

Ce que disait Clio

JEAN-PIERRE SUEUR

« Les mauvaises lectures désagrègent¹. », écrit Charles Péguy dans *Clio*, et encore : « La plus grande œuvre du plus grand génie est livrée entre nos mains, non pas inerte mais vivante comme un petit lapin de garenne². » L'auteur et le lecteur sont solidaires. Plus précisément, l'auteur est tributaire du lecteur : « Nous avons *le droit* de faire une mauvaise lecture d'Homère, de découronner une œuvre du génie³. »

Terrible responsabilité. Péguy sait que son œuvre est inscrite dans le grand flux des lectures, qui sont autant de ré-écritures. Il sait qu'elle n'échappera pas à ce « plus grand mystère de la création temporelle : Que les (plus grandes) œuvres du génie soient ainsi livrées aux bêtes⁴ ». Imagine-t-il le flot des lectures à charge, des falsifications, des outrages, des récupérations, des commémorations, des mièvreries, sans compter les gloses et les exégèses qui, un siècle durant, accompagneront son œuvre, en transformeront dix fois, cent fois, la *perception*, et en seront désormais indissociables ?

Gageons que cela ne le surprendrait pas. Il n'en attendait pas moins. Il en serait, sans doute, comblé. La première raison de la singulière modernité de l'écriture de Péguy tient à la certitude où il est que les textes *se tiennent*, les uns et ceux des autres, ceux d'avant et ceux d'après, qu'ils s'engendrent, et que chacun - auteur, lecteur - participe de cet immense flux qui charrie les pages, les lignes et les mots. Ni les œuvres, ni les livres ne sont des entités isolées les unes des autres. Péguy s'inscrit, d'emblée, dans la logique de ce que l'on appellera *l'intertextualité*.

Et, puisque tout texte est retour sur d'autres textes, Péguy choisit souvent d'explicitier ce retour. Son œuvre regorge d'*explications de textes*. C'est un genre dans lequel il excelle. Mais comme il y excelle, les explications ne sont jamais paraphrases. Péguy entre à l'intérieur des textes, les décortique, les dissèque, les met en perspective et change la perspective. Ce n'est pas seulement une explication. C'est un travail textuel, une création inédite. Que l'on trouve exactement le même rythme dans la chanson de Malbrou, la romance de Chérubin et le poème des *Châtiments* intitulé « Le Sacre », cela est l'objet non seulement de commentaires, de *discours seconds*, mais d'une réflexion sur la manière dont des textes, apparemment sans

¹ Pl. III, p. 1015.

² Pl. III, p. 1015.

³ Pl. III, p. 1015.

⁴ Pl. III, p. 1013.

rapport, s'engendrent, résonnent, correspondent. Pareillement, la romance de Chérubin nous conduit à un développement sur la manière dont les pièces de Beaumarchais s'engendrent, découlent l'une de l'autre et particulièrement cette *Mère coupable* trop ignorée, qui est le fruit de l'événement considérable auquel les deux pièces précédentes ont contribué. Tout se tient.

Les œuvres sont un univers en mouvement. Elles charrient des mots qui ne sont pas seulement des *molécules sémantiques*, qui s'aligneraient et se complèteraient exactement comme dans les tableaux de la chimie. C'est encore Clio qui parle : « Les mots ont un sens infiniment plus profond que *leur* sens, et surtout, petits misérables, que leur *si-gni-fi-ca-tion*⁵. » Qu'il s'agisse de prose ou de vers, la poétique péguienne balaie le positivisme lexical et son cortège de *fiches* et de définitions, d'abord parce que le sens d'un mot dépend toujours du sens des autres mots, mais également parce que chaque mot est – lui aussi - un *flux*, lourd de toutes ses *dénotations* et de toutes ses *connotations*, parfois contraires, souvent changeantes, souvent polysémiques, véhiculées par des siècles d'usage et de littérature. Si bien que « l'auteur, s'il est vraiment un auteur, vit dans un affleurement perpétuel de textes⁶ » et qu'« une masse énorme, (et non pas seulement des pensées) : des mondes veulent à chaque instant passer par la pointe de sa plume⁷. » Il s'ensuit forcément une conception du style énoncée par Clio : « Il faut, dit-elle, que la main coure sous la tête, que la plume coure sous la pensée comme un cheval qu'on crève⁸. »

