

LES RYTHMES " EVE "

Nul mieux qu'Albert Béguin n'a montré combien les différents climats qui se succèdent dans *Eve* se répondent l'un l'autre. Il n'est que de lire son « essai de lecture commentée », puisque c'est le titre modeste de son livre (1), il n'est que de suivre l'épopée de strophe en strophe pour retrouver en chaque épisode la réfraction de tous les autres. De la chute au jugement, de Noël au calvaire, des temps antiques au monde moderne, ce qui suivra est déjà présent, cependant que le passé est encore vivant. Mais, pour être plus précis, il ne s'agit ici ni de passé ni de présent, puisque le fil des quatrains n'est pas celui de la chronologie, et que ce jeu de miroirs et de références brouille les cartes du temps. Et c'est là le premier rythme d'*Eve* : la réfraction en chaque moment de tous les autres, — rythme en étoile, rythme circulaire, qui ramasse les perspectives, transcende l'écoulement du temps, image et signe du salut qui, toujours, est déjà réalisé, cependant qu'il s'accomplit encore, indissociablement, dans le cours du temps. Ce rythme place le poème du point de vue de Dieu « lui-même jeune ensemble qu'éternel ».

(1) Albert Béguin, *l'Eve de Péguy, essai de lecture commentée suivie de documents inédits*, Paris, Cahiers de l'Amitié Charles Péguy, Edition Labergerie, 1948.

On a déjà attribué à Péguy tant de paternités que nous ne voudrions surtout pas découvrir en lui, à cette occasion, un ancêtre du structuralisme. S'il avait été à la mode alors, Péguy n'eût d'ailleurs pas manqué de ranger ce terme dans son pamphlet sur le monde moderne à côté des « *tableaux fussent de concordance* », des « *discours fussent-ils syntaxiques* », des « *boîtes de fiches* », des « *pinacothèques* », « *glyptothèques* » et autres « *anthropologues* », — « *automates ridicules, masques sans visage animant un interminable carnaval* », comme l'écrit si justement Julie Sabiani (2). Cependant, la lecture du *Durel* (3) montre combien Péguy avait conscience de l'existence de cette *structure*, au sens propre de ce terme : « Ce n'est ni par des graduations, ni par des transitions que l'on obtient le climat du jugement, ou le climat de la chute, ou le climat du paradis terrestre, ou le climat du calvaire ou le climat de la crèche. 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 commencent ces graduations, ces échelonnements qui ne servent plus qu'à mesurer des distances intrinsèques ». Péguy, commentateur de Péguy, s'acharne à nous dire sa haine des transitions. Alors qu'il pourrait sembler *a priori* que l'écriture de Péguy, faite de tant de sensibles et d'insensibles retours, de tant de mouvements qui s'engendrent l'un l'autre, se prête, justement, à la transition, qu'elle n'est, précisément, que passage progressif d'un thème vers un autre, Péguy s'enflamme contre les « *transitions* », qui ne sont qu'« *hésitations* » et qu'« *approximations* ». Il revendique la « *juxtaposition* », le « *joint parfait des pierres obtenu par la seule taille* », les départs « *ex-abrupto, en falaise* », la « *punctualité géométrique* », la « *dureté* », la « *pureté* », qui est aussi « *honnêteté* » et « *probité* ».

Juxtaposés, les climats, mais aussi les séquences à l'intérieur de chaque climat, et souvent, les quatrains eux-mêmes, sont autant de cellules autonomes qui ne renvoient aux autres entités analogues que par le jeu des références et des équivalences — permettant de mesurer la « *distance intrinsèque* », car toute distance, toute référence est justement *intérieure* à la création, au monde que constitue une œuvre dont le champ est l'histoire. Souvenons-nous de la définition que donne Hjelmslev de la *structure* : « une structure, c'est une entité autonome de dépendances internes ».

(2) Julie Sabiani, « L'université dans les textes poétiques de Péguy », *Bulletin de l'Amitié Charles Péguy*, n° 15, juillet-septembre 1981, p. 164.

(3) « L'Eve de Péguy », signé du pseudonyme de J. Durel, *Bulletin des Professeurs Catholiques de l'Université*, n° 31, 20 janvier 1914 (« on a toujours considéré que ces pages étaient sinon de la plume de Péguy, du moins rédigées sous sa direction et revues par lui », Albert Béguin, *op. cit.*, p. 203).

