

## TRAVAIL, OISIVETE ET ECRITURE POETIQUE

MARIA JOÃO REYNAUD

Un. de Porto / CITCEM

[reynaud@letras.up.pt](mailto:reynaud@letras.up.pt)

**Résumé:** L'écriture poétique est-elle de l'ordre du travail ou de l'oisiveté ? Étant « le faire qui s'achève en quelque œuvre », quelle est la place du désir de poésie dans l'acte créateur ?

**Mots-clés:** travail – oisiveté – désir – poésie - pensée

**Abstract:** Does poetic writing refer to work or to idleness? Since poetry can be defined as « le faire qui s'achève en quelque œuvre », what is the status of the desire of poetry in the creating process?

**Keywords:** work – idleness – desire – poetry - thought

*Estudar é nada. / O sol doira / Sem literatura.*

*Cancioneiro / Chansonnier*

Fernando Pessoa

1. Le thème de ce colloque m'a fait réfléchir sur la relation apparemment évidente, mais pas toujours facile à cerner, entre travail et oisiveté, quand on essaie d'éclairer cet *obscur objet du désir*<sup>1</sup> nommé poésie. Fernando Pessoa, dont j'ai cité le début du magnifique poème « Liberté », se réjouit de ce moment de répit où il peut enfin se livrer à la joie de ne rien faire, sauf écrire ce même poème, mais sans littérature... C'est dans l'intervalle imperceptible entre les deux – *travail* et *oisiveté* – que j'essaierai d'interroger l'avènement du poème, en mettant en place, dans un premier temps, le rapport insaisissable entre *pensée* et *action*. Mais de quelle sorte d'action parlons-nous ? Le thomisme soutient que « l'Art est dans l'ordre du Faire » – « Le faire, le *poëin*, (...) qui s'achève en quelque œuvre », selon les mots de Paul Valéry dans sa « première leçon du cours de poésie » (Valéry, 1957: 1342).

Ce *faire*, qui mène à l'« œuvre de l'esprit », n'est rien d'autre que « la manifestation *dans une matière* d'un certain rayonnement de l'être » (Maritain, 1947: 85) – ou de « sa vérité », d'après Heidegger –, la matière étant pour la poésie celle du langage. Cette vérité ne vient pas du principe de la *mimésis*, c'est-à-dire, « de l'imitation comme reproduction des choses » (*idem*: 84), mais du principe spirituel qui préside aux « conditions 'matérielles' ou subjectives auxquelles l'art est humainement contraint de satisfaire » (*idem*: 87). Selon Kandinsky, « est beau ce qui procède d'une nécessité intérieure de l'âme. Est beau ce qui est beau intérieurement » (Kandinsky, 1989 : 203).

Cette *nécessité intérieure*, qui préside aux règles propres à l'objet à faire (que ce soit une peinture, une sculpture, une symphonie ou un poème), permet qu'« une forme se manifeste à l'aide de signes sensibles » (Maritain, 1947: 88) et qu'un tel objet soit l'expression d'une liberté fondée sur « les pures exigences de l'œuvre » (*idem*: 132).

---

<sup>1</sup> Le 32<sup>ème</sup> et dernier film du réalisateur Luis Buñuel.

Mais, pour les thomistes, l'*agir* et le *faire* ne sont pas la même chose, quoique tous les deux s'exercent dans « l'ordre pratique ». L'Agir (*agibile*), comme le fait remarquer Jacques Maritain, « consiste dans *l'usage libre* (...) de nos facultés » : un usage qui sera bon « s'il est conforme à la loi des actes humains ». Son domaine est celui de la Moralité, ou du bien humain comme tel. Par opposition, le Faire (*factibile*), « a rapport à la perfection propre non de l'homme opérant, mais de l'œuvre à produire » (*idem*: 14s) : « le domaine du Faire est le domaine de l'Art, au sens plus universel de ce mot » (*idem*: 16).

L'art « établit l'*artifex*, artiste ou artisan, dans un monde à part (...), où il met sa force (...) et son intelligence d'homme au service d'une chose qu'il fait » (*ibidem*). Grâce à une disposition innée, appelons-là « intuition »<sup>2</sup>, et à « l'*habitus opératif* », qui préside au « faire » de l'œuvre, « l'art appartient à *l'ordre pratique*. Il est tourné vers *l'action*, et non vers la pure intériorité du connaître » (*idem*: 12). L'œuvre d'art « vise à produire la délectation (...) de l'intelligence » (*ibidem*) et des sens, ce que l'on ne réussit que par la seule condition transcendante vis-à-vis de son récepteur.

