte religieux : quelle place pour la prière ?

- B. Débats littéraires : un contexte poétique qui appelle la prière. ....83
- C. La poésie pure : Valéry. De la poésie pure à la prière : l'Abbé Bremond. Poésie et mysticisme.
  
- D. Des réponses en marge.....87  
Des voix d'époque. La prière poétique extérieure aux débats littéraires. La prière poétique : la prière pure.

**II. La prière comme acte poétique.....91**

- A. Sur le parcours des trois poètes.....92  
Pierre Emmanuel. Jules Supervielle. Henri Michaux.
- B. Le prétexte des dieux pour prier en poésie.....95  
Poesis Verbe. Question..
- C. La mort de Dieu comme libération de la poésie.....99  
Face à face de la poésie. La littérature et le monde. Vide et présence.

**III. Pouvoirs de la poésie moderne : alternatives.....102**

- A. Culte de l'art.....103
- B. Vanité de la poésie.....105
- C. Précieuse fragilité.....107

**Conclusions.....109**

**Bibliographie sélective.....112**

## *Merci*

à Didier Alexandre pour les orientations qu'il m'a données et la liberté qu'il m'a laissé,  
à Yves Le Pestipon pour les coups de fils de dernière partie et dernières minutes,  
à Claire Aberdam et Saveria Locci pour la chasse aux fautes d'orthographe,  
à Patrick Borde pour l'œuf au plat...

