

# L'ORDRE IMPOSSIBLE DANS LA POESIE DE PAUL MULDOON, OU L'APOCALYPSE S'EFFAÇANT DEVANT LA TOUR DE BAB(I)L

Florence Schneider

Université de Nanterre - Paris X

“Who's to know what's knowable?”<sup>1</sup> est un vers emblématique de la poésie de Paul Muldoon. En effet, le doute épistémologique, ontologique travaille, depuis toujours ces poèmes qui refusent d'être des moments de dévoilement, de révélation instantanée de la réalité. Au poète-sorcier de Seamus Heaney, Muldoon préfère un poète artificier, qui souligne l'artifice du langage et son lien complexe avec le monde. Ce dernier, déchiré, terrorisé dans l'Irlande des dernières décennies, est rendu par une poésie hermétique et ironique, qui souligne combien le rapport au monde est semé d'embûches. Dès lors, les approches poétiques sont multiples pour dire ce chaos, ces fractures. Deux d'entre elles semblent caractériser cette poésie, les deux versants en fait d'une même logique : dire le réel est impossible, donc soulignons que nous ne pouvons tomber que dans la répétition, ou alors exposons un texte sans fin, où l'ajout succède à l'ajout, où tous les mots se valent. La poésie dérive, et s'affiche alors entre répétitions et impossibles choix.

## 1. Répéter

Chez Paul Muldoon, la répétition constitue une stratégie poétique primordiale. Ses poèmes, depuis les premiers dans *New Weather* et surtout ceux des derniers recueils (tels *Madoc*, *The Annals of Chile* ou *Hay*), se structurent, tant phoniquement que thématiquement selon des principes de répétition et de retour. Ainsi, ces derniers ouvrages sont-ils traversés de vers récurrents, repris souvent à l'identique des dizaines de fois, de même que certains poèmes vont jusqu'à n'utiliser qu'une rime pour 50 vers. C'est le cas extrême de 'They That Wash on Thursday' de *Hay*, dont voici les premiers vers :

She was such a dab hand, my mother. Such a dab hand  
at raising her hand  
to a child. At bringing a cane down across my hand  
in such a seemingly offhand  
manner I almost have to hand  
it to her. "Many hands,"  
she would say, "spoil the broth." My father took no hand  
in this. He washed his hands  
of the matter. He sat on his hands. [...]

Cette logique du retour de l'identique, de la “mêmeté” (pour reprendre la terminologie de Paul Ricoeur) va devenir logique de l'ipséité dans des poèmes comme '[Burnet]' : “Te

---

<sup>1</sup> 'Our Lady of Ardboe', *Mules*, Paul Muldoon, London : Faber and Faber, 1977, p. 26.

Deum. Te Deum. Te Deum. Te Deum. Te Deum”<sup>2</sup>, ou 'The Plot'. Cependant, la fonction et les conséquences de ces répétitions ne sont pas toutes les mêmes. A l'échelle d'un recueil, le retour d'un même vers oblige le lecteur à la relecture, à un encodage du fractionnement des poèmes en tant que lecture plus suivie voire romanesque, contenant une diégèse narrative<sup>3</sup>. Au sein d'un poème par contre, le retour obsessif d'un mot ou d'une rime non seulement joue avec les conventions littéraires en les tirant à l'extrême, mais il permet paradoxalement un dépaysement, une défamiliarisation de la langue. Loin de rendre la lecture aisée, la répétition mine le rapport signifié-signifiant, en exposant les homophonies, en signalant la différence de sens dans un lexème toujours invariable. Le semblant d'ordonnement qu'apportent normalement les rimes est ainsi déjoué par une folie d'un langage où le décalage langue-réel est démultiplié. De plus, la répétition même, loin de jouer comme forme d'insistance ou de certitude, visant à une (ré)affirmation claire de l'énoncé, insuffle de nouvelles directions de sens ; ainsi, le martèlement de “de dum, te Deum” passe d'un hymne au dieu chrétien à un rythme tribal, signalant la colonisation réciproque de Southey, de Coleridge, et des Indiens.

Par ailleurs, cette saturation visible montre le problème d'une langue sans manque, au sein de laquelle une plénitude pourrait être atteinte : les poèmes incarnent cette langue qui tourne fou. La saturation de la langue par la répétition, le ressassement, souligne le risque constitué par la négation de la différence, linguistique ou physique.

