

Scénographie mouvante et hétérogénéité

des points de vue dans *L'Âge de l'Humanité*

L'Âge de l'Humanité, publié en 1921, frappe à première lecture par son hétérogénéité : multiplicité des personnages et des lieux, va-et-vient temporels, variété des tons allant de l'enthousiasme au sarcasme en passant par la déploration, allusions devenues indéchiffrables, citations et collages font de ce recueil un kaléidoscope où le lecteur est constamment invité à changer de perspective, à modifier ses attentes. J'envisagerai cette hétérogénéité sous l'angle de l'énonciation et des points de vue déployés dans le texte et j'essaierai de montrer que ce chaos apparent est en fait porteur d'une esthétique délibérée. Je m'appuierai sur l'analyse de la scène d'énonciation proposée par Dominique Maingueneau en considérant que, dans le genre de discours peu contraint que constitue la poésie à l'époque de parution du recueil, la scénographie construite par le texte joue un rôle prédominant. Sans ignorer, dans ce recueil placé sous le signe de l'heure H et du retour des tranchées, l'importance du lieu et du moment d'où prétend surgir le discours, je me limiterai toutefois pour des raisons de place à l'étude des relations du locuteur aux autres voix présentes dans le texte. Je m'attacherai ainsi à définir l'impact de ces dispositions énonciatives sur la réception du texte et le type de pacte qu'il instaure avec son lecteur. Je croiserai cette approche avec celle des points de vue exprimés dans le texte afin de déterminer le type de prise en charge des énoncés et de rendre compte des effets de dérision ou d'empathie produits par les poèmes.

Mise à distance du *je* et fréquence des interpellations

L'Âge de l'Humanité comprend 24 poèmes sans titre numérotés de 1 à 24 – le troisième contient deux parties non numérotées séparées par un saut de page –, où s'intercalent quatre poèmes titrés et écrits en italiques : « Thème bouffe » entre le 7 et le 8, « Thème farce » entre le 12 et le 13, « « Thème vulgaire » entre le 15 et le 16 et « Élévation » entre le 22 et le 23, soit un total de 29 textes. Or on constate que 12 poèmes ne comportent aucune marque de première personne du singulier, et que dans 5 autres, le *je* est un personnage autre que le locuteur premier. Celui-ci, que l'on identifie par défaut à l'auteur mais qu'il vaut mieux considérer comme le sujet de l'énonciation, n'apparaît donc que dans 12 poèmes, soit moins de la moitié des textes. Ce simple comptage nous indique déjà que cette poésie se construit dans « l'éloignement de soi », pour reprendre les termes d'Antonio Rodriguez qui y voit une caractéristique essentielle de la modernité poétique dans son rapport au lyrique. On notera d'autre part que, dans les poèmes où apparaît le sujet de l'énonciation, celui-ci est peu individualisé. Les traits biographiques qui permettraient de l'identifier à tout coup à l'auteur André Salmon sont plutôt maigres : les caractéristiques du *je* sont celles d'un promeneur errant dans les rues de Paris (3a, 8, 20), de quelqu'un qui a assisté à un procès (8) et à une scène de café entre des buveurs et

des salutistes (21), d'un combattant qui a « tiré durant quatre-vingt six nuits » (13), d'un voyageur qui a parcouru la Pologne (20), d'un croyant qui dialogue avec Dieu (23). C'est aussi un poète qui « n'écrit plus de vers que pour le Cinéma » (16), et qui interpelle son lecteur par un « vous dis-je » ou « te dis-je » (24). On conviendra que, sans faire obstacle à une identification entre le sujet de l'énonciation et André Salmon lui-même, ces traits ne révèlent rien de précis ou d'intime sur la biographie de l'auteur, qui se tient donc à distance de son texte. Plus intéressant est le fait que ce *je* est en position d'observateur beaucoup plus que d'acteur : c'est un témoin qui enregistre des scènes pittoresques, qui rencontre des personnages étranges ou ridicules, et souvent c'est un interpellateur qui n'apparaît pas en tant que tel mais qui est sous-jacent aux nombreuses questions et apostrophes jalonnant les poèmes. Ainsi, le poème 6 contient-il deux énoncés brefs à la première personne quantitativement bien moins importants que toutes les marques d'allocution : appel à la pitié ouvrant le poème, nombreuses apostrophes à la mère en deuil, à la veuve et aux enfants, multiples et lancinantes questions :

Enfants, voici le grand frère
 Dans la voiture du petit frère ! (...)
 Quel âge a-t-il ? (...)
 Quel âge a-t-il, mère des morts et des mourants par eux encore vivante ? (...)
 Petit enfant de France,
 Quel âge as-tu
 Toi qui t'attristes ou qui t'étonnes ? (...)
 Dis, à quels jeux joueras-tu,
 Petit enfant de France, petit enfant de Prusse ? (...) (p.174-175)

Plus globalement le locuteur de *L'Âge de l'Humanité* est moins présent par ses actes ou ses pensées (il ne figure avec aucun verbe de jugement et très peu de verbes affectifs) que par son regard inquisiteur qui l'amène à débusquer l'insolite et à interpeller de multiples allocutaires. Hormis le poème 23, les formes de première personne sujet ou complément référant au sujet de l'énonciation restent rares (une ou deux occurrences maximum par poème dans les douze où on en trouve) alors qu'abondent les marques d'interpellation.

Les pronoms et déterminants de deuxième personne du singulier ou du pluriel – souvent inclus dans des énoncés à l'impératif ou des questions qui accroissent la tension interlocutive – apparaissent dans 24 poèmes sur 29. La présence de discours rapportés (sur laquelle je reviendrai) fait que ces marques de deuxième personne désignent souvent des personnages dans un récit dont le locuteur premier est absent : par exemple, dans « Thème vulgaire » (p. 202), le *je*, le *vous* et le *tu* renvoient respectivement au suicidé, aux policiers et au groom. Le locuteur premier peut aussi se retrouver à son tour interpellé, comme dans le poème 4 (p.170), où un anonyme s'adresse à lui en lui disant : « – Si vous retrouvez votre prêtre de l'Odéon/ Offrez-lui donc un dictionnaire,/ J'en ai un beau à vendre ». Ces fragments conversationnels multiplient les voix dans *L'Âge de l'Humanité* et contribuent à l'hétérogénéité des points de vue. Mais je me limiterai dans un premier temps aux marques de deuxième personne rattachables au locuteur premier. Très nombreuses, elles font apparaître les traits suivants : un dédoublement du locuteur qui s'adresse à lui-même par le *tu*, des glissements incessants du récit au discours, et la présence d'allocutaires indéterminés qui accroissent le flou énonciatif caractéristique de

ce texte.

