

POUR UNE POÉTIQUE d'“EVE”

« Le point de cette immense tapisserie est le quadrain d'alexandrin » (1) : dictant le commentaire d'*Eve* qui sera signé du pseudonyme de J. Durel, Charles Péguy file la métaphore et, en dépit des réticences supposées du fidèle Lotte (2), il appelle *quadrain* la cellule de base du poème. Nous voudrions esquisser ici ce que pourrait être une étude de la *structure du quadrain* dans *Eve*.

La métaphore précitée nous dictera la méthode. Le *quadrain* péguyste est le lieu où se croisent les deux axes de l'écriture : celui de la syntaxe linéaire, du déroulement des mots, des phrases, de la narration — du soliloque ou de la prédication, puisque *Jésus parle* —, et celui de cette autre syntaxe, verticale, par laquelle chaque *quadrain* renvoie — ou s'oppose — à ceux qui précèdent, par laquelle les mêmes lieux rythmiques sont, de strophe en strophe, habités par des mots qui se renvoient — ou s'opposent — l'un à l'autre, le sens étant constitué, indissociablement, par la combinaison de deux séries de rapports, horizontaux et verticaux, ou, si l'on préfère, syntagmatiques et paradigmatiques.

(1) « L'Eve de Péguy », *Bulletin des Professeurs Catholiques de l'Université*, 4 janvier 1914, cité d'après Albert Béguin dans *L'Eve de Péguy. Essai de lecture commentée suivi de documents inédits*, C.A.C.P., 1948, p. 220. Cet article de Péguy est désigné ici par le sigle *Durel* et cité, sauf exception, dans l'édition de la *Pléiade* III.

(2) Voir Albert Béguin, *op. cit.*, p. 204 : « Péguy [...] devait suivre de l'œil le travail de son amical secrétaire : ainsi, celui-ci ayant écrit deux fois le mot *quatrain* quand Péguy voulait qu'il y eût *quadrain*, il le corrige — mais la troisième fois Lotte met spontanément *quadrain* ». L'édition de la *Pléiade* a gardé l'orthographe *quatrain* (III, 1583).

Encore serait-ce méconnaître le travail de l'écriture que de considérer le sens comme le simple *produit* d'arrangements lexicaux, syntaxiques et rythmiques. Péguy eût sans nul doute récusé le dualisme du *sens* et du *son*, ou du *signifié* et du *signifiant*, en raison même de la théologie de l'incarnation qui est le thème central d'*Eve* : dissocier la forme matérielle du discours de sa signification, ce serait en revenir aux philosophies dualistes qui s'ingéniaient à vilipender l'apparence au profit de l'être, à séparer le corps d'avec l'esprit, et qui ont été *dépassées* par la réalité de l'incarnation. Péguy l'écrit explicitement dans le *Durel* : « Il était particulièrement nécessaire que dans une œuvre dont la matière est précisément la liaison mystérieuse du charnel et du spirituel, le charnel et le spirituel de la pensée ne fussent pas plus déliés que le charnel et le spirituel de la foi » (III, 1577).

Donc, les mots *sont* les choses : le langage est substance. De même que Péguy ramasse dans son poème toute l'histoire et toute la géographie, écrit et décrit les innombrables tribulations de l'homme et de la créature au travers du temps et de l'espace, de même se plaît-il à *inscrire en poésie* les mots, tous les mots, même les plus triviaux, les plus anti-poétiques, et, par le jeu des mètres et des rimes, à exposer, à *présenter* (verbe péguyste entre tous), à donner à contempler, leur *substance charnelle*. Il y a ainsi, dans l'écriture de Péguy, comme une rage physique à épuiser le dictionnaire des rimes et à exhiber jusqu'en leurs ultimes déclinaisons les austères suffixes de la pseudo-modernité. Il y a, aussi, le désir et le plaisir d'aligner et de reprendre les mots et les rythmes qui évoquent l'harmonie du paradis perdu ou à venir, et de la *terre charnelle* dont il est pétri, puisqu'en définitive *c'est la terre qui gagne*, et que les béatitudes s'appliquent à ceux qui sont retournés (3) :

Dans la première argile et la première terre (749)

c'est-à-dire :

Dans leur première forme et fidèle figure (752)

et que Péguy nous invite constamment à la contemplation

D'une nature chaste ensemble que charnelle. (9)

*
**

Considérer le *quadrain* comme une « forme vide » qu'emplirait chaque fois la coulée de l'écriture serait contradictoire avec ce qui

(3) Conformément à la méthode instaurée par Albert Béguin, et qui permet seule des citations précises, nous indiquons après chaque vers cité le numéro du *quadrain* où il se situe, les *quadrains* étant numérotés, dans l'ordre du texte, de 1 à 1911.

précède : chaque *quadrain* a sa topologie, et cette topologie est partie intégrante du sens. Le sens est en effet constitué par l'inscription des mots (des types de mots, séries de mots, reliés par le préfixe, le suffixe, la rime ou par des affinités sémantiques) à des places spécifiques dans des structures syntaxiques et rythmiques qui diffèrent selon le *quadrain*, et selon la place de chaque vers à l'intérieur du *quadrain*.

Il y a, dans *Eve*, différents types de *quadrains*. Chacun d'entre eux constitue un espace propre, et l'on verra que selon le type de *quadrain*, la topologie est plus dense, plus affinée, ou qu'elle tend, au contraire, à s'effacer — mais ne s'efface jamais totalement — lorsque le mouvement de l'écriture entraîne à des enchaînements qui semblent abolir l'espace entre les strophes — qui subsiste cependant —, ou lorsqu'il paraît isoler un vers fermé sur lui-même (mais c'est, bien sûr, une illusion).