Y eut-il meilleure image que celle-là - « un cheval qu'on crève » - pour décrire cette *geste* de l'écriture qu'est toute l'œuvre de Péguy ? L'écriture, c'est, pour lui, au sens propre du terme, le mouvement de l'écriture. Et contrairement à ce que croit le sens commun, ce sont les textes qui ne procèdent pas de cette course intime, intérieure, ostentatoire aussi, de cette course poétique et polémique, qui sont *illisibles* : « Un texte devient illisible aussitôt que nous avons l'impression que la main *attend* après la tête, que la plume *attend* après la pensée⁹. »

Dans *Victor-Marie, comte Hugo*, Péguy feint de nous parler d'Hugo lorsqu'il évoque « cette impudeur qui lui faisait donner presque indistinctement au public [...] tout ce qu'il produisait ; le bon et le mauvais ; sachant bien que dans le tas il y en avait du très bon ; et que si ce n'était pas pour aujourd'hui, ce serait pour demain¹⁰. » Mais comment le croire ? La vérité, c'est qu'il parle de lui et qu'il définit exactement son art d'écrire lorsque se donnant -

⁵ Pl. III, p. 1014.

⁶ Pl. III, p. 1101.

⁷ Pl. III, p. 1101.

⁸ Pl. III, p. 1103.

⁹ Pl. III, p. 1102.

¹⁰ Pl. III, p. 272-273.

et nous donnant - l'illusion d'évoquer Hugo, il écrit textuellement : « Combien de fois il a lancé dans tous les sens des essais [...] Des essais [...] qui ne lui restaient jamais sur la conscience, puisqu'il les publiait, puisqu'il publiait tout. Il y aurait tout un travail à faire, ou plutôt une multitude de *travails*, à prendre toutes ces familles, toutes ces parentés, toutes ces filiations, toutes ces contaminations, les bons enfants et les mauvais, les bien venus et les mal venus, les apolliniens et les avortons, les chevalier Phœbus et les Quasimodo, suivre toutes ces traces, noter les essais, les glorieux et les inglorieux, mesurer les pas, parvenir enfin avec lui au triomphe¹¹. »

Péguy écrit. Il écrit une ligne, une phrase. Si celle-ci ne correspond pas exactement à sa pensée (ou à ce qu'il croit qu'elle est en ce moment où il écrit et où, déjà, il est tendu vers la suite), il écrit une deuxième ligne, une deuxième phrase, mais *il n'efface pas pour autant la première*, si bien que sa pensée n'est exprimée ni par la première ni par la deuxième, mais par le mouvement, par la tension, qui conduit de la première à la deuxième. Et ainsi de suite. Il n'y a donc pas de brouillon. Il n'y a que des manuscrits. Et Péguy a une théorie sur les manuscrits : « Le manuscrit lui-même n'est qu'une lecture, et il n'est qu'une leçon. Lui-même, il n'est qu'une édition, mettons la première¹². » Et, étant une édition lui-même, « il est faillible¹³ ». Au surplus, « l'auteur [...] peut très bien écrire un autre texte que celui qu'il tient sous le regard intérieur. Un manuscrit est une édition après tant d'autres, un exemplaire après tant d'autres. Un manuscrit n'est pas le commencement du monde¹⁴. »

Résumons. Les textes imprimés ne sont pas figés. Leurs lecteurs les ré-interprètent et, en un sens, les ré-écrivent. Les livres et les œuvres ne sont pas des îlots. Ils s'inscrivent dans un flux textuel. Les mots, non plus, ne sont pas des îlots. Leurs sens s'interpénètrent. Et puisque, comme cela sera écrit plus bien tard, « l'inconscient est structuré comme un langage » - et que cela ne vaut pas seulement pour l'inconscient -, il y a nombre de *pré-textes* qui sont antérieurs au manuscrit qui, lui-même, est une édition dans la suite des éditions. L'écriture, enfin, n'est pas un travail de sélection, de correction, de concentration : elle se déploie dans son mouvement propre et dépérit, s'anémie, devient *illisible* dès lors que le mouvement se fige.

Il y a à cela deux conséquences.

¹¹ Pl. III, p. 272.

¹² Pl. III, p. 1100.

¹³ Pl. III, p. 1101.

¹⁴ Pl. III, p. 1101.

