

La poésie à l'école buissonnière

Madeleine Frédéric

Volume 41, Number 3, 2005

Poésie, enseignement, société

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/012057ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/012057ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Frédéric, M. (2005). La poésie à l'école buissonnière. *Études françaises*, 41(3), 97–108. <https://doi.org/10.7202/012057ar>

Article abstract

Resistance to poetry instruction and reticence about that resistance are established tendencies in the teaching profession. In an effort to reverse this “resistance-reticence,” the author follows several poets down some less-taken crossroads. For example, the surrealist movement, born from the irreparable fracture of the war of 1914-1918, does not hesitate to make use of the educational system, as shown by the treatment that conjugation receives at the hands of Desnos and Nougé or by Chavée’s use of dictation and the encyclopedia. The formal games of these poets are not disinterested; they permit us to understand how the shaping of poetic material can also be a response to important moments in mankind’s history: written determinedly on the margins of an Institution whose failure the recent carnage had demonstrated, these poems aim to undermine the established order. One of their dimensions is that they inspire protest, even revolutionary protest. In addition, they possess an undeniably playful dimension whose likely effect will be to change the classroom image of poetry.

La poésie à l'école buissonnière

MADELEINE FRÉDÉRIC

Introduction

Les pages qui suivent s'inscrivent dans le cadre d'un cours de première année en journalisme et communication, ayant pour fil rouge l'actualité de la littérature ; mais aussi de deux cours, l'un de première année, l'autre de maîtrise, en langues et littératures romanes, plus spécialisés, ayant pour objet l'approche stylistique du texte.

L'ensemble avait pour toile de fond un projet de recherche de quatre années, lancé par le Centre Gavroche (consacré à la littérature d'enfance et de jeunesse) de l'Université Libre de Bruxelles, intitulé « Poésie, enseignement, société »¹. Celui-ci partait du constat que, en dépit d'un soutien institutionnel indéniable, doublé de diverses manifestations de diffusion collective (concours, festivals et autres printemps de la poésie), les enseignants ressentent une difficulté croissante à faire passer l'enseignement de la poésie dans les classes. Une vaste réflexion, réunissant des enseignants venus de Belgique, de France, du Québec et des États-Unis, a dès lors été mise en chantier, visant à une réactualisation des corpus et des méthodes d'analyse, ainsi qu'à l'élaboration de nouveaux outils pédagogiques.

Plus modestement, dans mes cours, j'ai tenté de mettre cette résistance-réticence supposée à l'épreuve de grands auditoires de première année d'université, pouvant osciller entre 125 et 350 étudiants.

1. Projet Mini-Arc financé par le Conseil de la recherche de l'ULB, que je tiens à remercier tout particulièrement.

La démarche consistait à examiner comment la poésie a répercuté quelques bouleversements majeurs du xx^e siècle. À l'aube du siècle, quand tous les espoirs semblent permis, comment les artistes rendent-ils compte des prodigieuses innovations technologiques et de l'expérimentation scientifique qui réunit savants et créateurs, tel le livre du physicien Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, publié en 1839, qui donnera lieu dès 1912 aux expérimentations des Delaunay en peinture, avant de trouver un écho en poésie chez Apollinaire et Cendrars. Mais aussi, après la perte brutale de toute illusion, comment écrire après la première déflagration mondiale ? Comment témoigner de sa propre expérience de l'enfer des tranchées ? Cendrars encore apporte des bribes de réponse : l'une d'elles (dès 1916) est examinée ici même par Michèle Touret ; l'autre, intitulée sans détours *J'ai tué*, parue quasi confidentiellement en 1918, détonne sur le plan du contenu et de la forme². Né de cette fracture irrémédiable, de « ce fait impensable » — la civilisation et la technologie mises au service de la destruction généralisée —, le mouvement surréaliste se livrera à une contestation systématique de l'institution, tant en France qu'en Belgique : Nougé, Desnos, Chavée opèrent un même travail de sape, Péret quant à lui fait véritablement voler le système en éclats³.