De façon très spectaculaire et sans doute en clin d'œil au premier poème d'*Alcools*, « Zone », paru en décembre 1912 dans la revue *Les Soirées de Paris* et placé comme manifeste en tête du recueil de 1913, *L'Âge de l'Humanité* commence par un poème où le *tu* correspond à une auto-interpellation. On peut mettre en rapport la fin de la première laisse :

Tu vas avoir quarante ans,
Tu as fait la guerre,
Tu n'es plus l'homme de naguère
Et tu ne seras jamais l'homme que fut à cet âge ton père (p.159)

avec l'incipit de « Zone » « À la fin tu es las de ce monde ancien » et considérer tout ce premier poème comme une réponse amère à la pétulante modernité chantée dans « Zone » ainsi qu'aux poèmes de guerre pleins d'enthousiasme insérés par Apollinaire dans *Calligrammes*. Mais je laisse à d'autres le soin d'approfondir les relations intertextuelles entre les deux œuvres pour me concentrer sur ce dispositif énonciatif où le dédoublement, s'il permet l'éloignement de soi et accompagne assez naturellement le bilan de ces quatre années de front, favorise surtout l'élargissement du propos : là où Apollinaire multipliait les détails biographiques, certes retravaillés par les mythes, Salmon préfère dresser le portrait d'un homme pris dans une situation historique qui a concerné toute une génération. Ce *tu* d'auto-interpellation se retrouve à la fin du poème 4, qui évoque une promenade aboutissant « au seuil d'un petit magasin de la rue de Seine/ où tu t'offriras la récompense d'une pipe » (p.171). Il disparaît ensuite, et les autres *tu* et *vous* du texte hors discours rapporté ont pour référents, comme dans le poème 6 déjà étudié, des personnes variées mises en scène par le locuteur : l'enfant qui regarde le mutilé de guerre (6), Roustam, le « mamelouk de la gadoue » (7), les « contempteurs des temps nouveaux » (7), l'aveugle du Pont des Arts (8), le soldat et sa fiancée (10), le Professeur d'histoire à Henri-Quatre (14), le « Christophe Colomb du cinéma » (16), « Zezefoun, molle négresse » (17), Rachel et le Juif de Granitza (20), les salutistes (21). Cette liste non exhaustive nous montre que le locuteur convoque sur la scène énonciative à la fois des figures d'autorité dont il se moque, des personnages archétypaux des rues parisiennes (le mendiant, la prostituée), et des emblèmes de l'époque, le soldat et sa fiancée, bien sûr, ou le réalisateur de cinéma, mais aussi les personnes venues des colonies (le soldat africain ou la négresse du music-hall), ou témoignant du cosmopolitisme européen d'avant-guerre (l'immigrant juif de la rue des Rosiers).

L'interpellation à soi-même ou à des interlocuteurs absents met en œuvre une figure énonciative bien connue de la rhétorique traditionnelle sous le nom d'apostrophe (Dupriez) ou d'allocation (Molinié) :

Avoir un interlocuteur, s'adresser à lui, rien de plus naturel. L'apostrophe est rhétorique quand un de ses éléments est inattendu, soit que, dans un récit, l'énonciation soit explicitée par un pronom à la 2^e personne désignant le lecteur, soit que, dans un discours, une vérité générale soit adressée spécialement aux auditeurs, soit que l'auteur, par une feinte, s'adresse à des absents, à des idées, à des objets. (Dupriez, p.66)

Dans la troisième catégorie définie par Dupriez, l'interpellation vient substituer un interlocuteur fictif à celui qui est véritablement sous-jacent à la communication établie par le discours. Dans un texte poétique, l'interlocuteur par défaut du premier niveau énonciatif est le lecteur, parfois actualisé dans des adresses. Or on observe que, de même que le *je* est très discret dans *L'Âge de l'Humanité*, le *tu* désignant sans doute possible le lecteur est tout simplement absent. Plutôt que de l'instituer comme partenaire de l'échange, Salmon préfère multiplier des interlocutions fugaces et fictives avec des personnes qui sont d'abord désignées à la 3^e personne avant d'être prises à parti. Ce dispositif, fréquent en poésie, confère au locuteur une position surplombante qui lui permet de franchir les barrières entre l'énoncé et l'énonciation, par exemple dans le poème 21 où la fin de la scène le voit intervenir pour délivrer par interpellation interposée son point de vue sur l'histoire :

Oh ! nos sœurs salutistes,
Pourquoi n'avoir pas su, filles tristes,
Accepter le don pur du cœur et sa couronne,
Pourquoi n'avoir pas accepté le bouquet ? (p. 217)

Classique aussi l'apostrophe à la France personnifiée dans « Élévation », et même le poème 11 adressé aux silences : surprenant dans le recueil en raison de ses isotopies et de son dispositif énonciatif, ce poème est dans le droit fil de scénographies usuelles en poésie où le poète se voit attribuer le pouvoir de donner vie aux choses abstraites ou inanimées par la vertu d'une énonciation adressée. En revanche, d'autres poèmes où l'apostrophe surgit pour souligner une rupture dans l'enchaînement textuel me semblent relever d'une esthétique nouvelle, privilégiant la surprise et l'instabilité. Le poème 14, par exemple, débute comme le portrait charge d'un professeur d'histoire, qui « a une horreur sainte du sang » mais qui « a deux fois condamné » (à la peine capitale, s'entend), puis, vers le milieu du texte, le professeur se voit interpellé à trois reprises avant que ne revienne la 3^e personne, remplacée à nouveau au tout dernier vers par la 2^e :

C'est pourtant ce matin, Monsieur le Professeur d'Histoire,
Qu'on fusille à Vincennes votre meilleur élève ; (...)
Tremblez-vous pour la première fois,
Monsieur le Professeur ?
Vous n'êtes pas bien ?
Hi ! Hi ! les dents lui claquent ! (...)
Monsieur le Professeur, je vous présente mes devoirs !... (p.197-198)

Généralement conçue comme un moyen d'animer un récit ou un discours, d'en accroître la tension dramatique ou la force argumentative, l'apostrophe apparaît ici plutôt comme une théâtralisation qui accentue la mise sur la sellette du personnage. Il en est de même du personnage de l'aveugle, brusquement questionné au milieu du poème 8 :

Foudroyé par la nuit
Un aveugle à demi couché sur son bâton
Portant la tête haute au feu du soleil, cuit
les plaies de ses orbites creuses
Où l'azur goutte à goutte coule un puissant béton. (...)