Ces types de *quadrains* s'ordonnent eux-mêmes entre les différents *climats* énumérés dans le *Durel*, qu'Albert Béguin a délimités et décrits dans son « essai de lecture commentée ». De surcroît, ils s'ordonnent au sein de chaque *climat* en multiples motifs, gradations ou contrastes qui témoignent de la réelle complexité de la composition de chacune de ces grandes périodes.

Enfin, les mêmes types de *quadrain* reviennent et se répondent de *climat* en *climat* : le retour des mêmes régularités syntaxiques, métriques, lexicales (et de la combinaison des unes et des autres), à des centaines de vers (ou de strophes) d'intervalle, concourt de manière décisive à composer la signification du poème. La tapisserie devient symphonie.

C'est d'ailleurs ce caractère d'abord symphonique de l'écriture d'*Eve* qui voue à l'échec toute tentative de lecture ou de déchiffrement qui se bornerait à suivre linéairement le fil du texte. Car de même que la chronologie est constamment prise à rebours, comme pour mieux manifester que les successions temporelles ne sont qu'accidents au regard du mystère central — celui de l'Incarnation — autour duquel tout converge et se rassemble, de même, les motifs et les rythmes de la Création, du Jugement, de la Rédemption, de la vanité — de la nécessité, pourtant — des choses humaines et des terrestres histoires, reviennent sans cesse au-delà de la période ou des périodes qui leur sont apparemment consacrées, comme pour mieux manifester que tous ces thèmes ont vocation à se rassembler, se dépouiller, s'éclairer, en une respiration — un souffle — plus profond d'où émanerait l'infinie diversité des mètres et des rimes (4).

(4) Voir Jean-Pierre Sueur, « Les Rythmes d'Eve », A.C.P., n° 22, avril-juin 1983, pp. 97-108. Nous développons ci-dessous certaines des analyses de structures rythmiques qui avaient été simplement esquissées dans cet article.

La lecture se fait ainsi circulaire. Elle progresse et régresse de réminiscences en prémonitions. Elle ne se transforme pourtant pas en ce qu'on appelle communément un cercle vicieux. Car tout s'ordonne autour de certains vers, de certains rythmes, qui frappent par leur unicité, ou de certains développements en miroir (le corps et l'âme; sainte Geneviève et Jeanne), qui jouent le rôle de ce que seraient, en perspective, les « lignes de fuite ».

La structure n'est donc pas fermée. Ou si, par moments, elle se clôt, se boucle même en de sempiternels ressassements (le climat du rangement, celui du monde moderne), c'est intentionnellement, comme pour mieux manifester ce qui sépare l'accidentel de l'essentiel, ce qui distingue les enfermements *cadastraux* et les rythmes besogneux de la logique — toute droite, abrupte, inaltérable — du salut, semblable à :

La flèche irréprochable et qui ne peut faillir. (III, 898)



Le rythme de la création, au début du poème, est celui de la litanie. Il procède de l'énumération. A la formule rituelle (*Vous n'avez plus connu*) succèdent des séries de syntagmes nominaux compléments. A trois reprises, ces syntagmes se développent sur un voire deux *quadraîns*, selon le même schéma.

Aux premiers vers :

- Et les bondissements de la biche et du daim [...] (2)
- Et les ravissements de la jeune gazelle [...] (4)
- Et les dépassements du bouc et du chevreuil [...] (5)

succèdent, sur les seconds et troisièmes vers, des participes présents, symétriquement coordonnés, puis, sur le quatrième vers, et après le second *quadraîns*, sur la troisième strophe, des propositions finales, elles aussi, parallèles.

D'emblée, la structure apparaît fortement dessinée — comme elle l'est toujours dans *Eve*. Mais limitons-nous aux premiers vers, qui viennent d'être cités. Leur symétrie procède de régularités qui sont à la fois lexicales, métriques et syntaxiques. Le vers commence par un coordonnant auquel succède, emplissant le premier hémistiche, et précédé d'un déterminant défini pluriel, un substantif de quatre syllabes terminé par le suffixe *-ment* et suivi d'un complément déterminatif qui constitue le second hémistiche. Ces alexandrins ont la forme de tétramètres, mais autant les accents apparaissent nettement sur le second hémistiche (3/3 ou 2/4), autant une incertitude subsiste quant à leur répartition sur le premier hémistiche : le suffixe *ment* est assurément accentué, et constitue le pivot de l'alexandrin, mais faut-il considérer la première (ou la seconde) syllabe du substantif comme un accent secondaire ou n'y a-t-il qu'un seul accent sur tout l'hémistiche, le substantif de quatre

syllabes occupant l'espace métrique « d'un seul tenant » comme eût écrit Péguy ? (III, 1572). L'incertitude est significative de la place que tiennent ces substantifs : le mètre long s'étendant sur tout l'hémistiche évoque une sorte d'état de grâce, de plénitude. Mais sans doute est-il préférable de ne pas céder à l'expressionisme naïf qui verrait à tout effet métrique une signification propre, ne serait-ce que parce que Péguy eût, on l'a vu, récusé ce dualisme sommaire. La forme n'a d'existence et de sens que par son retour et ses mutations au fil du texte. Retenons seulement que cette structure est l'une des formes naturelles du climat de la création, et que celle-ci culmine sur un suffixe commun. Quoi de plus anti-poétique, *a priori*, que ces lourds substantifs en *-ment* ? Nul doute que Péguy n'eût, là encore, répudié la hiérarchie pré-établie des vocables. Il n'est pas, pour lui, d'aristocratie du vocabulaire. L'acte poétique consiste précisément à faire entrer en rythme, en mètre, à disposer aux entrecroisements de la tapisserie, les mots ordinaires, le terreau du langage.