Ce parcours dans les premières décennies du siècle présente l'intérêt de montrer comment le travail sur le matériau poétique peut répondre à des moments forts de l'histoire de l'humanité : à l'ère du mirage technologique et des avancées scientifiques, les poètes tentent de faire reculer les bornes du langage : Apollinaire et Cendrars jouent la carte du simultanéisme contre la successivité inhérente à celui-ci. Lorsque tout est balayé par la guerre, le même Cendrars conteste encore plus radicalement la frontière entre les genres et retourne le discours laudateur de la technologie en une dénonciation d'une rare férocité, renvoyant dos à dos deux de ses œuvres pionnières : *La prose du transsibérien* et *J'ai tué*. Au lendemain du carnage, la poésie est-elle encore possible ? La mort d'Apollinaire et le silence poétique de Cendrars, qui se tourne vers le roman, laissent peu d'illusions. Apparaissent alors les surréalistes, qui optent pour l'ébranlement du système : école, patriotisme, et, plus

2. À ce propos, voir notamment Madeleine Frédéric, *La stylistique française en mutation ?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Mémoires de la Classe des lettres », 1997.

3. Madeleine Frédéric, « L'envers du décor : *La mort héroïque du lieutenant Condamine de la Tour* de Benjamin Péret », dans Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2001, p. 203-232.

largement, sens commun. La poésie est incontestablement au diapason de la grande rumeur du monde.

Toutefois, cette poésie s'écrit résolument dans les marges, celles de l'institution : Église, armée, patrie, école. Desnos bouscule allègrement les catégories grammaticales et choisit, avec Nougé, de plier la conjugaison à la poésie ; Chavée dépoussière l'exercice fastidieux de la dictée et subvertit l'encyclopédie.

Ces marges sont aussi celles des genres codifiés. Cendrars intitule *Prose du transsibérien* l'un des plus beaux poèmes de la langue française, puis il feint d'adopter le ton de la confession avec *J'ai tué*, pour livrer un témoignage inclassable, voire inqualifiable, sur sa guerre, par le biais d'envolées lyriques d'une ambiguïté et d'une efficacité redoutables — lâchant un véritable monstre dans le paysage de la littérature personnelle. Opérant le mouvement inverse, engluant la poésie dans le prosaïsme le plus cru, Péret donne le ton sans ambages avec *Je ne mange pas de ce pain-là* : refusant d'y mettre les formes, il proclame haut et fort la fin de l'ère consensuelle.

Outre leur dimension contestataire, voire révolutionnaire, tous ces textes offrent une dimension ludique indéniable, susceptible de décaper une certaine image de la poésie. Les avoir abordés, pendant plusieurs années, avec des auditoires sensiblement différents par l'orientation et le niveau d'études, me permet de mettre en doute cette difficulté (pré)supposée de faire passer la poésie dans l'enseignement, dont on peut se demander si elle n'est pas tout simplement un prétexte confortable pour tailler sur mesure des manifestations poétiques « moutonnières » — dirait Gilles Marcotte — symptomatiques d'un certain « prêt-à-penser ».

En guise d'échantillon de cette expérience, je m'attacherai plus particulièrement, dans ces quelques pages, à suivre Nougé, Desnos et Chavée sur les chemins détournés de l'apprentissage scolaire, tant de la conjugaison que de la dictée — un itinéraire buissonnier qui réserve plus d'une surprise.

Desnos et Nougé : la conjugaison dans tous ses états

Dans son entreprise visant à saper systématiquement les piliers de l'institution, le mouvement surréaliste fera du modèle scolaire l'une de ses cibles privilégiées. On voit ainsi des poètes, sensiblement différents au départ, converger en une même mise à mal de la conjugaison. Robert Desnos, dans un premier temps, s'inscrit parfaitement dans la mouvance

surréaliste qui gravite autour de Breton, participant — se donnant même tout entier — aux expériences de sommeil hypnotique. Par la suite, cependant, il rejoindra Paul Nougé, qui s'était opposé d'emblée à l'écriture automatique, tout comme les autres représentants du surréalisme bruxellois, et privilégiait un travail délibéré sur le langage. L'un et l'autre se livrent à de bien curieux exercices de conjugaison.