La première, c'est que les livres de Péguy ne sont jamais des systèmes clos. Ils peuvent très bien s'ouvrir et se fermer sur des propos qui n'ont apparemment aucun rapport avec le sujet. Ils peuvent commencer et finir *en parlant d'autre chose*. Ce qui fait que les livres s'enchaînent, que les divisions entre eux sont artificielles, qu'ils procèdent du même souffle, d'une seule continuité, tout comme les textes publiés dans les *Cahiers de la quinzaine* - le gérant y veille - procèdent, sauf exception, d'un même mouvement. Pareillement, les *Mystères* s'enchaînent et se répondent : un thème prend son essor dans l'un, atteint son paroxysme dans le second, revient dans le troisième. Et pareillement encore, les différents « climats » qui composent *Ève* se répondent et cet ultime livre s'ouvre sur des centaines de quatrains - improprement appelés *Suite d'Ève* - qui ont été engendrés dans la foulée des quatrains qui sont dans le livre, qui pourraient y avoir leur place et qui prolongent un mouvement qui ne s'arrête pas.

Et de même que la seconde ligne n'efface pas la première, il est bien préférable, nous dit Péguy, de faire un second livre que de s'employer à corriger le premier. Car Péguy parle, une fois encore, de lui quand il prend à témoin Victor Hugo : « Il disait lui-même qu'il ne faut jamais corriger un livre qu'en en faisant un autre¹⁵. »

Seconde conséquence : *le premier mouvement est le bon*. Il doit être écrit, inscrit, en premier, même si, par exception, il n'était pas le meilleur. C'est le postulat des *Nénuphars*. « Lesquels de ces vingt-sept et de ces trente-cinq nénuphars ont été peints le mieux ? Le mouvement logique serait de dire : le dernier, parce qu'il savait (le) plus. Et moi je dis : au contraire, au fond, le premier *parce qu'il savait (le) moins*¹⁶. »

Il y a *au commencement*, la phrase initiale, le vers premier, l'intuition fondatrice. Péguy nous explique que « ce n'est ni par des graduations, ni par des transitions¹⁷ » que l'on arrive à chacun des climats qui constituent *Ève*, mais « instantanément par le premier vers¹⁸ » et que ce premier vers « est toujours un vers qui ouvre la porte et [...] l'on trouve ensuite d'innombrables perspectives¹⁹ ». À partir de l'assertion originelle, il y a mille déclinaisons qui procèdent comme l'a très justement écrit Gérard Antoine de « l'art de la variation²⁰ », et non de celui de la répétition, qui sont un incessant approfondissement de la pensée et de la perception, qui sont une écriture toujours nouvelle à l'intérieur de l'écriture, faite de rapports

¹⁵ Pl. III, p. 273.

¹⁶ Pl. III, p. 1028.

¹⁷ Pl. III, p. 1222.

¹⁸ Pl. III, p. 1222.

¹⁹ Pl. III, p. 1222.

²⁰ Gérard Antoine, « La Technique poétique dans *Le Mystère des saints Innocents* », ACP 22, p. 80.

verticaux (dans la poésie), de scansion, de rythmes, de retours par vagues de vers en vers, de phrase en phrase, de séquence en séquence.

La variation suppose l'invariant. Et celui-ci est pleinement assumé. Péguy n'ignore pas que certains s'en moquent, qui voient une facilité ou un indigeste ressassement dans ces charpentes rythmiques, lexicales et syntaxiques qui *tiennent* toute la déclinaison, toute la variation, toute l'*autre* écriture, indissociable de la première. Il s'en moque lui-même, et, jouant les insupportables rhéteurs qui ne comprendront jamais cette modernité qui prend sa source dans les traditions les plus anciennes, il s'en gausse, mettant entre deux parenthèses cette remarque de l'auteur sur le discours prétendument fruste de Clio : « Elle *répétait* les mêmes mots, quelle paresse, quel signe de fatigue, quelle faiblesse d'esprit, quelle sénilité. Au lieu *d'employer des synonymes*²¹. »

Il s'ensuit que le rythme est un tout. Il englobe la phonétique, la sémantique et la syntaxe. Il est impossible d'isoler un élément, la rime par exemple, de l'ensemble du corps poétique. Les traités de poésie qui alignent les règles, les techniques, les procédés, les figures, laissent passer l'essentiel, qui est la liaison, l'articulation, le flux organique, bergsonien, où il est vain de vouloir distinguer le fond et la forme ou de traiter l'image comme un ornement qui viendrait agrémenter la pensée. Le rythme, pris dans la globalité, renvoie à l'histoire, à la métaphysique, aux ténèbres et à la force créatrice. Il est utile de citer entièrement à ce sujet l'extraordinaire description par Péguy de l'inversion, à la dernière strophe du « Sacre » de Victor Hugo, des termes qui constituent le vers nodal qui est le pivot et *le point d'appui* de toutes les strophes qui précèdent : « ce couplet de couronnement et littéralement de sacre qui est le plus fort peut-être de ce que l'on ait jamais fait dans la technique du rythme, où par un retournement total de tout, du rythme, de la rime, de la coupe, du nombre, de tout, soudain le vers sur qui tout s'appuyait, sur qui tout tournait, le vers cardinal au dernier moment se retourne totalement sur lui-même contre lui-même et finit ce monde du rythme funèbre en une sorte de désarticulation totale, de contre-création totale, en une sorte de jugement dernier du rythme²². »