Mais voici que la forme initiale des premiers *quadrains* se déplace vers le quatrième vers. La formule introductive *Vous n'avez plus connu...* est maintenant reprise au début du troisième vers. Mais alors qu'elle introduisait, au premier vers, un syntagme nominal complément, elle précède, au troisième vers, un circonstanciel, le syntagme nominal complément s'étalant — après l'effet d'attente créé par le circonstanciel — sur l'ensemble du quatrième vers :

Vous n'avez plus connu les saisons couronnées
 Dansant le même pas devant le même temps;
 Vous n'avez plus connu vers le même printemps
 Le long balancement des saisons prosternées. (17)

On trouve ensuite, à la fin de *quadrains* semblables :

Le chaste enlacement des saisons alternées. (19)

L'égal déroulement des saisons gouvernées. (20)

Le souple enroulement des saisons détournées. (21)

Le coordonnant a disparu : l'effet de plénitude n'est plus produit par l'accumulation de syntagmes coordonnés, mais par un seul syntagme qui clôt exactement le *quadrain* sur tout un vers et occupe la totalité de l'espace rythmique. Les vers s'ouvrent par des adjectifs sur lesquels on placerait volontiers l'accent secondaire des hémistiches; mais comment ne pas voir, cette fois encore, que le mouvement du premier hémistiche, prolongé sur tout le vers, immobilise le temps en une plénitude dont nous savons depuis le premier *quadrain* qu'elle est révolue : *vous n'avez plus connu* cet état de grâce en lequel l'éternel et le temporel se confondaient.

On a vu que ces vers et leur forme commune se caractérisaient à la fois par des régularités syntaxiques, métriques, morphologi-

ques, lexicales. Il est inutile de séparer les plans. On retrouvera tout le long du poème cette même structure, et ce sera chaque fois la reprise — fût-ce à contre-temps — du *climat* du paradis terrestre. Ainsi, on retrouve d'abord ce *climat* considéré du point de vue de Dieu *lui même jeune ensemble qu'éternel* qui regarde successivement :

L'épanouissement d'un monde épanoui (42)

[...]

L'évanouissement d'un monde détendu (43)

et assiste en créateur, mais aussi en spectateur aux deux temps de cette histoire (paradis/chute) que séparent deux phonèmes dans les vers précités. Puis le même climat est à nouveau considéré du point de vue de Jésus, s'adressant à Eve : *Vous n'avez plus connu...*

Et ce consentement aux règles de l'honneur [...] (69)

Et ce consentement aux règles du bonheur [...] (70)

Et le commencement des jours inexpiables [...] (82)

Et le recensement des blés respectueux [...] (109)

Et le dénombrement des blés affectueux [...] (112)

Et le consentement aux lèvres de Judas [...] (170)

La *forme* même de l'harmonie perdue exprime maintenant son contraire : le péché est l'inversion de l'état de grâce originel. Eve sait désormais que tout homme retourne :

Dans le transportement d'un éternel péril (214)

ou

Dans le désolément d'une éternelle nuit. (218)

Elle regarde monter, impuissante :

Le long déroulement du plus grossier scandale. (298)

Le *mètre* du paradis se mue en celui de la trahison, de la crucifixion, et de l'éternelle désolation qui s'ensuit. La finalité de la création s'est trouvée détournée, dévoyée : mais la matrice, la terre, et le rythme sont *tragiquement* les mêmes.

L'ample beauté des choses, chantée par les premiers *quadrains*, se trouve rétrécie aux dimensions du jardin potager. Eve, ménagère et rangeuse, naguère souveraine en son jardin perdu, s'affaire maintenant :

Pour le recueillement des plantes maraîchères. (235)

Elle connaît maintenant *le peu que l'homme pèse*

Et le retournement dans la première glaise (487)

qui lui est promis. Ce *terreau* où il retournera renvoie sur un tout autre registre, mais, une fois encore, sur le même rythme, à l'*argile première* qu'Eve plus que toute autre a connue, et qui se métamorphose en

Quatre onces de poussier dans le creux de la main. (487)
Elle sait à quoi tout homme pense — à ce qu'il a perdu et qu'il attend, indissociablement —, et qui se rythme toujours de la même manière :

Le recommencement d'une vie aussi pure
Et le couronnement d'un bonheur attendu. (499)

Le climat suivant (*Eve, mère et aïeule*), s'ouvre par une adresse *Et moi je vous salue* reprise en tête des trois premiers *quadrains* qui, tous trois, l'achèvent par un vers du même type que les précédents :

Le vain déversement de vos stériles vœux [...] (531)

Le long désarmement de vos paisibles vœux [...] (532)

Le long démembrement de vos fragiles vœux. (533)

C'est une nouvelle réminiscence :

Aïeule des vaincus et des retriomphants, (534)

Eve a infiniment prié et pleuré pour cette race, mais l'impuissance et la vanité de ses efforts sont à la mesure (et au rythme) de la plénitude du paradis perdu. Notons que dans les syntagmes prépositionnels qui occupent le second hémistiché de ces vers, l'adjectif précède le substantif, comme c'était le cas aux *quadrains* 214, 218 et 298 : l'inversion, comme les allitérations du vers final du *quadrain* 531 (v/s/d-t/r), sont autant de ruptures avec le calme ordonnement des premiers vers.