Le changement de scénographie correspond à un tournant dans le texte dont il souligne les articulations – passage du portrait au récit dans le poème 14, fin d'une digression et retour au fil principal dans le poème 8 – mais il oblige le lecteur à s'adapter constamment à de nouvelles conditions d'énonciation : censé être le destinataire privilégié du poème, il imagine la scène qui lui est décrite, il s'y investit affectivement, puis tout à coup, il se trouve relégué à l'arrière-plan par l'interpellation que le locuteur adresse au personnage. Mais du coup, le personnage apparaît comme un des avatars possibles du lecteur et les frontières entre la scène qui se déroule dans le poème et le palier énonciatif s'estompent. Ce brouillage des niveaux me semble être une des caractéristiques les plus importantes du recueil. On le retrouve entre autres à la fin du poème 22, où le *tu* peut désigner aussi bien la « fille folle » interpellée dans la deuxième laisse et atteinte par la grippe espagnole, que le locuteur lui-même ou son lecteur, le « nous » du dernier énoncé les amalgamant d'ailleurs en un tout :

La première terreur revenue de l'An Mil,
La première, vous dis-je !
Tu ne peux pas prier, l'ange s'en rit
L'attente est religieuse
Et tous nous attendons sur nos grabats pourris
Mieux soumis si la révolte est plus orgueilleuse
La prochaine Terreur et le nouveau Prodige ! (p. 219)

D'abord traités en début de texte comme des scènes vues par un observateur extérieur, les événements évoqués dans les poèmes se trouvent ensuite intégrés au vécu du locuteur et du lecteur par un usage récurrent de la deuxième personne.

Entre un « je » plutôt effacé et des allocutaires nombreux et changeants, y a-t-il place pour un « nous » qui les engloberait ? Il est frappant de constater que le « nous » surgit souvent après une interpellation : de l'établissement d'une relation avec un allocutaire, naît un « nous » alors que le « je » reste en retrait. Dans les poèmes 22 et 24, le « je » n'apparaît que fugitivement dans les syntagmes « vous dis-je », « te dis-je », et c'est le « nous » qui conclut le texte, associé au « tu ». Pour reprendre la terminologie de Ducrot, le « je » est ici le locuteur en tant que tel, à qui est dévolue la tâche de proférer l'énoncé, mais c'est le « nous » qui est l'être du monde, c'est-à-dire le sujet de l'expérience : celle-ci concerne donc un ensemble plus ou moins précis d'humains, plutôt que l'individu singulier qui écrit le poème. La seule exception réside dans le poème 23, prière à Dieu assumée de bout en bout par un « je » très présent, notamment dans neuf configurations « *je Vous + verbe* ». Ce poème est le seul exemple dans tout *L'Âge de l'Humanité* où le « je » en tant que sujet d'expérience – à distinguer du « je » locuteur – se pense comme individu face à Dieu et non comme membre d'un collectif. Dans les autres poèmes, soit il s'efface purement et simplement au profit du « tu » et/ou du « nous », soit il apparaît fugitivement comme témoin mais en ayant toujours soin de s'inclure dans un ensemble plus vaste, notamment à la fin du poème.

Le « nous » désigne à plusieurs reprises les soldats de 14-18, dont l'expérience traverse le recueil du premier au dernier poème, et il est significatif que, dans quatre des

cinq poèmes (1, 9, 15 et « Élévation ») où prédomine l'expérience de la guerre, le « je » soit absent : traumatisme collectif et occasion d'un très grand brassage social, la guerre de 14-18 ne peut qu'être mise à distance par le dédoublement du locuteur caractéristique du premier poème ou assumée collectivement dans les trois autres :

Fantassins enlisés
Promis à d'éternels assauts
Nous n'attendons plus que l'heure H
Nombrée aux battements du pouls
Qu'accélère l'ardeur écœurante de poux
Innombrables et supposés.
(p.186)

À cet égard, le poème 6 évoquant les mutilés de guerre fait figure d'exception puisque face aux multiples allocutaires déjà étudiés plus haut, nous trouvons non pas un « nous » mais un « je » exhalant sa révolte dans deux vers fort peu patriotiques :

Comme leur sang et comme un jour s'en sont allées
Les jambes infatigables du fantassin.
Que je te hais mon beau jardin !
Que je te hais pour leur souffrance !
(p.175)

On peut penser qu'ici le « nous » était impossible car il s'agit, contrairement à l'exemple précédent, non pas de l'expérience des combats, mais de l'expression d'un sentiment qui reçoit plus de force d'être assumée par le locuteur en son nom propre.

À côté de ces « nous » spécifiques de la situation d'énonciation post-guerre, on trouve aussi des « nous » désignant un ensemble plus vague et incluant éventuellement le lecteur en tant que sujet d'expérience :

Avez-vous pris garde à ces monnaies, à ces effigies, à ces images
Qui frappent nos regards tombés sur les mains en moules usés de l'aveugle ?
(p.184)

Salmon feint ici que les lecteurs à qui il s'adresse passent eux aussi devant l'aveugle et les inclut dans le poème à la fois par l'interpellation et par le « nous ». Cet usage fréquent en poésie est cependant relativement rare dans *L'Âge de l'Humanité* où l'inclusion du lecteur passe davantage par l'assimilation éventuelle aux nombreux allocutaires qui traversent le recueil. Le poème 11 est finalement le seul à mettre en scène un « nous » dans des énoncés décontextualisés où tout lecteur peut se sentir inclus :

Silences, jetez-nous vos mortelles parures,
Vos horribles et doux aliments à la face.
(p.189)

