

DANIEL HUGUENIN

POÉSIE
ET MONDE HUMAIN

*Essai sur les cheminements
de l'imagination dans la
poésie française moderne.*

Thèse
présentée à la Faculté des Lettres de
l'Université de Neuchâtel pour obtenir
le grade de Docteur ès Lettres.

1960

POÉSIE
ET MONDE HUMAIN

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de MM. C. Guyot et Ph. Muller, professeurs à l'Université, autorise l'impression de la thèse présentée par M. D. Huguenin, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 23 février 1959.

*Le doyen de la Faculté des Lettres :
G. REDARD.*

INTRODUCTION

La poésie se constitue en polémique constante contre les moyens qu'elle utilise. Elle ne peut faire qu'elle ne s'élabore sur les mots de la langue: c'est à eux qu'elle doit la possibilité de communiquer. Mais aussi la poésie n'existe que dans la mesure où elle refuse d'informer, de décrire, d'injurier, etc... C'est à la prose qu'elle confie le soin de cette communication immédiate.

Ce n'est qu'à partir du moment où elle fait subir à la langue une profonde mutation — communiquant encore, mais par des moyens différents — que naît la poésie. La langue poétique n'a plus avec la langue qu'une parenté apparente et superficielle. Il n'est pas un tissu de mots, mais se constitue sur le « surplus de signification » des mots. Alors que dans la prose, le mot coïncide avec sa signification, alors que l'ustensilité est, dans la langue, son unique raison d'être, la poésie, si elle refusait au mot la liberté de réfléchir, s'évanouirait par absence de résonance.

Sans rien négliger de la réalité d'une langue où elle puise constamment une possibilité d'exister, la poésie ne surgit que dans la traduction de la langue en langage, au moment où elle libère le mystère des mots jouant entre eux. Pour mener à bien cette tâche, la poésie s'est servie, au cours de son histoire, de méthodes diverses : la rime, l'allitération, l'image...

Phénomène de mutation, la poésie court le risque de se détacher à tout instant de la signification qui donne aux mots (et à la possibilité d'un discours) leur stabilité. Elle sème le trouble dans le système des valeurs communicables et, ce faisant, elle ne polémique plus seulement contre les moyens dont elle se sert : elle met en question le phénomène de la communication lui-même. Que se passe-t-il dans le rêve ou le cri poétiques ? La poésie devient l'expression des désirs du langage. Dans la poésie de rêve ou dans la poésie-cri, la langue perd toute possibilité de contrôle (ou même

de contact véritable) ; l'expression poétique entre alors dans une sorte de subjectivité fermée sur elle-même.

C'est donc entre les deux tentations de la prose et du rêve que va s'élaborer la poésie communicable et mystérieuse dont nous allons essayer de décrire l'itinéraire de Baudelaire à Eluard.

La poésie est menacée de disparaître, d'une part, quand elle évacue le « surplus de signification » des mots, d'autre part, quand elle s'abandonne au rêve. Ces deux tentations ne sont toutefois pas d'égale valeur : succomber à l'une n'ajoute rien à la gloire du poème. La poésie meurt en prose, mais c'est de mort naturelle. Quand elle s'abîme et s'anéantit dans le rêve, quand elle franchit ses propres frontières, sa mort est héroïque.

..

Qu'est-ce alors que ce rêve qui n'est plus poésie ? En suivant le chemin qu'a parcouru le rêve dans la poésie d'aujourd'hui, nous avons appris que la poésie est plus qu'une réalité rêvée. Nous avons cherché à circonscrire le rêve et avons remarqué que le réel constitue l'inquiétude première de l'activité créatrice. C'est lui qui l'éprouve. C'est lui qu'elle défend, qu'elle pénètre ou qu'elle choisit d'ignorer.

La « vague de rêves » de 1920 — cette vague qui soulève le surréalisme, comme elle avait creusé les chemins du Romantisme allemand — n'est pas autre chose qu'une certaine manière de connaissance du réel. Les mots peuvent prêter à confusion et qu'y a-t-il en effet de plus opposé au réel que le rêve ? Mais dans ce choix de rêver, les poètes ont mis tout leur désir de vivre, donc de s'attacher à la réalité de l'humain contre le monde. Il n'y a eu que transposition des éléments en cause. Cette révolution de l'homme dans le monde se devait néanmoins d'avoir des conséquences sur la situation de la poésie. Rêver pour les surréalistes, c'était préférer l'irréalité du monde et défendre de manière saisissante la primauté de l'imagination. « Que peut créer l'imagination dans l'irréalité ? » C'est peut-être en ces termes que Breton pouvait définir son choix. Quand ils parlaient pour l'amour et construisaient un amour sublime, les surréalistes refusaient au monde « brut » le droit d'avoir des tendresses et des douceurs que seule l'irréalité du désir autorise.

On voit ce que l'imagination pouvait gagner de vigueur et d'images par cette décision de substituer au monde où nous vivons le monde imaginé du désir réalisable. Mais que deviennent les images dans ce monde du rêve ? Quel crédit faut-il accorder à l'élaboration d'un imaginaire où les images refusent au monde le privilège d'une présence ? Quelle importance pouvait prendre la terre quand l'obstacle qu'elle est était supprimé ? Quelle valeur était laissée à l'eau dès qu'on n'y cherchait plus l'occasion d'une rêverie ? Et le feu réel qui pâlisait devant la flamme des rêves, il pouvait ravager le monde ou s'éteindre sans que l'imagination des rêves en fût touchée. Choisir le rêve, c'était donc laisser le monde mourir. « Ce

moment que tout m'échappe, que d'immenses lézardes se font jour dans le palais du monde, je lui sacrifierais toute ma vie, s'il voulait seulement durer à ce prix dérisoire. Alors l'esprit se déprend un peu de la mécanique humaine, alors je ne suis plus la bicyclette de mes sens, la meule à aiguiser les souvenirs et les rencontres. » Aragon — Une vague de rêves. C'était refuser le travail par lequel l'homme a choisi de justifier sa présence depuis qu'il a choisi de construire son existence dans le monde brut où il naît. Choisir le rêve, c'était refuser d'avoir été mis au monde, c'était refuser de vivre.

Le rêve avait aux yeux des rêveurs le mérite inouï de réaliser sans obstacle les désirs surgissants. Dans le rêve, l'image n'est responsable d'aucun espace puisque cet espace est immédiatement métamorphosé dans l'espace d'une nouvelle image. Le rêve colle à l'image par toute sa « réalité ». Dans le déroulement du monologue du rêve, le monde se construit et se détruit sans rupture. Il n'y a pas de chaos dans le rêve. Il n'y a pas de commencement ni de fin. Le temps est aboli selon la disparition de l'espace. Parfaitement encerclé dans l'espace de ses images qui apparaissent et disparaissent, il est incommunicable. Communiquer serait pour lui rompre avec son être. Ou, s'il communique, ce ne peut être qu'avec un autre rêve. Il ne peut pénétrer le réel. Il vient s'y éteindre comme les vagues sur la rive. Surtout, il ne peut se rêver lui-même, car aussitôt il n'est plus ce qu'il était — une image chasse l'autre et devient cette autre qui la précédait et dont il ne reste plus désormais aucune trace.

Nous pouvons dire aujourd'hui que la situation des poètes surréalistes est analogue à celle des peintres abstraits. Mais, disent les peintres abstraits, nous posons sur la toile des formes et des couleurs. Il ne leur manque rien pour proclamer qu'ils font aussi de la peinture ! Mais, s'exclament les rêveurs, nous construisons nos poèmes sur des images. Peut-on prétendre que notre poésie n'est pas de la poésie ? Au niveau des images, en effet, la poésie du rêve est irréprochable. Elle est même extraordinaire de nouveauté. Les surréalistes voient des images inédites. Ils font surgir une « couleur » que la poésie n'avait jamais connue.

Mais les images suffisent-elles à authentifier le poème ? La métamorphose sans fin des formes colorées du rêve révèle combien leur origine est insaisissable. Leur destin n'est pas moins fluide. Nous les voyons disparaître aussi mystérieusement qu'elles apparaissent. Elles s'écroulent avant même que l'homme puisse les saisir. Elles restent propriété exclusive du poète. Faut-il croire alors que l'image qui refuse de fixer un espace du poème ne peut pas être un langage pour autrui ? Ne pourrait-on pas dire alors que le langage est incommunicable à cause de son refus d'inscrire autrui dans un poème ? Le rêveur n'écrit pas pour quelqu'un ; il écrit pour défendre son imagination contre le monde.

N'est-ce pas aussi pourquoi ce langage opaque reste opaque à lui-même ? Je m'étonnais qu'on ait écrit une « Philosophie du Surréalisme » jusqu'à l'heure où l'ayant lue, j'ai remarqué qu'elle n'était pas construite sur les textes poétiques qui font la richesse de cette époque, mais sur ses « manifestes », sur les traductions en clair des apparitions d'un langage opaque et sur les idées qu'elle devait bien avoir par ailleurs sur le monde et l'homme — à côté des images où l'homme et le monde étaient rejetés dans l'absence.

Une Philosophie des images du rêve est impossible dans la mesure où une saisie adéquate du rêve est impossible. Seule est passible une description des images du rêve.

Les surréalistes n'ignorent pas ce piège d'une inconscience qui veut se connaître selon ses normes propres et sans le relais de la conscience. On connaît les curieuses séances où Desnos endormi transmettait immédiatement ses rêves au moment qu'il les rêvait. Cette expérience pouvait-elle vraiment dépasser la dimension d'un homme seul ? Héraclite se demandait « pourquoi, en rêve, chacun avait son univers particulier, tandis qu'en état de veille tous les hommes ont un univers commun ». (Trois. Yves Battistini : « Les hommes, à l'état de veille, ont un seul monde, qui leur est commun. Dans le sommeil, chacun s'en retourne à son propre monde » — Fragment 101 — Trois Contemporains. Héraclite. Parménide. Empédocle. N.R.F. 1955).

Ne rencontre-t-on pas sur le chemin des poètes du rêve un désir suprême de mettre la poésie en « court-circuit » ? L'ineffable est ramené aux conditions de la fable. Il se précipite brutalement dans le monde des expressions, se substituant de manière totale aux images patiemment tirées du réel et de l'expérience du langage. Rêve sans conscience, images sans espace, irréalité d'où l'homme est absent : autant de moyens où le langage proclamait une espèce de pureté originelle. Où il déclarait sa parfaite limpidité. Où il dépassait donc l'opacité à laquelle il était condamné. N'était-ce pas à proprement parler définir les chemins d'une révolte absolue contre l'expression poétique et le monde ? Alors que généralement, la poésie d'une époque se définit à partir de celle de l'époque précédente — et très souvent contre elle — la poésie surréaliste se définit contre la totalité du réel et des expressions.

Après une période où l'homme a voulu prendre possession du monde par son travail, il arrive que le rêve prenne possession de l'homme. Il semble que les images accumulées du monde s'écrasent tout à coup dans cet envers du monde qu'est le rêve. « Une seule parole secrète suffit à disperser au vent le monde à l'envers » (Novalis in Béguin, L'Âme romantique et le rêve, p. 195) Il y a élection par les images d'un monde où tout est passible a priori. Ce sont ces passibilités que les images exploitent à l'infini. « Le surréalisme est l'emploi passionné et déréglé du stupéfiant image. » C'est renouer avec l'ivresse. C'est aussi nier l'ordre des références — et des apparences. C'est parier pour l'absurde et l'absolu.

La tentation des images nous aura du moins valu un registre étrange de lumières soumises aux ténèbres du mystère. L'expérience surréaliste a secoué violemment les méthodes traditionnelles de l'élaboration du monde dans le poème. Aucune poésie occidentale ne pourra plus ignorer les lueurs de ses images et l'inquiétude où il a plongé l'homme qu'il étouffait.

Car enfin, nous n'avons jamais réclamé du monde qu'il nous rassure et ici le surréalisme avait de quoi nous combler. Nous demandons en revanche que le monde soit habitable — que la poésie soit habitée — et là le surréalisme n'est qu'une étape, qu'une approximation de l'homme. Une nouvelle manière d'ensevelir l'homme dans un langage contre lequel il ne peut rien et auquel il doit néanmoins une certaine présence inquiétée.

Mais pour que l'espace poétique soit habitable à nouveau, pour qu'il s'inscrive dans un temps humain, il faut que les images brisent la cloche de verre où le rêve les condamne. De diverses manières, la poésie post-surréaliste le dit. Elle réapprend à chanter. Elle reprend son corps à corps avec le réel. Le surréalisme lui aura donné de nouveaux moyens d'y parvenir. Il lui aura enseigné des méthodes rajeunies. Le poète d'aujourd'hui possède avec le rêve libéré un nouvel outil pour prendre connaissance du réel.

.*

Il nous faut donc chercher plus loin que l'image pour trouver une poésie ouverte sur le monde et sur l'humain. La poésie des images est une poésie pour l'homme seul. D'autres signes définissent comment la poésie devient langage pour autrui.

Montaigne écrivait : « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute » (Essais, 3. 13. La Pléiade, p. 1058). Elle est pour moi tout ce que je veux qu'elle soit ; mais ce n'est le tout que d'une moitié. La parole m'échappe autant qu'elle m'appartient. Ainsi de la poésie.

Ce que la poésie du rêve ne disoit pas (mais, étant une forme du langage, elle ne pouvait le taire tout à fait) c'était comment elle entendait communiquer. Elle laissoit à des moyens a-poétiques (les Manifestes) le soin de réaliser cette communication. D'autres techniques nous intéressent ici, qui prennent naissance dans le poème lui-même.

Il est par exemple très intéressant de voir — chez Apollinaire notamment — la poésie chantée devenir poésie parlée. Refusant le privilège d'un « accompagnement » musical qui lui vaut d'être immédiatement communicable, la poésie parlée doit retrouver en elle-même autre chose qu'un chant.

Le langage lyrique ne se soucie guère de contenir un monde dans ses images. Son premier choix est d'être lisible. Il n'entend pas

mettre en question les significations de l'existence et du monde, mais uniquement restituer une évidence.

Jeu sonore, il choisit une « situation » de l'homme dans le monde pour en tirer un certain son. Il aura donc une préférence pour l'amour. Cette situation éternellement présente fournit au lyrisme le prétexte idéal d'un chant. Parce que, dans sa violence ou sa douceur, l'amour est toujours plus ou moins semblable à lui-même, parce que la réalité lui est toujours indifférente, il offre au lyrisme le matériau dont il rêve. Cette indifférence assure d'ailleurs à l'amour en poésie une véritable immortalité.

Mais que ce chant vienne à manquer au poème, celui-ci va se rapprocher du langage parlé, auquel il empruntera la possibilité de transmettre immédiatement des significations.

Le langage parlé s'accompagne d'une gesticulation que dans le poème le langage écrit va récupérer. La ponctuation est un des mimes du langage parlé. Dans le poème, elle se situe entre les mots, dans un certain vide que laisse le langage autour de ses mots. Elle reste un signe du langage. La supprimer, c'est engager la signification du poème. Il s'agit donc, pour que le langage soit encore communicable, de l'intégrer dans le poème.

Communiquant par ce détour, le langage, en quelque sorte, se brise. Il n'est plus étanche. Il n'est plus le langage d'un homme seul : il attire sur lui les lumières de la conscience d'autrui.

∴

D'autre part, l'examen de la poésie moderne nous a révélé que toute compréhension de la nature humaine s'explicite par l'espace et le temps. De la poésie de Baudelaire à celle de Paul Eluard, les allusions à l'espace et au temps sont assez nombreuses pour autoriser l'usage de ces deux notions comme leviers dans notre analyse. En effet, nous avons remarqué qu'en poésie l'espace et le temps sont saisis comme les images les plus vastes (des images totales) : par elles, le poète dit comment il comprend le monde.

La poésie de circonstance est antérieure à l'effort d'unité de l'imagination : en elle, le monde humain n'est pas encore découvert. Ce n'est que lorsque la poésie traduit la langue en langage et qu'elle inscrit l'espace et le temps dans sa réalité qu'apparaît, dans la poésie, la condition humaine.

Nous avons alors découvert qu'il n'était pas indifférent de voir comment le langage se sert des images pour inscrire l'espace et le temps dans le tissu de ses résonances. Il ne peut y avoir dans la poésie, de monde humain que lorsque l'espace-temps proposé par le langage est un espace-temps ouvert.

C'est donc qu'il existe, dans la dynamique des images, deux procédés d'élaboration du poème : les images qui se ferment sur elles-mêmes (tendant à immobiliser le poème et, du même coup, à obscurcir le monde) et les images qui s'ouvrent pour éclairer le mystère du monde, l'arracher à l'obscurité.

Chaque fois qu'en poésie l'espace des images tend à se fermer sur lui-même, l'homme se trouve isolé du monde et d'autrui ; chaque fois qu'au contraire, cet espace tend à s'ouvrir, l'homme retrouve sa liberté et le poème devient communicable. Tout se passe comme si, dans ce cas, le poète prenait prétexte du monde pour retrouver autrui, inaugurant ainsi, sur des bases nouvelles, les conditions d'une Histoire des hommes. C'est cet itinéraire d'une poésie qui porte ses efforts sur l'ouverture des images, que nous suivrons de Baudelaire à Eluard.

Cependant, à l'image de l'espace, le temps lui aussi s'ouvre ou se ferme. Le temps de l'amour est un passé fermé : c'est qu'alors la communication est devenue communion et ne se soucie d'aucune façon d'élargir son champ. Mais dans le rêve aussi, le temps se ferme. Sans passé ni avenir, il est absent du monde ; il s'identifie au temps du sommeil dont Paul Valéry écrit : « Sommeil... tiède et tranquille masse mystérieusement isolée... Tu t'es fait une île de temps. » (A.B.C.).

Le temps privilégié du songe empêche la poésie d'accéder au monde humain ; nous allons donc chercher un temps où la conscience éveillée sera capable d'organiser un espace de ces images. Comme le langage qui pour communiquer se brise, la conscience qui s'éveille devient celle du temps ouvert.

Dans la poésie ouverte (ou le rêve transitif, comme nous l'appellerons dans le chapitre sur la poésie de Paul Eluard), un mouvement du langage se dessine, qui va d'une image à l'autre : l'image est alors réellement ce qu'elle est quand l'autre la pousse de l'intérieur à être. Le poème n'est plus enfermé dans un espace immobile et clos ; l'homme découvre le monde habitable. Ainsi prend naissance, grâce au travail poétique, le monde humain.



PREMIÈRE PARTIE

**LA CRISE
DU LANGAGE FERMÉ**



Charles BAUDELAIRE et Edgar POE

Deux théories de l'imagination s'affrontent dans l'œuvre de Baudelaire : la théorie classique de l'imagination reproductrice, et la théorie dynamique de l'imagination créatrice . Les recherches sur le premier type conduisant à étudier les caractères d'une sédimentation d'éléments dans la mémoire ; l'étude de l'imagination créatrice est celle du chemin que l'image fait suivre à la conscience à travers une difficulté, dans un effort qui est l'acte poétique par excellence. Qu'elle procède de la perception ou au contraire de l'imagination « créatrice », l'image veut qu'un certain langage manifeste en elle un présence.

L'image baudelairienne s'oppose très vite à l'image fournie par la perception, notamment dans le geste même de l'écriture : sa théorie de l'imagination, Baudelaire la tire de ses poèmes et de la poésie bien plus qu'il ne la tire de réflexions sur la création poétique.

Incapable toute sa vie de se soumettre aux déterminations de la réalité objective et à ses exigences, Baudelaire va substituer à cette non-signification du monde que son expérience lui enseigne, la présence pleine de significations d'un « artifice ». Mais si l'« horreur de la vie » n'a pour Baudelaire que des raisons sentimentales, du moins l'artifice qu'il inaugure, Baudelaire va-t-il s'efforcer d'en prendre conscience et l'enfermer dans un langage. A travers la conscience que lui fournit le langage, l'artifice conscient deviendra l'art. Pour rendre compte de cette démarche originale, le langage va se servir de déterminations nouvelles. Les modifications apportées dans la situation de l'artiste provoquent des changements intérieurs au langage.

LES MUTATIONS POÉTIQUES

La poétique inaugurée par Baudelaire porte en elle, dès ses origines, une contradiction. Elle affirme, en effet, que seule la poésie est réelle et méprise toute présence de ce qui est couramment tenu pour la réalité. Cette contradiction, Baudelaire l'a résolue en instituant une réalité du langage, capable non seulement d'équilibrer la réalité objective, mais aussi de l'anéantir. Il est vrai, cependant, que la réalité objective n'est jamais complètement abolie. Baudelaire se réserve d'utiliser comme obstacle l'opacité des choses. Ainsi quand il écrit :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or (1)

nous trouvons définie la situation qu'il entend garder en face d'une « nature » considérée en bloc. Au réel inerte, il oppose les métamorphoses du langage. Cette tentative de rejeter d'un seul coup un réel objectif a eu sur le développement ultérieur de la poésie des conséquences importantes. D'une part elle a permis à une certaine poésie de se révéler à elle-même et, surtout, à toute poésie de découvrir qu'elle se construit à l'aide du langage. Le langage a ainsi acquis une nouvelle signification : de simple moyen d'expression, il est devenu lui-même objet et matière.

LA PERTE DU MONDE ET L'IVRESSE

D'autre part, cette aventure qui veut ignorer la réalité brute des choses et situer le réel au niveau du langage seul va logiquement conduire la poésie à perdre le monde. Après Baudelaire, « un vrai Dieu », Rimbaud écrira sa *Saison en Enfer*, et les spéculations de Mallarmé sur le langage vont consacrer cette déviation.

Définir le réel à l'intérieur du langage seulement et dire que la réalité des choses est incommunicable, fermée sur elle-même, c'est amener le langage à se fermer sur lui-même également. Un langage qui se refuse l'indignité de la réalité objective condamne le poème à rester fermé sur l'objet qu'est devenu le langage.

Substituer au réel objectif la seule réalité du langage ne devait pas suffire à une définition acceptable de la poésie. C'est à quoi Baudelaire a porté remède en proposant l'art, dont le langage est le signe, comme une « ivresse ». Sur la porte du monde vient donc se greffer une perte du moi dans le poème.

C'est cette double démarche d'un langage visant à faire écran entre la nature et le poète, et se saisissant lui-même comme ivresse que nous allons étudier à travers l'œuvre de Baudelaire.

(1) *Projet d'épilogue pour la seconde édition des Fleurs du Mal*. O. C. p. 256.