Dans *Qu'est-ce que la littérature*, un livre presque oublié mais inspirateur de théoriciens plus récents, Jean-Paul Sartre écrit, dans le deuxième moment de sa réflexion (qu'il appelle « Pourquoi écrire? »), que « cet objet concret et imaginaire » qui est l'œuvre littéraire n'existe pleinement sans celui par rapport auquel elle est « rigoureusement transcendante » – c'est-à-dire, le lecteur. Pour l'auteur de *L'Être et le Néant* « l'opération d'écrire implique comme son corrélatif dialectique l'acte de lire » (Sartre, 1964: 55), l'une et l'autre étant l'expression de la liberté humaine que toute œuvre d'esprit exige et *cautionne*.

La philosophie scolastique ne faisait pas le distinguo entre l'*artisan* et l'*artiste*, puisque *l'homo faber* est à l'origine des deux. Il y a un plaisir identique à la source de leur « faire » et le même souci de perfection qui mène à l'individualité de l'œuvre spirituellement conçue. De la même manière, nous n'avons fait aucune distinction, jusqu'ici, entre « travail » et « œuvre ». Quand Paul Valéry écrit, dans « Littérature », que « 'Perfection', c'est *travail* » (Valéry, 1960: 553), il pense non seulement au poème

---

<sup>2</sup> Une qualité d'ordre intellectuelle. Cf. *ibidem*.

mais également à l'œuvre à faire. Paul Ricœur, dans sa « Préface » au livre *Condition de l'homme moderne*, d'Hannah Arendt, nous propose une ligne de démarcation valable pour notre réflexion – *l'œuvre* témoigne de la différence entre le temps comme « durée » et le temps comme « passage » : « Si nous gardons présente à l'esprit cette polarité entre durée et passage, sans égard pour les changements sociaux et culturels qui tendent à brouiller la différence entre œuvre et travail, la référence au temps comme *passage* demeure la marque du travail et la référence au temps comme *durée* celle de l'œuvre » (*apud* Arendt, 1994: 21).

2. C'est donc en faisant appel au *temps* que je passe au deuxième terme de mon exposé, à savoir, l'*oisiveté*, mot que j'emploie dans un sens autre que l'acception aujourd'hui courante (l'équivalent français de l'italien *farniente*), pour le rapprocher de son étymon latin. Je le prends pour désigner l'état de disponibilité spirituelle qui prédispose à l'écriture poétique. Sénèque explique à l'un de ses disciples (Sérénus), dans le dialogue *De Otio / De l'oisiveté*, [17,5], qu'« il faut donner du relâche à l'esprit : ses forces et son ardeur se remontent par le repos ». Et, dans la première *Lettre* à Lucilius (« Que faire de son temps ? »), il souligne que « le temps seul est notre bien. C'est la seule chose, fugitive et glissante, dont la nature nous livre la propriété ; et nous en dépossède qui veut » (Sénèque, 2002: 8). Le conseil que le maître donne à son disciple, c'est de reprendre le temps « dérobé » ou « perdu » ; de se « recueillir et de le ménager », car « il est des heures qu'on nous enlève par force, d'autres par surprise, d'autres coulent de nos mains » (*idem*: 9).

La tâche du poète consiste, comme le remarque Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*, « à faire durer quelque chose grâce à la mémoire » (Arendt, 1972: 62). Selon Aristote, le poète se consacre à cette espèce de *poiësis* ou de « fabrication » qui transforme ce qui est perçu, ou conservé dans la mémoire, en mot / écrit. L'écriture poétique est, effectivement, de l'ordre de la durée. Du point de vue du temps, on dirait qu'elle jaillit de cet « entre-deux », qui nous ramène au cœur de la pensée augustinienne sur le temps et à la *distensio animi*. Celle-ci nous invite à envisager le présent comme un lieu flottant de résistance contre un passé, qui risque de nous ensevelir, et un futur,

qui nous comble d'incertitude. Hannah Arendt, à propos d'un aphorisme du poète et résistant René Char<sup>3</sup>, fait cette remarque : « l'appel à la pensée [peut se faire] entendre dans l'étrange entre-deux » qui correspond à « un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore » (Arendt, 1972: 19)<sup>4</sup>.