Et, dans ce *climat* où les mêmes structures et les mêmes allitérations reviennent encore (aux *quadrains* 549 et 53, notamment), on retrouve, soudain, le climat du *paradis perdu* :

Mais vous avez connu la jeunesse des êtres
Et les bondissements du renne et du bison (565)

et, pour la première fois, la reprise exacte de la structure des vers finaux des second et cinquième *quadrains* (avec coordonnant initial, absence d'adjectif, et deux noms d'animaux coordonnés dans le syntagme propositionnel) : le motif revient dans la symphonie pour souligner l'originalité d'*Eve*, qui, seule, a connu :

[...] le froid dans la nuque et la main sur l'épaule
Et le refermement d'un immense horizon. (561)

Eve, parce qu'elle a connu l'harmonie initiale, mesure mieux que quiconque la vanité de ses propres efforts, des *vertus* et des *travaux d'aujourd'hui* (566, 567) : elle connaît le doute, le désespoir, auxquels répondront la *prière pour nous autres charnels*, et l'implication pour ceux qui sont morts

Dans l'accomplissement de ce terrestre vœu (747)
avec lesquelles commence la geste de l'Incarnation. Celle-ci culmine dans l'évocation de la souffrance rédemptrice du Christ, point de passage obligé : et le rythme qui était celui de la création s'appli-

que maintenant à l'évocation du *regard* de cet Homme, source de la *re-création* qu'est le *salut* dans la théologie chrétienne :

Et c'est le forçement de cet homme hagard
Et les bourreaux lâchés dans la plaine et les bois.
Et le dérèglement de cette pauvre voix.
Et le désœuvrement de ce pauvre regard. (798)

Regard auquel ne répond que :

[...] le déversement de cette ingratitude. (827)

L'on peut suivre ensuite, de strophe en strophe, comment, depuis ce regard à partir duquel tout se régénérera — au travers, toujours, de la même structure — se développe l'histoire de l'Incarnation (5). La crèche — que la scène du Calvaire précède dans *Eve* — est une renaissance, un *resurgement*, écrira Péguy :

Ainsi l'enfant dormait sans un mot, sans un pli.
Il allait commencer l'énorme inscription.
Il allait essayer l'énorme exception,
Le long *resurgement* de l'homme enseveli. (1076)

La même structure qui supportait le bonheur de la terre première, annonce maintenant l'effondrement des mondes historiques :

L'anéantissement du monde oriental [...] (1087)
[Et les] effondrements d'un gigantesque monde. (1096)

Cette structure sera toutefois totalement absente des centaines de *quadrains* introduits par : *Et ce ne sera pas...* consacrés au monde moderne. Ce n'est pas un hasard : la structure de l'harmonie n'a pas sa place — fût-ce en négatif, en « creux », comme dans les climats précédents — dans ce discours d'abord polémique. Elle n'apparaît qu'avant, après, ou lorsque ce discours se suspend.

Ainsi, dans la prière qui interrompt les alignements de strophes décrivant l'héritage romain, où, soudainement, à partir du *quadrain* 1224, Jésus, intercesseur de l'espèce humaine, s'adresse à Dieu, notre structure revient au moment où — en fin de *quadrain* — apparaît le geste maladroit de l'homme qui apporte son maigre concours à l'histoire du Salut :

Seigneur nous n'avons rien que nos biens naturels
Et le prosternement de nos raides genoux (6) [...] (1231)
Et le fléchissement de nos raides genoux [...] (1233)
Et le roidissement de nos roides genoux. (1292)
Seigneur nous n'avons rien que nos roides genoux
Et le gouvernement de ces cantons ruraux. (1297)

(5) Voir notamment les *quadrains* 974, 975, 978, 1083, 1084, 1085, 1087, 1088, 1091, 1092, 1094, 1096, 1172, 1187, 1188, 1189, 1206, 1222, 1254.

(6) Ce vers est repris à la fin du *quadrain* 1299.

Ces nouveaux retours sont riches de signification. Les mouvements de l'être humain — si *raides* ou *roides* soient-ils —, ces efforts frêles et comme impuissants sont pourtant *nécessaires* au salut : Dieu a besoin des hommes, et c'est toute la théologie d'*Eve*, clairement exprimée par les *quadrains* sur la *terre qui gagne* (128-1843) qui s'inscrit déjà, prémonitoirement, et se développe peu à peu, par des versets de prière interrompant les lourdes énumérations de « l'héritage romain » et précédant immédiatement les imprécations contre le monde moderne. Péguy va longuement fustiger les préoccupations cadastrales : il proclame pourtant — dès avant que montent les invectives — que les « cantons ruraux » ont *quelque chose à voir* avec le salut du monde.

Pour retrouver enfin :

Le long bouillonnement des eaux intarissables, (1237)

l'intercession de Geneviève et de Jeanne, ressuscite aux dernières pages du poème le *climat* des premières pages — mais sur une autre tonalité. Si Geneviève dilate l'espace au-delà des limites cadastrales :

C'est elle qui recule aux horizons de l'âme
L'immense espacement de notre grand Paris. (1841)

L'une et l'autre brouillent les cartes du temps :

Et l'une dans le ciel a l'âge que Dieu veut [...] (1873)

Mais l'autre dans le ciel ne peut avoir qu'un âge.