LA DISSOLUTION DU MONDE

Le thème de l'insatisfaction de l'homme n'était plus, à la fin de l'époque romantique, très original. L'air du temps était à l'*Albatros*. On avait insisté avant Baudelaire sur cette difficulté à s'adapter à l'anarchie de la réalité qui sous-entendait d'ailleurs la grandeur du poète et son habileté à se mouvoir dans un espace plus docile. Mais où Baudelaire se montre original et réellement créateur, c'est dans l'excès même de ce sentiment. Non seulement il considère les choses comme étant un frein à son désir d'expansion et de liberté, mais surtout, la signification des choses s'effrite. Ce n'est pas tant à la présence de la réalité objective que Baudelaire en a, qu'à la signification de cette réalité. Persuadé que la réalité est incapable par elle-même d'aucune valeur, Baudelaire veut encore que cette réalité soit sans valeur jusque dans la conscience qu'il en prend. Dans l'esprit du poète, la signification particulière des choses est dissoute. C'est donc en lui que Baudelaire va porter cette présence dissoute : c'est ce qu'il appelle le gouffre. Le gouffre tire la nécessité de son existence de celle de la nature. Rien encore de plus naturel qu'un gouffre. C'est la façon qu'a la nature d'être dépourvue de signification. Elle n'en est pas moins présente. Ainsi s'établit chez Baudelaire une dialectique perpétuelle entre la nature et le gouffre. (Dialectique qui apparaît sous plusieurs formes dans les *Journaux intimes* : la double postulation en est une manifestation. L'horreur de la vie coexistant avec l'extase de la vie en est une autre). Le gouffre, c'est à la fois la nature et la contre-nature : c'est tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, en plein ou en creux, rappelle la nature. Son avantage sur la nature sera d'autoriser Baudelaire à se trouver lui-même, en approchant ce gouffre sans s'y abîmer. Le gouffre est le vide nécessaire à l'édification d'un Baudelaire artificiel. La notion de dandysme est contemporaine chez Baudelaire de celle d'une poésie capable de masquer la « hantise du gouffre ». Ce que le dandy demande à la femme, c'est le maquillage ; ce que le poète demande à la nature c'est de se couvrir d'un masque. Or si la femme peut en effet se maquiller, la nature en est incapable. Ce sera donc l'œuvre du poète de créer une poésie — écran devant le monde. De miroir qu'elle était en permettant au poète de se voir dans ce vide où elle apparaissait à sa conscience, la nature appelle devant elle un écran : la poésie. D'abord cette poésie n'est écran que du côté du monde : si le poète ne se voit plus tel que la nature le veut, du moins se voit-il tel qu'il se veut ou plutôt tel qu'il veut qu'on le voie. Autrement dit, c'est dans la mesure où le langage est capable de masquer le gouffre de la nature, que Baudelaire peut s'ériger lui-même en poème (1), afin d'échapper à l'abîme qu'ouvre en lui le regard d'autrui.

(1) cf. *Paradis Artificiels*. O. C. p. 448

« LE DANDY FERME COMME UN COFFRE »

Baudelaire qui se veut autre parmi les autres sent néanmoins qu'il ne peut en aucune manière se passer de l'humanité. Comment pourrait-il se définir différent sans se voir au miroir d'autrui ? Sa solitude même « demeure un lieu social avec ceux qu'il méprise » (Sartre, Baudelaire, p. 62). Il est évident que Baudelaire s'en rendait compte en écrivant : « Engueuler la canaille, c'est s'encensiller soi-même ».

L'altérité à tout prix — le dandysme — n'est pas une issue puisqu'elle tire sa définition d'autrui : « le dandy fermé comme un coffre » dit Baudelaire lui-même.

Qu'en est-il de la démarche parallèle que suit le langage ? Posons d'abord le problème du point de vue du poète : si l'altérité vis-à-vis d'autrui crée une situation fermée, l'altérité vis-à-vis de soi-même laisse-t-elle entrevoir une possibilité d'ouverture ?

L'IVRESSE PERMET D'OUBLIER LE GOUFFRE

Quand Baudelaire choisit le *Paradis Artificiel*, il choisit l'évasion et l'extase.

Ecran du côté du monde objectif, le miroir devient écran du côté du poète. Pour masquer le gouffre « du sommeil, de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du monde, etc. » Baudelaire va se servir de l'ivresse. La drogue serait-elle le moyen d'échapper à la hantise du gouffre ? ou bien : l'ivresse serait-elle aussi créatrice de son gouffre ?

« Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité ». (1)

Baudelaire définit immédiatement ce souci qu'il a de ne pas confondre image et comparaison. La comparaison ne réunit entre eux que des objets de nature ; l'image est le signe de la réalité du langage. Et Baudelaire continue : « Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même l'oiseau qui plane au fond de l'azur représente d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même ». (*Le poème du Haschisch*. O. C. Pléiade p. 447-448).

Nous voyons ici comment Baudelaire se défait de ses désirs, de ses passions. Il construit un imaginaire où il se retrouve lui-même transfiguré (« vous êtes l'arbre » ; « mais déjà vous êtes l'oi-

(1) *Les Paradis Artificiels*.

seau lui-même »), mais toujours présent à lui-même. L'ivresse que procure la drogue, Baudelaire en remarque déjà l'imperfection. Il se rend compte que par elle il demande à une inconscience d'objet d'opérer l'évasion. L'ivresse physiologique apparaît ainsi comme néant de conscience, comme un gouffre dont les déterminations sont puisées dans le hasard et l'extériorité des choses.

A cette ivresse illusoire, Baudelaire va opposer une ivresse capable de récupérer la présence de l'homme à son action. Qu'on relise *Enivrez-vous* (*Spleen de Paris*). La clé, c'est ici la vertu. La vertu baudelairienne, c'est l'horreur de la vie. Elle neutralise la vie. La vertu, c'est ne pas jouir du désir — c'est Crauer qui réclame Colombine par-delà la femme nue existante dans ses bras et qu'il nie : « Eh ! n'oublie pas ton rouge ! » (*La Fanfarlo*). La vertu, c'est l'écran de l'artificialité jeté devant le monde. A travers la vertu, la nature est proclamée absente. Relativement à Baudelaire, la nature est ainsi changée, mais qu'en est-il de la présence du poète aux choses ?

Cette définition de la nature et de la vie, Baudelaire l'avait conçue entièrement dans *la Fanfarlo* (1846). Il ne devait jamais modifier son attitude. Mais l'originalité du *Spleen de Paris* c'est la récupération de la présence du poète au monde, grâce à l'ivresse de l'art. L'art seul permet de se changer relativement aux choses, car il est *conscience d'artifice*. L'ivresse de l'art est seule ivresse créée et non subie ; elle tire ses déterminations de l'existence et du travail de poète. On se souvient d'*Une Mort Héroïque*. (*Spleen de Paris*) « Fanciouille était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince ». Comédien et Prince, tous deux fascinent Baudelaire qui devient tantôt le Prince — « qui n'eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie » — tantôt Fanciouille ; il est le Prince et Fanciouille simultanément.

Fanciouille rejoint son être au seuil de la mort. Il est alors sublime : il est devenu « le saint et le héros ». « Fanciouille me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction. » (*Une mort héroïque*).

L'ivresse de l'art est une volonté de non-destruction. D'une part, elle dissimule la destruction totale de la mort, mais elle refuse aussi à l'artiste de détruire la réalité objective.

Enfin, cette ivresse s'épanouit dans la mort. Elle retrouve là son élément. L'ivresse est une mort hâtée. Le sifflet aigu du Prince, « rapide comme un glaive », fait émerger l'ivresse dans son monde véritable : l'espace de la vie et celui de la mort sont désormais interchangeables.

La vertu du jeu est de permettre à Fancioulle de choisir sa mort. Isolé en dehors de la vie, Fancioulle se veut mort avant le sifflet aigu du Prince. C'est lui qui provoque le geste du Prince. De cette manière, d'ailleurs, Fancioulle est aussi le Prince. C'est encore le jeu des deux postulations simultanées. Mais ici, elles servent au poète à construire sa tombe, à créer par le langage et à l'intérieur même de ce langage, un vide qui va autoriser une certaine qualité d'aventure.

UN LANGAGE-MIME

Toute autre ivresse étant épuisée, Baudelaire va jouer sa vie sur la scène du langage. Sur ce théâtre gigantesque substitué au monde, l'aventure peut exister. Baudelaire joue sur son langage en créant le geste infiniment prolongé de l'acteur qui mime celui que son propre abîme fascine. Le langage baudelairien est un *langage-mime hypnotisé*. Il crée en lui-même une aventure fermée sur son langage. C'est le premier grand voyage à l'intérieur du langage. A partir d'une certaine date même, Baudelaire est incapable de mettre en forme ses projets de poèmes en prose, de pièces de théâtre. Il jette tout pêle-mêle dans ses *Journaux intimes* ; de nombreuses lettres demeurent des brouillons jamais envoyés. Dès 1846 (à 25 ans), Baudelaire a choisi ce qu'il entend par art ; il a choisi comment il va vivre. Il a déjà choisi sa mort. Il a lancé dans son langage quelques idées, quelques thèmes qu'il va utiliser dorénavant en les développant toujours dans le sens qu'il leur avait prédit.

Comme Fancioulle appelle sur lui le sifflet aigu du Prince, le langage baudelairien, sachant qu'à chaque instant il peut s'ouvrir sur son silence, va faire hasculer son théâtre dans la mort. Mais d'abord il va jouer son jeu et mimer son aventure.

UNE AVENTURE IMMOBILE

Tout langage poétique peut être défini par le champ poétique qu'il construit autour de lui, par ce qu'on a appelé l'espace du langage. L'immobile aventure de Baudelaire va nous livrer son espace.

Ce poète qui prétend avoir « la haine du domicile et la passion du voyage » est en fait condamné à ne jamais partir. Aller de Paris à Honfleur éveillait dans son esprit une telle angoisse qu'il remettait toujours ce déplacement ; le voyage l'obligeait à prendre conscience de l'extériorité des choses, du mode « naturel ». L'aventure, de même, jette la comédie hors de la scène qu'elle s'est choisie et donnée. Il n'est pas d'aventure qui ne fasse sauter son décor. La poésie le Rimbaud nous montrera que même l'aventure intérieure rejette son auteur par delà les frontières de son théâtre. L'aventure intérieure, grâce à son dynamisme, pousse à l'action. Elle précipite sur terre.

L'ESPACE FIXE

L'espace imaginé par Baudelaire sera donc un espace dynamique. Telle page de *Fusées* est significative à cet égard :

Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie, qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la contemplation et l'harmonie — et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. (XXII, O.C. p. 1193).

Autour du navire immobile se trame l'espace imaginé par Baudelaire. C'est autour de lui que s'élabore l'espace, et non dans l'intention qu'a ce navire de partir en amplifiant son espace. Le mouvement du navire est entièrement situé dans le temps statique d'un espace fixé. Le désir même de l'aventure est aboli. De même dans le *Port (Spleen de Paris)*. Ce lieu d'où l'on part est ici nié en tant que possibilité de départ. Le langage qui en rend compte revient sur lui-même. Le spectacle du port est devenu la décomposition prismatique du monde qu'il est.

« L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auquel la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir. »

Nous avons là les éléments essentiels d'un langage qui revient sur lui-même. N'est-ce pas celui que l'on pourrait trouver dans une définition chère à Baudelaire : « Le dessin arabesque est le plus idéal de tous » ? Lui non plus n'en finit pas de partir sans dépasser pour autant l'espace « bouclé », sphérique qu'il veut connaître.

Le langage-écran crée un espace-écran capable de masquer le gouffre de l'infini. Jamais ce n'est la matière de la réalité qui est rêvée, mais toujours sa forme : du plaisir aristocratique de contempler le tissu de voiles, de mâts, de cordages, surgit finalement la notion d'un écran capable de devenir l'espace d'un poème. Même le chant si splendidement triste de l'*Invitation au Voyage*

doit sa beauté à cette contradiction qu'il porte en lui d'un départ sans départ : l'emploi des conditionnels dans les deux premières strophes indique ce désir de voyage auquel le poète renonce dans la dernière strophe :

*Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde*

Ce désir que lui s'est refusé, mais dont la femme est riche, les vaisseaux viennent du bout du monde pour l'assouvir. Ainsi le poème qui s'ouvrait sur une aventure possible se ferme soudain. On emploie le présent pour appeler l'espace imaginaire tout entier à se grouper autour du poète. L'espace imaginaire, parfaitement clos et hermétique, ramène le ciel imaginaire aux dimensions de la terre.

L'ANALOGIE OU L'IMAGE QUI SE REGARDE

Le langage de Baudelaire ne se fragmente pas en images ; il tient à sa cohésion. Il ne se définit jamais non plus comme invention d'images. Dans *l'Invitation* en prose, l'« image » baudelairienne est une *analogie* : elle se situe non à hauteur du mot, mais à celle du poème ou du langage.

*Ne serais-tu pas encadrée dans ta propre analogie, et
ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques,
dans ta propre correspondance ?*

Ou encore, selon le texte de 1857 :

N'aurais-tu pas pour miroir ta propre correspondance ?

La totalité du réel est supprimée, maintenant qu'un objet est capable de susciter en lui-même le miroir dans lequel il se voit et se contemple.

Quand Baudelaire écrit encore dans les *Paradis Artificiels* : « C'est cet admirable, cet immobile instinct du Beau qui nous fait considérer ses spectacles [les spectacles de la terre] comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel », il entend bien fermer le ciel sur les bords du monde réel. Il n'y a plus d'espace entre l'objet qu'est devenu le langage et la correspondance où il veut se voir. Le ciel est alourdi au point de devenir terrestre. Ce sont les images fréquentes du ciel *matérialisé*. La dynamologie de l'imagination nous enseigne que le ciel est le lieu même du dynamisme de l'image et la prise de conscience de la liberté. Bachelard écrit que l'adjectif qui correspond à air, c'est libre. Ce ciel qui est naturellement le lieu de l'envol, quel est-il chez Baudelaire ?

LE MUR DU CIEL

Toutes les fois que dans ses poèmes apparaît l'image du ciel, elle est anéantie par l'image d'une matière lourde et opaque — anti-dynamique (1). Déjà dans les premiers poèmes, Baudelaire compare le ciel à la voûte d'un temple :

*Quand de la nef en deuil...
Le dôme s'arrondit comme une large tombe.*

(Un jour de pluie).

Cette image de la voûte, on la trouve déjà chez Shelley (*Ode au vent d'Ouest*) où elle est précisément le signe d'une imagination bridée, incapable de décoller. L'imagination est sentie comme une contrainte. Plus loin, chez Baudelaire :

*Le monde où nous vivons, sous sa voûte d'airain
Semble épaissir sur nous l'ombre d'un souterrain.*
(id.)

*voûte nocturne
O vase de tristesse...*

(Je t'adore à l'égal...)

C'est un univers morne à l'horizon plombé

(De profundie clamavi)

Toujours ce ciel fermé : le double sens de plombé clôt l'espace hermétiquement : il le rend à lui-même : l'horizon est horizon parce qu'il a accumulé toute la charge de la matière rêvée. Un horizon de plomb est le lieu d'un ciel écroulé. Depuis

*le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve*

(Crépuscule du Soir)

au « ciel bas et lourd » qui « pèse comme un couvercle », l'imagination n'a fait que voyager à l'intérieur d'un univers fermé.

UNE CRISE DE LA « POESIE FERMEE »

Il n'y a d'exception à cette destinée d'une image tragique chez Baudelaire que :

(1) J'insiste sur le fait que c'est l'image du ciel qui est fermée. Le ciel lui-même, souvent présent dans la poésie baudelairienne, ne revêt pas nécessairement ce caractère non-dynamique ; il n'est dans ce cas qu'une figure de rhétorique, une clause de style que le romantisme aimait beaucoup et qui est le fait de la poésie de n'importe quelle époque. Mais il n'est alors (je pense par exemple à l'*Etranger*, *Spleen de Paris*) qu'un mot dans la phrase poétique ; il n'apparaît pas comme image. Il ne contient aucun pouvoir qui permettrait de distinguer particulièrement l'imagination baudelairienne.

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
 Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...
 Comme tu resplendis, paysage mouillé
 Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé !
 (Ciel brouillé).

Mais même ici ce ciel brouillé (image chère à Baudelaire et qu'on trouve déjà dans *la Fanfarlo*), tombe du poids de l'eau qui le dissimule aux regards. Rien de la limpidité de l'azur, rien de l'élan léger d'une image. C'est une lourde tristesse infinie, à travers laquelle le soleil essaie de remonter.

Nous sommes sur le chemin d'une image de regard qui se ferme à son tour :

Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis
 (Sed non satiata).

Baudelaire devait aimer cette image de citerne qui cache une eau presque entièrement fermée, une eau morte, qui a fini de tomber en elle-même. On comprend mieux maintenant le sens de la navigation baudelairienne : c'est une navigation souterraine, sans destin, dans « le vide, et le noir, et le nu » (*Obsession*). La navigation de *Don Juan aux enfers*.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

LE TEMPS IMAGINAIRE

Nous voyons ainsi s'opérer le passage de l'espace imaginaire au *temps imaginaire* : Don Juan est entièrement courbé sur son passé. Ce qui empêche l'imagination baudelairienne d'être libre, c'est sa charge de souvenirs. Elle ne peut s'arracher au souvenir.

Et ce souvenir qui colle au présent est le signe d'un temps qui refuse de s'assumer comme temps au moment de son activité. Cette notion d'un temps fermé sur son passé, nous la voyons un peu partout chez Baudelaire.

Le temps mange la vie.
 (L'Ennemi).

Le seul bonheur que Baudelaire ait trouvé, il l'a dû à des moments où le temps ne faisait pas sentir sa passivité — quand l'espace délicieusement fermé comme un coquillage créait un temps suspendu. Un espace immobile entre deux instants est la seule forme du dynamisme de Baudelaire. L'exemple le plus magnifique en est donné par le *Balcon* :

*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs !
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !*

*Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon !
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.*

*Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang.
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !*

*La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.*

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?
Je sais l'art d'évoquer, les minutes heureuses !*

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
— O serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !*

Poème parfaitement équilibré qui semble en effet reposer entre le jour qu'il voit mourir et la nuit qui monte. La nuit est l'espace qui prend, qui isole toutes choses derrière sa cloison.

Chaque strophe est magnifiquement fermée par la répétition de son premier vers, et le poème de même. Les souvenirs du premier vers, nous les retrouvons dans les parfums du dernier — et la maîtresse des maîtresses, dans les baisers infinis. Tout le poème est un subtil mélange de souvenirs, de caresses et de parfums. Par cet étrange espace *immobilité au-dessus de la terre*, à tout instant sur le point de tomber, n'était la nuit tangible qui le soutient, le

poète revit son passé. Respirant le parfum du sang de celle qu'il aime, buvant son souffle, le poète se souvient. Mais surtout, il *oublie*. Il vit un temps présent oublié. Le temps du souvenir est cette immobilisation du temps du monde qui permet au temps humain de remonter. Le temps du souvenir est un temps vertical, atteint de vertige vers le haut. C'est l'image des soleils rajeunis, qui remontent pendant la nuit. Le temps du souvenir a peut-être une parenté avec le temps du rêve. Tous deux, en tout cas, sont des temps privilégiés. Le temps du réel demeure pour Baudelaire « le gouffre interdit à nos songes », ce temps dont il est hanté, ce temps qu'il déteste.

Le temps du souvenir est du temps fragmentaire, qui ne conserve du temps du monde que les *instants* heureux. Comme lui, le parfum n'est qu'une allusion à la réalité. Il est un objet absent, presque une absence d'objet. D'où la qualité de son ivresse :

*Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !
Cher poison préparé par les anges ! Liqueur
(Le Parfum).*

Le *Balcon* est le chef-d'œuvre du poème statique. Son décor est posé définitivement dans le titre. Le titre seul suffit à donner toutes les indications spatiales. L'espace immobilisé, commence le travail sur le temps imaginaire. Instant bienheureux du souvenir où le dernier vers rejoint le premier et ferme le poème sur son objet. Il y a là comme une préfiguration de la technique dont Baudelaire se sert dans le *Voyage à Cythère* pour construire le passé à l'intérieur du temps : le *chiasme*.

La version définitive du premier quatrain du *Voyage à Cythère* donne ceci :

*Mon cœur comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages ;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.*

Le premier vers de l'édition de 1852 disait :

Mon cœur comme un oiseau s'envolait tout joyeux.

La rupture était nette — qui proclamait le dynamisme de l'image — entre le navire immobilisé et l'oiseau-cœur du poète qui s'en détache.

Puis l'image devient le cœur-hateau, cet ange tissant ses voiles devant le monde, dans les cordages, ce cœur se *balançant* dans l'immobile mouvement du navire sur l'eau :

*Mon cœur se balançait comme un ange joyeux
(1857)*

Le cœur du poète est le navire-ange par-delà lequel plus rien n'existe. Si Baudelaire conserve toujours le second vers, auquel il tient :

Et planait librement à l'entour des cordages !

c'est qu'il lui faut cette présence nécessaire des choses contre quoi revenir. Il ne pouvait la sauvegarder qu'au prix de la transformation du premier vers qui deviendra finalement :

Mon cœur comme un oiseau voltigeait tout joyeux.

Le verbe « voltiger » introduit un vol péjoratif, qui a perdu tout pouvoir d'envol, qui est vidé de toute dynamologie.

La liberté de vol n'est plus cet arrachement à soi-même. Elle est niée par le langage revenant sur lui-même, autour du navire-ange qu'est devenu l'espace. Nous avons là création d'un chiasme entre le cœur-oiseau et le navire-ange où le langage conserve le souvenir du cœur-navire et de l'ange-oiseau. Le temps que le soleil paraît dégager, mais qu'en réalité il enivre, demeure ainsi fermé sur son passé.

Ce temps du temps, qu'est en quelque sorte le temps du souvenir qui remonte, a besoin d'une image absolue. L'image absolue est le signe d'une vie rigoureusement absente. Elle se suffit à elle-même. Le monde y est hors du moi. La logique d'une telle image veut qu'elle se développe dans un temps qui a cessé de devenir, une image de la mort (qui est peut-être plus qu'une image et où l'imaginaire et le réel se rejoignent. Car, au delà de la violence d'un instant, que serait la mort sans l'imagination que nous en avons ?)

*O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !*

La mort baudelairienne n'est pas l'épanouissement d'une vie entièrement assumée. Elle est un refus de vie. Elle a pour corollaire le refus du bonheur. Déjà dans le *Balcon*, à l'aide de tous ses souvenirs, Baudelaire ne recherche pas tant le bonheur que la joie de constater qu'il « connaît l'art d'évoquer les minutes heureuses ». Peu lui importe que sa mémoire ferme son imagination sur les souvenirs, et le temps sur le passé. L'important est de *pouvoir imaginer*. Baudelaire avait inventé son imagination : la définition qu'il en propose dérive directement de l'infailibilité qu'il accorde au langage. Un langage qui organise un espace est le signe de l'imagination présente. « Comme l'imagination a créé le monde, elle le gouverne. » (*Salon de 1859*). Elle garde vis-à-vis du monde le détachement aristocratique du dandy. Mais alors que lui, « fermé com-

me un coffre », est gouverné par le regard d'autrui, l'imagination règne. Sa façon suprême de régner la voit capable, en rejetant les contraintes temporelles, d'entraîner après elle le poème dans la mort. Baudelaire, qui ne pouvait se satisfaire d'une conception platonicienne de la Beauté, affirme que la beauté est immanente : elle doit à l'homme sa définition et aux pouvoirs de l'expression son autorité. Enchaîné par le réel, Baudelaire trouve au moins dans le geste verbal d'imaginer le moyen d'échapper au néant. Son imagination a le mérite de ramener la beauté à une dimension humaine et se définit pour la première fois dans la poésie française comme une constituante de la conscience, une charnière entre la sensibilité et la raison. L'imagination est devenue une intériorisation de la réalité, la forme du monde dans l'esprit du poète.

LA PROFONDEUR BAUDELAIRIENNE

On objectera que l'espace baudelairien, dont j'ai essayé de montrer comment il était statique et fermé comme un coquillage, et néanmoins capable d'une profondeur. A quoi je répondrais que la « profonde unité » des *Correspondances* est aussi : « ténébreuse », c'est-à-dire incapable de révéler aucun objet, fût-il imaginaire. Il ne peut y avoir que deux dimensions à un espace uniquement et uniment noir. Et c'est bien celui que réclame Baudelaire :

Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !
(Obsession).