Ce qui vaut pour la composition d'ensemble vaut aussi pour l'écriture. Un autre passage du *Durel* en témoigne : « Comme dans une tapisserie, les fils passent, disparaissent et reparassent, et les fils ici 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 ces innombrables rimes intérieures, assonances, rythmes et articulations de consonnes, tout un immense appareil aussi parfaitement docile que celui du tisserand ». Comment ne pas être frappé de ce que la rime au sens large, ainsi étendue et magnifiée, préfigure la « fonction poétique » de Jakobson, — fonction qui « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (4). Pour reprendre la paraphrase de Ruwet (5), cette fonction se caractérise par « la superposition aux différents types de rapports — phonétiques, phonologiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques — qui organisent la séquence du discours, de rapports d'un autre type, fondés sur l'équivalence — à divers niveaux de la structure linguistique — d'éléments situés à différents points de cette séquence ». La *rime* ainsi définie englobe les multiples rythmes qui, de vers en vers, non seulement ponctuent, mais constituent le mouvement même de l'écriture. Et c'est en effet une tapisserie où les formes et les mots s'entrecroisent.

Les analyses proposées par Jakobson (6) ou Ruwet (7) de poèmes de Baudelaire, mettent en évidence des équivalences au statut paradoxal. A la fois présentes et cachées, elles composent une écriture verticale qui vient se combiner aux rapports syntagmatiques pour les insérer dans de nouvelles harmoniques, leur donner d'autres résonances. Nous ne pensons pas que l'écriture de Péguy se prête aux mêmes analyses. Non qu'elle y soit rebelle. Au contraire, l'artisanat dont se prévaut Péguy, le travail de tisserand est si net et si ostensible que l'analyse serait en quelque sorte saturée par l'évidence de son objet. Il ne s'agit pas d'une *structure absente* que mille indices permettraient de révéler au prix d'un patient travail — mais d'une construction apparente avec, à chaque ligne bien dessinées, tournées vers le dehors, ses charpentes phoniques, syntaxiques et morphologiques, exhibées pour elles-mêmes et en elles-mêmes. Mais

(4) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (T.F.), Paris, Ed. de Minuit, p. 220.

(5) Nicolas Ruwet, « Parallélismes et déviations en poésie », in : *Langue, discours, poésie; pour Emile Benveniste*, ouvrage publié sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet, Paris, éd. du Seuil, p. 307.

(6) Roman Jakobson, *Questions de poétique* (T.F.), Paris, Ed. du Seuil, 1973.

(7) Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1972 : « la mort des amants », in *l'Arc*, n° 60, pp. 70-73.

peut-être n'a-t-on pas suffisamment remarqué à quel point l'entrecroisement de ces divers niveaux obéissait à une discipline rigoureuse.

Ces entrecroisements composent les rythmes de l'écriture. Ce sont eux qui font entrer en poésie les mots les moins poétiques. Car les mots de Péguy ne relèvent pas d'un vocabulaire, d'un registre, qui seraient « poétiques ». Les lourds adverbes en *-ment*, les substantifs abstraits de quatre syllabes qui se terminent par ce même suffixe, sont ostensiblement inscrits, écrits en leur réalité charnelle, — ce que Péguy appelle *le charnel et le spirituel de la pensée* et qu'il ne veut pas *déliier* —, inscrits, écrits, avec les articulations du discours philosophique, les monstres morphologiques de la modernité, les rubriques entières du dictionnaire des rimes, comme si toute la réalité verbale devait être déclinée, exposée, invoquée sur cette trame.

Ces entrecroisements se mesurent. Mais bien plus que la lexicométrie s'appliquerait ici une grammaire du discours visant à mesurer l'ensemble des régularités. Car on peut observer, compter, prédire le vocabulaire spécifique, les structures syntaxiques spécifiques, les structures rythmiques spécifiques — mais surtout la combinaison de ces ensembles de spécificités. Le style d'un écrivain c'est *aussi* ce point de rencontre : l'emploi de formes lexicales spécifiques dans des structures syntaxiques et rythmiques spécifiques, et à des places spécifiques à l'intérieur de ces structures.