D'où ces déclinaisons dans des balbutiements lexicaux rappelant les délices latins : “jardonelle, the tumorous jardon, the jargon/of jays, the jars”, “Pike, pickerel. Hog, hoggerel. / Cock, cockerel. Dog, doggerel.”<sup>4</sup> Rimes internes et poupées russes se multiplient . D'attractions paronymiques en antanaclases ou en synonymies, les vers se mettent à “dérivée”, dans tous les sens du terme. La langue semble alors se couper du reste du monde, tendant au solipsisme. Dans ces poèmes où se joue le retour du même, la langue marque son territoire, et sa difficile maîtrise. Dès lors, le monde reste un chaos inépuisable car sans accès. Le reflet de ceci dans la langue ne peut montrer qu'une impossible différenciation identitaire, avec un sujet qui se perd entre retours et reflets, images tous deux du monde.<sup>5</sup>

La répétition trouve par ailleurs un autre allié linguistique pour signifier cette impossible emprise du réel, et cet épuisement de la langue : le lieu commun et l'étymologie. Tous deux devraient se présenter comme des pauses, des trêves ou des passerelles enfin fortifiées entre langue et réel. Là, expérience du dehors de la langue et rendu de cette sortie, de cette trouée pourraient être acquis. Or Muldoon choisit ces lieux pour en montrer la vacuité. Il les vide de tout sens, introduit l'ironie et le doute dans ces lieux de certitude populaires ou savantes. Ainsi, chez cet auteur (au contraire de Heaney), loin de stabiliser le

---

<sup>2</sup> *Madoc*, Paul Muldoon, Faber and Faber, London, 1990, p105.

<sup>3</sup> Dans *Madoc*, s'instaure ainsi, entre des poèmes qui affichent la disjonction, un développement chronologique souterrain impliquant l'histoire de la pensée occidentale, la colonisation américaine et une sorte de polar de science-fiction.

<sup>4</sup> *Madoc*, p. 196.

<sup>5</sup> C'est le cas dans 'Longbones' de *Hay*.

sens, l'étymologie, certes avérée, apporte souvent son lot de surprise et d'étrangeté : “To the time I hunkered with Wyatt Earp and Wild Bill Hickok / on the ramparts of Troy / as Wild Bill tried to explain to Priam // how 'saboteur' derives from *sabot*, a clog”<sup>6</sup>, or “saboter” vient bien de “heurter avec les sabots”, du XIII<sup>e</sup> siècle français.

Le détour étymologique, qui pourrait être un moyen d'ancrer cette langue qui tourne fou et d'ordonner enfin la diversité du réel, rajoute ici à l'étrangeté de la langue. Avec le recours à l'étymologie, Muldoon, paradoxalement, rend sa langue étrangère<sup>7</sup>, en la rappelant à ses origines. Par ailleurs, son recours à l'étymologie permet de faire bégayer la langue d'une autre façon : ainsi, ce qui pourrait paraître à première vue comme une liste d'objets hétéroclites, assemblés en même lieu poétique pour des soucis d'homophonies, de rimes ou d'allitérations tresse de fait un réseau souterrain de signification par filiation et métonymie. '[Maxwell]' serait un exemple de ceci :

A tittle-tattle of light on his ax.  
Sackbuts; a butt of sack.

The butt of malmsey.  
St Elmo's

Fire. Fata Morgana.  
Gomeril. Regan.

Will-o'-the-wisp. Jack-o'-lantern.  
The seas incarnadine.

Cochineal. Cinnabar. Cinnamon.  
Ruby. Rubicon. Rubicund.

The rail. The grouse. The gudgeon.  
His escutcheon

is a buckler or targe  
of goatskin over staves of larch.

Les cinq premiers doublets sont paratactiques, accumulation et reprises de lexèmes, répétition structurelle de mots composés (jack-o'-lantern et will-o'-the-wisp), déclinaisons par extension “Ruby. Rubicon. Rubicund”. Ce bric-à-brac de vins (malmsey, sack), d'oiseaux, d'héroïnes shakespeariennes, parce qu'il est à mi-chemin entre le rangement le plus méthodique mais le plus aléatoire - le dictionnaire, l'ordre alphabétique - et la simple liste, figure bien l'impossible lieu commun entre langue et monde. Par ailleurs, le recours caché à l'ordre étymologique, avec la racine latine “ruber” et son sens “rouge”, permet de ranger côte à côte “incarnadine”, “cochineal” dont on tirait des teintures écarlates, la “cannelle rousse”, la

---

<sup>6</sup> *The Annals of Chile*, p. 71.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze explique ceci dans *Critique et clinique* “autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans sa propre langue”, Paris : Editions de Minuit, 1993, p. 138.