Le noir n'acquiert une nouvelle dimension que par le complément d'une autre couleur, à côté ou à l'intérieur de lui-même. (Cela est naturellement vrai pour toute couleur pure prise isolément.) Et si l'on dit couramment qu'on « s'enfonce dans le noir », c'est qu'on suppose à ce noir l'espace de l'objet que l'on constitue à ce moment-là. On se rejette dans l'espace de la perception.

L'ESPACE IMPENETRABLE

Quant à l'espace profond du *Balcon*, il n'a lui aussi, de profondeur que visuelle. Il n'est pas saisi comme conscience de profond. Un espace imaginaire profond ne peut être le témoignage que d'une imagination dynamique. L'imagination imagine et saisit l'espace profond comme vertige. Je dis bien qu'elle crée ce vertige en imaginant la profondeur. Baudelaire, lui : « Aussitôt le vertige, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige. » (1) C'est un vertige *subi*. L'auteur parle ailleurs du gouffre du vertige. C'est précisément contre lui, nous l'avons vu, que langage et imagination se définissent.

(1) *Les Paradis Artificiels*.

La profondeur baudelairienne est une profondeur *en surface*. Elle indique un éloignement de l'horizon et non un mouvement vers l'intérieur de l'objet. « L'espace est approfondi par l'opium ; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité. Quelquefois des échappées magnifiques, gorgées de lumière et de couleurs s'ouvrent soudainement dans les paysages, et l'on voit apparaître au fond de leurs horizons, des villes orientales et des architectures, vaporisées par la distance, où le soleil jette des pluies d'or. » (*Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*).

Alors que dans *le Port*, c'était la ligne seule — le dessin — qui, dans la complication de ses courbes, camouflait le monde, ici, nous voyons Baudelaire se servir de la couleur dans la même intention. Les lointains apparaissent vaporisés dans la distance. Ils sont vus et non imaginés. Ils ne dépassent pas la toile sur laquelle ils sont construits. Ces paysages nous restent proposés en spectacle. Les pluies d'or du soleil ne tombent pas pour nous. C'est que la couleur seule, pas plus que la ligne seule ne sont capables de créer un espace imaginaire. La dimension spatiale de la couleur doit être dépassée vers l'espace de sa dimension, c'est-à-dire vers une forme, de même que la ligne d'une forme doit, pour échapper à la caricature, se dépasser vers l'être de sa forme. L'espace baudelairien n'a qu'une profondeur massive, la profondeur d'un espace non-navigable. C'est l'espace de l'épaisseur. « La musique creuse le ciel » (*Journaux intimes*). Cela définit le développement de la musique comme un développement labyrinthique. Derrière la surface première surgissent de nouvelles surfaces perpétuellement. L'espace baudelairien ne se laisse pas pénétrer. Un ciel qui a besoin d'être creusé est aussitôt posé et construit comme un mur, comme une cloison. C'est ce que nous avons déjà dans tel vers du *Balcon* :

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,

Nous rejoignons les images du ciel matérialisé, stérilisé.

« Profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps ». Parallèlement à cet espace impénétrable qui refuse de rêver sa spatialité, nous avons trouvé chez Baudelaire un temps pesant, accablant le poète jusqu'à le terrifier. Dans les moments de bonheur, il arrive que le temps du souvenir remonte dans le temps de la vie pour en prendre la place. C'étaient les soleils remontant du gouffre interdit (*Le Balcon*). Mais le plus souvent, c'est le temps du monde qui gouverne : « Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. — « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné. (1) Et ce refus du temps de la vie, loin de forcer le poète, à descendre dans le temps de la vie en le rêvant, le projette en dehors du présent (comme l'espace sans profondeur l'avait fait)

(1) *La Chambre Double*, in *le Spleen de Paris*.

dans un passé immédiat, où le temps se saisit immédiatement comme tel : *dans la mort*. Baudelaire affirmait avoir de sérieuses raisons de mépriser celui qui n'aimait pas la mort. (*Lettre à Jules Janin*). Lui avait une sérieuse raison de l'aimer : elle accordait à son imagination une autonomie absolue. Mais dans son refus de rêver, cette imagination courait le risque de se définir comme inutile.

Refusant ce qu'il aime, esclave de ce qu'il nie, Baudelaire, tenté, lui aussi, de « se fermer comme un coffre », tourne en rond dans un système. C'est Edgar Poe qui lui révélera le moyen d'échapper à cet enlissement. L'« autre » pour qui Baudelaire écrit, cet autre lui-même, va bientôt s'identifier avec le poète américain. Ne pourrait-on aller jusqu'à dire que c'est dans la traduction des œuvres de Poe que Baudelaire poursuit la rédaction de sa propre œuvre poétique ? En même temps qu'il « récrit » Edgar Poe, Baudelaire, l'introduit dans la poésie française. A ce seul titre, il mérite déjà qu'on s'y attarde. Mais la poésie d'Edgar Poe nous ouvre aussi des chemins que l'imagination de Baudelaire n'avait pas osé inventer. Lesquels ?

L'IMAGE ET L'EAU

Alors que l'imagination de Baudelaire se découvre à chaque instant incapable de rêver la matière d'une réalité qu'elle s'applique à ignorer, nous voyons Poe pénétrer le monde vers la profondeur de sa matière. Bachelard a minutieusement étudié cette dynamologie dans *L'Eau et les Rêves*. Il est très compréhensible que ce soit l'eau que l'imagination s'attarde à rêver d'abord. Il lui faut au début une résistance fournie par un objet-obstacle informe par lui-même, mais capable de toutes les formes. De plus, par son analogie avec le miroir, l'eau est plus qu'aucun autre élément favorable au développement de l'image. L'image déforme avant d'informer. De même la miroir. Il est certain, d'abord, que l'image proposée par le miroir est encore une image visible, perceptible. Mais dans les diverses positions que peut prendre le miroir, dans le champ réduit qu'il invente, le miroir se révèle immédiatement miroir déformant. Il n'y a pas de miroir fidèle. A la réalité tridimensionnelle, il répond par une image bidimensionnelle. En échange, il introduit la fiction dans l'univers de la perception.

D'ailleurs, le miroir est lui-même une création de l'imagination. C'est elle qui l'a conçu à l'image de la surface de l'eau. Pour un poète qui aait rêver, le miroir retrouve toute sa liquidité. Le miroir donne immédiatement une profondeur à l'imaginaire.

UN TEMPS QUI ASSUME LA TOTALITE DE SON DEVENIR

La rêverie de l'eau indique chez Poe un temps qui, à travers l'imagination où il est rêvé, assume la totalité de son devenir, pour s'ouvrir dynamiquement sur sa mort. Que l'eau eût un rapport avec

la temporalité, on s'en doutait depuis longtemps. Héraclite l'avait déjà remarqué, et après lui Plotin. Même la poésie anglaise des Lakistes lui devait son renouvellement. Wordsworth voulait que l'eau fût capable de rêver le monde dans le reflet qu'elle en propose. Du même coup, il définissait la rêverie à la hauteur de la réalité objective.

Le reflet de l'objet, si l'on se souvient qu'il est reflet d'une matière, va se prolonger vers une profondeur. Il s'agit de récupérer d'une certaine manière la pesanteur du monde. Le reflet va donc tomber dans l'eau de tout son poids de réel rêvé. *L'espace acquiert une profondeur.* « Dans le miroir des eaux, non seulement les cieux sont amenés au cœur de la terre, mais surtout, la terre est regardée et pensée par le moyen d'un élément plus pur » — « The heavens are not only brought down into the bosom of the earth, but the earth is mainly looked at, and thought of, through the medium of a purer element. » (Wordsworth, *Guide to the Lakes*).

Nous avons là une des premières manifestations d'une imagination qui définit le temps poétique à partir du temps métaphysique, à partir du temps du monde. Le temps poétique n'est pas rêvé en dehors du temps du monde. Il est imaginé à l'intérieur même de ce temps.

Le temps métaphysique est ainsi devenu le prétexte du temps poétique. Le temps imaginaire prend sa source dans le quotidien. Rêve actif cependant, il n'a rien à voir avec la contemplation.

Narcisse refuse de rêver : il est arrêté à la surface de l'eau par son image. Narcisse est enfermé dans son image. C'est le jeu perpétuel du « je me voyais me voir » de Valéry.

De même, nous dirons qu'une imagination qui tend à se définir uniquement comme la faculté de créer des images est condamnée à se fermer sur ses images. Il n'y a d'imaginaire que dans le dépassement de l'image. La poésie prend naissance au bord du temps ; elle commence quand la surface du temps est pénétrée vers sa profondeur.

C'est ce que nous pouvons découvrir chez Poe. Dans sa poésie, chaque atome, chaque parcelle du temps sont assumés comme tels. Son destin s'alourdit en chaque minute de sa charge de vie qui l'achemine vers la mort. L'instant, si l'on veut, est dépassé en profondeur vers l'être du temps.

La rêverie poétique, Poe ne l'applique pas uniquement au reflet du réel, mais également à son ombre. L'ombre est déjà une façon qu'a l'objet de se détacher, de lui-même, de s'arracher à lui-même. C'est une première rêverie de cet objet.

Poe restitue à l'imagination toute sa dynamologie. Il invente la première phase de la dialectique de l'imaginaire. Un développement rigoureux veut qu'à travers l'imagination, le réel épouse une forme chaotique. L'ombre de l'objet et le reflet de l'objet qui sont

le signe de la rêverie du réel introduisent une déconstruction de ce réel. Poe (et Rimbaud après lui) l'appelle l'Enfer.

L'eau permet à la réalité objective de créer en elle-même son enfer :

*The waves haw now a redder glow —
The hours are breathing faint and low —
And when, amid no earthly moans,
Down, down that towk shall settle hence.
Hell rising from a thousand thrones
Shall do it reverence.*

(The city in the sea.).

Les vagues ont à présent une lueur plus rouge, les heures respirent sourdes et faibles — et quand — parmi des gémissements autres que de la terre — très bas — très bas — cette ville hors d'ici s'établira, l'Enfer, se levant de mille trônes, lui rendra hommage, (Trad. Mallarmé).

A travers et grâce à ce chaos, l'image imaginée s'ouvre sur le monde imaginaire où sa dynamologie la conduisait. La vie est un rêve dans un rêve (« a dream within a dream »), l'univers un reflet dans un reflet. C'est ce que le langage constitue en créant une image absolue.

*(c'est) « le lac isolé qui sourit
Dans son rêve de profond repos
Aux innombrables îles-étoiles
Qui gemment en son sein »*

(Al Aaraaf, trad. Mourey).

*(the) « lone lake that smiles
In its dream of deep rest,
At the many star-isles
That enjewel its breast ».*

Cette image absolue, si on la compare avec celle que nous avons découverte chez Baudelaire, on voit qu'elle puise ses éléments dans la réalité objective. Elle aurait pu être perçue avant d'être imaginée. (Elle aurait pu... mais on sait que l'imagination précède la perception. Elle permet qu'après elle on perçoive d'une certaine façon). L'image absolue de Baudelaire, au contraire, se construisait sur des éléments abstraits : le cœur, saisi comme sentiment, l'ange. Sa subjectivité imposait son statisme, alors que l'image de Poe est dynamique, quand elle rêve le ciel dans la mer pour en faire une mer de ciel. L'image de Poe descend dans le temps poétique de toute la distance de l'île à l'étoile. Elle lui donne une profondeur.

Au lieu que, comme chez Baudelaire, les souvenirs remontent d'un temps inexplorable, chez Poe, ils tombent de tout leur poids de vie accumulée.

Dans le temps poétique, le temps du monde donne ses instants ; il s'arrache ainsi perpétuellement à son devenir pour être. C'est une image semblable que nous trouvons dans les *Aventures de Gordon Pym* : « Je m'imaginai que chaque ombre, à mesure que le soleil descendait plus bas, toujours plus bas, se séparait à regret du trône qui lui avait donné naissance et était absorbé par le ruisseau, pendant que d'autres ombres naissaient à chaque instant des arbres, prenant la place de leurs aînées défuntes. »

En définitive, l'expérience malheureuse de la vie de Poe devait le conduire à ériger sa rêverie en rêverie absolue. Entraînée par son image, elle s'achemine fatalement vers la mort. Il se produit comme une auto-destruction du temps, un temps qui se détruit de l'intérieur, un temps qui pourrit.

Il y avait bien là de quoi fasciner Baudelaire, à qui semblable image était apparue un jour :

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Qu'il me faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.*

(L'Ennemi.)

LA REVERIE DE L'EAU

« Les paysages poésques, même les plus fleuris, ont toujours quelque chose d'un cadavre fardé. » (Mme Bonaparte, *Edgar Poe*, p. 322). On ne peut aller plus loin que Poe dans le désespoir poétique. Poe enseigne le type même d'une mort immobile qui, dans sa rêverie intransigeante, devient élémentaire. Ce n'est pas l'image, c'est la rêverie tout entière qui se ferme en fermant l'eau. Une seule image d'Eluard définira cette désespérance :

*J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément*

Chez Poe, la rêverie absolue tend à ne rêver qu'un seul élément et à se fermer sur cet élément en l'immobilisant. Au bout de son rêve, elle aboutit et s'épanouit finalement sur une absence. Elle devient le signe d'une mort qui se meurt.

Mais à poursuivre l'étude de la rêverie de l'eau, on découvre qu'elle peut aussi être la vie qui se rêve. Tout dépend de l'eau qu'on

choisit de rêver. L'eau poésque est au départ une eau morte, une eau stagnante, une eau verte et lourde. La vie est déjà morte en elle avant d'être rêvée. L'eau en vient à oublier qu'elle a aussi une surface et une dynamique horizontale qui ne l'achemine vers la mort qu'à la vitesse de la vie.

Une eau qui conserve dans sa rêverie le souvenir de sa surface, est la seule capable de rêver le réel qui l'entoure avant de s'y abîmer. Il apparaît que l'eau qui rêve son propre poids et sa profondeur devient du sang dans le jeu de l'imagination ; l'eau qui se rêve - rêvant - le - réel est un sang qui coule dans un corps qu'il dynamise.

L'eau qui rêve le monde est au cœur du monde le sang de la terre.

Dans le temps poétique, chaque aventure réelle, chaque expérience vécue se fait sang.

Au lieu que, comme chez Poe, la beauté soit « cause de mort » (Bachelard), il se peut qu'elle devienne cause de vie. La vie que la poésie restitue à l'aide du langage, la poésie peut aussi lui constituer une façon de se vivre.



RIMBAUD

Si la poésie moderne commence avec Baudelaire, il appartenait à Rimbaud de donner à cette nouvelle poésie sa vérité.

L'IMAGINATION PARLEE

Rimbaud ne va pas se mettre à discuter de la valeur des découvertes de Baudelaire ni s'inquiéter de savoir si elles conduisaient la poésie à perdre le monde, ni quelles pourraient être en retour les conséquences de cette perte pour la poésie elle-même. Il n'y a pas de silence possible *avant* les premiers poèmes de Rimbaud. Immédiatement, Rimbaud accepte de jouer le jeu poétique. Il ne sait pas, au départ, ce que sera cette nouvelle poésie. Il va l'écrire, puisque la poésie naît sur le papier, tout aussi certainement que la peinture (et le peindre) naît sur la toile. C'est au niveau de l'acte opératoire (l'imagination écrite) que se joue l'aventure poétique.

Le langage auquel Baudelaire a donné une *matière*, Rimbaud le saisit d'abord comme étant un langage *lourd du monde*. A dessein, le réel de la réalité objective est choisi dans ce qu'il a de plus « matériel », dans « le plus massif de ses reflets sur le plan des choses visibles », dit Renèveille (*Expérience poétique*, p. 55) qui cite :

Quand l'ombre bave au bois comme un muflc de vache
(Les Douaniers).

(1) Lettre du 13 mai 1871.

La comparaison est encore marquée (*comme*). Elle est signalée aussi dans :

*Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier,
Mille rêves en moi font de douces brûlures.*

(Oraison du Soir).

On voit comment, se libérant de cette technique comparative, le poète va se détacher d'un monde pour le susciter à réapparaître dans le poème. La suppression des conjonctions nous fait sauter du monde réel au monde des images, l'image étant le moyen qu'a la comparaison de se dépasser.

LA « FABLE AU COMMENCEMENT » (1)

D'abord, le poète est. Ou plutôt le poème. Ce qui le précède est devenu sans importance, inexistant. Le travail qu'introduit dans le monde le poème s'inaugurant donne au même instant naissance au monde de l'image. L'acte du poème est tout entier dans le présent qu'il fait — dans le monde qu'il crée. C'est dans ce sens aussi que Valéry écrira : « Au commencement était la Fable ». Rien ne peut la précéder. Elle est ce premier mouvement du langage appliqué à se connaître comme langage, dans l'énergie de son invention. Au commencement sera toujours la Fable.

L'espace que Baudelaire tendait à immobiliser, Rimbaud le dynamise. L'œuvre entière de Rimbaud est le signe d'un monde mis en marche. Chez lui, la poésie vise à saisir le monde à tout moment de son devenir, non pas en isolant des instants, mais en les réintégrant dans ce processus qui les fait être instants - en - devenir. La profondeur de l'espace-temps poétique saïaie comme profondeur est ainsi créatrice de vertige.

Le Bateau Ivre. Ce n'est pas un objet détaché du poète (donc du poème) qui descend les « fleuves impassibles ». C'est le poète lui-même qui est entraîné dans la démarche de son poème, dans son ivresse. L'ivresse ne masque pas ici les horreurs d'un gouffre : elle m'y plonge. M'engageant dans le gouffre, j'y engage le monde avec moi ; l'imaginaire devient la forme que je donne à la matière du monde.

Le vertige assumé plonge le monde dans l'inconnu. C'est comme une réponse au *Voyage* de Baudelaire. Et c'est peut-être la démonstration poétique de ceci : *ce que Baudelaire cherchait dans la mort se trouve dans le poème en tant que celui-ci assume l'expérience de la vie.*

(1) Paul Valéry, *Variétés I*.

Comme les « *atar-islea* » de Poe, le *Bateau Ivre* de Rimbaud est un rêve dans un rêve. C'est une image absolue. En effet, l'imaginerie du *Bateau Ivre* n'est pas directement née chez Rimbaud d'une expérience de la réalité. Elle est née à l'intérieur d'une expérience camouflée d'un rêve éveillé. C'est celui que nous trouvons dans les *Poètes de Sept Ans* :

Il lisait son roman...

.....
 — Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
 En bas, — seul, et couché sur des pièces de toile
 Ecrue, et pressant violemment la voile !

Le *Bateau Ivre* est la reprise de ces voyages dans l'imaginaire. Le poème est encore très descriptif. L'aventure s'achève en même temps que le poème.

*Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
 Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.*

Le temps s'entr'ouvre un instant sur ce qu'il pourrait être ; il y a un appel imaginaire, mais ici encore, comme chez Baudelaire, le langage se referme sur lui-même. Poème au passé, il parcourt un espace immobile, une eau alourdie d'un parfum crépusculaire. Eau sans profondeur, telle l'eau des larmes. « Je ne puis plus... » écrit Rimbaud. Le passé colle au présent. L'aventure avortée puisqu'elle reste unique hante le poète de tout son poids d'amertume et d'images immobiles.

Plus tard, dans les *Illuminations*, l'on verra le temps se dégauger ; en même temps d'une image vue, nous allons passer à une image imagée, par une sorte d'intériorisation des images de la perception. Les départs rêvés ne deviennent voyages voyagés que dans le poème, dans ce travail qui les fait être, ce que Rimbaud appelle le travail du « voyant ». Le voyant, ce n'est pas plus celui qui a des visions que celui qui voit mieux que les autres. Il substitue à l'image vue l'image imaginée. Et pour cela, il commence par détruire les images fournies par la perception. Il réforme la sensibilité.

LA LETTRE DU VOYANT

« Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. »

Le monde est détruit dans l'expérience « dérèglée » que Rimbaud en a. Il est détruit, patiemment. *Il y a une rigueur dans le processus de la destruction, aussi implacable que dans celui de la construction.* Toute destruction est une dé-construction. Ce que Rimbaud appelle : « cultiver son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! ».

Le poète arrive alors à ce lieu du monde où le monde — dans la présence que lui donne la conscience humaine — se nie en tant que monde pour devenir *chaos*. L'inconnu, c'est le chaos. Donc le chaos n'existe pas de toute éternité avant le monde. Il suppose l'existence du monde et nécessite la présence de la conscience humaine. La présence du poète plonge ce monde dans l'absence.

De *passé* qu'elle était dans le souvenir, l'antithèse du monde devient une absence, — le présent poétique étant l'*adsum* et ce qu'il n'est pas (dans le passé ou le *futur*), l'*absum*.

L'absence rimboldienne tend à être choisie comme *absente* sans relation avec le temps du monde. C'est ce qu'inaugurait le « *Je est un autre* » de la *lettre du voyant*. (1)

Je est un autre ; c'est-à-dire que le monde m'est absent, de même que la pensée que j'ai du monde. Ce monde détruit — étant ce qu'il n'est pas dans le chaos qu'il est, comment la conscience va-t-elle s'en saisir ? C'est alors qu'est introduit le problème essentiel du langage. L'expérience que le poète a de l'inconnu ne peut exister que si le langage en rend compte fidèlement. Un langage fidèle est celui qui récupère en quelque sorte le poids d'une conscience. La naissance du langage est contemporaine du chaos du monde : « il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions » ; et ceci qui, à mon avis, est capital dans la *lettre du voyant* :

« *si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne l'informe* ».

La fidélité d'un langage exige qu'il soit adéquat aux structures du monde détruit, à l'inconnu, au chaos. Comme le dit Bachelard : « comment décrire un chaos sans s'animer de la *volonté de détruire* ? Il semble qu'il n'y ait pas de chaos placide et que le poète veuille toujours, le marteau en main, en concasser les morceaux, en broyer la matière. » (*La Terre et les Rêveries de la volonté*, p. 137)

Le chaos ne peut être tel que dans une *colère du langage* qui achève non seulement de détruire le monde, mais semble vouloir encore détruire et désorganiser le chaos, sans cesse.

Le désordre qui est forme ou informe doit être donné (ou *désordonné*) tel dans le poème. Forme ou informe ; forme et informe simultanément, le chaos ne le sera que si le poète en rend compte dans un langage « *forme-informe* » qui coïncide avec l'être du chaos.

Mais quel sera, pour la poésie, l'être du chaos ? Si la peinture peut le construire sur une toile et le « donner à voir », comment le langage poétique va-t-il le présenter ? Le langage échouerait à le faire si précisément les images ne venaient à son secours. L'image arrache le lecteur à la réalité dans laquelle il se meut ; elle

(1) « *Ja est un autre... Cela m'est évident ; j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute* ». Ce Rimbaud que nous voyons en 1871 assister à l'éclosion de sa pensée, nous le verrons plus tard, à la fin de la *Saison*, assister à la mort de sa pensée.

l'arrache à lui-même. Mettant en communication le monde quotidien et le monde d'un langage, elle finit par les rendre interchangeables. Le problème spatial posé par la poésie ne peut pas trouver dans la poésie même de solution convenable. Ne disposant d'aucun moyen de représentation spatiale, elle est obligée d'intérioriser le problème de l'espace. Espace sur le papier, le poème a tôt fait de faire disparaître son support visible dans la rêverie où plongent ses images. Elle n'appartient plus alors à l'espace, mais son mouvement, son rythme (qu'il soit « classique » ou non), sa respiration font basculer l'espace dans une imagination du temps. C'est donc ce temps qu'il nous faut essayer de restituer à travers le poème.