Si la multiplicité des allocutaires rattache *L'Âge de l'Humanité* aux scénographies lyriques habituelles, le recueil s'en éloigne par l'effacement du « je » et la rareté des « nous » qui permettraient d'associer locuteur et lecteur dans une communauté décontextualisée, réactualisable à chaque lecture. Par ailleurs, on observe souvent des

configurations énonciatives quelque peu obscures. L'identification des référents des pronoms personnels peut s'avérer fort difficile et perturber la lecture : le poème 7 est significatif de cet état de fait. Dès les premiers vers, le lecteur est confronté à un passage brusque du délocuté à l'allocuté en ce qui concerne l'actant principal du texte, Sidi. Défini par plusieurs appellations successives – « Sidi,/ Cipaye, Spahi,/ Mamelouk de la gadoue,/ Aquarelliste marin poussant sur la vieille Europe son pinceau » –, cet actant dont le « je » se pose en témoin – « je t'ai vu » – possède des traits hétéroclites qui le présentent d'un côté comme un soldat des troupes coloniales, d'un autre côté comme un artiste n'ayant pas encore définitivement rompu avec « les détritux excellentement putréfiés de la vieille Poétique ». Mais les choses se compliquent encore plus par l'opposition en fin de première partie d'un « nous » et d'un « vous » qui semblent recouvrir respectivement les Occidentaux et les colonisés à moins qu'il ne s'agisse des poètes nouveaux opposés aux « contempteurs des temps nouveaux » qui sont ensuite visés par un avertissement au début de la deuxième partie. Il est ensuite très difficile de savoir si les « crocodiles des égouts » désignent les mêmes allocutaires que ces poètes anciens. Mais l'énigme s'épaissit au début de la troisième partie où l'on ne sait si le « je » et le « tu » supposés par l'apostrophe « mon fils » sont les mêmes que dans la première partie, et où le « nous » s'avère parfaitement opaque :

Mais toi, mon fils,
Fais ton office
Sans chercher à comprendre.
Vienne l'été qui nous recouvre de ses cendres
Et nous n'attendrons pas l'hiver
Pour nous nouer au cou le foulard vert
Maraboutique
Des guerres saintes (...)
(p.178)

Cette opacité énonciative va de pair avec une instabilité des points de vue sur laquelle je m'attarderai dans la dernière partie. Mais auparavant je m'intéresserai aux discours rapportés : très nombreux dans *L'Âge de l'Humanité* et souvent mal distingués du discours premier, ils complexifient encore le paysage énonciatif en multipliant les voix.

Discours rapportés, citations et emprunts

Le discours direct rapporté est fréquent dans ce recueil mais il se caractérise par un faible degré de marquage qui tend souvent à en rendre indistinctes les frontières. « Thème vulgaire » est le seul cas de dialogue enchâssé au sein d'une séquence narrative au passé qui a d'abord présenté les locuteurs du dialogue et qui nous livre ensuite la conclusion de l'épisode. On observera toutefois que ce dialogue ne comporte ni guillemets ni tirets et que les deux parties narratives incluent elles aussi du discours, démarqué à la fin, non démarqué et probablement intérieur au début.

Le flou entre discours premier et discours rapportés s'accroît dans les autres configurations. Trois poèmes comportant une certaine narrativité incluent des fragments de dialogue entre le locuteur et les personnages qu'il évoque dans les parties plus narratives : il s'agit des poèmes 13, 20 et 21. Mais ces discours ne sont pas toujours nettement démarqués et coexistent avec des actes directifs (questions, injonctions) relevant du locuteur et dont on ne sait s'ils sont réellement prononcés ou seulement pensés. Le locuteur se joue dans les trois poèmes de la distinction entre un narrateur extérieur à l'histoire et un narrateur partie prenante de celle-ci, dans ce qu'on considérerait en narratologie comme des métalepses. Si l'on prend le cas du poème 20, on observe que la trame narrative interrompue par les dialogues ou les pensées du locuteur devient de plus en plus inconsistante et que le texte présente un caractère hybride de plus en plus marqué où l'enchaînement des actions devient second par rapport à une évocation de type lyrique. Le poème débute classiquement par un repérage spatio-temporel qui nous situe dans le passé et dans un lieu précis – « Rue des Blancs-Manteaux/ c'était bien l'endroit/ Elle avait un manteau d'hermine » – et par un portrait de celle dont on apprend plus loin qu'elle se nomme Rachel, mais la première prise de parole de Rachel, bien démarquée par un tiret de dialogue, est suivie d'une énumération où la dimension affective commence à l'emporter sur la dimension narrative. Le discours rapporté suivant, du locuteur à Rachel, n'est déjà plus démarqué et peut n'être qu'intérieur (premier vers de la citation ci-dessous). Il en est de même de l'apostrophe au bel Hébreu, qui n'amorce pas de réel dialogue. Puis Rachel est invoquée dans une série d'apostrophes nominales se terminant sur un énoncé à l'impératif, avant qu'intervienne un nouveau dialogue avec un troisième personnage : quoiqu'il soit démarqué typographiquement par des tirets, le caractère vraisemblable de ce dialogue est quelque peu ruiné par la répétition à l'identique de la réplique du « vieux ». Quant à la dernière partie du texte, dont je ne donnerai que le début, elle invoque des allocutaires absents avant de revenir rue des Rosiers puis de s'en éloigner à nouveau :

Adieu... Déjà, Rachel ?
 Dis au chauffeur d'arrêter...
 Le jour pénètre dans la rue des Rosiers. (...)
 Ne te fâche pas, bel Hébreu qui couvres sa retraite,
 Je ne suis pas jaloux, laisse seulement le chrétien faire encore une fois
 Un péché chrétien,
 En regardant la soie vivante de ses bas.
 C'est aujourd'hui samedi, jour du Sabbat,
 Rachel en long manteau d'hermine fermé d'épines, ô roses qui se fanent ! (...)
 Ô beauté comme eux va te laver et va te reposer des ignobles échanges !
 Varsovie... Warschawa... Warschau...
 Hé, vieux !... nous nous sommes vus à Granitza,
 Tu sais tu courais sur la route portant comme l'escargot
 Et la tortue, mais courant plus vite qu'eux,
 Ton appartement sur ton dos...
 — C'est possible, hi ! hi !... c'est, hi ! hi ! bien possible, Monsieur.
 (...)
 Tu es bien guenilleux !
 — C'est possible, hi ! hi !... c'est, hi ! hi ! bien possible, Monsieur.
 (...)
 Cyclistes des dimanches de Paris

Coolies de Shanghai et de Colombo
Limousinans, coltineurs de Pantin, mécanos d'Ivry,
Barbeaux,
Israël ici se fatigue à vous confectionner des casquettes
Pas aujourd'hui pourtant, jour du sabbat, d'actions de grâces et de repos.
Ô Rachel désirée, au bain, au lit, à ta toilette !
Assis sur une marche usée un adolescent roule une cigarette,
L'accordéon remplace la harpe de David.
Ô foi des autres au fond d'un cœur trop vide !
(...)
(p.212-214)