*
**

Nous en prendrons deux exemples :

D'abord, les substantifs en *-ment*. Dans le climat du paradis terrestre qui ouvre le poème, on observe que leur place n'est jamais arbitraire. Ils sont d'abord employés au pluriel, au premier hémistiche des premiers vers des quatrains, précédés de *et* (*Et les bon-dissements... Et les ravissements... Et les dépassements...*), puis, pour l'essentiel, on les retrouve toujours au singulier, au premier hémistiche du quatrième vers de chaque quatrain dans le même cadre syntaxique : précédés d'un adjectif et suivis d'un complément adnominal se décomposant lui-même en un nom et une forme participiale ou en un adjectif et un nom. Ainsi :

Le long balancement des saisons prosternées
Le chaste enlacement des saisons alternées

Ici donc, la phonétique, la morphologie, la syntaxe, le rythme, le cadre et la place — l'inscription dans le quatrain — se combinent. La forme n'apparaît pas hors de son cadre; le cadre, la structure appellent la forme. L'on pourrait se dire que tout cela est arbitraire, ou formel, — ne signifie rien. Et il est vrai que cela ne

signifie rien si l'on cherche une harmonie imitative, si l'on s'en tient au *cratylisme primaire* que Gérard Genette dénonçait naguère à propos de Valéry (8). Mais comment ne pas voir que par la vertu de la structure, qui n'existe que par sa propre répétition, qui est donc attendue, et dont on garde la mémoire, s'accroissent peu à peu, s'épurent et se confondent les significations de tous ces mots — *déroulement, enroulement, désistement, détournement, évanouissement* — qui évoquent un mouvement qui s'étend encore sur un hémistiche, et qui clot et prolonge lui-même le quatrain — forme tangible, forme construite de l'évanescence, de ce que nous ne connaissons plus :

Vous n'avez plus connu le climat de la grâce

La structure entière manifeste *l'invincible mélancolie* par laquelle s'achève le *Durél*. Et déjà apparaît le mouvement de dégénérescence qui semble appeler vers le bas, dégrader en une sorte d'épuisement verbal chacun des climats d'*Eve* :

*Les autres n'ont connu que leur commune race
Mais vous avez connu d'avoir dégénéré.*

A contrario, il suffit que le premier vers du quatrain se transforme, que s'ajoute la restriction :

*Vous n'avez plus connu que des jours moissonnés
Vous n'avez plus connu que des puits tarissables*
pour qu'apparaissent, à rebours, avec les *pins découronnés*

Et le commencement des jours inexpiables

le négatif du paradis perdu, pour que les mêmes substantifs en *-ment* apparaissent massivement à la rime, ne commandant plus, au premier hémistiche du dernier vers, la courbe par laquelle le quatrain se clot, mais devenus eux-mêmes compléments adnominaux, témoignages sensibles de la dégénérescence. Ainsi, le *vieillessement*,

*Et le regard voilé d'un appauvrissement
et l'affaiblissement,*

*Et les marques de mort et d'amortissement
et l'amoindrissement, l'avilissement, le désarmement,
le lanternement.*

Si l'on voulait une preuve supplémentaire de la rigueur de l'entrecroisement des cadres, des places, des sons, des rythmes et des mots dans *Eve*, il suffirait de se souvenir que toute la première partie du poème est construite sur une sorte de chiasme. Aux dé-

(8) Gérard Genette, « Valéry et la poétique du langage », *M.L.N.*, 87, mai 1972.

bordements du premier matin du monde succède le *climat* du rangement, puis le jugement dernier :

*Femmes, vous m'entendez, quand les âmes des morts
S'en reviendront chercher dans leurs vieilles paroisses
Le peu qui restera de leurs malheureux corps...*

Revient ensuite le thème du rangement en une reprise qui en démontre l'infinie vanité :

Vous rangez le calvaire : après qu'il est gravi.

Et revient enfin, après ce résumé de l'histoire du temps, de la création au jugement, après l'échec définitif des tentatives de rangement, l'échec de nos méthodes, de nos connaissances, de nos prudences, après l'inaptitude — cela apparaîtra plus tard — de nos cadastres et de nos cantons à circonscrire ce qui les déborde infiniment, — revient enfin le climat initial, mais dans une autre perspective puisque Eve, mère et aïeule, contemple en raccourci, comme naguère Dieu, *jeune ensemble qu'éternel*, la totalité de l'histoire et qu'en des rythmes plus ramassés se concentrent les rythmes antérieurs et postérieurs, dont le contraste crée une fois encore cet inextinguible sentiment de la dégradation qui est la marque sensible du tragique puisque Eve seule sait :

Que ce que l'on descend est vraiment descendu.