LE TEMPS DES ILLUMINATIONS

A lire la première des *Illuminations*, on remarque immédiatement que l'objet est vu dans la dislocation de ses plans. C'est encore, si l'on veut, un décor, mais ce décor est à son tour *intégré dans un dynamisme plus grand qui l'entraîne* :

Dans la grande rue sale, les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures (Après le Déluge).

Nous avons à tout instant une distribution chaotique de l'espace :

Les castors bâtirent. Les « mazograns » fumèrent dans les estaminets.

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante, les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.

Une porte claqua, et, sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs de par-tout, sous l'éclatante giboulée.

*Madame *** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille outels de la cathédrale.*

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle. (id)

Ce chaos spatial commande, à travers une dislocation du langage, une dissociation du temps métaphysique propre à créer un temps poétique. C'est un commencement de monde ; l'objet, aussi bien que l'enfant commencent à s'émouvoir. Le cosmos et l'homme affirment leur force. Le temps d'un monde imaginaire se lève.

Le début d'*Après le Déluge* est diurne (— solaire). Puis, à mesure que des plaines à lièvre on s'approche des villes et qu'on y entre, qu'on pénètre plus avant dans les habitations — « aux abat-toirs, dans les cirques » — on passe au crépuscule et à l'heure nocturne.

Le temps qu'on vit est toujours celui d'un commencement, d'un départ. Il est signalé par le geste du langage :

Une porté élaqua, et, sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs de portout, sous l'éclatante giboulée.

Les caravanes partirent.

Finalement, aux confins du geste, la dialectique du temps humain s'ouvre dans le temps poétique. Nous étions sous la Lune, et voici que de l'amas de ténèbres et de l'étendue du « désert de thym », nous nous transportons dans le temps des saisons : « Eucharis me dit que c'était le printemps », pour accéder enfin au temps de « la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre ». En même temps qu'aux limites de l'espace nous touchons à celles du poème et du langage de ce poème : « ce qu'elle sait et que nous ignorons. »

S'ouvrir sur le silence est ici le moyen que choisit le poème pour rester « disponible ».

Dans *Enfance II*, le silence est lui-même incorporé au poème :

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes.

D'une certaine manière, l'objet est accessible ; Rimbaud nous en fournit l'image. Mais sa dimension sonore lui est comme refusée. Le chant du coq et le bruit vivifiant du marteau sur l'enclume sont arrêtés, néantisés. Ce silence est comme une suspension du temps, créée par une immobilisation de l'espace.

Les principes d'un jeu poétique se dessinent : l'absence présente ou la présence absente donne une image du temps rimbaudien ; jamais entièrement détaché du temps du monde, il refuse sans cesse d'y être inclus totalement. Quand nous lisons dans *Enfance II* :

L'écluse est levée

nous voyons, à travers l'image, le temps du monde (l'eau) appelé à s'écouler. Aussitôt, et très subtilement, mais de façon sûre, Rimbaud le rejette à plus tard :

O les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

L'eau nomme ce qu'elle n'est pas : les moulins du désert, les îles, les meules. De même que l'espace créait — dans le chaos — son propre néant, le temps crée en son sein son absence et le langage son silence : « J'écrivais des silences » dira plus tard Rimbaud. (*Saisan, Alchimie du Verbe*).

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Dans le temps poétique, pas d'autre bruit ni son, que celui du langage-signe-du-silence.

Espace à la dérive, comment le poème peut-il construire un univers de ce temps qu'il est ?

« Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. »

Vers difficile à interpréter par la méthode des images visibles. Etienne y voit un « décor qui reproduit jusqu'aux effets de perspective figurés sur des toiles » (1). Allons plus loin : la technique inaugurée par Rimbaud dans ses *Voyelles* le conduisait à faire autre chose qu'une description de sa vision. Elle l'obligeait même plus qu'à une explication par l'acte pictural : les *Voyelles* mobilisent simultanément tous les sens auxquels leurs images se réfèrent. D'espace qu'elles seraient sur une toile, les *Voyelles* deviennent le prétexte d'une rêverie à propos de la description d'un espace.

Dans la phrase des *Illuminations* citée ici, un nouvel écran est traversé. L'écran des mots ou des images est devenu quelque chose comme le miroir traversé par Alice au Pays des Merveilles... Rimbaud ne rêve plus à propos d'un espace. Dans son langage, l'image s'est incorporée à un univers qu'elle anime. C'est une matière de cet espace qu'elle se charge de donner à connaître. Dans la rêverie matérielle, le lac, c'est le bleu, l'azur. C'est l'eau qui a conquis le pouvoir de rêver la terre. Dans cette action, le temps poétique se révèle. A cause de sa couleur et parce qu'il fait rêver la terre, le lac monte. Tzara dira beaucoup plus tard : « L'eau n'est-elle pas le rire de la terre, la terre faite ciel, le ciel puisé à pleines mains. » (*L'Egypte face à face*, 1954).

D'une manière ou d'une autre, chez Rimbaud comme chez Tzara, les rapports entre l'eau, la terre et le ciel n'ont d'autre référence que celle que leur dynamisme même autorise. C'est de l'objet lui-même qu'ainsi le monde tire sa raison d'être.

Ainsi encore, dans le vers de Rimbaud que nous citons, la cathédrale descend à cause de la pesanteur de la pierre. Elle descend encore à cause du poids d'un passé auquel elle fait immédiatement allusion (passé qui justifie une présence du temps dans la brièveté du présent). Elle descend enfin parce qu'elle est reflétée dans l'eau. Le lac n'est plus que de l'azur — la cathédrale n'est plus qu'une pierre. Leurs formes perceptibles ont fait place à la forme que l'image a donnée à une matière. Quel que soit l'élan de sa forme visible, la matière dont est construite la cathédrale veut qu'elle aspire à descendre.

C'est peut-être aussi la même force imaginaire qui (plus loin dans le poème) met en branle la petite voiture abandonnée dans le taillis — ou plantée là, ou bien descendant le sentier. Elle est dans le taillis et elle n'y est plus. Le langage, la captant, l'émeut :

*Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis,
ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.*

Dans *Enfance IV*, c'est « l'air (qui) est immobile ». Et du coup, sur cette étendue, s'inscrit un espace profond :

(1) Etienne et Y. Gaucière, *Rimbaud*, 1950, p. 156.

L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin !

Cette profondeur spatiale creuse une *absence* dans le temps. Quand Rimbaud ajoute :

Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant il fait de cette absence une *absence absolue*.

C'est le temps que choisit Rimbaud pour, l'espace étant isolé, descendre dans la terre, ouvrant ainsi une nouvelle profondeur : d'une certaine manière, nous retrouvons l'image du tombeau fermé de Baudelaire, mais chez Rimbaud, ce tombeau s'ouvre sur une vie neuve, habitée par l'imagination.

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief — très loin sous terre.

C'est le signe d'une vie intime, à l'intérieur de la conscience poétique. C'est là, rejeté vers la profondeur de sa conscience, que Rimbaud est « maître du silence ». Dégagé du monde en profondeur, descendant dans le monde sensible et de sa sensibilité au centre de la conscience, Rimbaud tend vers l'extrême du langage — vers quelque chose qui dépasserait ses significations.

Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ?

Par ce « soupirail » blémissant au coin de la voûte, c'est la réalité objective qui se précipite avec la lumière du monde. Le réel à tout instant tend à se reconstruire malgré le poème. Il vise à rétablir son ordre sensible dans la désorganisation du poème voulu tel.

C'est pourquoi dans le poème suivant, Rimbaud insiste à nouveau sur cette nécessité qu'a la réalité d'être détruite. Et ici, le poète avoue qu'à l'aide de cette destruction il met en question l'ordre moral :

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir dans la cruauté ! (Conte).

Ce n'est pas une question, mais une constatation implacable. La cruauté, c'est le refus de l'ordre inter-humain. Le Prince de Conte veut détruire cet espace inter-humain. Cela va nous permettre de faire connaissance avec les personnages imaginaires de *Parade* :

Des drôles très solides... Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des faciès déformés, plombés, blémis, incendiés ; des enrouements folâtres !

Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique.

Transformateurs, destructeurs, ils sont maîtres aussi du temps :

Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.

De nouveaux deux temps inégaux, aux dimensions hétérogènes sont brusquement rapprochés dans la phrase. Ici, le temps du poème est créé à l'aide d'un hiatus qui fait sauter le temps du monde. Et Rimbaud de conclure :

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

La destruction de l'ordre inter-humain devait non seulement conduire Rimbaud à se considérer comme responsable de l'imaginaire qu'il inaugure, mais encore à en refuser l'accès à autrui. Alors que le « JE est un autre » de la lettre du voyant était encore une façon de communiquer avec autrui, nous sentons, petit à petit, Rimbaud nier la communicabilité du langage. Nous retrouvons cela à travers le poème *Vies*.

Exilé ici, j'ai eu une scène où jeter les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. Je vous indiquerais les richesses inouïes. J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos.

Le chaos est donc bien la première ouverture de la conscience sur ce que Rimbaud appelle sa sagesse. Puis, observant l'histoire des trésors, Rimbaud s'inquiète de sa propre histoire. Après qu'il est descendu dans sa conscience, rejoignant sa durée, son histoire lui est devenue immédiatement présente et dans un présent sans histoire.

J'essaie de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendicante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages, et quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason de mes camarades, Je ne regrette pas ma vieille part de gaieté divine. (Vies II).

La conscience que Rimbaud prend de son passé est à l'opposé de la conception baudelairienne. Son passé, Rimbaud le rejoint par la verticalisation du temps poétique. Descendant dans sa conscience, Rimbaud y retrouve immédiatement son passé et l'être du temps. Il n'appelle pas son passé à remonter en lui comme le souvenir baudelairien. (cf Ch. I, au sujet du *Balcon*).

Dans *Vies II*, Rimbaud crée un espace-temps pleinement imaginé, d'une parfaite densité :

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans, j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire.

Non seulement, ici, « le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir... Elle est une maison

de rêves, notre maison onirique » (1) — mais encore le monde est « effacé » de telle façon qu'il se retrouve entier dans le monde imaginaire que lui construit le poème.

Ici, l'image s'est dépassée dans l'imaginaire pour devenir une présence sans image.

La gesticulation du poème, ces mots jetés dans un souffle (la ponctuation est presque absente des *Illuminations*), situe l'aventure de Rimbaud. La rupture entre les deux phrases : le grenier — le cellier se trouve entièrement contenue dans une image absente : celle des escaliers. A cause d'une certaine manière d'être du présent, l'absence se trouve simultanément nommée. Le grenier est projeté en plein ciel ; le cellier est l'image de la terre rêvée ; entre les deux se trame le temps de la poésie.

Rêvant la maison des souvenirs dans le présent de son expérience, Rimbaud avance en lui-même, comme le sang dans les veines. Le sang devient le rêve de la vie qui se rêve vivante. C'est, si l'on veut, le cœur du réel qui donne son rythme à la poésie. Dans cette expérience du temps poétique, il est clair que l'histoire qu'il a apprise dans le cellier, ce n'est pas l'histoire de France — mais bien l'histoire de toute la matière de la terre. Et même, c'est son histoire que Rimbaud rêve en tant qu'il vit cette invention des choses où il parvient (2).

Ayant ainsi dynamisé le temps dans le sens de la hauteur, Rimbaud est contemporain de toutes ses aventures : il s'exprime pour les créer contemporaines de son aventure :

A quelque fête de nuit, dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris, on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier, j'ai accompli mon immense œuvre, et passé mon illustre retraite. (Vies III).

Non seulement, il avance dans son propre sang, mais comme il le dit : « J'ai brassé mon sang ». Être contemporain des aventures, c'est avancer dans tous les sens à la fois, à travers le chaos du monde. Finalement, Rimbaud avance dans ses souvenirs jusqu'au point où ceux-ci s'oublent, dans la rêverie de la terre jusqu'au moment où elle devient absente. « Je suis réellement d'outre-tombe » ce qui peut aussi vouloir dire : plus loin dans la profondeur de la terre que le tombeau. Plus loin que dans *Enfance V* (cf supra).

L'isolement spectaculaire des Romantiques se fait ici solitude, « la grande solitude » dont parle Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète*. La solitude est l'avènement de la conscience, le premier pas

(1) Bachelard, *La Terre et les Réveries du Repos*, p. 95-96.

(2) cf. Sartre : « Il faut inventer le cœur des choses si on veut un jour y parvenir ». (*L'homme ligoté*, in *Situations I*).

hors du silence. L'élaboration du chaos est œuvre solitaire. Créateur seul du chaos le poète s'y aventure seul. Il est responsable de l'invention du cœur des choses. C'est alors que ce refus de délivrer sa « clef » se manifeste chez Rimbaud. Rimbaud cherche à isoler sa solitude. « Et pas de commissions. » (*Vies* III).

« Et pas de commissions » : phrase très importante, puisqu'elle sera médiatement ou non adoptée par la poésie jusqu'au lendemain de la dernière guerre, et qu'elle est même défendue aujourd'hui encore par certains poètes. Cet « Allez-y voir vous-mêmes » de Rimbaud entend fermer la poésie du côté de l'humain en niant la dignité de la communication.

Il est possible, d'ailleurs, que Rimbaud ait voulu, par cette phrase, indiquer l'impossibilité de décrire le chaos, et qu'il ait considéré la « commission » comme étant du domaine de l'anecdote. Or, l'anecdote, il l'a fait sauter depuis longtemps, et de l'intérieur.

L'aventure dans ce chaos que le poète suscite par sa démarche ne peut exister que dans un langage à son image. Le geste du langage doit lui-même être « chaotique », s'autorisant du pouvoir de dire le devenir du monde.

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

Un pas sans toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche.

Ta tête se détourne : le nouvel amour ! Ta tête se retourne, — le nouvel amour !

(...) *Arrivée de toujours, qui t'en iras partout.*

(A une raison).

Arrivée de toujours cette « raison de l'imagination » pour qui et par qui les frontières du temps mondain sont abolies aussitôt que rêvées ; — qui t'en iras partout : se mouvant librement dans ce temps poétique inventeur de son espace imaginé.

C'est là que prend naissance — pour la première fois dans la poésie française (et dans la poésie tout court probablement) — le langage accessible à tous les sens.

Une matinée couverte, en juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; — une odeur de bois suant l'âtre, — les fleurs rouïes, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs, — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? (Phrases).

Nous avons là une mise à l'étude du langage. Le langage est utilisé dans toutes ses ressources. Il traduit, en l'intériorisant, le geste de tous les sens. Il groupe la sensibilité en une notion qui en récupère les significations. Ce langage est encore statique ; il fait le tour de l'objet qu'il se donne et qu'il imagine comme un objet à facettes. Son geste final est de découvrir plusieurs faces de cet objet, simultanément.

Plus loin, il est réellement mis à l'épreuve par le poète, qui en libère l'énergie :

J'ai entendu des cordes de clocher en clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. (Phrases).

Ces lignes où l'imagination poétique est vivante dans son travail — et non plus une notion statique — il vaut la peine qu'on s'y attarde.

Nous avons là création pure d'un univers où l'imagination *matérielle* et l'imagination *formelle* sont réciproquement dynamisées.

Les cordes de funambules révèlent tout le côté comédien de Rimbaud. Nous aurons à y revenir dans la conclusion de ce chapitre. A tout moment chez lui, ce thème revient. Il est fort probable qu'un souvenir du passage d'une troupe de forains et de comédiens à Charleville soit le prétexte des nombreuses allusions aux « comédiens » que fait Rimbaud. Mais d'où le thème lui est venu importe peu. Ce qui nous intéresse, c'est ce qu'il en fait.

Illustrons d'abord ce thème ; nous le trouvons dans *Ornières* :

Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine ; — même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les ponaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.

Dans *Enfance*, nous avons déjà les « petits comédiens en costume », capables de jouer tous les rôles. Enfin, nous allons voir la scène sur laquelle se jouent les spectacles. La scène est elle-même le spectacle :

Des boulevards de tréteaux.

Un long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux où la foule barbare évolue sous les arbres dépouillés.

(...) *Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de maçonnerie mû par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs.*

(...) *La féerie manœuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné de taillis, —*

(...) *L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux (Scènes).*

Nous avons dans ce poème un espace ambiant au spectacle, voulu par ce spectacle même. C'est l'espace du cirque, un espace circulaire. Au lieu d'avoir l'objet à facettes de *Phrases I*, nous sommes maintenant à l'intérieur de cet espace imaginaire. Il s'est produit comme une cristallisation d'espace autour du spectacle. Le poème dit le moment de cette cristallisation.

C'est ce qu'il nous fallait montrer pour expliquer *Phrases II*. La mimique du langage élabore son décor : la solidité des clochers dépend de celle des cordes tendues entre eux, — de même, la fragilité des guirlandes se tire de celle des fenêtres et de la façon qu'ont ces fenêtres de renvoyer ici et là des éclats de lumière. Il faut donc aux étoiles des chaînes d'or. Mais ces chaînes d'or que l'imagination forge dans son langage sont déjà des étoiles : le feu des étoiles noue toutes les lumières de la terre, les feux des villes. Le poème construit ainsi une scène aux dimensions du monde. Le poète, à l'aide du langage, danse le monde imaginaire.

Cette forge de chaînes d'or qu'est ici le langage de Rimbaud est comme une conscience de colère (la force et la violence de la force) qui le conduit à refuser tous les feux du réel objectif. Il y a souvent chez Rimbaud un choix délibéré des ténèbres. Pour user d'une image, je dirai que Rimbaud (et avec lui Mallarmé) ne garde de la réalité objective que son charbon, le lieu où elle est opacité pure et absolue. C'est un moyen sûr de se détacher de la réalité, pour lui substituer un feu et une lumière imaginés. Là-dessus se greffe d'ailleurs une image : aux ténèbres choisies s'ajoutent les ténèbres voulues par le poète et cette véritable conscience de ténèbres se révèle capable d'un éclat pur ; le charbon est devenu diamant. C'est toujours le même procédé que celui de l'espace-temps ambiant au spectacle de la comédie et qui refuse toute autre détermination spatiale que celle que la comédie elle-même constitue. Nous avons là comme le jeu d'une imagination absolue, qui est docile à la main du poète : « Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mes filles ! mes reines ! » (*Phrases*).

Ce thème des ténèbres voulues, nous le rencontrons dans tous ces poèmes où la vision est détruite par l'intrusion d'un rayon blanc ou d'une gouffre de lumière dans le monde imaginé. Cette désintégration de la vision est peut-être le signe d'un monde ima-

giné qui ne peut dépasser la réalité des images. Il y manque l'imaginaire qui cimenterait le tout, et le souffle d'une œuvre achevée.

Dans cet univers où toute construction contient aussi un geste qui la détruit, le langage tient à affirmer sa primauté sur toute manifestation de l'homme dans le monde.

Aube est la tentative de rendre compte, par le moyen du langage articulé, des possibilités totales de ce langage fait poème. C'est le moment de la construction du monde qui dit comment il est sorti du silence, comment ensuite il est nommé par le langage, et comment le langage du poème essaie de saisir enfin son propre silence. C'est en même temps une construction-destruction du temps : un moment de son devenir accède à la conscience (au présent) pour se détruire aussitôt et constituer ainsi son passé. *L'aube est fable et ineffable*. Elle crée l'espace lumineux du matin et le silence de ce même espace dans la pleine lumière de midi où l'aube a conduit le jour.

a) le silence du monde.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas l'ombre du bois.

b) le langage nomme le monde en constituant le poème.

J'ai marché, réveillant les halcines vives et tièdes, (...) Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitent les bras. Par la plaine où je l'ai dénoncée au coq.

c) le silence du langage quand l'aube est devenue l'aube qu'elle est.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

Le dernier vers semble indiquer que l'aube était un rêve du poète qui s'anéantit quand l'aube est devenue le jour lumineux.

Ce rêve du temps, bâtisseur d'un temps poétique, introduit un élément nouveau dans la démarche rimbaldienne : l'aube qui tombe quand elle est saisie par un des sens montre que l'imagination, en inventant le temps de la poésie, requiert une participation simultanée de toutes les structures de la sensibilité : elle cesse d'être quand un seul sens la constitue. *L'imagination est une réduction dynamique de la sensibilité*. Comme écrira plus tard Eluard :

Mes cinq sens faisaient place à l'imagination

L'imagination laisse à penser

Que nous possédons un sixième sens.

Les cinq sens confondus c'est l'imagination

(Poésie Ininterrompue II. p. 40).

L'espace lumineux destructeur de l'espace du poème se dynamise dans les poèmes où les données spatiales se développent en éléments temporels. C'est l'avènement de la matière dynamique :

*Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'Eternité
C'est la mer allée
Avec le soleil.*

(Fraternité)

L'image du forgeron qui jette une eau légère sur son foyer pour activer le feu prend ici une ampleur cosmique. *Marine*, qui valorise le vers libre dans la poésie française, est construit sur le même schème : l'occasion du temps poétique qu'indiquait l'image de l'eau rêvant la terre est maintenant chargée de toute sa signification temporelle. La mer écrite en termes de terre, — la terre marine de *Marine* est une *image absolue*. Mais alors que l'image absolue de Poe était dynamique par sa forme en ce sens qu'elle rêvait la distance de l'île à l'étoile pour donner une profondeur à l'espace et une tension à l'image, — l'image absolue de Rimbaud est dynamique dans sa matière.

*Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.*

(Marine).

(Une remarque stylistique d'abord : le premier vers se prolonge dans le troisième et le second dans le quatrième. Cette disposition est le premier signe d'une tension : la tension entre les éléments syntaxiques, prélude à la dynamologie du poème tout en lui étant contemporaine).

S'il arrive donc dans ce poème que les chars d'argent et de cuivre battent l'écume, c'est que, si l'on dégage leur vertu « écrasante », les roues veulent aplanir. Et s'ils ont à battre l'écume, les chars seront sans cesse pressés de le faire, puisque l'écume est indomptable par essence. De même, le travail des proues est de « retourner » les flots, selon une image très fréquente. Elle acquiert ici toute sa force par sa précision : le coutre de la proue soulève les souches des ronces. On avance difficilement parce que l'objet poétique est profondément enraciné. L'imagination n'est dynamique que quand elle met en œuvre toutes les forces actives du poète. Il n'en faut pas moins pour sensibiliser le monde, le mouvoir et l'émouvoir.

La description dynamique de la terre en termes de mer (et inversement) se poursuit. Elle révèle la volenté qu'a la matière d'être révée : « les courants de la laude » nous disent tout ce que la lande a de fuyant, cette manière aussi qu'elle a de descendre légèrement jusqu'à disparaître sous l'horizon, *entraînant dans son mouvement l'image de la matière qu'elle anime.*

De même les ornières creusées par les chars dans le reflux imaginent une terre travaillée par le flux, nous font découvrir cette terre qui sort d'avoir été une pâte pétrie par la marée. Les ornières filent circulairement parce qu'elles ont gardé le mouvement des roues qui les creusèrent.

Un dynamisme puissant est signalé par « les piliers de la forêt » et les « fûts de la jetée » où la minéralisation du végétal et l'animation de la pierre créent un véritable chiasme matériel. Il fixe le poème, mais de manière à récupérer son dynamisme intégralement. Le poème tout entier est violemment projeté contre sa dimension verticale, comme une succession de vagues bondissantes. Il s'y brise enfin entraîné par sa propre puissance. L'espace lumineux est devenu un tourbillon de lumière dans laquelle il se dissout. Par là, il sort du langage et du temps. Il est silence.