On voit, d'après les passages cités que ce long poème, commencé comme un récit imprégné d'affectif mais relativement réaliste, multiplie ensuite les personnages et les actes d'interpellation en mettant sur le même plan des allocutaires qui peuvent être présents rue des Rosiers et d'autres qui sont à mille lieues de là. C'est ainsi que le discours rapporté et l'usage du *tu* et du *vous*, loin de renforcer le vraisemblable du début du poème, brouillent au contraire l'identité générique du texte en le faisant basculer vers le registre fantastique ou imaginaire. Le lyrique prend le pas sur le narratif et transforme une rencontre anecdotique en une évocation où se mêlent l'amour impossible, l'errance immémoriale du peuple juif et l'histoire récente, de même que se succèdent à un rythme rapide des passages à la tonalité tour à tour euphorique, ironique ou mélancolique. L'insertion des discours rapportés est donc un élément qui assure dans un premier temps un ancrage réaliste mais qui permet ensuite de modifier à volonté la scène énonciative en brouillant les distinctions entre récit et commentaire : le discours rapporté contamine le récit qui délaisse le passé pour le présent de narration, puis le poème abandonne le récit suivi au profit d'une alternance entre de brefs fragments décrivant la rue des Rosiers et ses habitants et des passages plus longs où le locuteur convoque le passé ou l'ailleurs au fil d'actes directifs qui transforment en allocutaires potentiels les personnages surgis de sa mémoire. Le temps et l'espace se trouvent ainsi recomposés par ces courts-circuits qui superposent des lieux et des époques distinctes.

Le poème 15, dont je ne citerai faute de place qu'un bref extrait, offre un autre exemple d'usage du discours rapporté, particulièrement subtil. Certains énoncés rapportés sont décalés à droite par rapport au début des autres vers, alors que d'autres sont purement et simplement intégrés sans guillemets au discours premier. L'étude du poème m'amène à penser que ces deux types d'insertions ne remplissent pas les mêmes fonctions : les citations incluses dans le discours premier sans démarcation accentuent l'apparence de reportage pris sur le vif et le simultanémentisme du texte, contribuant ainsi à une esthétique de la modernité, alors que les citations décalées à droite, moins nombreuses, ont un rôle plus argumentatif en mettant en relief trois rôles actantiels différents : les manifestants, les marchands de journaux et les opposants, représentés par un riche bourgeois que les cris dérangent :

Les camelots pareils à des bouchers
Jettent sur la poussière de la place des blocs de papier comme des morceaux de viande :
Demandez l'Heure !... le Populaire !... l'Humanité !
Vers où s'en vont les trois cent mille marcheurs ?
Vers quoi montent les voix des trois cent mille chanteurs ?

Le jaloux sans amour la ravit au grand songe

Rentrez, il faut se garder, ma chère, des premiers soirs d'avril...

(p.199-201)

Il résulte de ce dispositif une polyphonie généralisée qui correspond bien à la fois au référent visé, une immense manifestation pacifiste de l'après-guerre, et à la volonté de Salmon de faire entendre plusieurs points de vue sur une même situation.

Dans d'autres poèmes, on n'a plus affaire à des citations enchâssées, mais à de véritables séquences conversationnelles qui constituent tout ou partie du texte, mais ces séquences sont elles aussi problématiques, soit parce qu'elles sont mal démarquées du reste du poème, soit parce que les participants à l'échange restent peu définis. Tel est le cas dans les poèmes 3, 4, 15 et dans « Thème bouffe ». Cette complexité est encore largement accrue par une autre forme encore plus répandue de discours rapporté qui relève du collage, pratiqué à la même époque en peinture par les peintres cubistes. Salmon importe dans son texte des titres d'affiches, des noms de stations de métro ou de marques commerciales, des légendes de photos ou d'actualités cinématographiques, des inscriptions funéraires, des citations d'historiens.

Le premier poème donne le ton par l'insertion de noms de lieux de combats – Fonquevilliers, où lui-même servit longtemps, le Fortin Marty, etc.– et de régiments, gravés sur le boîtier des montres. Disposés en colonnes ces noms propres ou ces syntagmes se détachent nettement du reste du texte sur le plan typographique et introduisent de la distance, de la dérision dans ce poème qui commençait par un regard tragique sur la guerre. Ces mots qui n'appartiennent à personne mais qui évoquent d'une part le temps mesuré par les montres, d'autre part, les soldats sacrifiés, apparaissent comme des icônes de la situation présente : ils évacuent la prise de position du locuteur mais développent un fort pouvoir d'évocation. Ils sont comparés implicitement à des textes rituels par les trois vers qui précèdent : « Chef-d'œuvre de l'industrie à bon marché, / Riche d'une inscription / qui suffit à tes dévotions » (p.160). Le mot « dévotions » assimile ces énumérations à des litanies religieuses. Il en va de même dans la deuxième partie du poème 3, mais de façon plus manifeste puisque les noms de stations de métro parisiennes commençant par « saint » ou « Notre-Dame » sont suivis de « priez pour nous » comme dans le rituel chrétien de Pâques. Si l'effet peut sembler à première vue éminemment ironique, le prêtre prend en charge le jugement selon lequel ces « belles litanies du Métropolitain » en valent bien d'autres :

— Et Réaumur, mon père ? Et Marbeuf ? Et Nation ?

— L'intention mon fils !

Tout est dans l'intention !

Dieu, le seul roi de tous, de tout se fait une arme

Et quand toutes lui manquent, il lui reste nos larmes. (p.168)

On ne peut bien sûr assimiler sans autre forme de procès le point de vue de ce prêtre à celui du locuteur qui s'exprimerait plutôt dans la question, mais au-delà du loufoque délibéré de ces litanies, il semble bien qu'un des partis pris défendus dans *L'Âge de l'Humanité* consiste à dire que tout est poétique et que tout peut aussi être le point de départ d'une prière. Ici, l'humour fait bon ménage avec le sérieux.

Dans d'autres cas, l'insertion de titres ou de citations a un effet nettement satirique. La satire peut naître tout simplement de l'hétérogénéité de la liste qui, par exemple, juxtapose dans « Thème bouffe » (p.181) le journal bolchevik *Pravda*, des revues intellectuelles comme *Etudes*, de petites feuilles associatives ou professionnelles comme *L'Épicier*, des journaux grand public et une revue poétique d'avant-garde. Cet inventaire à la Prévert avant la lettre amène inévitablement à penser, dans ce texte qui cherche à flétrir la propagande, que tout se vaut et que la presse n'est qu'une entreprise à décerveler. D'autres fois, la satire naît de la pratique du pastiche et du décalage entre l'insertion et son contexte : dans le poème 14, par exemple, les pseudo-citations de Michelet, Hérodote, Victor Duruy et Tacite sont contestées par le portrait très négatif du professeur d'histoire qui fait l'objet du poème, déconsidérant ainsi la discipline qu'il enseigne.