Ces exercices sont nombreux dans *Langage cuit* (1923) de Desnos⁴. Le poète n'hésite pas à opérer un transfert de catégories dans «*Idéal maîtresse*⁵», conjuguant indifféremment verbes et substantifs — et ces derniers de préférence. Si l'accord en nombre est généralement respecté :

je me chaise si les chemins tombeaux.
si les nuages de tout à l'heure myosotis, ils moulins dans la
toujours présente éternité.

la règle n'est toutefois pas absolue :

les souvenirs se sardine !

Dans «*À présent*⁶», la première personne du singulier ouvre le poème et ne tardera pas à le contaminer entièrement, après avoir subi une inversion. Quant au présent — on n'en sera guère surpris avec Desnos, qui joue volontiers sur les titres —, on le cherchera en vain dans le poème :

J'aimai avec passion ces longues fleurs qui éclatai-je à mon entrée.
[...] Quant aux murs ils se liquéfiai et le dernier coup de tonnerre fis-je
disparaître de la terre tous les tombeaux.

Dans «*Au mocassin le verbe*⁷», les entorses se multiplieront : indifférence au nombre, déjà constatée dans le poème précédent (*je connaissons, nous aimez, s'écroulerai cette larme*) ; passage d'un verbe pronominal à un transitif (*tu me suicides*), d'un intransitif à un transitif (*je te mourrai*), d'un impersonnel à un personnel (*je neigerai, je pleuvrai, je fais beau temps*), parfois avec ellipse du *se* (*je fais tard*). Le titre fonctionne indéniablement comme indice d'un fameux coup de pied dans la fourmilière verbale.

Ce poème mérite d'être épinglé, dans la mesure où, au lieu de prendre davantage la forme d'un récit, comme c'était le cas des deux autres

4. *Langage cuit* est par la suite devenu une section de *Corps et bien*. Voir Robert Desnos, *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. «*Quarto*», 1999, p. 528-537.

5. *Ibid.*, p. 530.

6. *Ibid.*, p. 529.

7. *Ibid.*, p. 532.

poèmes, il est entièrement bâti sur le retour d'un même moule syntaxique, celui d'une succession paratactique de phrases débutant par le groupe sujet-verbe, typique des manuels de conjugaison. Par cette forme, « Au mocassin le verbe » annonce les textes de Nougé.

Ceux-ci, qui consistent en un poème isolé, « Applaudissez à vos succès⁸ », et en un recueil de textes, *Quelques écrits de Clarisse Juranville*⁹, sont datés de 1927, arrivant donc quatre ans après *Langage cuit* de Desnos. À la lecture de « Applaudissez à vos succès », la première constatation qui s'impose est qu'il ne présente aucune entorse comparable à celles de Desnos : nombre et « partie du discours » sont scrupuleusement respectés :

Applaudissez à vos succès
aggravez les difficultés
retournez les questions
imaginez de fortes réponses
divertissez-vous de vos dix doigts.

En ce temps-là j'éclairais l'escalier
je brûlais les fauteuils
je déchirais les robes
j'ouvrais grandes les fenêtres
les livres s'en allaient dans le paysage.

J'ai calqué de beaux dessins impurs
j'ai croqué le marmot
j'ai trinqué avec mes amis
j'ai trinqué seul avec la nuit
j'inventais avec ferveur
sans m'appliquer à écrire.

Mais le potier pétrit la terre
le malade s'évanouit de faiblesse
le vigneron remplit ses tonneaux
l'humidité pourrit les bois
l'encre noircit les doigts
et les vertus de la paresse
le puits tari de la détresse
votre cœur saignant de joie.

Toutefois, le lecteur n'en est pas moins dérouté pour autant. Cette impression de gêne résulte de la contradiction interne, voire de la tension qui naît de l'omniprésence d'un moule syntaxique — sorti tout

8. Paul Nougé, *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981 [1966], p. 89.

9. *Ibid.*, p. 363 et suivantes.

droit des manuels de conjugaison, comme on vient de le voir à propos de Desnos — tirailé entre, d'une part, des phrases bâties sur la même attaque sujet-verbe, facteur de redondance, entraînant un relatif effet de saturation du message, et, d'autre part, un certain découps logique dû à la parataxe généralisée, les propositions se succédant sans lien logique explicite.