Et quand Dieu le voudrait il n'y pourrait rien faire. (1879)

Jeanne inscrit sa courte temporalité dans l'éternité, cependant que Geneviève y prolonge le cours de sa longue vie. Restent les saisons revenues qui, comme au premier jour, se succèdent inlassablement :

Et comme on ne sait pas dans une belle année
Ce qu'on aime le mieux, si c'est le doux printemps,

Ou si c'est une glèbe en son oût moissonnée (1852)

et qui ramènent pour la dernière fois le rythme que nous suivons depuis le début du poème :

Ou le balancement des vastes moissonneurs [...] (1859)

Ou le ramassement des débiles glaneurs. (1860)

Mais, changement notable, Péguy ne met ici en scène ni la biche, le daim, la jeune gazelle, le bouc ou le chevreuil du commencement, ni le renne et le bison du 565^e *quadrain* : sous l'apparence des *moissonneurs* et des *glaneurs*, la race humaine a retrouvé sa place en cet achèvement du mystère de l'Incarnation qui est le vrai sujet des 7644 vers d'*Eve*.

Ainsi, ayant suivi les métamorphoses d'une seule structure rythmique en une même place (le quatrième vers des *quadrains*) tout au long du poème, nous avons pu mesurer que cette place et cette structure n'étaient pas neutres. L'ordonnement des alexandrins

en *quadrains* ne dessine pas un jardin à la française — un espace abstrait et homogène dont toutes les composantes pèseraient le même poids. Dans le type de *quadrain* que nous avons étudié, le quatrième vers étend — et immobilise — le mouvement né au premier vers (ou au premier vers de la — ou d'une — strophe précédente). Son premier hémistiche suspend le mouvement que le second prolonge. Mais surtout, à chaque mutation sémantique de la même structure, nous gardons le souvenir du stade (sémantique) antérieur. La chute est d'autant plus brutale qu'elle s'exprime en la forme même qui fut — qui est encore en l'esprit du lecteur — celle de la plénitude abolie. Le *recueillement des plantes maraîchères* est d'autant plus pitoyable qu'il se coule dans les grandes orgues musicales du paradis perdu. Le regard du Christ en croix est d'autant plus miséricordieux qu'il se fige en ces rythmes qui chantaient l'univers d'avant la faute. L'impuissant effort de l'humaine race est d'autant plus pathétique qu'il gouverne laborieusement ses modestes cantons du pas même qui rythmait jadis les respirations de l'univers. Eves nouvelles, les saintes de l'épilogue sont d'autant plus nécessaires au salut qu'elles ressuscitent d'un seul mouvement les harmonies élémentaires des saisons alternées.

*
**

On pourrait facilement trouver de nouvelles illustrations de l'hétérogénéité de l'espace délimité par les différents *quadrains*. Ainsi, le second hémistiche du premier vers est fréquemment occupé par une apostrophe à Eve, parfois reprise sous une autre forme dans le second hémistiche du troisième (7) ou du quatrième vers. On trouve successivement en cette position : *Mère de notre mère* (93), *aïeule roturière* (95), *ô la première femme* (98), *ô pleine d'épouvante / ô vainement fervente* [4] (99), *ô première servante / ô première suivante* [4] (100), *ô vainement vivante* (101), *première soucieuse / ô la plus anxieuse* [3] (102), *ô bonne ménagère / vigilante bergère* [3] (123), *ô grande audacieuse* [3] (125), *ô femme entre les femmes* (134), *ô la plus précieuse* (135), *ô la plus sérieuse* (137), *ô seule ambitieuse* [4] (139), *ô seule besogneuse* [3] (146), *ô femme de ménage* (171), *ô mon âme ô ma mère / ô cent fois centenaire* [3] (172), *vainement horlogère* (203), *ô reine de décence* (310), *inlassable servante* (427), *inlassable gérante* (428), *inlassable économe* (430), *comptable inévitable* (431), *gouvernante et patronne* (459), *ô pleine de disgrâce* (531), *ô reine de disgrâce* (532), *ô première ouvrière* (535), *ô la plus misérable* (536), *ô première mortelle* (537), *ô première fermière* (548), *ô première pauvre* (549), *ô mon âme, ô ma mère* (550), *aïeule inaltérable* (551), *aïeule invulnérable* (552), *ô première fer-*

(7) Nous indiquons, lorsque c'est nécessaire, entre crochets le numéro (de 1 à 4) du vers à l'intérieur du *quadrain*.

mière (553), *aiëule vénérable* (554), *ô première pauvre* (601), *ô la première née* (618), *première exterminée* (620), *aiëule insoupçonnée* (631), *première infortunée* (636).