La citation relève parfois de l'allusion, lorsqu'elle est tronquée et disséminée dans le texte : il s'agit alors de se moquer d'un poète prédécesseur ou de lui adresser un clin d'œil amical. Dans le poème 2, les italiques à « de-ci, de-là » signalent l'emprunt à Verlaine, annoncé par les rimes « emporte » et « feuille morte » deux vers plus haut, mais du coup le lecteur se demande si les quatre vers en italiques au début et à la fin du poème ne sont pas eux aussi des emprunts à autrui ou des auto-citations. Par ailleurs, le syntagme « bouche d'ombre », manifestement emprunté à Hugo mais privé de sa dimension métaphysique, n'est pas, lui, en italiques : volonté de briser les repères, de mystifier le lecteur ? Une étude systématique de l'intertextualité dans ce recueil nous conduirait sans doute à découvrir bien d'autres échos dans un texte qui apparaît comme une bigarrure, un manteau d'Arlequin. La citation est clairement autocitation à la fin du poème 12 où les italiques isolent trois vers repris du poème 6. Les italiques peuvent aussi donner comme citations des vers qui sont en réalité dus au locuteur premier. Leur multiplication dans le poème 16 (p. 204-207) met sur le même plan des actualités fantaisistes – « Victor Hugo mourant tué par un vélocipède » – et des souvenirs personnels, portés par des noms propres. Ceux-ci comme celles-là sont présentés dans des énoncés sans source définie inscrits sur les six faces d'un pavé comparé à un dé. On ne saurait pousser plus loin l'effacement du sujet biographique...

Les italiques ne sont pas toujours le signe d'emprunts – ils permettent aussi de distinguer visuellement le dialogue et le récit (poème 3), ou de faire précéder le texte d'un commentaire métapoétique (poème 4) –, ils apparaissent cependant comme des marques privilégiées d'hétérogénéité énonciative, de sorte qu'on a tendance à considérer les quatre poèmes non numérotés tout entiers écrits en italiques comme relevant soit d'un autre énonciateur soit d'un autre moment d'énonciation que le reste de *L'Âge de l'Humanité*. La pluralité des voix s'y accentue par rapport au reste du recueil : « Thème bouffe » commence par un dialogue avant que l'un des intervenants n'accapare la parole pour délivrer une leçon burlesque, « Thème farce » fait parler des *je* qui ne sont pas le locuteur premier et se présente après une courte introduction comme un boniment de forain et les personnages de « Thème vulgaire » n'ont rien à voir avec le locuteur premier. Pourtant « Élévation » renoue avec le fil du recueil, en évoquant la fin de la guerre, et contraste vigoureusement avec la dérision caractéristique des trois premiers textes. Je serais tentée de penser que ce quadriptyque hétéroclite délivre en fait par son

hétérogénéité même la leçon de *L'Âge de l'Humanité* : il n'y a de vérité que dans la diversité et le choc des points de vue, en opposition justement à la propagande où tous ne parlent que d'une seule voix, et en accord avec la multiplication des perspectives expérimentées par le cubisme qui est nommément évoqué dans « Thème farce ». Le contraste tonal souligné par l'opposition entre les trois adjectifs « bouffe », « farce », « vulgaire » d'une part, et le nom « élévation » d'autre part est lui aussi significatif d'une poésie qui désire assumer tout l'empan des émotions et des langages. Il me reste à préciser dans une dernière partie comment cette hétérogénéité énonciative dont je viens de décrire les manifestations concourt à la juxtaposition de points de vue contradictoires dans un recueil qui tourne délibérément le dos à l'unification.

3. Éclatement des points de vue

On considère qu'un discours véhicule des points de vue de plusieurs façons : la construction de l'univers référentiel présente très souvent les procès et les actants dans le prisme de jugements de valeur qui organisent le monde décrit selon des catégories axiologiques telles que le bien ou le mal, le beau ou le laid, auxquelles le lecteur est invité à adhérer. Le lexique, la syntaxe et le rythme peuvent aussi être porteurs d'affects susceptibles de susciter en écho un engagement affectif du lecteur. Enfin, les énoncés peuvent être affectés de modalisations qui en contestent la vérité ou qui manifestent une prise de position à l'égard de leur énonciation, ce qui permet de confirmer ou éventuellement de mettre à distance les jugements de valeur et les affects véhiculés par l'énoncé. Ces points de vue sont rapportés par défaut au locuteur/énonciateur du discours, mais la langue, par des structures telles que la négation ou des lexèmes tels que les connecteurs argumentatifs, donne la possibilité de mettre en scène des points de vue qui relèvent d'énonciateurs seconds, points de vue dont le locuteur peut se distancier (dans la concession, par exemple) ou derrière lesquels il peut se retrancher (dans une procédure d'effacement énonciatif). Enfin, le locuteur peut inclure par le biais de discours rapportés des énoncés de locuteurs seconds véhiculant bien évidemment des points de vue et il peut rapporter ces énoncés en indiquant son adhésion ou sa distance. Il s'ensuit que l'interprétation de tout discours requiert l'identification des points de vue en présence et de leur hiérarchie éventuelle. Quand le discours est narratif, il peut raconter l'histoire d'un personnage de telle façon que le lecteur est amené à entrer dans la vision de ce personnage et à vivre les événements avec lui. Mais le discours peut au contraire faire entendre le point de vue du narrateur en refusant aux personnages toute autonomie, ou bien il peut faire percevoir à la fois le point de vue du personnage et celui du narrateur, notamment en jouant sur la dissociation entre les différents éléments constitutifs du point de vue que j'ai rappelés plus haut. La multiplicité des voix énonciatives favorise bien évidemment la diversité des points de vue, mais cette diversité peut être ordonnée par un point de vue dominant, généralement celui du locuteur premier, ou bien laisser le lecteur conclure par lui-même sans lui indiquer d'orientation. Qu'en est-il dans *L'Âge de l'Humanité* dont nous venons de constater la grande complexité énonciative ?