“rivière latine” qui, franchie, promettait guerres et sang. Cependant, la clé qui permettrait de comprendre immédiatement ce nouvel ordonnancement linguistique reste implicite : “red” n'apparaît jamais, et l'unicité de the “Red Sea” se transforme en une multitude de “seas incarnadine”. De même, savoir que Maxwell fut un physicien écossais du XIX<sup>ème</sup> qui travailla sur les théories des gaz, des forces magnétiques ou électromagnétiques de la lumière, entre autres, permet de rassembler les feux de St Elmo's fire, will-o'-the-wisp et jack-o'-lantern.

Le recours, plus discret cette fois, à l'étymologie ou aux connaissances encyclopédiques tisse ainsi des trames dans le disparate. Ce qui semble chaotique ou mis côte à côte selon de simples liens phoniques se structurent, tout en exhibant une apparence de désordre. Le plaisir de la lecture devient ainsi ambigu, comme le souligne Michel Foucault à propos des zones impensables de Borges :

il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont “couchées”, “posées”, “disposées” dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir [...]un lieu commun. Les utopies consolent [...]. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elle minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elle brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la “syntaxe”, et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait “tenir ensemble” (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses”<sup>8</sup>

Répétitions et recours déroutants aux racines lexicales permettent chez Muldoon cette hétérotopie, cette syntaxe ruinée où à défaut de verbes pour lier sujet et prédicat, les phrases avancent par ajouts, déclinaisons, liens thématiques obtus.

Impossible lieu commun, selon Foucault, pour “faire tenir ensemble” mots et choses ; impossible lieux communs muldooniens, d'une autre façon également. Proverbes et sentences ressassées s'étiolent, deviennent interchangeables, bifurquent; et c'est toute la sagesse populaire et la langue systématique, apparemment sans faille qui est déroutée. 'Symposium', extrait du recueil *Hay*, se fait l'écho de ceci de façon systématique et ironique :

You can lead a horse to water but you can't make it hold  
Its nose to the grindstone and hunt with the hounds.  
Every dog has a stitch in time. Two heads? You've been sold  
One good turn. One good turn deserves a bird in the hand. [...]

---

<sup>8</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 9.

Déjà dans des poèmes plus anciens, slogans et proverbes étaient mis à mal et revigorés par des accidents linguistiques, des détournements. La tension entre parole individuelle et collective se fait jour ici, renouvelant clichés ou dictons soit-disant populaires. L'aspect performatif de la langue du slogan ou du proverbe dévoile sa violence, et le dérèglement de la langue permet de montrer l'emprise tjrs fragile du sujet sur le langage. Jean Jacques Lecercle souligne, théoriquement, cela : “The subject is no longer master of his language. In Millner, this is due to the intrusion of *lalangue*. In Deleuze and Guattari, the subject is only a mouthpiece for a collective soul.”<sup>9</sup>

Répétitions de mots, de vers, rimes exhibitionnistes, mots enchâssés ou redites étymologiques, loin d'apporter un semblant d'ordre ou de certitude, ne font qu'amener le lecteur vers un non lieu, où même l'ordre alphabétique ou pictural perd pied. C'est l'exemple de 'The Plot', où la répétition et l'agencement des lettres figure l'alfalfa, sorte de foin, et le champ qui la contient, tout en jouant d'abord sur la lecture d'alfa que l'on retrouve au cœur, avec son orthographe exact. Donc, ce qui est le signe du commencement et de l'ordre devient ici le centre, ce qui était répétition et homophonies devient unique.<sup>10</sup> Quand on remarque le titre du poème, on comprend que ce qui “intrigue”, c'est à la fois le retour et le dissemblable. Ceci découle également d'un autre versant de la poésie muldoonienne : l'impossible épuisement du réel par le langage amène ce dernier à s'épuiser dans des listes, à proliférer par des mots composés, à ne pouvoir choisir entre les lexèmes.

## **2. Ajouter, ou comment montrer un réel intarissable par le foisonnement linguistique.**

L'étude sur les répétitions nous a permis déjà d'entrevoir les Babels de langues où se mêlent mots rares et étymologies; dans de nombreux poèmes, s'ajoutent aussi le gaélique, le français, l'espagnol. Cependant, plutôt qu'à un dépaysement par les langues étrangères, on a vu combien c'est en travaillant l'anglais même que Muldoon change les perspectives, et “babélise” ses poèmes. L'impossible achèvement de cette tour mythique est aussi rendu par l'emploi des listes, où la diversité du réel ne parvient finalement jamais à être rendue fidèlement. On ne peut dire le réel, sans se perdre dans des détails toujours plus poussés, sans dire des relations historiques, philosophiques, linguistiques toujours plus complexes (comme le montre Madoc). Dès lors, la connaissance reste nécessairement imparfaite, entre l'impossible complétude et l'oubli ou le silence:

So much, then, for the domain  
Of the Ottawa, the Ojibwa, the Omaha Sioux,  
The Pottawottoman;

<sup>9</sup> J.J.Lecercle, *The Violence of Language*, Routledge, London, 1990, p. 44.