Cette liste appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, les apostrophes sont réparties entre trois *climats* : les deux premiers (le paradis terrestre, le rangement) et le quatrième (salutation à Eve, mère et aiëule). Le climat de la résurrection des corps en est totalement dépourvu. Ensuite, les qualificatifs peuvent apparaître, à première vue, relativement liés aux thèmes de ces *climats* (ainsi, dans le climat du rangement, Eve est qualifiée de : *besogneuse, femme de ménage, servante, gérante, économiste, gouvernante et patronne*) : mais cela n'est nullement systématique puisque dès le premier climat Eve est qualifiée de *roturière* et de *bonne ménagère*, et que, dans le quatrième climat, elle est encore qualifiée d'*ouvrière* et de *fermière*. Inversement, dès le premier *climat*, certains sentiments, certaines attitudes, prêtés à Eve rompent avec l'harmonie ambiante (*ô pleine d'épouvante / ô vainement fervente, ô la plus anxieuse*), cependant que d'autres qualificatifs, au second *climat*, détonent avec les modestes tâches dévolues à la « rangeuse » (*ô mon âme, ô ma mère / ô cent fois centenaire, ô reine de décence*). Le premier comme le quatrième *climat* sont caractérisés par les fréquentes reprises de l'adjectif *première*, totalement absent du second. Les qualificatifs du quatrième *climat* manifestent clairement l'ambivalence du personnage d'Eve : l'*aiëule inaltérable* et *invulnérable* est aussi *pleine* (et *reine*) *de disgrâce*; la *première née* est la *première exterminée*. Il apparaît finalement que le paradigme constitué par l'ensemble de ces apostrophes, définies par la place qu'elles occupent dans les *quadrains*, vient constamment rythmer la suite linéaire de la narration ou du discours, rappelant qu'Eve est le *point fixe* du poème, manifestant qu'elle transcende la diversité des *climats*, dont les différents qualificatifs qui viennent d'être évoqués sont autant de préfigurations ou de réminiscences : à nouveau, en cette tapisserie, l'écriture verticale se combine avec l'écriture horizontale.

Il faut enfin noter que cette scansion, si caractéristique des trois *climats* où elle apparaît, disparaît complètement de la suite du poème. Cette disparition n'est pas celle d'Eve, à qui s'adresse, au centre de l'épopée, la *prière pour nous autres charnels* :

Mère voici vos fils qui se sont tant battus (763)

mais, comme l'a montré Albert Béguin, dans les trois derniers *climats* du poème, la présence d'Eve change de modalité : métonymie de la race humaine, l'*aiëule cent fois centenaire* (172) et pourtant *première exterminée* (620) l'accompagne au fil du temps jusqu'à revivre en ces deux bergères — ses filles — qui par leurs destins

parallèles, bien que temporellement divergents, régénèrent ce qui s'était corrompu au cours des temps antiques et modernes (8).

**

Ainsi pourrait-on appliquer la même analyse à nombre d'autres mots ou séries de mots. Pour prendre un nouvel exemple, l'adverbe *vainement* se distingue, par les places qu'il occupe, des autres adverbes ou des substantifs terminés par le même suffixe, dont, comme on l'a vu, Péguy aime à faire usage. La place de prédilection de cet adverbe n'est pas à la rime, ni en tête, ni au dernier vers, des *quadrains* : elle se situe au seuil du second ou, parfois, du troisième vers.

Et je vous aime tant, première soucieuse,
Et vainement assise aux jardins de la peur. (102)

Péguy emploie abondamment cet adverbe et l'adjectif qui lui correspond. Là encore, la place n'est pas neutre. Au seuil du vers, l'adverbe frappe d'emblée d'impuissance, et comme d'inutilité, le syntagme adjectival qui suit, et qui pourtant se prolonge — de même que l'adjectif renvoie le nom qu'il qualifie dans le néant. Eve arrive toujours trop tard dans ses efforts de rangement, dont un rythme binaire traduit la dérisoire vanité :

Vous rangez le Calvaire : après qu'il est gravi [...]
Vous rangez la victime : après qu'elle a servi. (423)

Toute l'agitation d'Eve et de la race humaine est ainsi, dès le départ, vouée à l'échec. Elle le serait, du moins, sans l'Incarnation.

**

Un dernier exemple nous sera fourni par la structure : *Seule vous le savez...* qui s'étend sur de longues suites de *quadrains* (566 à 591 et 688 à 737), par lesquels Péguy expose qu'Eve, en raison de son histoire unique, est seule à pouvoir mesurer la dégradation du temps :

Seule vous le savez, nos vertus d'aujourd'hui
Ne valent pas le quart de l'antique innocence. (566)

Plus de quatre mille vers plus loin, la même structure revient

(8) Nous avons montré dans l'article cité à la note 4 (p. 103) qu'une analyse similaire s'appliquait aux appositions au mot *Dieu*, qui s'inscrivent, immuablement, au seuil des troisièmes vers dans les *quadrains* 32 à 66. La lecture verticale, au cours de laquelle la définition s'enrichit de strophe en strophe, se combine cette fois encore avec la lecture linéaire. La reprise de la même structure, dans le *climat* de la crèche, au *quadrain* 928, place, du seul fait de la disposition rythmique, l'enfant de la crèche dans la perspective de Dieu.

sans transition, de la manière la plus abrupte qui soit, au milieu des centaines de distiques qui, de rime triviale en rime plus triviale encore, exhibent les médiocrités des temps modernes. Ce sont trois *quadrains* presque identiques qui se déclinent à partir du premier d'entre eux :

Seule, nous le savons, une dure offensive
Nous livrera la porte, et le pont, et la herse.
Seule, nous le savons, une rude lessive
Lavera les effets de ce double commerce. (1577)

La structure est la même, mais Péguy est passé du *vous* au *nous*. L'histoire d'Eve est maintenant celle de la race humaine. Et cette dernière sait désormais que pour s'extirper des engluements de la modernité, il ne lui suffira plus de poursuivre la ronde des rimes de l'époque et de ressasser les aphorismes à la mode : il lui faudra mener cette *dure offensive*, accomplir cette *rude lessive* (Péguy joue sur les sonorités inverses : *dure/rude*). De même que Péguy récusait dans le *Durel* les *graduations* et les *transitions* pour introduire les différents *climats* de son œuvre, de même il nous montre en ces trois *quadrains* que pour lui l'accès au salut ne sera pas *obtenu par élévation successive*, mais en un geste — une geste, celle de Geneviève et de Jeanne — fait(e) d'un abrupt mouvement d'arrachement et d'élévation.