Le dynamisme centrifuge finit par faire éclater l'imagination rimbaldienne. Le « dégagement rêvé » (*Génie*) est, en fait, un éclatement de la poésie. Sous forme de destruction, cela nous vaut *Solde* : « Les richesses jaillissent à chaque démarche ! ». Dans cet ultime poème des *Illuminations*, on vend ce qui ne se vend pas :

A vendre les corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendra jamais. Les vendeurs ne sont pas à bout de solde ! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de sitôt.

D'autre part, sous forme coconstructive, la poésie de Rimbaud se développe dans une prose où le langage des *Illuminations* est mis à la question. Rimbaud, s'interrogeant sur l'aventure de son langage, écrit la *Saison en Enfer*.

LE TRAVAIL POÉTIQUE COMME SIGNE DE LA SOLITUDE

Une Saison en Enfer, c'est, alors même qu'il se cherche, un langage capable de traduire immédiatement le chaos du monde, quête de ce que Rimbaud appelle « la clef du festin ancien ».

Rimbaud élabore ici le grand chaos nocturne où il retrouve son enfance — et l'univers de la solitude :

*Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres,
le clair de lune quand le clocher sonnait douze...*

(Nuit de l'Enfer).

Je ne suis plus au monde.

(Nuit de l'Enfer).

« Hallucination simple » à laquelle Rimbaud dit s'être habitué. Quant à l'hallucination des mots, il la considère maintenant comme « une folie ». Le mouvement centrifuge des *Illuminations* avait projeté la poésie dans la poétique. Le travail de la Saison (« Le travail humain ! C'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps ») fait déboucher le langage dans le silence.

Pourtant, le chaos infernal indique une issue du côté du monde, du côté de la vie :

*Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer
la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite
des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer —
les premiers — Noël sur la terre ! Le chant des cieus, la
marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie.*

(Matin)

Rimbaud a atteint l'horizon du chaos, l'horizon imaginaire. L'horizon imaginaire est à l'horizon quand le poète y est.

*Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes
et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ;
ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ;*

disait Rimbaud dans la *Lettre du Voyant*. Ayant atteint son horizon, ayant nommé son chaos, Rimbaud maintenant : « Je ne sais plus parler ».

Le langage de Rimbaud projette à son tour son poète hors du chaos. D'une certaine manière, à nouveau « JE est un autre ». Mais c'est ici qu'il assiste à la mort de sa pensée ; il la voit se déformer sous ses yeux. C'est la fin voulue du poème :

*J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les
dramas. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nou-
veaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai
cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ; je dois
enterrer mon imagination et mes souvenirs ! une belle gloire
d'artiste et de conteur emportée !*

(Adieu)

L'imagination où le poème puisait sa force est enterrée avec l'œuvre. Le chaos choisi comme fin (« Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » *Alchimie du Verbe*) rejette Rimbaud sur la surface du monde sensible :

*Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, (...) je suis
rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse
à êtreindre ! Paysan !*

(Adieu)

A l'horizon, la poésie fait éclater la forme qu'elle avait choisie pour s'exprimer.

LE TEMPS DE LA SAISON EN ENFER

Quand on a remarqué que toute la Saison se déroule en une nuit, on peut définir le choos comme un passage nocturne. La Saison est une cérémonie nocturne. Dès le moment où Rimbaud écrit : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux », nous entrons dans le temps du poème. Et quand, plus loin, nous lisons : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière », en plus du rejet de toute morale humaine, il dit : tout se passe pour moi sur cette scène nocturne que j'ai montée et où je jone ma vie. Plus loin encore : mes yeux, par ce soleil ! (...) les outils... les armes... le temps !... Feu ! feu sur moi ! » Ce soleil n'a rien à voir avec le soleil diurne. Il est le projet aveuglant du feu intérieur — du poison qui brûle et qui appelle sur lui le feu des armes. C'est comme un éclat, au fond de la nuit, d'artifices, où la lumière est devenue meurtrière. Dans l'imagination, elle retrouve tout son dynamisme, sa flamme. Elle dévore. Elle détruit. Elle consume réellement : c'est « le temps des assassins ».

Puis, nous arrivons au cœur de la nuit, au centre de la Saison ; la *Nuit de l'Enfer*, où les souvenirs sont retrouvés : « Le cloir de lune quand le clocher sonnait douze... » Alors, l'horloge de la vie s'arrête. Cette nuit de la nuit — ce rêve absolu — est le temps de la solitude du chaos.

Passé minuit, « c'est le feu qui se relève avec son damné ». Cette image se développe dans *l'Eclair* : « Le travail humain, c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. » L'explosion est un moment de feu absolu, après lequel plus rien n'existe : « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent... »

Enfin, *l'Adieu* s'achève au matin : « Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. »

Il resta l'ardente patience capable d'illuminer n'importe quelle nuit à venir. Les *Illuminations* pourraient être écrites à nouveau. Mais Rimbaud choisit le silence pour qu'une fois, la poésie puisse prendre conscience d'elle-même à travers *l'ineffable qui vient après qu'elle a dit*.

Le langage poétique ne tire rien du néant : il cristallise ce qui dépasse les significations d'une langue. Chaque image est créatrice de langue, « un texte original du langage » (Bachelard). Seule une certaine lenteur, qui est celle d'une image qui cherche à fixer autour d'elle l'univers le plus cohérent, accorde à ce langage un droit au silence.

Rimbaud commence dans les *Illuminations* par intégrer le silence au poème et finit par y incorporer toute sa poésie. La solitude absolue s'est rigoureusement développée en non-communication de la poésie.

DEUXIÈME PARTIE

**DÉSORDRES DE LA VIE
ET DU LANGAGE**



Guillaume APOLLINAIRE

Dans ses *Cris d'Aveugle* destinés à être chantés sur un air breton, Tristan Corbière a supprimé la ponctuation ; ce n'est ni par paresse ni par omission. Chez lui, au contraire, comme chez le Rimbaud des *Illuminations* ou chez Verlaine, la ponctuation n'était plus qu'une paresse du style. On la maintenait plus par souvenir des conventions que par nécessité interne. J. Rivière parle à propos de Rimbaud de l'extraordinaire musique de ses poèmes, musique qui n'a rien à avoir avec un chant. Il s'agirait plutôt d'une intériorisation mélodique.

C'est de la même façon que la suppression de la ponctuation tend à n'être qu'une intériorisation de la ponctuation, c'est-à-dire du geste. Au lieu de se libérer entre les mots, le langage va se libérer à l'intérieur des mots. Supprimer la ponctuation c'est aussi affirmer le dynamisme du langage. On redécouvre par ce chemin les pouvoirs suggestifs et séduisants du langage parlé que l'écriture avait paralysé.

Apollinaire dit lui-même qu'il se chantait certains de ses poèmes. Il y a donc chez lui une intention de rejoindre le lyrisme dans ses origines, de saisir le langage à sa naissance. C'est aussi le moment où il devient image dans la bouche de qui le dit.

Chez Apollinaire, le langage chanté devient un langage parlé. Le « charme » qui lui est ainsi retiré laisse place à des images de plus en plus nombreuses. Souvent, l'image prend ainsi l'équivalence du chant. Souvent aussi il arrive au langage de balbutier. Naissance de la conscience dans l'expression, s'il balbutie, c'est pour exprimer davantage.

L'expérience de la vie devient chez le poète une aventure du langage. Certes la première apparaît toujours en filigrane sous la

seconde : elle y demeure en souvenir. Ainsi, chez Mallarmé, *Brise marine* propose une expérience de la vie en même temps qu'elle informe un certain langage. *Hérodiade* également. Mais ce qui importe c'est de trouver un langage qui rende compte de cette « information » de manière satisfaisante. La poésie est une des démarches par lesquelles la psychologie se dépasse pour devenir une conduite de vie. En d'autres termes, la poésie conduit la vie, plus que la vie ne la dirige. C'est par là qu'elle devient morale et que toute réflexion valable sur la poésie conduit à une réflexion éthique.

LE LANGAGE DE L'AVENTURE AMOUREUSE

La volonté de lyrisme ne peut être détachée chez Apollinaire de sa volonté de saisir le langage au moment où il se dégage de la langue parlée (ou chantée). C'est de cette expérience complexe que jaillira *Zone*.

Apollinaire dit avoir rimé dès l'âge de douze ans. *Alcools* fut écrit de 1898 à 1913. Les premiers bons vers sont ceux qui lui vinrent sur les bords du Rhin. Il y apprend à vivre un instant de l'homme.

Nous trouvons dans les *Rhénanes* les différents modes sur lesquels Apollinaire fera plus tard chanter sa poésie. Des recherches sur le lyrisme des légendes :

*A Bacharach il y avait une sarcière blonde
Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde*
(La Loreley)

sur la chanson :

*Mon beau tzigane mon amant
Ecoute les cloches qui sonnent*
(Les Cloches)

sur l'humour des mots :

*Benzel accroupi lit la Bible
Sans voir que son chapeau pointu
A plume d'aigle sert de cible
A Jacob Born le mal fautu*
(Schinderhannes)

sur l'amour des mots :

*Ils déchanteront sans mesure et les voix graves des hommes
Feront gémir un Léviathan au fond du Rhin comme une voix
[d'automne
Et dans la synagogue pleine de chapeaux on agitera les loulabim
Hanoten ne Kemoth bagoim tholahoth baleoumim*
(La Synagogue)

sur la « conversation des mots » :

*Il est mort écoutez La cloche de l'église
Sonnait tout doucement la mort du sacristain
Lise il faut attiser le poêle qui s'éteint
Les femmes se signaient dans la nuit indécise*

(Les Femmes)

De l'orchestration de ces techniques, Apollinaire tirera tous ses poèmes. Mais ce qui apparaît surtout, et à partir des *Rhénanes*, déjà, c'est la mise en œuvre d'un sentiment par lequel la poésie va s'ouvrir sur le temps.

C'est dans des poèmes comme *La Loreley* que s'opère cette transmutation d'un temps légendaire en un temps poétique par les chemins de l'amour.

*Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure
Si je me regardais il faudrait que j'en meure
Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là
Mon cœur me fit si mal du jour où il s'en alla*

Une telle poésie se révèle à tout instant capable d'inventer à la vie une nouvelle aventure. De même le vers sur lequel s'ouvrent les *Rhénanes* :

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme

(Nuit Rhénane)

ou le vers sur lequel s'achève le même poème :

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

L'AUDACE D'UNE FORMULE

Le lyrisme, dont la qualité primitive est précisément d'échapper à la mesure du réel objectif (en le magnifiant ou en le chantant) se charge, chez Apollinaire, d'une matière à rêver. Ainsi, dans le premier vers, ce n'est pas tant « *comme une flamme* » qui étonne que « *mon verre est plein d'un vin trembleur* ». Toute la puissance du vers est avant la comparaison. La matière y est présente ; la comparaison ne réalise plus alors que ce coup de force de faire quand même de ce vers un vers lyrique. Dans le dernier vers, le jeu des mots est choisi pour son image, à la naissance de celle-ci. Un éclatement du langage est assez fort pour briser un verre.

La terreur que le langage inspirait à Rimbaud (*l'Alchimie du Verbe* en témoigne), les angoisses de Mallarmé devant le seul mot « *quel* » ont fait place chez Apollinaire à une confiance dans les pouvoirs réels du langage au moment de leur manifestation. Comme le dit Tzara : « On peut dire que le grand poète que fut Apollinaire a

mis fin à l'époque des *poètes maudits*. Avec lui commence celle de la *poésie conquérante*. » (Post-face à l'édition d'*Alcools*, Club du Meilleur Livre, Paris).

Même à travers une aventure malheureuse, l'audace de son langage permettait à Apollinaire de faire trembler cette aventure devant et dans la poésie.

L'amour non-partagé devint vite pour lui le prétexte à un jeu du langage. Ce que la vie lui refusait, Apollinaire le demandera au langage. Mais, ne nous y trompons pas : il ne demande pas au poème de compléter son aventure malheureuse. A travers son langage, Apollinaire trame un nouveau mode d'exister où il fait d'abord entrer la fable. La fable est désormais devenue pour lui une manière d'illuminer le monde. A l'aide de la fable, le vide autour de la vie est comblé (ce vide qu'y avait creusé l'absence d'amour d'Annie Playden), mais il l'est de manière irréaliste. Le monde réel est hostile à l'homme en ce qu'il le fait aimer à vide ; en l'irréalisant, Apollinaire fait qu'à travers son malheur, et comme il est selon le destin du monde un amoureux malheureux, il devient plus amoureux que malheureux. Le poème dans son langage invente un temps qui dépasse le temps de l'amour. Il devient le lieu d'une communication possible par la découverte d'un temps qui ne se plie au destin que pour mieux le mettre en question. C'est ce qui apparaît surtout et de manière éclatante dans *Annie* : Apollinaire avait revu Annie à Londres en 1904, pour la dernière fois. Il apprit ensuite qu'elle était partie pour l'Amérique. Sur cette absence du réel que fut certainement pour Apollinaire le départ d'Annie, et sachant que cette absence serait probablement « absolue », et qu'il ne reverrait plus jamais Annie, Apollinaire construit un poème au présent absolu.

L'amour imaginaire d'Apollinaire est infallible et heureux. On ne l'y trouve plus amoureux de telle ou telle femme : il *est amoureux*. Et le poème agit de telle sorte qu'en l'écrivant, Apollinaire précisément s'écrit amoureux. Ainsi en dépassant (après l'avoir acceptée) sa situation psychologique malheureuse, la création d'un espace-temps imaginaire aura permis au poète d'ouvrir un chemin vers la conscience heureuse. C'est parce qu'il aura été malheureux en amour qu'il pourra encore aimer. Par son poème, Apollinaire s'arrache au monde. Mieux : il arrache le monde de lui-même pour le planter dans son poème. Il corrige son destin. Si le monde ainsi trouve un langage, ce n'est que dans cet effort du poète à le transposer du domaine de l'absurde dans celui des expressions. Il y acquiert une signification et le langage, par cette poussée nouvelle que le monde imprime en lui (par ce poids du monde en lui), en s'opacisant, propose une signification aventureuse où la vie peut chercher une raison de vivre et d'espérer.

Annie nous fournit l'exemple d'un espace et d'un temps inventés sur lesquels l'espace-temps réel vient s'inscrire. Ainsi, le langage poétique, en même temps qu'il inscrit l'aventure humaine, permet à cette aventure de se saisir d'une certaine manière dans cette imagination d'un espace-temps.

*Sur la côte du Texas
Entre Mobile et Galveston il y a
Un grand jardin tout plein de roses
Il contient aussi une grande villa
Qui est une grande rose*

*Une femme se promène souvent
Dans le jardin toute seule
Et quand je passe sur la route bordée de tilleuls
Nous nous regardons*

*Comme cette femme est mennonite
Ses rosiers et ses vêtements n'ont pas de boutons
Il en manque deux à mon veston
La dame et moi suivons presque le même rite*

(*Alcools*, p. 39)

Il ne peut y avoir de gratuité dans le jeu de mots sur les boutons des vêtements et des roses. Ce jeu crée une véritable complicité entre la vie de la femme aimée et celle du poète. Cette complicité joue sur le plan du quotidien : les deux boutons manquant au veston. Elle est exactement la manière qu'a le quotidien de venir s'inscrire dans l'imaginaire. Par ce relais imaginaire, en tant que les mots et les images sont dépassés, le poème est devenu le lieu où le poète rejoint la vie ; il décrit cette rencontre.

C'est ainsi qu'Apollinaire va rejoindre le quotidien par son langage.

LE LANGAGE DU MONDE MODERNE

Apparemment, le *Mal-Aimé* est fait de souvenirs des bords du Rhin auxquels viennent s'ajouter ceux du séjour d'Apollinaire à Londres et de la dernière rencontre d'Annie. On a parlé à ce propos d'un temps confondu. (Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, aux Editions du Seuil). En fait, le temps du *Mal-Aimé* ne révèle une confusion que du point de vue du monde. Du point de vue du poème, il apparaît au contraire comme un temps qui a besoin, pour se constituer, de cette tension entre plusieurs temps mondains. Simultanément d'ailleurs, il y a dans le poème une création analogue d'espace. En plein temps imaginaire, le *Mal-Aimé* montre que l'intégration du temps de la légende prend toute son importance quand on considère

qu'elle est une manière de récupération du temps de l'expérience. La construction subtile du *Mal-Aimé* indique comment le temps imaginaire d'Annie, à cause du détour qu'il propose, fait aborder la poésie au seuil du temps quotidien. A vrai dire, elle n'avait jamais cessé d'y être. Le relais du temps imaginaire apparaît aussi comme un des moyens dont dispose la poésie pour s'inventer un langage.

Lorsqu'on dit qu'Apollinaire a découvert le monde moderne, on entend qu'il lui a découvert un langage en poésie. Il ne peut y avoir de conscience du monde moderne (c'est-à-dire du monde quotidien) que par un langage du monde moderne. Le monde est informé par la conscience dans la mesure même où il l'informe. A cause de la fluidité du quotidien, le monde est sans cesse mis en question à travers son langage. Ce langage y trouve une première garantie d'un renouvellement sans cesse possible. Il en trouve une autre dans le fait qu'il s'use. En bref, le langage est le lieu du renouvellement du monde. En inventant au monde une histoire, il choisit de s'inscrire dans cette histoire. Mais pour pouvoir l'inscrire, le langage doit perpétuellement s'en arracher. C'est ce choix d'inscription de la fluidité du destin qui fonde le dynamisme de l'imagination. L'imagination d'un langage fait éclater l'histoire. Etant à chaque instant une conscience du temps mondain, la façon qu'il a de pénétrer ce temps, d'en percer la surface, indique la manière qu'il a de converger vers l'homme à travers l'histoire.

S'appliquant à rêver un monde transformé (par la vitesse surtout), il était convenable que ce langage acquit lui-même une vitesse accrue, qu'il accusât en lui-même cette accélération.

L'EXPÉRIENCE DE BLAISE CENDRARS

En avril 1912, Cendrars qui avait vu du monde ce qu'un homme d'alors en pouvait voir (qui avait, si l'on veut, éprouvé la vitesse du monde) écrivait, en une nuit, les *Pâques à New-York*. La longue phrase lyrique dont il s'y sert, les images et le ton peuvent avoir eu la plus grande importance aux yeux d'Apollinaire, à qui Cendrars envoyait son poème en novembre de la même année. Or, en novembre, Apollinaire corrigeait les épreuves d'*Alcools* (où il réunissait les poèmes rhénans, les poèmes pour Annie, les poèmes pour Marie Laurencin, les six poèmes écrits à la Santé, etc.). Le livre devait s'ouvrir sur la *Chanson du Mal-Aimé*, qu'Apollinaire considérait sans doute comme la plus surprenante de ses œuvres, la plus subtile et la plus riche. Tout à coup (et l'on peut imaginer avec raison qu'il le fit avec autant de précipitation et d'assurance que Cendrars écrivant ses *Pâques*), Apollinaire voit cristalliser en lui tous les pouvoirs qu'il avait rêvés pour son langage. Il écrit *Zone*, qu'il appelle d'abord *Cri*, et qu'il place au début de son recueil. Et *Zone*, il l'écrit sans ponctuation. Le geste s'est intériorisé. C'est alors aussi qu'il remarque que ses autres poèmes peuvent se passer de ponctuation. Et très patiemment, méticuleuse-

mant, il la supprime sur les premières épreuves d'*Alcools*. S'il doit le ton de son poème à Cendrars, il ne doit qu'à lui-même l'invention d'un langage capable de suffire à sa propre ponctuation.

LE LANGAGE DE ZONE

Marcel Raymond voit dans *Zone* une composition faite sur le double mode du poétique et de l'antipoétique. Cela n'est vrai que dans la mesure où l'antipoétique est du poétique en devenir, un cheminement vers le poétique. Ce correctif (auquel pense Ramuz quand il écrit : « On ne fait de la poésie qu'avec de l'anti-poétique » (*Salutation Paysanne*)) est nécessaire, car rien ne permet de définir *a priori* un langage poétique antinomique d'un langage qui ne le serait pas. Aussitôt qu'il est saisi par le poème, le langage devient un objet. C'est encore ce qu'entend Ramuz quand il ajoute : « L'art, on sait ce que c'est : c'est du greffé sur du déjà greffé. » (*id.* p. 91)

Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'Apollinaire utilise dans *Zone* deux formes différentes du langage, qu'il fait réagir entre elles. Deux langages auxquels il demande d'abord d'être le signe de deux réalités distinctes. L'image va naître de cette mise en présence de deux espaces du langage.

Il s'agit de rendre à tous les mots une valeur (et un pouvoir) équivalents. Apollinaire choisit de ne pas choisir entre les mots, de n'en pas préférer. Il équilibre les vertus du langage « poétique » et de la langue parlée. Cette entreprise témoigne du souci de créer dans le poème un espace homogène. Le plan sur lequel se rejoignent le langage de la fable et le langage quotidien permet à Apollinaire de concilier dans un poème les modes antithétiques du réel objectif et de l'imaginé. En d'autres termes, plus qu'un effort de dissociation du langage *Zone* annonce une tentative de réorganisation. C'est déjà l'intégration du langage parlé au langage imaginé dont nous verrons plus loin Tzara se préoccuper.

Ce qui est jeu, c'est l'espace de la poésie. Apollinaire essaie d'abolir les privilèges du temps de la légende où les conditions du poème ne sont soumises à aucune contingence, où elles s'engendrent elles-mêmes. D'une autre façon, c'est une intégration du rêve à la réalité. Mais toute intégration indique un sens (une direction) d'intégration. À y regarder de près, Apollinaire semble intégrer le langage quotidien au langage de la légende. La fascination du monde moderne pâlit devant le temps du souvenir. Partout transparent, ce temps resurgit à la fin du poème :

*Adieu Adieu
Soleil cou coupé*

Après les longs vers du retour chez soi, cette brusquerie, cette sécheresse rhétorique rejettent dans la nostalgie de l'adieu l'élan de

l'aube sacrifiée. La violence du dernier vers annonce une hâte qui pourrait bien n'être qu'un dépassement du temps présent.

Dans cette construction contrapuntique d'images légendaires et d'images quotidiennes, le vide d'entre les images, l'entre-espace du poème où la ponctuation joue encore un rôle invisible, font place à une forme silencieuse (mais nécessaire) du langage. Cette présence de l'absence pourrait être le moment de l'avènement de l'imaginaire dans le poème. Dans ce jeu de vers lyriques et de vers « quotidiens », il y a place pour la présence insaisissable (*l'Aube*, de Rimbaud) du fait poétique. Zone serait ainsi un équilibre de poésie et d'a-poésie. C'est en tout cas le poème où l'intention d'Apollinaire trouve une information adéquate. Plus tard, l'équilibre sera rompu par le cheminement même et l'évolution en lui du sentiment du monde moderne. Zone est le seul poème où les tendances contradictoires d'Apollinaire coïncident avec la formulation de son langage. Apollinaire s'applique ensuite à revaloriser la banalité du monde où nous vivons à travers l'expérience du poème.

LES CALLIGRAMMES OU LE LANGAGE EXPERIMENTAL

Le lyrisme tend à échapper à tout instant au temps mondain. Il se choisit une situation privilégiée. Or, cette situation, il peut la définir dans le passé (c'est « l'inévitable descente des souvenirs » de Rimbaud) où la légende se réfère à la vie comme à une mythologie — ou bien, il peut la définir dans le futur : le langage se dégage alors du présent, du quotidien par son devenir, en anticipant sur ce devenir. De toute manière, que ce soit dans le passé ou dans le futur, il propose son absence et offre ainsi une parenté avec l'image ; elle aussi se définit d'abord par le choix d'une absence. D'où nous pourrions conclure que le lyrisme est le langage de l'image, et en tant qu'il s'organise tout de même en univers, le langage de l'imaginé.