Dans cette perspective, les mêmes rythmes reviennent en écho, et l'on retrouve, enrichis des résonances de tout ce qui a précédé, nos substantifs en *-ment* aux mêmes places, mais exprimant cette fois l'illusoire réponse de l'humanité à l'inéluctable dégradation du climat édenique. Et c'est :

*Le vain déversement de vos stériles vœux
Le long désarmement de vos paisibles vœux
Le vain débordement de vos futiles vœux,*

cependant que, tragique ressouvenir des toutes premières strophes, les emplois pluriels précédés de *et* qui s'apparentaient au bonheur perdu resurgissent à la fin de la cinq cent soixante cinquième strophe, qui répond à la seconde :

*Les autres n'ont connu que leurs basses fenêtres
Et leur vue encerclée aux murs de l'horizon
Mais vous avez connu la jeunesse des êtres
Et les bondissements du renne et du bison.*

et que l'on retrouve, plus loin encore, la même structure, comme pour mieux représenter l'amertume de la connaissance d'après la chute :

*Mais vous avez connu la suspense et l'attente
Et le déversement tout le long du coteau
Mais vous avez connu cette brusque détente
Et le renversement tout le long du coteau.*

Mille exemples analogues montreraient que chaque quatrain, chaque reprise, chaque retour des mêmes formes dessine un espace — une topologie — rigoureusement construits. Les premiers et les troisièmes vers n'ont pas les mêmes propriétés que les seconds et les quatrièmes. Les uns conservent l'information que les autres renouvellent. Ce n'est pas un hasard si le second hémistiche du troisième vers voit souvent son premier accent porter sur un adjectif épithète, si les second et troisième vers à l'exclusion des autres sont en général les lieux où viennent s'inscrire les participes présents, si les hémistiches portant un seul accent sont fréquemment les premiers des quatrièmes vers, qui s'achèvent sur un syntagme prépositionnel — et si tout cela, indissociablement, compose une signification, car aux rapports horizontaux entre les mots viennent s'ajouter ces autres phrases, ces autres chaînes de signes composées de tous les mots qui prenant les mêmes places de strophe en strophe s'appellent l'un l'autre et modifient leur sens par le rapport même qui les unit aux autres mots — stricte généralisation des effets de rime.

Ainsi, dans le premier climat d'*Eve*, il est une place pour la désignation de la première femme : il n'est pas d'apposition à *Eve* qui ne constitue le second hémistiche du premier, du troisième, ou, parfois, mais plus rarement, du quatrième vers de chaque quatrain.

Et moi je vous salue, ô femme entre les femmes

L'invocation brise le premier vers, contraint le second à être d'une seule lancée — et il en va de même pour le quatrième.

Il y a ainsi, au cœur du quatrain, un ou plusieurs espaces pour la désignation d'*Eve*, venant toujours à la suite d'une même formule : *Et moi je vous salue*. On retrouvera d'ailleurs cette même topologie dans le climat du « rangement », au moment du jugement.

Et il est pareillement un lieu pour la désignation de Dieu, dans les strophes introduites par :

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel

un lieu pour le nom ou l'adjectif dont on ne sait s'il s'applique au présent, au passé ou à l'avenir — épithète de nature au sens propre du terme —, et ce lieu est le premier accent du premier hémistiche du troisième vers : *père, immuable, calme, fixe, intègre*. C'est le pivot du quatrain. *Dieu* est écrit au début et au centre du quatrain — comme il est inscrit au début et au centre de l'histoire.

Plus tard, dans le climat de la nativité, traversé des images du calvaire en un autre chiasme où à nouveau le commencement et le terme de l'histoire s'assemblent, on retrouve exactement les mêmes formes. L'éternité de Dieu est tout entière déjà dans les yeux de l'enfant qui regardent l'âne et le bœuf, et cela nous est dit seulement par le retour du rythme, et par l'apparition à la neuf cent vingt huitième strophe d'un autre adjectif à la même place. Jésus regarde l'âne et le bœuf :

*L'enfant levait les yeux vers les énormes yeux
Plus profonds et plus doux que l'énorme Océan.
Novice, il contemplait dans ce miroir géant
La profondeur des mers et le reflet des cieux.*

L'adjectif *novice* est exactement à la même place que deux mille vers plus tôt, *père, immuable, calme, fixe*, comme *l'enfant* est à la place où était *Dieu*. Ces équivalences sont une syntaxe qui nous dit que *l'enfant* est *Dieu* et que ce noviciat a déjà le caractère *fixe* et *immuable* de ce qui transcende la temporalité. « *Levait les yeux* » reprend « *regardait* », comme « *contemplait* » reprend « *observait* ». Et cette seule strophe — parmi tant d'autres — nous montre comment le climat du premier matin se réfracte en celui de la crèche, et comment les yeux de l'enfant novice renvoient à l'univers entier et à toute l'histoire.