Une seule exception, l'irruption d'un « mais » en tête de la dernière strophe, exception qui s'accompagne d'ailleurs d'une légère variation syntaxique : le sujet, réduit jusque-là à un simple pronom (strophe 2, à l'exception du dernier vers, et strophe 3) ou même à rien (strophe 1), atteint cette fois la dimension d'un syntagme. La cohésion de cette strophe finale, en même temps que sa particularisation par rapport au reste, est encore renforcée par la rime ; absente des strophes précédentes, celle-ci gagne à présent quasi tous les vers, à l'exception des vers 1 et 3, et même davantage : la rime interne n'épargne que les vers 6 et 8.

On observera par ailleurs que les facteurs de cohésion interne ne sont pas absents des trois premières strophes non plus. Dans la strophe 1, la permanence de l'impératif se voit étayée par la similitude graphique des verbes d'attaque des deux premiers vers (*applaudissez* et *aggravez*). Le relais est pris ensuite par le parallélisme des vers 2 à 4 bâtis sur le même moule : le verbe est suivi d'un complément. Quant au dernier, il fait entendre un jeu d'écho prolongé, dans lequel une rencontre de l'allitération en [d] et d'une assonance en [i] se réduit par la suite à une simple allitération (*divertissez, dix et doigts*).

La strophe 2 offre, dans les quatre premiers vers, un jeu de parallélismes autour de la structure : le verbe est suivi d'un complément d'objet direct, avec une légère modulation dans le vers 4. Ce dernier vers présente par ailleurs aussi, malgré la parataxe, une solidarité avec le suivant, laquelle repose sur un facteur logique : l'ouverture des fenêtres favorise l'envol des livres.

Dans la strophe 3, la cohésion des quatre vers initiaux est assurée par l'anaphore *j'ai*, qui dessine ensuite deux paires successives selon que le verbe appelle un complément d'objet direct (vers 1 et 2) ou un circonstant (vers 3 et 4). Des facteurs locaux interviennent en outre dans chacune de ces paires pour les cimenter. C'est le cas de la paronymie *calqué-croqué* dans la première et de la répétition lexicale *j'ai trinqué avec*, qui semble grignoter la seconde (*trinqué* répercute en outre partiellement la paronymie des premiers vers).

Par ailleurs, ces rapprochements contribuent à revivifier la polysémie de certains mots, qui sans cela risquerait d'échapper au lecteur.

Ainsi, *croquer* peut signifier « prendre rapidement sur le vif en quelques coups de crayon » (*Le Robert*), acception appelée par son voisinage avec *dessins*, ou encore « dévorer », si on le rapproche de *trinquer*. Dans le dernier verbe lui-même, au vers 4, se surimpose à l'acception de « boire » celle de « subir des désagréments », pour un lecteur qui attacherait à la solitude et à la nuit des connotations dysphoriques.

La permanence de l'attaque sujet-verbe, tout comme d'ailleurs la parataxe généralisée, se retrouveront dans quelques-uns des *Écrits de Clarisse Juranville*. L'aspect fragmentaire, volontairement éclaté, de cet « anti-recueil » ressort nettement de son mode de présentation : en plus d'être constitués principalement de parataxe, ces différents écrits sont simplement numérotés et dépourvus de titre. Cette structuration très particulière s'explique par la genèse de l'œuvre, composée au départ d'un manuel de conjugaison appartenant à la femme du poète et retrouvé dans son grenier.