Son inadéquation volontaire avec le présent (qui est devenu un moment quelconque du temps) révèle la possibilité d'existence d'un monde où le langage se dégage à son tour de l'imaginé. En effet, si la poésie veut conserver quelque rapport avec le réel objectif, elle se doit de le rejoindre autrement que par une relation d'indifférence. Elle doit à un moment lever la parenthèse où elle rejetait le monde. Ainsi, le temps de la poésie ne peut rejoindre le temps mondain que par un dépassement du temps imaginé. A partir de là se pose le problème de l'imaginaire. C'est là que la poésie enracine à nouveau le monde par le relais du langage. Cheminement du monde à travers le langage, telle veut être la poésie.

Quand Apollinaire parle de la fête que fut à ses yeux la guerre, on pourrait supposer qu'il entend faire prévaloir son courage physique. En fait, la raison de la fête est dans le détachement du monde qu'autorise l'imaginé. Les images d'émerveillement devant les obus qui éclatent sont des images imaginées. Elles sont en relation d'équi-

libre avec le réel objectif. Elles dissimulent le monde réel auquel elles appliquent un masque.

Le monde imagié dans lequel s'élabore et se développe le monde de la légende est un monde où l'homme ne prend aucun risque. Le langage y a une « peau » qu'il ne peut pas perdre. Il n'est jamais mis en doute ou en question. Nous avons vu Baudelaire affirmer que l'ivresse de l'art était la seule capable de voiler les terreurs du gouffre. Ici, de même, l'ivresse d'un langage permet à Apollinaire d'oublier que la guerre est meurtrière. A la violence et à l'absurdité du monde, il oppose la douceur et la cohérence du poème auquel il demande d'hypnotiser le monde.

Mais cette seule expérience d'un malheur merveilleux n'aurait pas suffi à faire que la poésie d'Apollinaire ait déclenché un courant poétique qui dure encore aujourd'hui. Certes le surréalisme lui doit cette ré-invention du monde imaginé : la définition de l'image que propose Aragon en 1926 atteste une parenté indéniable avec la pensée d'Apollinaire : « Le surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image* (*Le Paysan de Paris*, p. 81).

Apollinaire lui-même a poursuivi son expérience du côté de l'imaginaire. En cela, il dépasse déjà le surréalisme.

Ce dépassement, il l'opère par l'invention du *poème-conversation*. Dans *Zone*, on lisait :

Les affiches qui chantent tout haut

Dans les *Calligrammes* cette imagination prend l'envergure d'un poème : *Lundi Rue Christine*.

*La mère de la concierge et la concierge laisseront tout passer
Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir
Il suffirait qu'un type maintint la porte cochère
Pendant que l'autre monterait*

*Trois becs de gaz allumés
La patronne est poitrinaire
Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief*

Ça a l'air de rimer

.....
*Après déjeuner café du Luxembourg
Une fois là il me présente un gros bonhomme
Qui me dit
Écoutez c'est charmant
A Smyrne à Naples en Tunisie
Mais nom de Dieu où est-ce*

*La dernière fois que j'ai été en Chine
C'est il y a huit ou neuf ans
L'Honneur tient souvent à l'heure que marque la pendule
La quinte major*

Le poème-conversation témoigne de ce souci constant qu'a la poésie de ne négliger aucune des données du réel et de la langue. Elle les poursuit dans ce qu'ils ont de moins fabriqué, de moins artificiel.

Puisant son langage au niveau de l'expression parlée, le poème-conversation choisit son langage dans un monde où le joueur principal est le hasard. En utilisant le langage parlé à des fins poétiques, il manifeste son intention de restituer à l'homme ce que le poème emprunte à la vie. Le poème-conversation n'est original que par cette faculté de restitution. Il est incapable de constituer un espace de l'objet. Il rend à l'objet que devient le langage le monde d'où celui-ci se détachait. Le poème-conversation est donc une capture du monde parlant. Il est aussi comme un désir de saisir l'expression avant que soit posée l'ambiguïté entre langue et langage. Conscience du monde à l'état naissant, il devient poétique dans cette relation qu'il établit entre deux langages.

C'est ainsi que le langage-conversation est un des ponts entre la réalité objective du geste et la réalité imaginée d'un langage expressif. Il se définit comme une nouvelle démarche vers le réel objectif, comme un souci de re-considération du monde.

Du point de vue de l'écriture poétique, la « conversation » se traduit par une innovation typographique. (C'était le problème de Mallarmé écrivant le *Coup de Dés*). Il s'agit d'organiser sur la page un langage qui laisse autour de lui un monde où le poème puisse rêver. Cette démarche vers une compréhension est une ouverture sur les vertus immédiates de la poésie ; ici le langage soulève l'écran qu'ailleurs il tend devant le réel ou le lecteur. La poésie immédiate tend à supprimer tous les moyens termes qui pourraient nuire à sa compréhension. Elle s'ouvre ainsi sur l'instantanéité puisque, à la limite, le retard du langage sur le monde qu'il signifie est aboli au profit d'une communication instantanée. Le langage-conversation indique une *accélération* du processus poétique.

Du point de vue de la poésie, c'est-à-dire de la « typographie interne », le poème fait de débris de réel trouve en lui-même assez d'espace pour rêver. Ce nouvel espace est précisément celui de la rêverie du quotidien. A cause de la poésie, le quotidien n'est plus le quotidien où je marche ; sur lui est venu se greffer le quotidien que j'imagine. Par le détour de l'imaginé, mon existence acquiert une nouvelle dimension.

Enfin, au lieu de mettre le monde entre parenthèses (comme je le ferais dans un langage uniquement préoccupé de son propre problème), il se trouve que dans le poème-conversation, je mets entre

parenthèses *le monde d'un certain langage*. Il se trouve aussi que ce langage supporte le paradoxe d'être le langage que je voulais explorer. En écrivant en effet un poème-conversation, il est évident que j'entends étendre le champ poétique de la poésie. Si je le fais au profit du langage pré-poétique qu'est le langage parlé, je néantise pour un instant mon langage proprement poétique. Dans le poème-conversation, le langage poétique existe sur le mode d'une opacité sans objet. Il n'existe et n'est présent dans le poème que comme non-espace poétique. C'est ainsi que s'inaugure dans la poésie une véritable *dialectique du vide*. La poésie s'enlise dans ce qu'elle n'est pas encore.

UN CHEMIN VERS UNE DECISION

L'élaboration du poème sur le langage quotidien, loin de permettre une intégration immédiate de ce monde quotidien, invente au contraire un nouveau problème. Elle signale une nouvelle rupture à l'intérieur du langage.

Cette remarque nous invite à penser que le langage parlé est incapable de poser immédiatement le problème du réel puisque d'abord il jette un écran devant le langage poétique. Le langage quotidien (ou narratif, ou descriptif) n'est qu'un des renvois au problème du langage poétique.

Il est donc préférable qu'un renversement de vision s'impose : la seule intégration possible serait alors celle du langage parlé dans le langage poétique. Ce n'est peut-être que quand le langage accepte d'être une ambiguïté, quand il accepte d'être à la fois parole et signe poétique, que le premier pas du monde dans la poésie est possible. La poésie serait alors la manière donnée au langage de rêver un moment de son origine, une façon de saisir son invention, une sorte d'écriture de la parole où la main trouve à se manifester librement quand elle travaille sur du « probable ». Avènement de la conscience au possible, *chemin vers une décision*, la poésie ne peut cependant pas être que cela.



Tristan TZARA

Rimbaud dit avoir « trouvé sacré le désordre de (son) esprit » (*Alchimie du Verbe*). C'est ce désordre que Dada pose au commencement.

Mais encore ne suffit-il pas de proclamer le désordre pour que celui-ci soit. Il en va du désordre comme du bonheur ou du malheur : ils demandent à être exprimés pour être vraiment. Ils nous renvoient au problème de l'expression. Chez Tzara (puisqu'on peut identifier le mouvement Dada avec l'action poétique de son inventeur et jusqu'à aujourd'hui son plus violent illustrateur), l'homme est d'abord menacé dans ses expressions. Dada est le drame d'une expression rejetée dans le chaos initial. Comme le dit maintenant R. Lacôte : « Au commencement était le Verbe. Il fit tant et si bien qu'à la fin il ne servait plus qu'à tromper son monde. Tristan Tzara y mit bon ordre en rétablissant d'abord le chaos ». (*Tristan Tzara, Poètes d'Aujourd'hui*, 1952).

On part donc d'une critique du langage, d'une mise en question des expressions. Tout ce que peut vouloir dire le langage est faux. Il l'est tout au moins dans ce qu'il a d'organisé. Et, à travers le langage, il est clair qu'on vise l'expression tout entière : c'est à l'art qu'on en a. Pour qu'il échappe aux contradictions posées par sa présence, Tzara va demander au langage d'être non plus un moyen d'expression, mais une pure activité de l'esprit. La définition qu'il donnera plus tard de « la poésie-activité de l'esprit » se trouve déjà en germe dans cette négation du pouvoir expressif du langage. Mais pour coadamner le langage, il faut se servir de lui. L'ambiguïté du langage, lisible à chaque instant de ce qu'il est, est devenue une contradiction qu'il s'agit de dépasser.

Il n'y a qu'une forme de révolte absolue contre le langage : c'est le silence. Utiliser le langage pour en signaler les limites, c'est déjà dépasser la révolte vers une révolution où la révolte elle-même se met dans un certain ordre. Or, comme le chaos, pour être saisi dans son être, exige que la main de l'homme à chaque instant continue de le détruire, la révolution cristallise le dynamisme de l'esprit qui la veut. D'où l'art poétique recommandé par Tzara dans les *Manifestes Dada* :

POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Voilà beaucoup de minutie pour écrire un poème absurde, et voilà beaucoup de cohérence. Mais le résultat, du point de vue du poème est incontestablement l'acquisition d'un texte absurde dans son « déroulement ». Vouloir saisir l'absurde par un mécanisme cohérent (spontané) mais étranger aux raisons du langage, c'est à quoi devait conduire la méfiance qu'inspirait le langage. C'est la méthode d'un nouveau *Coup de Dés*.

Mais l'intention est toujours celle d'obtenir un poème. On n'échappe pas, en fait, aux contradictions du langage. L'enjeu en est cette fois-ci l'absurde, une des « qualités » du hasard.

Devenant anti-poétique, le poème ne cesse de se définir par rapport à la poésie. Il ne peut exister d'une existence solitaire. (Rien d'étonnant donc que Tzara se soit assez vite lassé des manifestations insolites de Dada. Mais ce qui vit encore aujourd'hui en lui, c'est l'esprit Dada. Vertu sans danger pour la poésie, puisque « Dada n'est pas moderne »).

Dans l'*Essai sur la Situation de la poésie* (1), Tzara écrivait : « Si Dada n'a pu se dérober au langage, il a bien constaté les malaises que celui-ci causait et les entraves qu'il mettait à la libération de la poésie ». On mesure le chemin parcouru. Ce qu'on veut en 1931, ce qu'on voulait déjà en 1918 et grâce à quoi la révolte Dada choisissait

(1) *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, déc. 1931.

un dépassement, c'est une libération de la poésie. Et Dada préféra, pour ce faire, des moyens a-poétiques. Par ce relais, et dans sa volonté de détruire, Dada manifestait encore sa volonté de s'exprimer.

Reconsidérant plus tard son mouvement, Tzara écrit : « C'était en quelque sorte une proclamation des droits de l'imagination ». (*P. Picasso et la poésie, Commentari, Rome 1953*).

C'est ainsi posé que Dada prend toute son importance. Il se définit comme une des démarches de la conscience imaginante. Ce qui est intéressant, c'est la façon dont il proclame les droits de l'imagination.

LE LANGAGE DE LA VIOLENCE : UN CINQUIEME ELEMENT

Dans le manifeste de 1918, nous lisons : « La pensée se fait dans la bouche ». Et dans *De Mémoire d'Homme* (1950, p. 33) :

*Depuis lors, rien ne savait plus entrer dans l'ordre
découvert de la mer de misère, pauvre soleil de sel que je
ne pouvais regarder en face sans que la terre me pesât, celle
que je portais dans mon gosier, accompagnée d'un goût
sourd de poussière et de poutre.*

On aura reconnu la répétition du même thème. Mais il est maintenant chargé d'une matière que la pensée de 1918 ne contenait pas. De l'immédiat d'innocence, la pensée s'est dépassée vers un immédiat d'expérience.

Pour Tzara, le poème se fait d'abord dans la bouche. Il est le lieu de profération de l'imagination. Il ne peut y avoir d'images que verbales. Le langage, avec Tzara, est devenu un cinquième élément.

Le chaos poétique de Tzara est une rêverie matérielle en tant que le langage est précisément considéré comme matière. Son langage est en premier lieu un obstacle qu'il s'agit de pénétrer.

Il y accroche son imagination comme Rimbaud le faisait à propos du réel objectif. Pour ce faire, Tzara invente une véritable rhétorique de la dé-construction. Cette démarche de l'élaboration du chaos s'en prend à la syntaxe. Les *Vingt-Cinq poèmes* en témoignent :

SAGE DANSE DEUX

*accroissement d'un brouillard d'hélices imprévues
arc voltaïque impossible visse
les corridors échine des maisons et la fumée
gradation du vent qui déchire le linge
dans un tiroir la tabatière écorces d'oranges et de ficelles*

*o soupape de mon âme vidée
la fiole liée au cou
les trains se taisent tout d'un coup.*

On voit immédiatement qu'une telle organisation de la syntaxe n'a rien à voir avec celle d'un Mallarmé. Mallarmé brise sa phrase sur la page, afin de proposer une tension entre les images. On peut ensuite reconstituer une phrase classique. Chez Tzara, pas de tension. Un choc. L'image veut frapper immédiatement, telle qu'elle apparaît sur la page. L'image saute à la face du lecteur. Il n'y a pas de reconstruction cohérente possible, du fait même que le poème ne dissimule pas un ordre en filigrane, mais qu'il est un désordre volontaire. C'est une sorte de balbutiement de l'imagination qui apprend son nouveau langage. Mais comme Tzara le dit à propos d'Apollinaire : « un balbutiement rhétorique ».

Il arrive naturellement que cette poésie s'ouvre sur le jeu de mots. Elle est jeu de mots. Mais ce jeu engage avec lui la totalité du langage, c'est-à-dire la conscience tout entière. La matière verbale est comme un puzzle gigantesque qui constitue l'actualité de la conscience.

Il arrive aussi que cette poésie propose un jeu gratuit des mots. Quand le langage joue à hauteur des mots, il inaugure le lettrisme.

*bonjour sans cigarette tzantzantza ganga
bouzdouc zdouc nfounfa mbaah mbaah nfounfa
macrosystis perifera embrasser les bateaux chirurgien
des bateaux cicatrice humide propre*

(le géant blanc lépreux du paysage)

Le lettrisme est la libération de la gesticulation sonore du langage, complexe de son et de sens.

Dans les *Vingt-Cinq poèmes* le langage abandonne ses pouvoirs signifiants pour devenir signe pur. Il se décharge de ses significations horizontales. Il crée le vide nécessaire à la construction d'un nouveau langage.

On ne peut se passer du langage ; il s'agit donc de s'en accommoder. Si toute l'œuvre de Tzara porte la marque des violences faites au langage, c'est que Tzara gardera envers lui une méfiance susceptible de mettre sans cesse en question les formes de l'expression. Il entend les plier entièrement aux mouvements de l'imagination. Il veut saisir le langage à sa naissance.

À sa naissance, le langage est un moyen d'expression. Il manifeste le désir de communiquer, de transporter une sensibilité et des émotions. En choisissant d'intégrer ce « langage moyen d'expression » dans la pure activité d'esprit de l'acte opératoire des *Vingt-Cinq poèmes*, Tzara choisit de réintégrer l'homme dans son poème. Déchiré entre son désir de communiquer et celui d'établir la communication en une action indivisible et indestructible, l'homme ne peut être homme qu'approximativement. Il n'existe que relativement à autrui qui modifie sans cesse le sens de son « message ».

Cette démarche intégrante indique donc clairement que la conscience, pour se fixer, a besoin d'une autre matière que la matière verbale. Elle requiert l'homme. Du jeu des mots, elle devient jeu de l'homme dans les mots.

L'itinéraire qui va du jeu de mots au jeu de l'homme dans les mots, on le redécouvre dans chaque poème de Tzara. Ce continuel recommencement est un apprentissage infini du langage de l'imagination.

LE JEU DES MOTS

Le jeu des mots se définit d'abord comme une gesticulation sonore. Ainsi déjà, la poésie classique usait de l'allitération qui était une répétition de sons similaires destinés à augmenter le charme du poème, à aimer son chant. Pour Tzara, il ne peut y avoir de dissociation entre le son d'un mot et son sens. A un mot tout entier, le son d'un autre répond. Tzara se sert de la dimension vocale et sonore du langage pour en libérer des dimensions lisibles. Il se produit alors une véritable distension entre la voix d'un mot et son dessin visible, qui peut même aller jusqu'à la distorsion : la violence du langage est toujours présente. A la limite, la gesticulation linguistique est une véritable grimace « rhétorique ».

Un long élément de description pris chez Aragon — pour qui la poésie est un chant, et un autre pris chez Tzara, pour qui la poésie se définit plutôt comme un cri — vont illustrer mieux cette technique des mots qu'on fait jouer entre eux.

*Flèches fleurs saluant d'une scène sans fond les spectateurs invisibles
Flèches fleurs qui font le geste d'échine des martyrs
Flèches fleurs fers sûrs que fiche au flanc du silence
L'enfant Liberté frêle prophète des aubes
Phares d'un seul naufrage étoiles filantes
Feux follets de l'immense cimetière en fête
Sainfoin nocturne fusées
Que votre volonté soit faite*

(Aragon, *Brocéliande*)

Ici, le poème s'organise sur une musique des mots aussi bien que selon une musique des images. Comme le dit Aragon lui-même : « Le Chant, qui est toujours nécessairement à la fois de l'oreille et du cœur, s'éveille précisément quand la musique et la voix se marient... » (*Chroniques du Bel-Canto*). La parole se dépasse comme voix parlante et s'élabore en chant. Pour ce faire, elle n'hésite pas à user du pléonasme :

*Ah pleus pluie ah pleus à pleins bords dans la coupe des horizons
Champagne de mon beau nuage dans la coupe des horizons*

(*Brocéliande*)

Elle n'hésite pas non plus à employer la rhétorique « classique ». Comme l'a subtilement remarqué G.-E. Clancier dans son

Panorama Critique de Rimbaud au Surréalisme (p. 447-8), Aragon retrouve la tradition par le chemin intérieur de l'alexandrin. Chemin intérieur, car c'est dans sa prose qu'Aragon dissimule ses plus beaux vers, alors que sa poésie fait feu de tout bois syntaxique. On en trouverait autant dans les textes en prose de la *Diane Française*. Au hasard :

*Mais qui donc se souciait que ce fut un pays ?...
 Or tout ceci n'était mémoire ni légende...
 On vit donc resurgir les géants oubliés...
 Qui n'est ni le hochet qu'on croit, ni la fumée...
 Mon pays se gonfla de l'eau de ses secrets...
 Les refrains murmurés se propagent fort bien...
 Mon pays devenait le chant même du monde...
 Mon pays qui chontait abordait la lumière... (etc.)*

C'est autour de cette confiance faite au langage que tourne la meilleure poésie d'Aragon, du *Paysan de Paris* à *Brocéliande*. C'est par son chant que, chez lui, la voix rejoint les hommes. Elle saisit l'homme au creux de l'oreille. Elle se fait confiance. Elle se donne à entendre.

Rien, naturellement, d'une telle confiance chez Tzara. Même quand sa poésie se fait nostalgique, même quand elle se souvient, comme dans *A Haute Flamme*. La voix de Tzara est explosive jusque dans la confiance. Il n'y a pour lui de jeu qui ne soit en premier lieu un choc des mots. La lumière de sa poésie est une lumière d'orage. Une lumière d'explosion.

les levées de lave bavent sur la vallée
 (Homme Approximatif)

*taute trace a disparu
 tonnez villes disparates*

(La Main Passe, Midis Gagnés)

le remous des longues files de fils de filles de la plaine
 (Les Mutations Radiées, Midis Gagnés)

et sur les tombeaux qui tombent roulent les rives et les
 [riverains
 (Id.)

*marché où les marcheurs
 et les démarcheurs et les maraichers
 et les poissons frits
 vant par la ville*

(Midis Gagnés)

toi qui t'es gorgée du sang des sangliers

(De Mémoire d'Homme)

Rigaud gare Montparnasse Bienvenue gare à toi

(A Haute Flamme)

les orties sont sorties les sorts en sont pleins

(Indicateur des chemins de Cœur)

L'HUMOUR

Nous avons dans ces vers une des formes de l'humour qui se propose à l'esprit de Tzara chaque fois que le ton du poème devient solennel. Il y a comme une réaction de l'auteur contre une complaisance au langage.

Mais cet humour antidote n'a rien à voir avec celui de Prévert, par exemple, qui y accroche toute sa production non-sentimentale. L'humour de Tzara est constructeur de poésie. Il est une des facettes du langage, un des visages de la surprise. Dans ce véritable essai sur la genèse d'un poème qu'on lit dans *Grains et Issues*, on voit comment s'élabore un vers de Tzara. Voici ce vers :

pain de minuit aux lèvres de soufre

et voici le commentaire qu'en donne Tzara. Il vaut la peine de le citer en entier pour suivre l'itinéraire d'une création.

Pain chanté dans toute sa longueur de pain, soutenu par un souffle aux prises avec les défaillances éventuelles et l'inflexion à la fin pouvant faire croire au contentement d'avoir abouti à placer la modulation en sécurité dans les notes suivantes, leur servant aussi de socle ; de mi... doit précipitamment tomber comme un renversement de boîtes à deux couvercles, plus grave et descendante, l'attrapant dans sa chute avant qu'elle ne tombe par terre, sur mi, tandis que... nuit sera à l'opposé de pain, l'exacte contre-partie du jaune par rapport au rouge ou du canari à un tuyau de fonte, de la longueur d'un fil à coudre un bouton de gilet, au moment où l'aiguille s'arrête par un léger soubresaut annonçant la limite de sa longueur maximale, limite où s'amorce aux lèv..., qui sera légèrement triomphal, mais pas plus que la décision de se lever d'une chaise, la satisfaction que vous donne une résolution de peu d'importance, un acte réflexe ou mécanique, par exemple, ayant un minimum de sous-entendus de confort comme mobile, mais qui, par la suite de la modulation, pourrait faire penser à un souffle emporté proposant la prise d'une barricade, par le mouvement musical qui la précéderait bien entendu et non pas par l'énergie musculaire et bondissante qui se développerait en cette circonstance ; ... res de sou... rappellera une certaine tournure mélodique employée avec insistance par le réparateur de porcelaine qui sous le nom de Monsieur Joliboit se fit entendre au cours d'une audition dans la soirée du 10 juin 1921, au Studio des Champs-Élysées, à Paris et aura aussi la régularité de trois petits coups successivement donnés avec une fourchette sur une soupière, une assiette et un verre empli de citronnade ; ... fre sera le point final d'arrêt terminal d'un ascenseur amorti par des tampons d'ouate dans des sacs de laine qui

imiteraient les pattes d'éléphant des jouets d'enfants blonds de préférence, — ni trop long ni trop court, ce sera un livre qu'on ferme, mais un livre de velours où la justification des pages fera croire que des poèmes réguliers y sont imprimés, mais inutile de dire que rien ne sera lisible dans ce pseudo-livre de poèmes de velours et que le lecteur patient n'y verraient que des soupçons de beauté dont il sera seul l'auteur momentané, l'éditeur et le lecteur et qui par la subite fermeture décèlera le sourire de l'homme content d'une œuvre accomplie en d'heureuses conditions, — cette note sera close par un geste d'hésitation sur de possibles échos à réveiller dans l'âme des auditeurs, par ailleurs absents, — comme un léger haussement d'épaules, qui pourtant n'aura pas lieu, de renoncement et de soumission aux décisions à prendre et à venir, . . . quelque chose d'aigu et de résigné dans le sens de la fatalité et aussi de timide offrande quand on n'a rien de mieux à offrir ou l'acte d'engloutissement d'une dernière bouchée d'une substance aimée après la mastication et la succion machinale quasiment désespérée et délicieuse par elle-même en dehors du goût qui la caractérise.