Par le jeu des équivalences encore les *énormes yeux* s'identifient à *l'énorme Océan* et *l'énorme Océan* au *miroir géant* où se réfractent la profondeur des mers et le *reflet des cieux*. Tout recommence et se recrée, tout se rachète à partir de ce regard : par la vertu du rythme, la nativité devient une nouvelle création.

Comme l'écrivait Albert Béguin : « chaque quatrain d'*Eve* n'existe poétiquement que par les mille rappels ou les mille signes annonciateurs qui le font inséparable de tous les autres quatrains, et singulièrement de ceux qui, au centre de l'œuvre, évoquent le fait de l'incarnation » (9).

En même temps, il existe un rythme du quatrain lui-même, clos sur lui-même. De même que la poésie, c'est aussi — ou d'abord — l'art de ne pas écrire jusqu'au bout de la ligne, la poétique d'*Eve* c'est aussi — ou d'abord — un art de s'arrêter après quatre vers, ce qui implique que chaque fois l'on recommence, et l'on reprend les fils de la trame, que chaque fois le quatrième vers suspend le mouvement et clot la courbe intonative en un silence. Péguy écrivait un quatrain par page. Il aimait la clôture, l'achèvement de cette forme brève : relisons à nouveau le *Durel* : « La plupart de ces quatrains en arrivent à se présenter comme des inscriptions et très souvent comme des inscriptions lapidaires, et même funéraires » (10).

Pourtant, et ce sera un nouveau paradoxe, le concept de « clôture » — hypothèse de base du structuralisme — ne s'applique pas à *Eve*. Car le mouvement par lequel les strophes s'engendrent l'une l'autre est un mouvement qui ne s'arrête pas. Epuisement du verbe, dégradation continue des départs *ex-abrupto*, déclinaison des formes — qu'importe — comment ne pas voir que beaucoup plus qu'une

(9) Albert Béguin, *op. cit.*, p. 18.

(10) Cf. l'édition du *Durel*, in Albert Béguin, *op. cit.*, p. 220.

structure fermée et qu'une inscription funéraire, l'œuvre se présente comme un processus.

L'idée même d'énonciation subvertit les structures immobiles. L'écriture de Péguy c'est aussi le mouvement par lequel elle s'écrit. Et s'il fallait rechercher des métaphores linguistiques, c'est la grammaire générative qui fournirait la plus exacte représentation du processus, au sens où il serait possible de formaliser les règles d'engendrement des régularités métriques, syntaxiques, phonologiques et lexicales qui caractérisent l'écriture d'une œuvre qui s'écrit à l'intérieur de règles qu'elle constitue, indissociablement, dans le mouvement même de l'écriture.

Ces règles d'engendrement transcendent si évidemment les strictes limites de l'œuvre que l'œuvre elle-même est ouverte sur ce qu'on appelle improprement « Suite d'Eve » mais qui ressortit du même travail et nous offre la suite des mêmes engendremets. On mesure d'ailleurs là l'arbitraire de la ligne qui sépare ce qui fait partie de l'œuvre de ce qui n'en fait pas partie. Pour nombre d'écrivains, il n'y a là nul arbitraire. Mais comment ne pas voir que l'œuvre de Péguy est d'abord ce travail d'écriture se faisant devant nous. L'on pourrait même être tenté de penser que les multiples répétitions ne sont que les formes nombreuses d'un brouillon et que Péguy écrivait les divers états de l'acte écriture au lieu de ne nous léguer que son ultime résultat. Ce sentiment ne serait peut-être pas inexact si l'on oubliait que l'art est toujours illusion et qu'Eve procède en fait d'un processus inverse puisqu'il ne s'agit pas d'avancer insensiblement vers une forme plus parfaite, mais au contraire, de dérouler jusqu'à leur ultime signification et à leurs dernières déclinaisons les vers ramassés et tonitruants qui ouvrent chacun des climats.