De cette *dispositio* incontestablement marquée, Éluard, aux dires de Marcel Mariën, « reconnaîtra s'être souvenu au moment de *La victoire de Guernica*¹⁰ ». De fait, si l'on considère cet extrait du sixième des *Écrits de Clarisse Juranville* :

Ils ressemblaient à tout le monde
 Ils forcèrent la serrure
 Ils remplacèrent l'objet perdu
 Ils amorcèrent les fusils
 Ils mélangèrent les liqueurs
 Ils ont semé les questions à pleines mains

 Ils se sont retirés avec modestie
 en effaçant leur signature¹¹

on est frappé d'y retrouver des traces de paradigme de la conjugaison fort similaires à celles des strophes 6 et 7 d'Éluard :

6
 Ils disaient désirer la bonne intelligence
 Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
 Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
 Ils saluaient les cadavres
 Ils s'accablaient de politesses

7
 Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

10. Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 17.

11. Paul Nougé, *op. cit.*, p. 374.

Ce n'est sans doute pas un hasard si ces strophes se rapportent précisément à l'ennemi, évoqué par le biais de la « non-personne » *Ils*¹² ; le locuteur-poète a clairement choisi son camp : « Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde / [...] Nous en aurons raison. »

On rappellera que le recours à une matrice syntaxique directement empruntée à un manuel de conjugaison n'avait, dans le chef de Desnos autant que de Nougé, rien d'innocent, dès lors qu'elle renvoyait à l'institution, à la norme, au codifié et donc au pouvoir¹³. La parenté formelle entre Nougé et Éluard s'accompagne donc, elle aussi, d'une euphonie idéologique.

Pour en revenir à la structuration des *Quelques écrits de Clarisse Juranville*, ce recueil, en dépit de sa fragmentation indéniable, n'en présente pas moins une cohésion et une cohérence fortes. Sur le plan d'ensemble, l'isotopie formelle est assurée par le paradigme de la conjugaison ; quant à l'isotopie sémantique, elle s'ancre très précisément dans le refus de la norme et du pouvoir dont il vient d'être question. Ce rejet se traduit notamment dans les derniers vers, où l'on retrouve un écho de l'attitude du groupe par rapport à l'institution :

Ils ont semé les questions à pleines mains
Ils se sont retirés avec modestie
en effaçant leur signature

Ces vers se réfèrent directement, en effet, à une lettre écrite par Nougé à Breton, le 2 mars 1929 :

J'aimerais beaucoup que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu *l'effacent*. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup¹⁴.

À présent, si l'on met en regard du sixième *Écrit* le neuvième :

Nous côtoyons les bords de la colère
Les seuls écueils sont des empires perdus
Votre ennui s'endort au fond de la mer
Nous naviguons avec adresse
et le vent nous suit avec docilité¹⁵

il devient possible d'entrevoir comment on glisse insensiblement de la grammaire à la poésie : le pronom *ils* laisse la place à des sujets nette-

12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

13. Madeleine Frédéric, *La stylistique française en mutation*, op. cit., p. 64-66.

14. Paul Nougé, *Quelques bribes*, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, p. 41.

15. Paul Nougé, *L'expérience continue*, op. cit., p. 377.

ment différenciés (en nature et en personne) ; par ailleurs, on voit intervenir la métaphore et se généraliser le processus de variation isotopique.

Devant une allotopie forte, le lecteur opère la reconnaissance d'un premier champ sémantique : *côtoyons-écueils-perdus*¹⁶-*mer-naviguons-vent*. Un certain nombre d'unités ne peuvent toutefois s'indexer sur cette isotopie de la navigation ; le texte continue d'offrir à l'esprit une zone de résistance allotopique. Celle-ci pourra encore être réduite partiellement par la reconnaissance d'une isotopie sur le plan de l'expression : assonance en [o], rime en [er], allitération en [k] ou répétition lexicosyntaxique : *avec adresse-avec docilité*.

Ainsi le moule redondant, voire ronronnant, laisse tout à coup la place à une modulation inouïe ; la plongée dans le poétique est en même temps plongée dans l'inconnu.