L'écriture poétique serait alors ce geste magique qui permet de relier (du latin : *religare*) un continuum vécu qui a été rompu, même si le signe de cette blessure se donne à lire dans les trous ou les hiatus par où le sens s'abyme : « lie tout ce qui peut être lié », écrit René Char. Mais, comme le souligne Éric Marty, sa poésie s'écrit « dans le lien entre l'intermittence et la dilacération » (Marty, 1990: 153). Ce qui signifie que l'indicible signale soit une mémoire encryptée, soit le manque que le poème essaie de combler mais en vain : « La grande alliée de la mort, celle où elle dissimule le mieux ses moucheron : la mémoire. En même temps que persécutrice de notre odyssee, qui dure d'une veille au rose lendemain » (Char, 1971: 146).

**3.** Mais qu'est-ce que l'œuvre poétique sinon un immense tissage de mots ? Ce tissage se fait dans un temps irréversible, qui coule, comme un fleuve, vers un horizon ouvert, à la recherche de sa source. La poésie de Fernando Echevarría<sup>5</sup> est un bel exemple de cette quête de l'origine qui mène à l'infini de l'œuvre – « une œuvre, comme dirait Valéry, dont l'achèvement (...) n'est jamais achevé » (Valéry, 1960: 553). Ce poète, qui a connu un long exil en France, jusqu'à la fin de la dictature, réalise au plus haut degré cette métamorphose du « temps comme passage » en « temps comme durée ». Le poème devient un refuge et une forteresse contre la violence de l'exil. Ses cinquante ans de vie littéraire ont été signalés, en 2006, par la publication de sa poésie réunie, sous le titre : *Œuvre Inachevée* (2006). Depuis lors, trois titres sont parus : *Lugar de Estudo / Pays d'étude* (2009), *Antologia* (2010) / *Anthologie*, et le tout récent *In Terra Viventium*. Il a été traduit en français pour *l'Anthologie de la poésie portugaise*

---

<sup>3</sup> « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». *Apud* Arendt, 1972, 'Préface'.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *op. cit.*, 'Préface'.

<sup>5</sup> Poète portugais né en 1929, à Cabézon de la Sal, en Espagne.

*contemporaine (1935-2000)*, publiée aux Éditions Gallimard en 2003, préfacée par Robert Bréchon et présentée par Michel Chandeigne.

C'est une poésie de résonance baroque, qui cultive les formes fixes (le sonnet, entre d'autres), l'enjambement et la rime. La transparence du langage et la pureté des images signalent sa portée métaphysique. Parallèlement aux thèmes universels qui la traversent (le temps, l'amour, la mort, la vieillesse), son lecteur y trouve des allusions insistantes au travail poétique : par exemple, à la table du café où le poète écrit. Le mélange entre le quotidien plus immédiat et la pure abstraction concourent à sa forte singularité. C'est une poésie dont la traduction s'avère parfois difficile, à cause du travail que le poète y mène au niveau des sonorités et du rythme. Du choix de poèmes qu'on peut lire dans cette *Anthologie*, je retiens « Prière de Nuit », où le poète parle de la poésie comme un travail absorbant, mené entre la joie et la détresse, mais qui s'avère aussi comme une forme de durée *intense*, qui vient combler le vide de l'exil :

La charge du travail, voici que nous l'offrons. / Avec sa grâce qui de Toi nous vient. / C'est pour la nuit que nous te demandons silence. / Non ne refuse plus de repos à personne, / ni ce naufrage en cours dans l'oubli, dans l'oubli / cette mort provisoire. Oubli qui est aussi / pourtant un port d'accueil ouvert / d'où enfin, l'ombre dénudé, on peut y voir. / Que le sommeil alors soit une veille auprès / de ce labeur où voir s'accroît (Echevarría, 2003: 165).