*
**

Nous avons jusqu'ici raisonné sur l'espace du *quadrain* en considérant que celui-ci était stable, même si — comme nous avons tenté de le montrer — les positions au sein de cet espace étaient loin d'être homogènes et équivalentes. Mais tous les *quadrains* ne sont pas faits sur le même modèle et, dans *Eve*, la forme du *quadrain* n'est pas donnée une fois pour toute : elle se fait et se défait au fil de l'écriture.

Ainsi, nous avons beaucoup insisté sur les *quadrains* qui s'achevaient par un quatrième vers consistant en un unique syntagme nominal. Les *quadrains* du climat de la résurrection des corps sont, majoritairement, bâtis sur une succession de verbes au futur, et l'on retrouve souvent un futur dans le dernier vers :

Et quand s'éveilleront, d'un terrible réveil,
Tant de guetteurs assis au faite de la tour,
Et quand les chambellans et les dames d'atour
S'arracheront des bras de l'antique sommeil. (329)

De même, le climat de la crèche, est tout entier bâti sur des imparfaits :

Et ces deux gros mafflus et ces croquemitaines
Regardaient cet enfant comme un superbe fils.
Et ces deux gros pansus et ces pleins de maïs
Regardaient le vainqueur des plus grands capitaines. (943)

Il s'ensuit — et c'est particulièrement net pour la résurrection des corps — un rythme narratif où il devient plus difficile d'isoler les *quadrains*. Ainsi, ceux-ci deviennent, le plus souvent, une suite de deux distiques (comme dans les deux exemples que nous venons de citer). Il arrive même que la « décomposition » aille plus loin et que les distiques se dédoublent, à nouveau, en vers syntaxiquement autonomes :

Quand ils s'assembleront sur les places publiques,
Quand ils s'entasseront sous un dernier portail,
Quand ils repasseront par les ormes du mail,
Quand ils resalueront les grandes républiques. (353)

De même, l'histoire romaine est, pour l'essentiel, écrite en distiques. Et il en va pareillement de la totalité des quelques seize cents vers dédiés au « monde moderne » :

Et ce n'est pas de carte et de géographie
Que nous aurons besoin dans ce commun désastre. (1300)

Le rythme se fait alors polémique : le *quadrain* n'existe plus que par la rime et la disposition graphique. On pourrait ainsi distinguer dans *Eve* les *climats* où le travail de l'écriture consiste à construire des *quatrains* comme des entités (relativement) fermées et ceux où l'écriture tend au contraire à déconstruire le *quadrain* en tant que forme figée, et où le mouvement de l'invective ou de l'imprécation constitue un nouveau type de discours — la prophétie ou la malédiction — constitué par l'enchaînement des distiques. L'un des rythmes les plus profonds d'*Eve* est sans doute celui qui naît de l'alternance entre ces deux formes d'écriture.

*
**

Comment clore l'épopée ? Comment résoudre la dualité de ces deux formes d'écriture ? Et comment interrompre le mouvement de l'invective qui semble, toujours, se ressourcer en une sainte colère ?

La réponse à ces questions est double.

Il y a, d'abord, celle que donne la fin du poème, où les contradictions semblent se résoudre, s'anéantir en un dualisme. Mais ce dualisme n'a rien à voir avec les antithèses — souvent polémiques — auxquelles Péguy a eu recours auparavant. Geneviève n'est pas opposée à Jeanne : leurs morts sont parallèles. La plus grande différence entre l'une et l'autre réside dans la durée de leur vie temporelle.

Le mouvement vient de loin. On le voit se dessiner, dès le premier *climat*, avec la formule :

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel. (32)
Jeanne est morte jeune :

Elle n'avait passé ses humbles dix-neuf ans
Que de quatre ou cinq mois [...] (1911)

La vie terrestre de Geneviève semble atteindre aux confins de l'éternité :

Et les durs villageois et les durs paysans,
La regardant vieillir l'avaient crue éternelle. (1910)

On voit bien que c'est le dualisme de l'éternel et du temporel qui tend à s'abolir par l'intercession des deux saintes. L'Incarnation est le mystère par lequel ce dualisme disparaît, tout comme celui, subséquent, du corps et de l'âme, évoqué — et nié — auparavant dans le poème :

Toute âme qui se sauve ensauve aussi son corps. (855)

Péguy crée un mouvement rythmique inédit pour marquer le parallélisme des morts des deux saintes :

L'une est morte au milieu des pâles citoyens,
Pieusement couchée en un lit de parade.
Soigneusement dressée en une haute estrade
L'autre est morte au milieu des pâles citoyens. (1788)

Péguy rompt ici avec la succession habituelle des distiques. C'est comme si, par le jeu des assonances, une immense rime (9) embrassée rapprochait le second vers du troisième et le premier du quatrième. Les mouvements se fondent l'un dans l'autre.