Voici comment chante, avec un arrière-goût de nature interrogative, la femme belle et consciente de l'importance de son acte :

pain de minuit aux lèvres de soufre

Un vers n'explique pas les autres ; chacun renvoie à une technique qui lui est propre. S'il n'y a pas là de complaisance à l'égard du langage cohérent, du moins peut-on découvrir une préférence pour l'humour. Ceci apparaît dans un autre passage :

on verra naître comme une lumière artificielle dans la lumière du soleil et la chaleur d'un poêle allumé en plein été, on verra naître, dis-je, une nouvelle lumière qui se nichera dans la lumière, une force inséparable de tout acte humain, l'humour.

(Grains et Issues, p. 94)

L'humour est d'abord défini comme cette pénétration de la lumière, c'est-à-dire de la morale humaine. Ceci, plus loin, est d'importance aussi dans son originalité :

On verra peut-être que l'obscurité n'étant qu'un globe de verre, une humeur, il suffira de le casser pour que la lumière se fasse et envahisse la mémoire et la crainte de la mort. Il s'agira peut-être de l'amour.

(Id. p. 98)

Non seulement l'amour est décrit sur le mode de l'humour, mais du même coup, l'humour s'humanise. C'est d'ailleurs sous cette forme humanisée qu'il apparaît presque toujours chez Tzara. Tzara ne se sert jamais des locutions du langage parlé et d'images familières

par souci du réalisme. Toujours, ces éléments poétiques « monnayables » sont cernés d'un contexte inhabituel. Souvent à cause d'eux, de nouveaux « jeux » sont créés par analogie. Ce que Tzara aime à y retrouver, c'est la fraîcheur d'un langage qui voit le jour. « Le peuple est le plus grand créateur d'images », écrit-il volontiers. C'est à ce ton qui le prouve près de la naissance que Tzara reconnaît le langage poétique. Dans ce cas, loin de créer de toutes pièces ses images, l'imagination les puise dans un monde où leur résistance constitue une valeur. Les images parlées sont de vieilles images. Leur nouveauté éclate quand, par quelque chemin, elles réintègrent la poésie. Leur choc contre les images naissantes de l'imagination est alors le prétexte d'un nouvel arc poétique, d'un court-circuit du langage. A travers quoi, immédiatement, la poésie peut se re-saisir comme parole et comme geste vocal.

*quels sont ces enfants
le rire petit
ni vus ni connus
partis de bonne heure
pour d'autres aurores*

(De *Mémoire d'Homme*, 23)

*et jouant au chat et à la souris voici l'amour et la tendresse
(Terre sur Terre, 12)*

rien dans les poches de l'eau

(*id.* 23)

L'eau se frotte les mains

(*id.* 24)

*J'ai mis de l'ombre dans l'arbre
et l'arbre dans de beaux draps*

(*id.* 31)

la fumée sans feu histoire de parler

(*id.* 47)

*vent du large aux mains sourdes
voix gantées du gel de la terre
la charrue avant les bœufs
et ma vie à qui en veut*

(*id.* 57)

*et sur les pavés qu'ont polies les lentes attentes
l'or jaillit des fruits tant va la cruche à l'eau*

(*Mutations Radiieuses*, 100)

Il arrive que la locution parlée se dissimule dans un vers sous un masque familier :

Nuit payée de l'incertitude des chandelles pour le savoir

(*id.* 101)

D'autres fois, la phrase parlée se développe en jeu de mots : il s'agit pour son auteur de l'arracher à la banalité, de lui faire confiance dans cet univers du langage dont on se méfie :

*tu sais ce que je sais nous savons vous savez
 les savons se font rares quand il faut laver le linge
 en famille comme les paysages barbares
 les fruits les plus beaux ont le goût du savon
 il le sait tu le sais l'éternité laissée
 pour compte pour compote ô sources de saveur
 esclaves de quel règne sauvées de quelle impasse*

(*Terre sur terre*, 47)

Toujours les images vocales sont splendides de vigueur, de présence, ce qui nous invite à penser que le procédé tend à rendre familier, par le truchement de l'immédiat, un univers par ailleurs étrange et étranger. A l'aide de ces phrases toutes faites, le dépaysement nécessaire à la compréhension de cette masse opaque qu'on nomme poème est assuré. Ces phrases inaugurent une complicité entre le poème et son lecteur. Ce sont des images attrape-lecteur. Donnons encore quelques exemples de cette délégation des pouvoirs « séducteurs » du langage :

*l'épauvante des portes se ferme à double crépuscule sous
 [ses pas*

(*Abrégé de la Nuit*)

Ce sont les déserts aux chaudes gorges

(*Midis Gagnés*, 78)

*tant va la belle vie à la cruche du mépris
 qu'à la fin tu l'aimes*

(*Parler seul*, 38)

Tout cela n'est pas sérieux ? Voire. Il y a certainement là une volenté d'acquisition de toutes les vertus du langage, un désir de capter à la source ses pouvoirs d'émotion. C'est encore un des visages de l'imagination.

LE LANGAGE A PENETRER

L'œuvre de Tzara tient dans cette « raison de naître » de l'expression. Le langage poétique veut y justifier la langue dont il procède. Pour « se » saisir, le langage se pose d'abord comme ce qu'il est : une langue ; c'est ensuite à l'intérieur de cette proposition qu'il cherche les raisons d'être de quelque chose qui le dépasse. Le langage commence ainsi par une pénétration. C'est dans l'*Indicateur des Chemins de Cœur* (1938) que Tzara choisit quel langage il va enrichir. Remarquons qu'il est difficile de dissocier dans l'œuvre d'aucun grand créateur le langage communicable immédiatement de celui qui cherche à rompre les ponts avec quelque forme de langage que ce soit. L'innocence et l'expérience ont ceci de commun qu'elles sont (ou apparaissent comme) une profération immédiate. Cette création de deux langages antithétiques est simultanée. Il se peut qu'elle propose

elle-même la notion de simultanéité à la conscience. Toujours est-il que l'*Homme Approximatif* est contemporain de l'*Indicateur* (et de l'*Arbre des Voyageurs*) comme le sont aujourd'hui *A Haute Flamme* et *Chansons et Déchansons*. Aucune de ces œuvres ne serait vraiment ce qu'elle est sans être cause et conséquence de celle qui la rejoint dans le temps de la « nomination poétique ». Elles sont comme la chaîne et la trame d'un même tissu de la conscience.

L'*Indicateur* s'ouvre sur ce poème :

VOIE

*quel est ce chemin qui nous separe
à travers lequel je tends la main de ma pensée
une fleur est écrite au bout de chaque doigt
et le bout du chemin est une fleur qui marche avec toi*

La fleur écrite au bout de chaque doigt, cette fleur écrite par les doigts, poussée par ce geste au-delà des significations simples du langage est, dans son image, une écriture du temps humain. Le chemin interrogé (*quel est ce chemin...*) est devenu le chemin de l'homme qui l'a imaginé. L'image de la fleur naît au bout de l'interrogation du destin (imaginé par le chemin), comme une réponse imaginaire garantissant à l'homme une présence indestructible dans le monde qu'il a choisi de fixer par son langage.

On retrouve l'expérience de cette imagination dans tonique :

*bleu est le ciel dans le travail des marins
les cordes des nages tendues entre leurs mains*

Ici, par dessus l'espace imaginaire, le poème imagine un véritable destin de l'image, un temps imaginaire. Dans les cordes tendues entre les mains des marins, le passé s'invente un avenir à son image. Cet acte de tendre les cordes autorise la navigation.

Seul l'espace imaginaire est navigable. En tant qu'il s'inscrit dans une durée, l'espace peut proposer un temps imaginaire et le poème se constituer comme solidité. La navigation, en déplaçant à chaque instant son espace imaginaire nie le temps horizontal du monde en même temps qu'elle en fait l'expérience. Si l'on suit cette imagination dans le poème tonique, on se rend compte que la conscience ne peut naître qu'à l'occasion d'un langage. Aussitôt qu'elle se sent être, l'imagination manifeste son désir de dire qu'elle est et ce qu'elle est. C'est dans ce sens que la conscience est gestuelle à l'origine : elle ne peut être dissociée de la naissance d'un nouveau langage. Elle donne au signe sa signification en transformant dans l'imagination un sentiment d'être en décision d'être.

Déjà en étant signe, c'est-à-dire geste dirigé, l'imagination est un langage :

*les départs risqués vers de bégayants langages
entre leurs mains qui sèment des signaux l'étrange langage*

C'est l'espace de ces signaux qui invente l'imaginaire.



On pourrait dire (grossièrement) que contrairement à certaines œuvres qui ont la rudesse, la vigueur et la vertu des choses qui « sont faites » dans une imagination laissant partout la trace d'un effort, l'*Indicateur des chemins de cœur* a l'innocence des poèmes qui « se font » presque « malgré » les épreuves difficiles de l'acte poétique. Quand l'imagination est comme inventée par le langage heureux, ses significations se donnent immédiatement. Elles n'ont rien d'explosif. tonique a l'air d'être un poème sans obstacles. Contemporain d'*Une Vague de Rêves* d'Aragon, il a la fluidité du rêve, qui trouve à s'informer sans labeur apprent. Une véritable touche de merveilleux restitue la pleine lumière diurne de la simplicité et de la joie. Il y a peu de plus belles *saisies de l'instant*. Poème au présent, l'*Indicateur* témoigne de ce plaisir d'un langage qui s'émerveille de nommer. Une des dernières manifestations de ce bonheur de l'expression fait écrire à Tzara cette phrase étonnante, au sens fort : « La beauté sera ingénue ou ne sera pas » (*Préface à l'exposition P. Bonnet*). C'est elle qui lui faisait imaginer ces vers :

*je t'attends à la porte du sourire à la porte du jour
la lumière du jour s'allume à tes lèvres
vernies par le souriant avantage de ce jour
et tes lèvres s'allument à l'éclat des syllabes
qui s'échappent aux lumineuses défaillances de tes lèvres*
(tonique)

Mais ce présent ainsi découvert dans une véritable intuition cache malgré tout un passé. Et il serait trop simple de trouver un bonheur tout fait dans le langage. Dada se serait trompé et le monde ne serait pas absurde.

En fait, autant que de l'amour du *provisoire*, les poèmes de l'*Indicateur* témoignent d'une reconsidération de la poésie de circonstance.

On ne définit plus aujourd'hui la poésie de circonstance que comme poésie *de la* circonstance. Mais toute circonstance s'ouvre finalement sur la mort, du fait même de son adhérence à la vie. S'écoulant avec la vie, la circonstance est liée sans cesse au destin. Moment privilégié ou non de la vie, elle scheme vers la mort.

Très tôt cependant, la poésie « arrête » la circonstance dont elle procède. Elle la saisit dans son présent, et autour de lui, la circonstance est cristallisée, à cause d'un poème. Les poèmes les plus solidement construits sur la circonstance sont donc ceux qui proclament le plus haut leur volonté d'anti-destin — leur volonté de ne pas mourir.

Comme la vie qui se rêve imaginerait la mort, l'imminence de la mort (signifiée par la circonstance) imagine à son tour cette imminence de la vie qu'est l'espoir.

UNE CONSCIENCE QUI PARESSE

L'Indicateur est le livre du bonheur fervent. Mais cette ferveur et cet élan, vers quel homme vont-ils nous porter, puisque le monde est absurde à l'homme ? C'est l'interrogation que transportent ces poèmes. Le moi y est paresseux :

*et pourtant mon repos ne trouve sa raison
que dans le nid de tes bras, la marée de la nuit
après l'éclat des orages ruisselle la mort,
c'est le corps décousu d'une panoplie de la terre
qui s'égrène au collier de nos rêves d'oubli*

(accès)

Si l'instant se donne dans la plénitude de son présent, encore la mort n'est-elle pas loin. Et la limpidité des ruisseaux parle encore ou déjà d'un temps brisé :

soleil brisé au carrefour des eaux

Le langage des mains, si heureuses de dire le monde, risque à chaque instant de s'écrouler avec cet instant :

ta main sait agiter tant de frêle langage

(pente)

En d'autres termes, ce langage témoigne d'un jour qui n'a pas encore vécu l'expérience de la nuit, d'une imagination avant son passage nocturne. Ce n'est pas un jour neuf qu'imaginent ces poèmes, mais un jour premier, un jour d'avant le temps, un jour qui n'est pas encore rêvé. C'est ce que je lis dans des images comme :

*nous avons élevé
en nous chacun de nous une tour de couleur si hautaine
que la vue ne s'accroche plus au-delà des montagnes et
des eaux
que le ciel ne se détourne plus de nos filets de pêche aux
étoiles
que les nuages se couchent à nos pieds comme chiens de
chasse
et que nous pouvons regarder le soleil en face jusqu'à
l'oubli*

(accès)

Oui, ce sont là des images diurnes d'avant le souvenir.

L'IMAGINATION SE NOUE

Subitement, l'imagination se noue dans un cri :

*mais quelle obscurité soudain enlève les couleurs comme
des chemises*

Avec la nuit naît l'angoisse. La voix se fait inquiète :

*perdu dans la géographie d'un souvenir et d'une obscure
rose*

*je rôde dans les rues étroites autour de toi
tandis que toi aussi tu rôdes dans d'autres rues plus grandes
autour de quelque chose*

(volt)

Coupé violemment d'autrui, l'homme est rejeté sur lui-même. Il est précipité dans sa propre solitude. Il essaie alors de se grouper autour de l'aete qui le force à dire et à reconstruire autour de son langage une sorte d'intimité.

*de moi-même je me détache, mais que suis-je,
un amas verbal d'organes de feints souvenirs*

(démarrage)

S'échappant autant qu'il vise à savoir ce qu'il est et ce qu'il dit, il lui arrive néanmoins d'inventer un temps de la navigation, de lui donner un futur, un avenir fait de véritables souvenirs à venir :

le bateau s'est détaché de la lèvre de la terre (id)

Cela suppose que les étonnants paysages

juxtaposés aux solennelles indécisions des hanches

(signal)

sont rompus :

*brisée est la clavicle de la montagne aux huillons de neige
(évasion)*

Avec eux, c'est le présent tout entier de la circonstance qui éclate :

brisée est la transparence traversant les verres de nos existences

(règle)

L'air est devenu violent dans la colère de l'imagination :

et le vent se mord les lèvres dans sa rage noire

*le vent étrangle la parole dans le gosier du village, pauvre
village*

(règle)

A cela correspond immédiatement un langage que l'imagination choisit à son image, et où elle réinvente brutalement ses images :

*cassée est la chaîne des paroles couvertes d'hivers et de
dramas*

qui reliaient les intimes éclaircies de nos existences

et le vent nous crache à la figure

l'infatigable brutalité de tout cela

(règle)

Ainsi s'achève l'*Indicateur* dans un temps subitement accéléré. Par les chemins du cœur, il aborde en pays de violence. Il remonte du cœur vers la bouche, vers les exigences de la prolération de l'émotion.

La clarté de l'instant, la transparence du présent se brisent quand cet instant se propose comme moment d'un devenir. C'est, dans l'imagination, la rupture d'avec le bonheur qui invente l'opacité du langage. Interrogé jusque dans ses signes, il en vient à être des « alphabets dans les virages des jeux » « grignotés par le merle » (évasion). Le langage décanté entraîne, dans sa chute au cœur du nocturne, le langage qu'il voulait purifier. Le langage horizontal devient lui-même mystérieux, et cette manière qu'il avait d'engager avec lui le lecteur, et d'être familier, le rend d'autant plus déconcertant. Tout s'écroule dans le temps vertical de la nuit. Les dialectiques de l'imagination, du langage et du temps se sont intimement mêlées dans leurs images. S'assumant comme devenir, le temps s'épaissit en se chargeant de la matière de ce devenir. Les ruisseaux rapides et diaphanes (de l'existence) prennent la lenteur d'un rêve de devenir.

Le langage du bonheur était un langage liquide :

endormir dans les nombres

les galets parmi les rayons nourriciers

aucune douleur n'amorce les vagues de lèvres

(Où boivent les loups)

Quand l'image se saisit comme devenir du langage (d'espoir ou de désespoir), son opacité la retient autour de la conscience imaginante. Le poète se crée alors comme un être devenant dans le devenir du monde, Son langage se « surmûrit » comme la fleur dans la quête de l'abeille. Son langage est devenu du miel. Son langage est du temps :

*tu vois l'abeille ramasse ses danses à la lumière d'une vie
mousseuse*

(évasion).

Ainsi est inaugurée la pénétration du poème dans l'être du monde et l'élaboration de l'homme « contre-être » des choses. Le « lecteur du ciel inassouvi » (règle) est maintenant « parti avec les départs ». (*L'Arbre des Voyageurs, Le Feu défendu*).

*
**

Le papillotement par quoi la conscience se définit premièrement, où elle se cherche à travers un langage, est aussi une certaine manière qu'a cette conscience d'échapper à elle-même. Elle suscite autour de ce qu'elle est, dans le geste qui inaugure en elle une conscience *de*, une zone d'activité, un véritable champ magnétique. La conscience n'est plus alors dans le poème que la présence des

lignes de force du champ qu'elle invente. Les pointes par lesquelles elle s'échappe nomment cette zone opaque et obscure qu'est l'inconscient. Contrairement à la conscience, l'inconscient se défiait entièrement par son papillotement, c'est-à-dire dans l'espace où il manifeste sa présence et témoigne de son activité. Alors que la conscience se noue autour des choses, l'inconscient se dissout perpétuellement. Il se définit sur le mode de l'indéfinissable. Il est dans la mesure où il empêche la conscience de le saisir.

Les conditions mêmes de possibilités du langage poétique jailissent de cette zone agissante. Le lien où il naît confère au langage de l'imagination son opacité. Il s'élabore en détruisant ce que l'inconscient a d'insaisissable. En nommant ses images, l'imagination tisse un nouvel espace entre la conscience et son inconscient ; elle porte à la lumière l'obscurité de l'inconscient. Elle vise à dépasser le chaos vers la cohérence. Mais quand on s'interroge sur les possibilités de son pouvoir et sur la naissance d'un nouveau langage, on est sans cesse rejeté dans le chaos imaginé. Il ne peut y avoir de réflexion sur l'image qui ne parte de là.

Dans cet espace nocturne de ce qui est sur le point d'être nommé, il semble y avoir un travail contemporain de construction et de destruction.

Au poète qui détruit, il convient d'élaborer en premier lieu son chaos. Ainsi déjà, Rimbaud construisait son enfer. Ainsi Tzara va donner à son imagination un chaos où son langage se construira à mesure de sa saisie de l'instant naissant. C'est aux fins de cette saisie que le langage s'invente un double. Si c'est parce qu'il est imaginé que le langage poétique est opaque, le mystère de la poésie peut être considéré comme une *surmaturation du langage*.

L'HOMME APPROXIMATIF

Comme le dit Supervielle, « l'image est la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité » (*Naissances*). « Elle est plutôt une lanterne de poche que le poète tient dans sa main » ajoute-t-il aussi.

Et Tzara, dans *l'Homme Approximatif* : « La parole suffit pour voir ». Le moment de la naissance du monde au poème est d'abord affaire de langage. Mais il apparaît aussitôt que le poème ne montre pas l'extérieur des choses. Il devient visible par sa présence dans le nocturne où les choses sont comme engluées dans la matière qu'elles sont.

*l'eau de la rivière a tant lavé son lit
que même la lumière glisse sur l'onde lisse
et tombe au fond avec le lourd éclat des pierres (p. 12).
le souffle obscur de la nuit s'épaissit (p. 14).*

L'intégration au poème du langage limpide de l'*Indicateur* est un véritable enlèvement. Sa gestualité est devenue celle d'un langage de l'intérieur du monde ; les images se sont alourdies. Les apparences ont disparu :

les aigles se dissolvant comme le sucre dans la bouche des ans

dissolvant le sucre des journées passées dans le bol de l'océan (p. 21).

j'ai exténué ma jeunesse qui ne sait plus se réveiller tandis que la marche de la vie du dehors s'organise avec des arbres de sommeil des trains (p. 26)

dors sous l'aisselle de l'eau (p. 34)

je jette l'ancre au sommeil désordonné dans l'anse si familièrement vagissante d'incantations

et les lamentations nuitamment éclaircies dans l'alambic des mensonges

mendient à l'équipage dément la trêve du regret errant (page 35).

mais partez frais souvenirs et prévisions de printemps passés et d'autres à venir

laissez-moi à mon hiver de cuir à mon souterrain de travail (p. 41)

qui nous indiquera l'heure aigre où le thym se meurt de ruse

et fait fondre sa couleur dans l'eau tendre des baisers moqueurs (p. 50)

maintenant je plonge dans le noir fond de la chanson de paille

perdu à l'intérieur de moi-même perdu

là où personne ne s'aventure porté sur le brancard des ailes d'oubli

et en dépit des fusées parties à l'intérieur du globe

les armoires géologiques somnolent dans le gosier de la montagne

dont les corbeaux troublent le silence indéfinissable

vissant leurs larges et dures spirales d'acier autour du vol unique

perdu à l'intérieur de soi-même là où personne ne s'aventure sauf l'oubli (p. 51)

et dans chaque feuille il y aurait une autre feuille

et dans chaque feuille il y aurait le tronc de l'arbre sans le savoir

dans une autre langue que celle dont nous sommes couverts (p. 59)

il neige désormais doucement des combles de nuit (p. 65)

Nous sommes vraiment là en plein espace de l'intérieur de la matière, élaboré sur la destruction de l'espace primitif de la perception. Espace sans surface, espace qui n'a d'autre forme que celle que lui invente immédiatement le langage : ce qu'indiquent les verbes (dissoudre, fondre, plonger, être perdu...) et les images proposant les premiers souvenirs.

Dans cet univers élémental, dans ce terreau où le monde n'a plus d'extérieur, Tzara enracine l'homme. Par un cheminement sinueux, vipérin et labyrinthique, l'homme s'élève finalement de la matière du monde et s'arrache à cette nuit où son langage l'enlisait.