La poésie d'Echevarría est un immense « pâtir », dans le double sens du verbe, qui, tout en livrant le poème à l'écoute, le hausse, en même temps, à «une langue / où un recueillement bouleversé / souffre les marées qui exilent encore plus / l'œuvre» (Cf. Echevarría, 2010: 139). Comme Ovide, exilé à Pont Euxin, où il a écrit *les Tristes* et *les Pontiques*, le poète exprime dans ses livres la détresse d'un exil existentiel et ontologique.

Un autre poète qui appartient à la même *génération de cinquante*, Fernando Guimarães<sup>6</sup>, figure aussi dans cette *Anthologie* de Gallimard. De nos poètes contemporains, c'est peut-être le plus proche de la pensée heideggérienne, réfléchissant

---

<sup>6</sup> Fernando Guimarães (1928) est aussi un des essayistes portugais contemporains les plus remarquables des dernières décennies.

sur les sources du langage et travaillant le poème à la frontière du vers et de la prose (comme René Char), sans pour autant rejeter une forme classique comme le sonnet. Entre la *parole* poétique et le « silence d'un nom » s'ouvre le champ inépuisable de l'ambiguïté que le poète exploite sans cesse, ce qui devient un trait particulier de son écriture. Voilà sa définition de poésie :

La Poésie...

La poésie est le silence d'un nom. Les chemins qui nous y conduisent sont aussi proches que l'intimité de tout langage. Mais ce n'est pas en nous que ce langage existe. Il est en lui une réalité qui n'est qu'à lui : elle vient récuser la présence de celui qui est apte à le prononcer, car ce n'est que de cette façon qu'il serait à notre portée de le révéler aux autres. Cette réalité, qui finira par être partagée, on pourrait la nommer silence, pour qu'elle ne soit à personne (Guimarães, 2003: 157).

Cet art poétique met l'accent sur le travail du poète comme le *non-lieu* où il doit se recueillir pour que la poésie se révèle « aux autres ». Seul le langage remplace le vide qui est le fondement de l'Être. La création d'un monde par la parole exige que le poète se retire de l'œuvre qu'il a tissée, ce grand voile – ou « tapisserie de Pénélope » – qui appartient au corps insaisissable de la poésie. L'avènement mystérieux qui marque le passage du « faire du poète » à « l'œuvre » nous ouvre un horizon où la poésie se fait écouter dans toute la splendeur de son anonymat et où, selon les mots d'Heidegger, « la vérité de l'être se met elle-même en œuvre », comme il arrive dans ce troublant poème de Sylvestre Clancier, extrait du recueil *Un Jardin où la nuit respire*, et qui s'appelle précisément « Poésie » :

Tu es la ferveur sacrée des mots / tu apparais couleur qui scintille / dans la nuit où tu m'invites // Fixe-toi au cœur de mon chant / délie mes lèvres ici et maintenant // Là où tu souffles la vie commence / pareille au cri innocent de l'enfant (Clancier, 2008: 9).

**Bibliographie :**

ARENDETT, Hannah (1954/1972). *La Crise de la culture*. Paris: Gallimard.

ARENDETT, Hannah (1961/1994). *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy.

AAVV. (2003). *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine (1935-2000)*, Choix et présentation de Michel Chandeigne, Préface de Robert Bréchon. Paris: Gallimard.

CHAR, René (1955/1971). *Recherche de la base et du sommet*, Paris : Gallimard.

CLANCIER, Sylvestre (2008). *Un Jardin où la nuit respire*. Québec: Éd. PHI / Écrits des Forges.

ECHEVARRÍA, Fernando (2006). *Obra Inacabada*. Prefácio de Maria João Reynaud, Porto: Afrontamento.

ECHEVARRÍA, Fernando (2010). *Antologia*. Porto: Edições Afrontamento.

KANDINSKY, Vassily (1911/1989). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël.

MARITAIN, Jacques (1947). *Art et scolastique*. Paris: La Librairie de l'Art Catholique.

MARTY, Éric (1990). *René Char*. Paris: Seuil.

SARTRE, Jean-Paul (1948/1964), *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard.

SENEQUE (2002). *Lettres à Lucilius*, Paris: Mille et une Nuits.

VALERY, Paul (1957). *Œuvres*, t. I. Paris: Gallimard.

VALERY, Paul (1960). *Œuvres*, t. II. Paris: Gallimard.