On peut tout d'abord constater que ces poèmes sont riches en jugements et en

affectivité. Nulle neutralité comme en témoignent les nombreux lexèmes axiologiques : dans le poème 13, pour ne citer que lui, la « quiétude » est « immonde », l'aube « indicible », le « petit Juif » est « aimable et propre/ habile à tourner de cruelles oraisons funèbres », les images sont « imparfaites » et le locuteur suggère leur faiblesse, sans toutefois l'asserter, dans une interro-négative où abondent les mots dépréciatifs :

N'êtes-vous, pauvres images,
Rien que l'absurde vêtement d'une effroyable nudité ?
Les étendards de la déroute, les enseignes de la défaite ?
(p.195)

Dans d'autres poèmes, le primat est donné à l'affectif, notamment par les exclamations, les anaphores, un travail sur le rythme et des choix lexicaux que je ne peux détailler ici mais dont le début du poème 6 nous donne un excellent aperçu :

Pitié sur tant de gloire gémissante
Pitié sur ces corps douloureux qu'habillent
Des guenilles
Cousues d'étoiles !
Pitié sur cette gloire infirme et titubante,
Ô mère en deuil de quinze cent mille fils,
Ô veuve étouffant sous quinze cent mille voiles !
(p.174)

Mais l'axiologie comme l'affectivité ne sont pas univoques : dans le poème 20, par exemple, Rachel, la prostituée, est qualifiée d'« obscène » et d'« impure » mais elle est aussi « prudente et sage » et le poème est entre autres écrit à sa louange. Dans le recueil entier, le pathétique et le grotesque se mêlent à maintes reprises, les rimes qui accompagnent systématiquement les vers libres de longueur très inégale rapprochent souvent à des fins ironiques ou ludiques des signifiés très éloignés. Cependant, si *L'Âge de l'Humanité* ne comprenait que des poèmes en « je » ou dominés par une voix anonyme assimilable au locuteur, comme dans le poème 12, qui fait le procès du poète « hésitant médecin » et « piteux assassin », se dessinerait un éthos relativement cohérent de poète désabusé, se mettant lui-même en scène comme un « Arlequin » ou un « Pantalon » (p. 191), fuyant comme la peste les grandes envolées lyriques et soumettant au soupçon tout discours trop sûr de ses valeurs. Or le recueil est plus déroutant en raison des personnages multiples qu'il fait parler sans orchestrer leurs entrées et leurs sorties.

Le personnage du prêtre apparu au poème 3 conteste le poète auquel il reproche son orgueil, sa « paresse incurable », ses « promesses » non tenues, opposant à l'activité poétique la célébration de la messe et la prière. Mais dans la deuxième partie du poème, les litanies du métré jettent un regard humoristique sur ces grandes déclarations et ce même prêtre se trouve finalement dépeint en prêtre « interdit » feuilletant le *Satyricon*, en « malheureux se consolant de subterfuges ». On pourrait croire alors que le locuteur a tranché en faveur de la poésie contre la religion, d'autant que l'énigmatique poème 5 donne la parole à un « nous » qui se vante de posséder mieux que les prêtres la capacité de multiplier les pains : « Le système de panification eucharistique breveté en Galilée est retrouvé » affirment ces meuniers aux souliers « blanchis de la poussière/ Du pur

froment » (p.173). Mais les trois derniers poèmes, globalement assumés par un locuteur à la première personne du singulier ou du pluriel, voient revenir en force le discours religieux : « Élévation » et le poème 23 apparaissent comme des prières et le poème 24 comme une sorte de testament spirituel faisant l'éloge de l'amour en des termes que ne renierait pas le christianisme. Ces trois textes ne sont pourtant pas exempts de duplicité car, s'ils reprennent la forme du discours religieux, ils font entendre des points de vue paradoxaux : le Sauveur qu'« Élévation » appelle de ses vœux n'est pas le Christ mais la France, le poème 23 présente la quête de Dieu à l'imparfait – « au temps que j'étais le mieux possédé du plus pur désir de Dieu » – et revendique une façon décalée de rendre gloire à Dieu sans le reconnaître, et le poème 24 qualifie Dieu de « rébus » et la vie d'« exécration ». La question religieuse n'est donc pas tranchée dans ce recueil qui emprunte souvent à la religion son vocabulaire et ses formes mais disqualifie son représentant et fait l'éloge de l'incroyance au sein de la croyance à moins que ce ne soit l'inverse !

La même incertitude pèse sur la politique et là aussi c'est le dispositif énonciatif qui sème le doute. La question coloniale n'est pas absente de ce recueil et le poème 17 semble bien prendre la défense des nègres qu'« autrefois on fouettait », mais, dans le poème 7, le personnage de Roustam-Sidi reste énigmatique et aucune orientation argumentative nette ne se dégage. L'abondance du discours métaphorique empêche ici le lecteur de construire des objets de discours cohérents auxquels affecter les nombreux axiologiques qui jalonnent le texte. Sidi, décrit comme une « brute africaine » « tendre et féroce », comparé à un « pauvre et maigre courlis (...) oiseau stupide porté par un grand rêve », est tour à tour objet d'éloges et de critiques ; quant aux « monstres bien nourris du bestiaire municipal » et autres « crocodiles des égouts », leurs référents nous demeurent obscurs. La révolution bolchevik est elle aussi évoquée, mais le poème 13 ne permet pas de savoir quelle opinion le locuteur s'en fait : le Tsar est critiqué pour ses mensonges, mais le peuple y est dépeint sous un jour ambigu, telles ces « illettrées d'un seul coup devenues savantes au rang des Sages ». L'hyperbole caractéristique de ce texte laisse planer un doute sur le degré d'adhésion du locuteur. Seule la manifestation pacifiste semble échapper au soupçon pesant sur tout discours sérieux, et il faut noter que le poème 15 qui l'évoque ne contient pas d'axiologiques, et privilégie les affectifs et la polyphonie, comme je l'ai montré plus haut. « Thème bouffe » critique sans ambages la propagande mais le locuteur confie cette critique à une voix que l'énoncé introductif « Ouvrez vos cahiers, Messieurs, première Leçon » et les « tu » invitent à considérer comme distincte de la sienne. Le poète se met ici en position d'auditeur de conseils proférés par une voix non identifiée. Mais la leçon est faite sur le mode burlesque, comme l'indique entre autres la liste de titres de journaux déjà analysée. S'il y a donc bien une méfiance vis-à-vis de la politique, elle ne s'exprime jamais dans des jugements directement assumés par le locuteur mais par des moyens rhétoriques tels que l'hyperbole ou l'accumulation, et des moyens énonciatifs tels que la multiplication des voix qui dénoncent la rhétorique politique en exagérant les manifestations. C'est par son refus du sérieux et de l'homogénéité que le discours devient dénonciation, c'est par son obscurité référentielle qu'il indique ses hésitations et ses ambiguïtés, alors même que l'abondance des lexèmes subjectifs pourrait faire croire dans un premier temps à des points de vue bien tranchés.