<sup>10</sup> S'ajoute à ceci l'évocation picturale et linguistique des constellations et des organisations chimiques.

So much for all that tittle-tattle:  
They have all gone into the built-up dark.  
Yet my heart goes out to Louis Sullivan.  
In the prairie of my heart, a little  
bird cries out against oblivion;  
I know, I know, I know, I know, I know.  
A shrike, perhaps. A siskin, or some such finch.  
So much. So much. So much... So ...

Ces vers forment la clôture de l'opéra *Shining Brow* dont Muldoon a écrit le livret; et ils résument assez bien le principe d'une répétition menant au silence, et à un savoir jamais acquis. La source du dernier vers reste floue : est-ce le cri de l'oiseau, ou la transformation de "some such" en "so much" jouant sur des phénomènes d'écho? De même, la précision des noms énumérés des tribus indiennes finit dans une globalisation réductrice - "that tittle-tattle". L'extrême précision du lexique ne parvient pas à endiguer un courant de doute généralisé sur la possibilité de la langue et de la parole à dire le réel. La langue s'étiole et les modalités du scepticisme se développent "perhaps", "or".

Ce dernier point est remarquable dans la poésie muldoonienne. L'invitation à l'erreur, rendue tangible par l'hermétisme des poèmes, devient le matériau du texte même. On voit que la précision du lexique s'accompagne non seulement d'un système semblant mettre en avant des paramètres rythmiques ou prosodiques qui relèguent des choix purement sémantiques au second plan, mais, de plus, que la langue est prise d'un doute répété, renouvelé, croissant. Dans *The Annals of Chile*, le vers "you could barely tell one from the other" symbolise ce doute :

Milkweed and Monarch

As he knelt by the grave of his mother and father  
the taste of dill, or tarragon -  
he could barely tell one from the other -

filled his mouth. It seemed as if he might smother.  
Why should he be stricken  
with grief, not for his mother and father,

but a woman slinking from the fur of a sea-otter  
in Portland, Maine, or, yes, Portland, Oregon -  
he could barely tell one from the other -

and why should he now savour  
the tang of her, her little pickled gherkin,  
as he knelt by the grave of his mother and father?

§

He looked about. He remembered her palaver  
on how both earth and sky would darken -  
'You could barely tell one from the other'-

while the Monarch butterflies passed over  
in their milkweed-hunger: 'A wing-beat, some  
reckon,  
may trigger off the mother and father  
of all storms, striking your Irish Cliffs of Moher  
with the force of a hurricane.'  
Then: 'Milkweed and Monarch "invented" each  
other.'

§

He looked about. Cow's-parsley in a samovar.  
He'd mistaken his mother's name, 'Regan', for  
'Anger':  
as he knelt by the grave of his mother and father  
he could barely tell one from the other.

Percevoir la particularité, l'unicité du réel est une tâche ardue, voire impossible : “he could barely tell one from the other”. Les poèmes oscillent entre “or” et “and”, essayant de tenir à distance les logiques d'exclusion pour promouvoir au contraire une démarche associative, inclusive où le choix n'est pas nécessaire<sup>11</sup>.

'Milkweed and Monarch', dans son intégralité, est traversé par cette tension entre “or” disjoignant et suturant, entre “or” et “and” comme le montrent les derniers vers : “his father *and* mother / he could barely tell one from the other.” La possibilité de pouvoir signifier “alias” nie la nécessité du choix entre deux signifiés différents ; elle résorbe, dans les valeurs contraires de “or” l'irréductible différence.

Face à une réalité toujours tenue à distance, le sujet se place dans une dialectique de la tension, de l'entre-deux : goûter à ce qui est ni de l'estragon ni de l'aneth, ou qui est un peu des deux à la fois. Cette tension permet d'échapper aux quatre propositions logiques de base que Roland Barthes résume ainsi, en parlant du Zen :

Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. On sait que le bouddhisme déjoue la voie fatale de toute assertion (ou de toute négation) en recommandant de n'être jamais pris dans les quatre propositions suivantes : cela est A - cela n'est pas A - c'est à la fois A et non A - ce n'est ni A ni non-A.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ces poèmes semblent d'ailleurs travailler sur les différentes valeurs du “or”, qui n'est pas nécessairement exclusif mais peut être conjonctif. Ainsi, Michel Deguy envisage-t-il ce dernier sens : “Le *ou* maintient l'écart. Si je dis maintenant “la ruine ou contour spirituel” : la force du *ou* écarte le *en-tant-que* aussi bien que le “comme” assimilateur, et donne pour orient de la véritable *identité* cherchée (non réductible à *un* prédicat), à l'aide d'un *ou* qui a la portée du *alias*, ce qui n'apparaissait pas mais qui maintenant se “dévoile” comme les parages de la quiddité, l'affinité, de la ruine” *La poésie n'est pas seule*, Paris : Seuil, 1987, p. 101.