Chavée et la rupture d'encyclopédie

On ne le sait peut-être pas suffisamment, mais la physionomie du surréalisme belge est unique en son genre, dans la mesure où, à la différence du surréalisme français, qui apparaît comme un phénomène essentiellement parisien, en Belgique coexistent deux surréalismes, géographiquement et chronologiquement distincts : un surréalisme de la capitale, qui naît dans les années 1920 et un surréalisme de province, qui prend son essor dans les années 1930. Si Nougé est l'une des figures emblématiques du surréalisme bruxellois (aux côtés notamment du peintre René Magritte, passé quant à lui à la postérité), Achille Chavée fournit un bon exemple du surréalisme hennuyer¹⁷. Ce dernier est directement issu des grèves de 1932, qui marqueront durablement de nombreux intellectuels, dont Chavée :

Le surréalisme a été pour moi une véritable libération, liée à l'aspect social et insurrectionnel des grèves de 1932. La synthèse s'est établie d'elle-même entre la poésie et mes convictions politiques¹⁸.

16. « [N]avoir perdu corps et biens » — *Corps et biens* est précisément le titre du recueil-frère de Desnos : on ne peut manquer de relever cette nouvelle affinité.

17. Le Hainaut, première province industrielle du pays au XIX^e siècle, est constitué du Borinage (à l'ouest de Mons), de Charleroi et de la région du Centre (autour de La Louvière).

18. Pour tout ceci, voir Paul Aron, « Essai d'analyse institutionnelle d'un mouvement littéraire périphérique : l'exemple du surréalisme bruxellois entre les deux guerres », dans *L'identité culturelle dans les littératures de langue française* (éd. Árpád Vigh), Paris, ACCT et Presses de l'Université de Pécs, 1989, p. 151-162.

Le surréalisme hennuyer est marqué par un caractère fortement anti-bourgeois et anticlérical, dont on trouve trace, entre autres, dans la célèbre *Dictée* de Chavée :

DICTÉE

La libellule est un mammifère
 elle se nourrit d'éponges
 et de morceaux de bois
 La libellule fait l'amour
 sur le toit de la trigonométrie
 C'est une amie de l'agriculture
 Elle dévore les aigles
 les poètes pieux
 et tous les objets brillants
 Souvent elle se suicide
 sans mise en scène
 sur l'injecteur d'une comtesse
 après une crise de mysticisme
 Respectez son nid
 protégez ses petits
 qui jouent à la banque russe
 dans les cafés mal famés de la périphérie¹⁹

Le titre frappe d'emblée par son allure fort peu poétique. Néanmoins, s'il renvoie clairement à l'exercice scolaire bien connu, il peut aussi être récupéré au sein de la nébuleuse surréaliste, si l'on se souvient qu'il intervient dans la définition du terme même :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de toute préoccupation esthétique ou morale²⁰.

Cette définition se poursuit par une entrée significative pour notre texte : « ENCYCL. » ; or telle est très précisément l'allure générale du poème : celle d'un article d'encyclopédie — encyclopédie plutôt que dictionnaire, dès lors que la libellule y est appréhendée dans son mode de vie et son alimentation. Le ton est donné par le premier vers, bâti sur le moule canonique : sujet à définir + copule *est* + terme générique ; mais ce dernier installe d'emblée la dérision : *mammifère* = « qui porte des mamelles », « classe de vertébrés à sang chaud » (*Le Robert*), l'erreur

19. Achille Chavée, *Le cendrier de chair*, La Louvière, Rupture, 1936.

20. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 [1924], p. 37.

d'aiguillage est manifeste : ordre (invertébrés/vertébrés) et proportions (petit/grand) ont été délibérément balayés.

La suite est à l'avenant ; placé face à une allotopie généralisée, le lecteur est invité à dénouer les fils du texte. Le premier fil à suivre est suggéré par le titre : l'isotopie « école » permet d'enchaîner *dictée*, *éponge* et *trigonométrie*. Le terme *éponge* indexe à lui seul une double isotopie : celle de l'école, déjà signalée ; mais aussi celle de « mauvaise vie », par l'intermédiaire de l'expression « boire/s'imbiber comme une éponge », il appelle alors le syntagme *cafés mal famés* du vers final. Un autre maillon rapproche *aigles* et *brillants*, par le biais de la locution familière « Ce n'est pas un aigle ». Une chaîne se dessine également entre les syntagmes *poètes pieux* et *crise de mysticisme* ; mais aussi, quand on se souvient de l'anticléricalisme professé par les surréalistes hennuyers, *pieux* et *morceaux de bois* grâce au jeu sur l'homonymie de *pieux*.