Quant à la Poétique que « Thème bouffe » confronte à la Politique, elle n'est pas épargnée par les critiques : « elle s'est déracinée elle-même en de hurlantes joutes », affirme un des locuteurs de « Thème bouffe » qui trouve « malsain » l'exemple antique et récuse des « témoins trop bavards ». Ce locuteur souhaite qu'elle suive la Politique au lieu de la précéder « de la longueur de quelques faux dieux » et, dans le poème 7 immédiatement antérieur, le « je » contemple Sidi poussant au ruisseau les « détritres excellemment putréfiés de la vieille Poétique ». Le locuteur semble reprocher aux autres civilisations de défendre encore « ces merveilles périmées » lorsqu'il nous dépeint « une Rivière/ Où prie et fume/ Sous le pinceau d'un jeune prince coranique/ La Rhétorique » » (p.178). Le poème résiste cependant à l'interprétation car poétique et politique y sont mêlées de façon confuse et on ne peut rattacher les axiologiques à des sources énonciatives clairement identifiables qui les assumeraient.

Dans *L'Âge de l'Humanité*, la posture critique est mise en question au même titre que la posture lyrique et la posture narrative : les récits sont déconstruits par les discours qui les traversent, les débats sont rendus dérisoires par la décrédibilisation des voix qui les portent et l'établissement d'une configuration affective susceptible d'émouvoir le lecteur est sans cesse remis en question par la juxtaposition de poèmes très différents les uns des autres qui obligent à de constantes modifications de la réception. La construction du recueil est à cet égard symptomatique : en effet, les poèmes les plus proches des « standards » lyriques, tels que le 1, le 6, les 8-11 et le 15, sont séparés par des poèmes qui rejettent violemment ce modèle lyrique selon trois modalités différentes :

une intertextualité débridée remet en cause la coalescence entre l'auteur et le sujet de l'énonciation (poème 2, 14) ;

le passage au premier plan de locuteurs seconds relègue à l'arrière-plan l'expérience du locuteur/sujet biographique (poèmes 3, 4, « Thème bouffe », « Thème farce », « Thème vulgaire ») ;

un manque de cohérence interne et externe (poèmes 5, 7, 13) gêne l'implication du lecteur ballotté d'un univers référentiel à l'autre.

Le poème 12, qui, si l'on ne tient compte que des 24 poèmes numérotés, est placé exactement au milieu du recueil, déconstruit explicitement le modèle de l'Apollon médecin et poète, « Musagète », en le présentant comme un boucher « entre [l]es mains » duquel « toute la poésie moderne (...) avorte » (p.190). Les rimes « Apollon/ Pantalon » et « médecin/ assassin/ Arlequin » sont à cet égard sans appel. On a donc bien affaire à une déconstruction en règle à la fois de la poétique et des valeurs exaltées par la propagande pendant les années de guerre, que complète la double mise en question d'un quelconque sens de l'histoire dans les poèmes 13 et 14. La première partie du recueil est donc largement placée sous le signe de la dérision, même si les poèmes 1, 6, 8-11 préservent à minima le modèle lyrique tout en modifiant constamment la scénographie.

Un tournant s'esquisserait-il avec l'évocation dans le poème 15 de la manifestation pacifiste ? On se souvient que les points de vue y sont clairement marqués, et une ouverture sur l'avenir s'y manifeste, accompagnée d'un certain espoir. Le poème 16 sur le cinéma, quoique très disparate, ouvre lui aussi sur l'art de demain. Il est cependant suivi en 17, 18 et 19 de textes dont la brièveté et l'impersonnalité détonnent

par rapport au reste du recueil mais qui manifestent la même incertitude axiologique que les poèmes de la première partie : l'évocation de l'Afrique et de l'ouvrière n'entraînent aucun rebond de l'activité poétique. On ne trouvera décidément pas chez Salmon d'engagement anticolonial ou socialisant qui donnerait sens au politique et légitimerait la poétique. En revanche, le long poème 20, sans renoncer à l'hétéroclite ni au burlesque, marque à mon sens le début d'une partie plus constructive, où le locuteur-poète, sans rien perdre de sa mobilité et de son humour, réinvestit partiellement les rôles qui lui étaient dévolus par la tradition – amoureux (20), moraliste jugeant ses personnages (21), mémoire des grandes catastrophes (22), invocateur de la patrie puis de Dieu (« Élévation » et 23) –, pour finir en prophète de l'amour. La prégnance du thème religieux est frappante dans ces derniers poèmes : le poème 20, par l'évocation du quartier juif et du Shabbat, remet la question des croyances au premier plan après l'éclipse qu'elle a subie depuis le poème 5. Ensuite, une fois récusés le Dieu providence (21), le Dieu punisseur (22) et le Dieu sauveur (« Élévation »), le poète peut exprimer en 23 son propre rapport à Dieu, fait comme on l'a vu de proximité et de distance, et en 24 exhorter ses lecteurs à l'amour en alliant gravité et légèreté. Symptomatiquement les cinq derniers poèmes se caractérisent par une moins grande hétérogénéité énonciative et une cohérence isotopique plus forte : ils dessinent ainsi un éthos du locuteur moins instable, ce qui rend plus crédible l'exhortation finale. Selon un processus en boucle bien décrit par Maingueneau, la scénographie légitime le discours qui, en retour, légitime la scénographie et notamment le jeu du *tu* ignorant et du *je* investi d'un savoir, caractéristique du dernier poème.

Sans vouloir trop forcer la recherche de cohérence dans cette œuvre qui se joue à plaisir de la poétique traditionnelle, il me semble toutefois que les dispositifs énonciatifs et les points de vue que j'ai décrits tendent vers une réaffirmation du pacte lyrique en fin de recueil. Dominé par l'éclatement des points de vue et de l'univers référentiel, *L'Âge de l'Humanité* bâtit son énonciation sur une multiplication de voix hétérogènes qui justifient cet éclatement : aucun locuteur, pas même le poète, ne peut se prévaloir d'un point de vue surplombant qui unifierait le chaos du monde et indiquerait une vérité. Celle-ci ne peut être que partielle et menacée par des voix discordantes. Une telle posture n'exclut pourtant pas un engagement affectif fort quoique passant sans cesse d'une tonalité à l'autre, et une capacité du poème à nous interpeller, tant par la multiplicité des actes directifs que par le renouvellement constant de la scénographie. Souvent désarçonné et perplexe, le lecteur est pourtant invité à faire sienne cette leçon de légèreté et à adopter cette vision kaléidoscopique qui remet perpétuellement en jeu les perspectives.

Michèle Monte