<sup>12</sup> *L'empire des signes*, Roland Barthes, Genève : Editions Skira, 1970, p. 97.

Pour contourner le “sens obstrué” comme le nomme Barthes, il semble révélateur que les poèmes de Muldoon se jouent au sein de cette tension désignant l'impossible choix : “dill, or tarragon”, “Portland, Maine, or, yes, Portland, Oregon”. L'impossible désignation, dénomination, complète l'impossible distinction des différences. Il est significatif de constater que la tension contenue dans l'hésitation au moment de nommer est accrue par l'adverbe “barely”. Les vers ne disent pas en effet “he couldn't tell one from the other”, qui impliquerait, pour le coup, le “sens obstrué”, l'impasse d'un quelconque rapport au monde. Chez Muldoon, la poésie est sous-tendue au contraire par ce doute, cet instant où l'arbitraire qui lie signifié et signifiant, puis surtout le signe à la chose qu'il désigne, devient à nouveau visible, perd sa transparence, son caractère d'évidence. Le poème travaille donc à réconcilier des entités contraires non seulement pour évoquer ce doute primaire de l'être face à ce que le monde possède de distinct, mais aussi pour dépasser le “sens obstrué”.

Dès lors, la plénitude n'est plus de dire exactement ce qu'il en est du monde, c'est de parvenir à déjouer les fausses catégories grammaticales ou sémantiques qui lui sont appliquées. La poésie ne se pose plus pour but d'atteindre une précision des sentiments ou du réel, qu'elle ferait ensuite partager au lecteur dans un même élan vers une désignation juste, adéquate. Elle tend au contraire, par son alliage paradoxal du mot précis et de l'oscillation lexicale, à définir précisément le trouble constitutif, la distance, entre sujet, langage et réel. Ecrire, et lire “It might have been hogweed, *or* horehound, *perhaps even* arum, / that would inundate this rinky-dink / bit of land / on which a mushroom-mogul has since built a hacienda.”<sup>13</sup>, c'est jouer à la fois du mot rare - “hogweed”, “horehound” - et déclarer que l'on ne peut dire exactement le monde, et ce pour diverses raisons : la mémoire est défaillante, le savoir est lacunaire, ou cela n'a, finalement, aucune espèce d'importance, ou, en dernier lieu, parce que nos outils, aussi précis soient-ils, ne peuvent atteindre le réel.

Le scepticisme alimente le plaisir d'une perspective nouvelle sur le monde. De plus, le partage du doute augmente ce sentiment : le poète pose les questions que son lecteur partage, et doublement, vue la difficulté des poèmes. L'oscillation mise en branle par la répétition de “or” répercute la mise en question du sens par le lecteur. Le bégaiement de la compréhension, de la lecture qui sans cesse fait balbutier le sens, se voit ainsi redoublé au sein même des vers. L'activité et le plaisir du lecteur découlent ainsi, entre autres, de la mise en application de cette tension entre sens exact et approximation, entre répétition du même et dérive du sens.

Le scepticisme qui sous-tend la poésie de Muldoon n'aboutit pas à redire que l'adéquation sujet-langue-réel est nécessairement imparfaite, ou que l'homme possède une connaissance limitée. Il est primordial par contre dans cette exploration de ces limites déclarées, permettant de voir comment fonctionnent ces bordures où langue et sens bâillent. Dès lors, écrire cette imparfaite jonction, dans une langue où débordement et scission

---

<sup>13</sup> *The Annals of Chile*, p. 95. C'est moi qui souligne.



rivalisent, amènent naturellement à une exhibition des mots composés et des mots valises. Ces traits stylistiques de la poésie stigmatisent cette béance à soi et cette recherche d'un idiome de plus en plus personnel qui s'affirment dans les derniers poèmes. L'apocalypse serait alors cette langue à la fois étymologique et privée, ces collages de mots communs, qui ne chercheraient pas à terminer Babel, mais à la prolonger.