Mais il est une seconde réponse, que nous donne Péguy dans le *Durel*. Ce serait en effet se méprendre — nous l'avons vu — que de n'envisager l'œuvre que d'un point de vue linéaire : le poème est certes organisé par rapport à son épilogue, mais il est également organisé par rapport à son centre — les Béatitudes — et autour de ses différents *climats*, chacun donnant son sens à tous les autres en un jeu complexe de réfractions (10). Or, dit Péguy, « chacun de ces climats est créé instantanément par le premier vers de chacun de ces morceaux et ce n'est qu'après et quand on y est que com-

(9) Péguy donne dans le *Durel* une définition extensive de la rime : « Comme dans une tapisserie, les fils passent, disparaissent, reparassent, et les fils ici ce ne sont pas seulement les rimes, au sens que l'on a toujours donné à ce mot dans la technique du vers, mais ce sont d'innombrables rimes intérieures, assonances, rythmes et articulations de consonnes, tout un immense appareil aussi parfaitement docile que l'appareil du tisserand » (III, 1582-1583).

(10) Cf. notre article cité à la note 4.

mencent ces graduations, ces échelonnements qui ne servent plus qu'à mesurer les distances intrinsèques. Ce n'est point par des hésitations, par des approximations que l'on est transporté dans chacune de ces résidences » (III, 1577). Il y a donc, dans *Eve*, ces vers uniques, qui échappent à l'entrelacs des rythmes — du moins dans un premier temps, car ils sont aussi la source des rythmes à venir :

O Mère ensevelie hors du premier jardin [...]	(1)
Une création naissante et sans mémoire [...]	(8)
Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel [...]	(32)
Et la création était comme une tour [...]	(60)
O femme qui rangez les travaux et les jours [...]	(149)
Femme, vous m'entendez : quand les âmes des morts [...]	(327)
Et moi je vous salue ô pleine de disgrâce [...]	(531)
Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle [...]	(743)
Mère voici vos fils qui se sont tant battus [...]	(763)
C'est le sang de l'artère et le sang de la veine [...]	(789)
Seigneur qui les avez pétris de cette terre [...]	(837)
Car le surnaturel est lui-même charnel [...]	(847)
Et Jésus est le fruit d'un ventre maternel [...]	(862)
Il allait refonder l'impérissable Rome [...]	(1075)
Et ce n'est pas de carte et de géographie [...]	(1300)
Et nous serons conduits par une autre houlette.	(1779)

Péguy insiste lourdement dans le *Durel* sur le fait que l'apparition de ces vers n'est précédée d'aucune transition. « C'est le fameux départ ex-abrupto, en falaise — écrit-il — qui donne comme la frappe d'entrée des grandes œuvres classiques » (III, 1574). Les vers qui ouvrent de longues périodes jaillissent abruptement en une « exactitude classique » (*id.*) où Péguy voit un retour au classicisme qui, par opposition au romantisme, pour lui « frivole » (III, 1575), se caractérise par « cette absence de jointure qui fait consister la composition précisément en cette juxtaposition qu'il fallait » (*id.*). Le *départ en falaise* depuis les vers que nous venons de citer constitue un autre mouvement de l'écriture : celui qui depuis la concentration en une formule qui, tel le premier vers du poème, résume déjà toute l'œuvre (tout le drame d'*Eve* vient de ce qu'elle est ensevelie *hors du premier jardin*), conduit à des développements (au sens propre du terme) qui sont aussi des dégradations — comme si, à force d'explications, le mystère s'éclairait et s'obscurcissait à la fois jusqu'à ce que l'on atteigne, brusquement, le prochain sommet. Le discours, comme le temps, est dégradation.



« Les mots de terre, terreau, couche grasse, poudre, boue, limon épais, glaise, vase gluante, argile molle, ordure, tourbe, potier, tour-

neur, figurine, moule, abondent dans *Eve*, et non pas dans une ou deux séquences, mais un peu partout », a remarqué Jean Onimus (11). La *terre* est, en effet, partout présente, du *premier jardin* de la création à la *poussière* et à la *cendre* (330) qui préludent à la résurrection des corps, en passant par la *terre charnelle* (743) où dorment les héros des *grandes batailles* (744), et en allant jusqu'à la *cendre charnelle* de *Jeanne dispersée aux vents* (1911). En même temps, pullulent les mots qui dénotent la dégradation de la *terre en territoire* : des *listes cadastrales* aux *cartes de géographie*, en passant par les *cantons*, *boussoles* et *compas*, l'arsenal est imposant de ce qui permet de *ranger*, de *limiter*, de *circonscrire*. Le *quadrain*, par ses multiples formes et rythmes, permet d'exprimer, entre *terre* et *cendre*, la geste du Salut : sans forme, il n'est pas de discours.

Mais le *quadrain* est aussi, comme toute forme, limitation. Le limon est toujours menacé par le cadastre. Les *quadrains* ou les distiques semblent parfois se succéder aussi *vainement* que les agitations de l'Eve rangeuse et ménagère. La modernité de la poétique de Péguy vient de ce qu'elle restitue le mouvement même de l'écriture en ce qu'il est à la fois, ou successivement, exaltation et dégradation.

Mais ce qui vaut pour l'Eve ménagère vaut aussi pour l'écrivain : par l'acte poétique, c'est finalement, en ce combat douteux, la terre — le terreau des mots — qui gagne.

Jean-Pierre SUEUR.

(11) Jean Onimus : *L'Image dans l'Eve de Péguy*, C.A.C.P., 1952, p. 56.