Vient ensuite un couplage strict : *Respectez son nid* et *protégez ses petits*, dans les deux seuls vers qui comportent une rime clairement perceptible (l'éloignement rend moins aisée la perception de *trigonométrie-périphérie*). Après avoir tourné en dérision le poète mystique, le texte s'attaque aux préceptes moraux de cet ordre bourgeois abhorré par Chavée (par l'évocation des activités peu recommandables des petits à protéger). Ces préceptes peuvent aussi rappeler le Décalogue, ce qui nous renvoie de nouveau à l'anticléricalisme.

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette dénonciation de l'ordre établi (moral ou religieux) se fait en recourant au moule qu'avait utilisé Nougé dans son entreprise de subversion de la conjugaison, celui de l'impératif, qui ouvrait le poème « Applaudissez à vos succès » — dictée, grammaire : même combat.

Conclusion

Proposer d'emmenner la poésie à l'école buissonnière ne signifie donc nullement renoncer au combat, mais bien au contraire tenter de contrecarrer l'effet de résistance à la poésie qui tend à s'instaurer dans l'enseignement en la sortant du carcan trop étroit où l'institution scolaire aurait pu l'enfermer, ou du moins donner l'impression à d'aucuns qu'on avait pu l'enfermer. La poésie n'a jamais cessé d'être à l'école de la vie.

Pour en convaincre le lecteur, il s'agit de l'entraîner hors des sentiers battus : inviter l'étudiant à partager le dialogue texte-image instauré par Apollinaire et Cendrars, à suivre la poésie dans sa fréquentation des « mauvais genres » sous la férule de Cendrars et Péret, à (re)découvrir

dictée et conjugaison ravalées par Nougé, Desnos et Chavée. Ces années d'expérimentation auront montré la nécessité de renouveler le corpus, de diversifier les méthodes, mais peut-être plus encore de modifier en profondeur le rapport au texte : pour faire renaître le plaisir de la lecture, même en classe, il suffit peut-être de revenir à la dimension ludique de la poésie, sans démagogie. Les exemples avancés ici le prouvent à suffisance, semble-t-il : on peut faire jouer le système tout en restant grave et en prenant une part active aux grands débats de son temps.

C'est une autre réminiscence précieuse que nous devons par ailleurs à tous ces poètes qui ont été viscéralement à l'écoute de leur époque : le poème est forme-sens, forme-histoire, comme le rappelait utilement Meschonnic.

Ceci suppose une indispensable contextualisation, une essentielle historicisation du texte, qui à leur tour appellent une ultime observation. Au cours de mes dernières années d'enseignement de la littérature (on dépasse ici le cadre strict de la poésie), je me suis heurtée régulièrement à ce que j'appellerai un phénomène de rupture d'encyclopédie — dans un sens bien différent de celui opéré par Chavée ; ainsi je suis forcée de constater, sur la base de mon expérience des auditoires de première année en journalisme ou en langues et littératures romanes, que les étudiants et moi n'avons plus nécessairement les mêmes références, que des données d'univers qui me semblaient largement partagées ne le sont plus guère (l'expression, jugée familière par *Le Robert*, « Ce n'est pas un aigle », par exemple, est restée opaque pour la grande majorité d'entre eux). On voit tout l'impact que cela peut avoir dans le travail autour de la reconnaissance des clichés, ou encore dans le repérage de l'évocation prototypique, caractéristiques de la poésie, et plus largement, dans les variations affectant ce que Ricœur appelle le monde du texte. Rupture d'encyclopédie due à des sauts générationnels, mais aussi diversité des encyclopédies chez des étudiants dont le français n'est pas la langue maternelle, une situation qui, avec les échanges européens et francophones, ira s'intensifiant. Ce défi sans nul doute mérite d'être relevé...