Le structure ouverte, l'engendrement, coexistent avec l'inscription et la construction circulaire ou étoilée, faite de distances intrinsèques et du jeu fermé — clos sur lui-même — des références que nous analysons ci-dessus.



Mais il est d'autres paradoxes. Car cet autre rythme qui est celui de l'écriture, que nous avons appelé engendrement, et qui est le signe de l'écoulement, mais aussi de la dégradation et de l'épuisement, qui évoque les continuités et renvoie finalement aux transitions abhorrées, — cet autre rythme est lui aussi une représentation trompeuse.

Car il y a également dans *Eve* ce qui est unique, et qui est donc le contraire du rythme qui est retour. Il y a encore ce qui est double, symétrique, et renvoie à d'autres formes métriques, et à d'autres significations. Il y a enfin cette singulière forme de narration par anticipation qui est tout le contraire de l'écoulement.

Nous commencerons par ce qui est unique.

Si le concept d'engendrement se trouvait totalement validé, si l'on pouvait sur des bases statistiques — on le peut en partie — écrire et prédire la grammaire, le système d'entrecroisements propre à Péguy, on en resterait encore en deçà de ce point-limite où, pour poursuivre dans le même cercle de métaphores, Chomsky distinguait la créativité qui ne change pas les règles de la créativité qui change les règles (11). Car l'engendrement est aussi une simplification et une illusion. Souvent en effet les régularités sont brisées par l'irruption d'un vers ou d'un quatrain qui interrompt le réseau des répétitions, vient non pas briser, mais suspendre, arrêter, réfréner les rythmes qui précèdent et qui suivront, ou pose une sorte de repos au milieu des mouvements de la poétique. Ainsi au centre des *Seules vous le savez* qui redisent sans fin la singularité du destin d'Eve, le mouvement s'arrête pour faire place au rappel du paradis perdu :

*La face de la terre était alors si blonde
Que les blés déroulés faisaient de longs cheveux*

Ou encore, les centaines d'invectives contre le monde moderne se trouvent brusquement interrompues pour rappeler en une unique strophe le destin singulier de celle qui connut le monde auprès duquel les autres, le nôtre, sont si pâles :

*Seule vous le savez nos soirs du mois de Mai
Ne valent pas le quart de vos plus durs décembre
Et notre plus beau soir et le plus embaumé
N'est qu'un pâle reflet de vos mornes Novembre*

De même, Péguy joue beaucoup de l'irruption de l'article indéfini. La répétition et la déclinaison se nourrissent des articles définis qui réfèrent à ce qui est déjà là dès avant le poème :

*Vous n'avez plus connu le climat de la grâce
Et la vasque et la source et la haute terrasse*

Mais la création jaillit tout entière, singulière, d'un acte unique en une phrase nominale :

*Une création naissante et sans mémoire
Tournante et retournante aux courbes d'un même orbe*

et il est frappant de constater que les mots *création, monde, nature* :

Une nature chaste ensemble que charnelle

que le mot *Dieu* :

Un Dieu lui-même père ensemble qu'éternel

précédés de l'article indéfini viennent interrompre la litanie des *Vous n'avez plus connu* qui renvoient fréquemment à des compléments définis. Il y a ce qui revient, ce qui relève du rythme, et il y a l'être et l'acte originels qui sont posés dans leur unicité.

(11) Noam Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haye, Mouton, 1964.

De même enfin, les centaines de négations où s'épuisent les vanités de la modernité s'interrompent par l'appel à l'être unique qui libérera de ces vanités :

*Un autre effacera de la peau de nos cous
le bleuâtre sillon de nos colliers de force*

Le rythme binaire lui aussi vient interrompre — mais s'agit-il d'interruption ? — le mouvement d'ensemble, essentiellement en deux places, le centre et la fin du poème. Comment achever les engendremens successifs, toujours recommencés, et qui entraînent toujours plus loin ? Péguy choisit justement de ne pas finir par la dispersion et l'épuisement. Il choisit d'achever l'œuvre sur ces quatrains binaires, symétriques qui restituent, le plus souvent en forme de chiasme, le destin des deux bergères, Jeanne et Geneviève. Louange à la vie brève et louange à la vie longue s'entrecroisent en cette conclusion, où viennent s'arrêter les mouvements de polémique, de philosophie, de prière ou de contemplation qui parcouraient le poème. A travers la différence du destin des deux femmes, c'est la terre qui gagne, c'est Dieu qui a besoin des hommes pour achever le salut, donner son sens ultime à l'incarnation, c'est le spirituel qui se trouve voué à l'aventure charnelle. Mais point de différence ici entre les deux ordres : seulement la contemplation de l'intercession parallèle et des morts parallèles, parallélisme qui vise à s'abolir lui-même en ce point de rassemblement, en ce « recreusement », entre le second et le troisième vers, à partir duquel la strophe se diffracte en deux parties qui se répondent l'une l'autre, écho où les deux destins se confondent :