Il y a, dans l'œuvre de Péguy, des précédents en matière de « désarticulation totale », de « contre-création », de « jugement dernier du rythme ». Ces expressions renvoient aux termes, aux thèmes et aux rythmes littéralement effrayants du sermon de Guillaume Evrard qui, dans la première *Jeanne d'Arc*²³, nous transporte

²¹ Pl. III, p. 1044.

²² Pl. III, p. 1043.

²³ Cf. Jean-Pierre Sueur, « La Première *Jeanne d'Arc* : genèse d'une écriture », ACP 82, p. 141-143.

Dans l'Enfer où Satan mange les Cœurs damnés
Où le Forgeron fort forge la Chair Damnée²⁴,

ainsi que

Dans les folles clameurs des Damnés affolés²⁵ ;

et implore :

O père, donne-nous notre mort éternelle²⁶.

Ce qui reprend, « en contre-création », les paroles échangées au commencement du livre et de l'œuvre par Jeanne et Gervaise sur le scandale que constituent

Les corps des damnés s'affolant de souffrance²⁷

et leur impossible salut.

Ce thème, lancinant, est au début de l'œuvre. Il revient au cœur des *Mystères*, des années plus tard, dans les mêmes termes exactement que dans la première *Jeanne d'Arc* :

Jésus mourant pleura sur la mort de Judas²⁸.

Ce thème, il le hante. Il sait que, *d'une certaine façon*, tout est accompli. Et que, puisque tout est accompli, tout est désordre et vanité dans l'existence humaine. Et que la Jeanne du commencement, comme l'Ève ménagère de la fin de l'œuvre, s'agitent « vainement », adverbe dont la récurrence n'est pas un hasard. Mais il sait aussi que, *d'une autre façon*, rien n'est accompli, rien n'est joué, rien n'est vanité, ni désordre. Il croit que la politique peut changer le monde. Il s'y emploie. Mais il n'est pas dupe : « Quand on voit ce que la politique cléricale a fait de la mystique chrétienne, comment s'étonner de ce que la politique radicale a fait de la mystique républicaine²⁹. » Il vit au plus profond de lui-même « cette mystique [...] dévorée par la politique issue d'elle³⁰ ». Mais il ne se résigne pas : « Je ne me sens nullement ce poil de chien battu³¹. » Il a de la ressource, une étonnante énergie créatrice. Entre l'Ecclésiaste et les thuriféraires du « monde moderne », pétris de certitudes, il se fraie un chemin. Ce n'est ni un compromis, ni une voie moyenne. C'est un combat politique, métaphysique ; un combat fait de mots ; une œuvre parcourue de rythmes, de retours, de mouvements qui la pénètrent et la constituent dans un inlassable approfondissement ; une œuvre où l'on ne sait jamais quand s'arrête la *polémique* et quand commence la *poétique* ;

²⁴ Po, p. 301.

²⁵ Po, p. 301.

²⁶ Po, p. 302.

²⁷ Po, p. 38.

²⁸ Po, p. 39 et 485.

²⁹ Pl. III, p. 21.

³⁰ Pl. III, p. 20.

³¹ Pl. III, p. 41.

une œuvre qui est *d'un seul tenant* parce que le Salut passe aussi, passe nécessairement, passe inéluctablement, sans s'y réduire pour autant, par l'action temporelle, quand bien même (c'est un paradoxe fondateur) « tout le temporel est véreux³² » et que, par conséquent, il passe pour lui par l'acte d'écrire qui, dans la tourbe et la lumière des mots, est un acte militant, un acte de transformation, un acte salvateur, un effort physique et mental, une force qui va, qui ne s'arrêtera pas, qu'on n'arrêtera pas, qui ira jusqu'au bout d'elle-même « comme un cheval qu'on crève ».

³² Pl. III, p. 1017.