*L'une est morte au milieu des pâles citovens
Pieusement couchée en un lit de parade
Soigneusement dressée en une haute estrapade
L'autre est morte au milieu des pâles citovens*

Cette construction rappelle celle qui dans la « suite d'Eve » rapproche les deux corps remontés à Dieu :

*Et deux corps seulement sont retournés de terre
Sans être repassés par le premier tison
Sans être repassés par une humble misère
Et le dernier foyer d'un antique maison*

Elle renvoie au centre du poème et à l'exposé dogmatique du mystère de l'incarnation, où tous les dualismes — surnaturel et charnel, âme et corps, temps et éternité, grâce et nature — sont rassemblés en des raccourcis à valeur absolue, en des définitions nettes où les quantificateurs absolus, les articles définis et les présents de définition strictement se répondent. Mais alors qu'à la fin du poème la fusion sera accomplie dans le destin des deux bergères, au centre du poème ce sont encore des entités distinctes qui sont énoncées en un mouvement rythmique et théologique qui vise précisément à les abolir en tant qu'entités distinctes.

Enfin, dernier paradoxe, il est un rythme profond dans *Eve*, un rythme narratif, qui du début à la fin semble prendre à rebours l'ordre des raisons, des causalités, et des successions. C'est le rythme des négations.

Car *Eve* commence par une négation :

O mère ensevelie hors du premier jardin.

L'histoire commence quand *Eve* n'existe plus. La description du premier jour est placée d'emblée dans la perspective de l'exil hors du premier jardin. Les efforts de rangement d'*Eve* longuement exposés sont douloureusement inutiles. Le jugement dernier précède l'histoire comme si l'histoire était déjà toute entière déterminée par le jugement. Le futur antérieur rejaillit sur toute la durée. De nouveaux efforts de rangement n'en sont que plus inutiles :

Rangerez-vous le jour du jugement dernier ?

Le calvaire précède la crèche. Le temps de Jésus précède l'antiquité. Les multiples divertissements des hommes de ce siècle sont d'emblée voués à l'échec et à la négation : *Et ce ne sera pas...*

On comprend qu'à intervalles réguliers revienne en des positions qui lui sont propres l'adverbe vainement :

Et moi je vous salue ô vainement fervente

O vainement assise aux marches de la nuit

Et pourtant c'est la terre qui gagne car si tout est déjà sauvé, Dieu a besoin des hommes.

Les négations multiples, la vanité partout rappelée n'empêchent pas que la création s'impose, toujours recommencée, par la vertu du verbe, que les mots vivent leur propre destin puisque Péguy refuse — le *Durel* en témoigne — le dualisme du signifiant et du signifié, puisque l'image n'est jamais un ornement, et que la parole est charnelle.

Les négations n'empêchent pas que tous ces mouvements à rebours convergent vers un centre où tout se rassemble entre les deux tirets qui sont les seules ponctuations fortes du poème, le rythme des béatitudes auquel nulle négation ne répond, ce centre à partir duquel les rythmes, circulaires, ouverts, inscrits, construits, niés par ce qui ne revient pas, résorbés dans les symétries binaires, s'engendrant à perte de vue, donnant l'image de la dégradation, sont le rassemblement de toutes les prières, de toutes les angoisses, des recueils, des invectives, des malédictions, des émerveillements de Celui par qui se joue le drame, le Verbe incarné venu entre cette première femme *ensevelie* et cette autre femme dont la *cencre charnelle* se disperse aux vanités de l'histoire lancer la parole plénière des béatitudes, cette immense supplique *pour nous autres charnels* qui, en définitive, s'étend aux dimensions du poème puisque, de la première à la dernière ligne, *Jésus parle*.

Jean-Pierre SUEUR.