Nous lisons d'abord l'image du berger

*dirigeant la circulation astronomique et celle des vents et
celle des eaux
et celle du sang dans les souterrains artères et des pois-
sons*

Puis cet homme réinventé à partir du cœur épaissi des choses conduira l'homme « aux célestes pâturages de la nuit », dans une image où l'intérieur opaque des choses choisit la lumière de sa présence. Prétexte du langage dans sa navigation nocturne, la lumière devient alors le lieu (mais ce lieu est un temps imaginaire de la conscience engloutie) qui veut cristalliser à son tour l'existence de l'homme :

*le loup embourbé dans la barbe forestière
a trouvé son berger l'immobile berger*

*le berger des incommensurables clartés d'où naissent la vie
et la dérive*

il se lève

émigre vers les célestes pâturages des mots (p. 76)

Les images de l'enracinement font place ensuite aux images de la végétation : frondaison et floraison. L'avènement de la vie imaginaire est ainsi une véritable cosmogénèse. C'est un foisonnement, un enchevêtrement feuillu qui poussent l'écorce de terre sous laquelle les images s'étaient enfouies :

*là-haut où tout n'est que pierre
les cuves mystérieuses de la fascination
fermentent le blé illusoire des voix*

*sauvage espoir projeté avec les boomerangs et les comètes
dans l'humidité de joie que nul retour n'effleure d'œiles
pensantes*

ni de tisons d'amour (p. 81).

Ce lieu de la destruction où s'élabore la re-construction du cosmos indique, dans son abondance désordonnée, comment le chaos prend forme dans les mots :

et la dormeuse

*se fraye un essor parmi les tessons de proverbes que le bruit
dissimule
vers la chair infiniment mobile du rêve (p. 81)*

Dans l'espace du songe et du rêve éveillé, l'imagination organise son univers. Elle se fait bouche ; elle se fait voix :

*les bastions de la chaîne lustrés de mica
rabottent le massif des nuages — ce sont les dents du ton-
nerre —
gorge déployée — que nous tend la croûte de neige —
un hiatus dans la béante éternité a mordu (p. 83)*

La voix — « *fanfare cavernéuse* » — se manifeste d'abord dans un cri, comme au moment de l'engloutissement dans le nocturne.

Elle affirme ainsi son désir de faire sauter les couches du temps qui séparent encore le poème de son présent. Le langage dans sa genèse est comme atteint d'un vertige ascendant :

là-haut où tout n'est que pierre et nappe de temps

en nous rit l'abîme

et là-haut là-haut tout n'est que pierre et danse autour (p. 84)

L'HOMME VEGETAL

N'est-il pas remarquable qu'an sortir de la nuit, la végétation soit imaginée comme une végétation sous-marine ? Elle est encore tout alourdie de l'eau de la rêverie dont elle est issue. L'air durcit les végétaux de surface. Il les pétrifie ; dans l'eau, au contraire, l'algue conserve un souvenir de la divagation de ses formes spatiales. L'algue est mouvance : elle est comme un cri qui s'attarde dans la bouche et qui reste humide de cette paresse. Si l'on se souvient que « la parole suffit pour voir », ne peut-on pas en conclure que l'on peut voir par les mots ? Ce qui expliquerait ces vers :

*capitonné de fines écritures de vertiges dédaigneux et
d'algues
nos regards glissant de verticale en verticale se dissolvent
(p. 103)*

Articulé sur des images verbales, le monde imaginaire de Tzara est une bouche immense. Nous avons déjà « les dents du tonnerre », puis la « *fanfare cavernéuse* ». Nous avons maintenant :

*les lentilles des étoiles donnent le sein à l'embouchure de
la grotte (p. 96)*

Créateur d'univers imaginaire, l'homme chez Tzara commence par être lui-même cet nuivers. C'est ainsi que l'*Homme Approximatif* se définit comme une véritable ontogénèse.

*et loin dans la tempête de l'être est blottie l'enfance des
passions
massée en débris de cris ardents de crointes
à la racine du monde dans les berceaux des germes
l'homme nidifie ses sens et ses proverbes (p. 105)*

Les images de végétation ne sont plus alors que le signe de l'humanisation du monde : le monde est créé à l'image de l'homme. En fait nous avons une dichotomie entre l'homme proposé comme chose et le monde : l'un s'exprime par les images de l'autre, et réciproquement. Nous avons ainsi les

*cops mauvais sourcils du monde (p. 105)
l'ensemble des ronces en filigrane de suif
sous l'arcade sourcillière du bosquet (p. 89)
les plantes grimpontes de tes veines (p. 105)*

Cette dichotomie empêche l'homme de se libérer entièrement de la chose qu'il est et qui le retient dans l'incohérence du monde nocturne du chaos. L'*Homme Approximatif* se rend compte qu'il y a une libération possible, mais aussi qu'il la paierait du prix de son enfer. Il ne peut s'arracher tout à fait à lui-même. Il indique bien une démarche vers la liberté de l'homme qui fait l'homme, mais il est surtout l'effort de cette démarche. Il se choisit plus comme vie que comme existence :

*Je chante l'homme vécu à la puissance voluptueuse du grain
de tonnerre
qui s'enveloppe aussi de la somptuosité sidérale de la poussière
et brille (p. 114)*

L'homme « végétal » nourri de nuit assaille la lumière : l'agressivité de sa présence veut le distinguer du chaos :

tel est le chant de celui qui voit brouter le soleil (p. 117)

Ce n'est pas là à proprement parler un thème, mais un lieu d'articulation de la poésie de Tzara. Toujours sur le point d'être englouti par le langage, il proclame dans sa poésie le désir de dominer ce vertige. Il veut ne pas être obacur, mais toucher le monde — et l'homme — *au défaut de la lumière*. Quand il insiste sur la notion de provisoire qui lui est chère, il entend cristalliser dans le poème ce moment où l'homme prend conscience de son souffle et de sa voix. Son poème est un cri vers la lumière.

C'est pourquoi la résurgence de l'homme dans ses images végétales doit s'accompagner d'une résurgence simultanée du langage. Aux « célestes pâturages de la nuit » faisaient écho les « célestes pâturages des mots ». Nous sommes alors en présence chez Tzara

d'un langage léger, où la matière du monde rêvé s'est décantée dans le poème, un chant qui retrouve la simplicité des images dans la grâce d'un espace sublimé. Le langage s'apaise : c'est un peu comme si la parole était prise au souffle de celui qui la profère. De cette parole poétique prise au souffle, nous avons des images dans les chansons et déjà dans ces quelques vers de l'*Homme Approximatif* :

matin matin
matin scellé de cristal et de larves
matin de pain cuit
matin de vantaux en folie
matin gardien d'écurie
matin d'écureuils et de polisseurs de vitres fraîches à la
rivière
matin qui sent bon
haleine attachée aux stries de l'iris (p. 124)

Gardant toute la signification d'une nuit essoufflée, un tel matin signale que le message de la nuit était de lumière et d'aurore. Ce n'est plus là l'étonnement d'un bonheur qui découvre la vie, mais un bonheur de nuit traversée et dont le témoignage est un murmure, un poème au bout de la voix. Le bonheur se gagne, comme le jour, comme la lumière. Il y a comme une croissance du bonheur imaginée par un langage. La ressemblance de l'homme et du végétal est une manière de contemporanéité : le réel et l'homme se rencontrent dans l'instant du poème :

l'homme comme l'herbe des pays (Midi gagnés, p. 84)
je te salue feuille d'herbe
au soleil petite fille en robe d'acier (id. p. 86)

LA FACE INTERIEURE

A mesure qu'il découvre la *face intérieure* des choses et des êtres, l'homme les construit en se construisant. L'homme — comme objet se dépasse vers l'homme qui prend conscience de cet objet. C'est la leçon de la *Face Intérieure*. La conscience de n'est libérée en moi que dans la mesure où je choisis de prolonger vers autrui le chemin de chez moi et de dépasser ainsi la violence. La violence n'est dépassée qu'après avoir été intégrée à son tour dans la conscience qui brise sa solitude.

Un des poèmes de *Midis Gagnés* est dédié à F. G. Lorca : « *Sur le Chemin des Etoiles de Mer* ». Pour un poète victime de la violence, le langage de Tzara trouve l'ampleur et la joie du dialogue invincible. Là, son poème parfaitement lisible se donne réellement pour ce qu'il est, puisant la plénitude de ses significations dans l'imagination de qui le lit.

LE POÈME A LORCA
ET LE DÉPASSEMENT DE LA VIOLENCE

La révolte indique un désir de se dépasser dans la révolution. Mais si la révolution elle-même est permanente, comme semble l'indiquer l'Histoire dans son développement, c'est plutôt la contestation qu'il s'agit sans cesse de dépasser. Dès qu'il signifie sa présence au monde, l'homme veut vivre au présent dans un temps qui puisse être saisi. Ce n'est qu'après cette saisie que le présent peut se découvrir du passé et s'ouvrir raisonnablement sur un avenir ; l'acte violent du poème qui se voulait solitaire s'inscrit alors dans un itinéraire.

Tzara, apprivoisant le monde, veut détruire la terreur. Il donne aux images une mémoire. La colère absolue du chaos fait place à la tendresse pour l'homme. Pour un ami mort, la poésie s'invente amicale. Ayant interrogé en elle la violence, elle est soudain une surface qui se souvient. Ses souvenirs sont ceux d'une profondeur, d'une nuit, d'un chaos, d'un enfer. La poésie s'est trouvée un passé : elle est maintenant solidement fichée dans le temps humain. A propos de la mort de Lorca, à cause de cette mort, le poème de Tzara, rêvant en quelque sorte cette mort transitivement, lui donne une nouvelle vie. A cause d'un passé assumé, le futur est devenu un temps possible. Après la protestation et la mise en question du monde, après la fulguration de l'instant inhabitable, — après la quête de l'homme nocturne à travers l'opacité du langage — à l'occasion d'autrui, la poésie se met à chanter. Elle passe d'un homme à un autre. Le « tu » n'est plus, comme dans l'Indicateur un pseudonyme du « je » ; il inaugure un nouvel espace humain.

*il y a aussi les fruits
et je n'oublie pas les blés
et la sueur qui les ont fait pousser marte à la gorge
naus savons pourtant le prix de la douleur
les ailes de l'oubli et les forages infinis
à fleurs de vie (p. 106)*

*tu te penches sans l'attente
et te lèves et chaque fois que tu salues la mer ivre à tes
pieds
sur le chemin des étoiles de mer
dépassées par colonnes d'incertitude
tu te penches tu te lèves
saluts brassés par bandes*

*Il s'agit des splendeurs de la mer
il faut les prendre intactes
celles aux branches cassées renversées
sur le chemin des étoiles de mer (p. 108)*

S'il peut affronter son destin en n'oubliant rien de son enfer et de son « voyage » nocturne, c'est parce que l'homme a placé la mort en abîme :

les hommes chantent parce qu'ils ont goûté à la mort

(p. 108)

C'est aussi parce que de l'horizon d'un homme, le poème passe à l'univers des hommes. Ayant « goûté à la mort », le langage découvre un nouveau monde sur lequel l'homme peut construire un univers fraternel. Enfoui sous le champ profond des images, le poème resurgit, limpide, audible par tous. Ainsi, le langage est une expression communicable parce qu'il est imaginaire, et qu'ayant assumé cet imaginaire, il rencontre les hommes en amplifiant sa signification. Le langage n'acquiert sa véritable signification qu'après avoir communiqué.

C'est une longue route qu'a parcouru Tzara pour qui l'absurdité était à l'origine le privilège du poème et qui trouve aujourd'hui à communiquer l'inquiétude d'une chose fragile et comme précieuse. Et n'est-il pas remarquable qu'à cet enrichissement du poème corresponde un destin de l'homme dans cette poésie qui se voulait anti-historique et subtilement accrochée au « provisoire » ? Le poème Dada refusait le monde et l'homme ; le poème que Tzara écrit maintenant invente un chemin pour l'homme, à travers les images du souvenir et l'expérience d'une longue nuit.

Dans ce terreau de l'imaginaire, un monde a pris racine et a grandi. Croissance toute végétale que celle de ce monde humain. Nous parlions plus haut d'une ressemblance entre l'homme et l'élément. Les images végétales et les images minérales sont chez Tzara, les deux temps d'une imagination qui disparaît dans un monde vivant avant de se cristalliser dans le poème.

Des « plantes grimpantes de tes veines » aux « pierres mains chaudes », l'homme arrache son poème au néant en même temps qu'il s'arrache lui-même à l'inconscience des choses. L'homme veut respirer dans l'air libre d'un univers qui ne soit plus étranger.

C'est du même coup libérer les choses de leur inertie ; les pierres que l'homme a portées en lui ont abandonné leur brutalité :

*pièrres où reposent les carcasses dures
anguleuses ou lisses pierres à la paupière robuste
et vaste au centre de la nuit au cœur lourd
enfermé dans une enfance encore vivante.
pièrres mains chaudes*

(Midis Gagnés, p. 43).

Laissant derrière lui cette terreur d'une matière qui ne manque plus désormais de significations, le poète a mobilisé un langage cohérent. Il s'est « dépouillé de la misère des mots » (*La Face Intérieure*, p. 13). Il s'est rendu maître d'un langage net qui, s'il est

néanmoins précaire, sait à quoi il doit sa fragilité. Il trouve même que cette fragilité lui donne du prix.

Il est certain qu'à présent le langage a de quoi saisir immédiatement la présence de l'expérience : celle vécue du passage dans la matière de la nuit témoigne en sa faveur.

Le temps même accède à un équilibre aussi savoureux que le langage qui le dit. Une attente et la promesse qu'elle suggère (on attend parce qu'on s'est promis que quelqu'un viendra) n'inaugurent-elles pas un espoir ? Entre le bonheur et ce qu'il ne peut pas toujours être (à cause des sommeils du langage) le langage a lancé des ponts. Un espace est créé où toutes choses sont reliées entre elles et soustraites au hasard, à l'absurdité et à l'insignifiance.

tu nous tiens à égale distance de la douceur de vivre et de l'angoisse (id, p. 10).

Si le monde n'est pas encore habitable pour l'homme, du moins l'homme est-il, dans cette poésie, tout préoccupé du monde. Jusque dans les hésitations de la voix, le monde vit et s'organise : il tient compte de l'homme.

Mettant de l'ordre dans son chaos, le langage acquiert une confiance que ses premières images ignoraient. L'homme se définit contre l'incobérence. « Dépouillé de la misère des mots », ayant appris à se connaître dans cette confrontation avec le monde enseveli, il se sent relié à tous les hommes. Sur l'imaginaire qui porte désormais les significations du réel, le poème élabore l'espace d'une réalité humaine :

*une main fine traçait l'invisible écriture
et courant de l'un à l'autre découvrait des veilleuses d'amitié
les êtres fidèles à leur herbe première
sur les ponts invisibles qui reliaient les poitrines*

(Face Intérieure, p. 17)



TROISIÈME PARTIE

LE RÊVE ET LA RÊVERIE
'TRANSITIVE



André BRETON

« Si seulement il faisait du soleil cette nuit »

(Clair de terre)

On a souvent identifié André Breton avec le Surréalisme, et versé à l'actif (ou au passif) de l'un les manifestes et manifestations de l'autre. Pourtant, il en va d'André Breton comme de René Char ou de Paul Eluard : ils ont *passé* à travers une école ; ils l'ont marquée ; ils sont plus grands qu'elle. A la différence de Char ou d'Eluard, il faut remarquer cependant que Breton a tenu à s'accrocher au mouvement dont il fut l'âme. Aujourd'hui encore, il reste l'âme d'un corps presque absent. Il veut donner à ce corps un supplément de vie. Il le traîne après lui ; il le coiffe d'une nouvelle revue « *Le Surréalisme Même* » qu'une très grande distance sépare des *Manifestes* ou du *Surréalisme au service de la Révolution*. D'ailleurs cette revue récente (*Le Surréalisme Même*) nous révèle une partie de ce que Breton retient du surréalisme : une *surprise* perpétuelle du monde ; le goût non encore tari de l'insolite ; mais aussi en dernier ressort, une œuvre bien faite qui vient s'inscrire dans un courant de l'histoire littéraire.

**

Nous distinguons chez André Breton une nouvelle forme de révolte. Dada disait violemment « non » au langage ; Dada ne visait à la destruction du monde qu'à travers celle du langage. André Breton, lui, ne se révolte pas contre le langage ; il le détourne de sa voie de « descripteur du monde » pour l'engager dans le rêve. Dans d'un et l'autre cas, on veut fuir le monde : chez Dada pour aller vers « rien », chez Breton pour entrer dans les paradis du

rêve. Breton, loin du monde, va rendre à un langage qui a retrouvé une sérénité son chant et une certaine communicabilité.

Ce sont donc quelques aspects de cet itinéraire vers la quiétude d'une chose achevée que nous allons essayer d'éclairer.

Dans nos recherches, le surréalisme illustre ce moment de la poésie où le poème ayant découvert un homme à travers ses images, pousse cet homme à vivre comme d'une vie végétale. A la fin de l'œuvre de Tzara, l'homme émerge dans la vie comme une plante happée par la lumière. Arraché au chaos des éléments épars, il dresse sa présence libérée. C'est en cet homme délivré des contraintes (de la raison et du monde) que Breton fonde son espoir. Imaginer, pour lui, c'est espérer pour l'homme un univers meilleur que le réel accablant.

D'où une parenté entre cette démarche et celle du rêveur. Dans les deux cas, la « réalité » n'est plus qu'un désir réalisé. Une des premières définitions du surréalisme donnée par Breton est celle-ci : « Par surréalisme nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve ». (*Les Pas Perdus*, p. 149).

UNE PREDILECTION POUR LES CHATEAUX.

Avant de descendre à l'imagination des images, arrêtons-nous quelques instants à l'imagination d'un univers contenu tout entier dans une seule image. Proust avait noté combien pour Stendhal les tours et les clochers étaient des lieux privilégiés. Il signalait à ce propos la joie de Stendhal à imaginer pour ses héros une solitude compensée par la possession des hauteurs du monde.

Dans le chapitre sur Baudelaire, nous avons insisté sur le choix d'une réalité fermée (les images du couvercle) et d'un homme enseveli dans cette réalité sans issue (« le dandy fermé comme un coffre »).

De même, l'élection chez Breton des châteaux (de préférence hantés) peut nous renseigner sur la qualité de son univers poétique. Imaginant, il imagine d'abord un refuge. Les scènes de sa poésie s'y déroulent comme celles des tragédies de Racine dans un palais où un bonheur impossible ne pouvait s'ouvrir que sur la mort.

« Les plus sceptiques d'entre nous habitent une maison hantée » écrit Breton dans *Les Pas Perdus* (p. 96). Et dans *Les Vases Communicants*, à propos des romans noirs (de Lewis, de Maturin, de Clara Reeve) : « Rien de plus excitant que cette littérature ultraromanesque, archi-sophistiquée. Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d'Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains, dans le coin

le plus éternébré de son esprit persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence. » (p. 117).

Ailleurs encore, dans *Limites non frontières du surréalisme*, Breton précise la valeur qu'il accorde à ces constructions. Comme la tour l'était pour Fabrice del Dongo, le château est pour Breton un observatoire : « Oui, il doit exister des observatoires du ciel intérieur. Je veux dire des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement. Ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la question des châteaux. » (p. 211).

Ayant cheminé, aux côtés des auteurs qu'il aime, dans les souterrains de ces vieux manoirs, il saisit tout à coup ce monde comme un monde familier : « Mes propres recherches, tendant à savoir quel lieu serait le plus favorable à la réception des grandes ondes annonciatrices, m'ont immobilisé à mon tour, du moins théoriquement, dans une sorte de château ne battant plus que d'une aile. » (*Limites non frontières du surréalisme*, p. 212).

Ce goût pour les châteaux devient donc un des motifs de la création poétique de Breton. Ce ne sont plus maintenant les simples traces d'un désir qu'il y faut trouver, mais un désir réalisé qui entraîne son poète dans ce qui est essentiellement l'univers du rêve. D'espoir permettant au poète d'imaginer un ailleurs, le poème est devenu cet ailleurs où l'espace s' imagine :

« Et dans la pierre qui monte, toujours une avec le rocher que je contemple, s'arc-boutent, transpercés de tous les rayons de la lune, les contreforts des vieux châteaux d'Aquitaine et d'ailleurs, en arrière-plan desquels celui de Montségur, qui brûle toujours. Là, cette fenêtre prise dans le lierre, cette fenêtre aux vitraux rouges striés d'éclairs, c'est la fenêtre de Juliette. Cette chambre, au premier étage d'une aube-ge perdue de la vallée, dont la porte laissée ouverte livre passage à tous les musiciens du torrent, c'est celle où Kleist, prêt à désarmer pour toujours la solitude, a passé sa dernière nuit. Cette pâle tour, le long de laquelle s'épand une cascade de blondeur qui vient se perdre dans le sable, c'est la tour de Mélisande, comme si ces yeux gouttière d'hirondelle d'avril et sa bouche arbres en fleurs n'étaient près de moi dans cette loge d'où nous regardons. Dans la pierre qui monte, maintenant tout embuée de bleu, mais égratignée de lueurs vermeilles vagabondes — à croire que beau sang humain ne peut faillir — on peut encore voir le navire lever l'ancre... » (Arcane 17, p. 81-82).

Dans le poème, l'espace difficilement saisissable par le langage est soumis à une sorte de mutation. Dans l'écroulement du langage, l'espace devient du temps. Il nous apparaît même que l'espace et le temps sont, dans le poème, des images. Ils sont la manière qu'a le poème d'être présent et d'habiter cette présence.

« Le jour depuis longtemps tombé, les romans de chevalerie dans le grenier rendus à leur odeur spéciale si prenante de poussière, elle a réintégré le cadre vide d'où son image même avait disparu en pleine époque féodale. Mais peu à peu le mur dans les limites du cadre se creuse, s'efface. Il n'est plus d'autre cadre que celui d'une fenêtre qui donne sur la nuit. Cette nuit est totale, on dirait celle de notre temps. La splendide Mélusine à peine retrouvée ; on tremble à la crainte qu'elle s'y soit fondue tout entière. Rien que l'aboiement des loups. Le cadre est désespérément vide. » (Arcane 17, p. 100-101).

Dans la métamorphose de l'espace, le temps inscrit les lignes d'un destin. Dans le passage d'*Arcane* que nous citons ici, le cadre « désespérément vide » indique la disparition d'un présent et l'avènement d'une absence qui pourrait bien n'être qu'un passé re-surpassant des ténèbres et s'installant dans l'actualité du poème de tout le poids de ses images reconquises.

Est-ce le visage du désespoir qui s'élève avec ce passé exhumé ? Ou bien est-ce une rupture dans le temps et l'exercice d'un destin irréel ? Ce que veut Breton, c'est en finir avec le temps : « vieille farce sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées... » (*Second Manifeste*). Et dans la *Préface à l'édition de 1929 des Manifestes* : « Ab ! il faut bien le dire, nous sommes mal, nous sommes très mal avec le temps ».

Ailleurs pourtant, Breton accorde à l'irréalité un destin qu'elle puisse assumer. Il l'arrache à l'absence où elle est condamnée. « Je suis dans un vestibule de château, ma lanterne sourde à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures. Plus tard, qui aait, dans ce même vestibule, quelqu'un aas y penser endossera la mienne. De socle à socle, le grand colloque muet se poursuivra » (*Point du jour*, p. 8).

La récupération du passé par la mémoire se prolonge d'un désir de communiquer avec le futur. Ce passé aussi bien que ce futur demeurent isolés à jamais du temps du réel. Dans l'univers irréalisé du poème, ils vont jusqu'à proclamer l'irréalité de l'homme : c'est le poète habitant une armure. A travers l'univers qu'il choisit, le poète enferme l'homme. Il l'enfouit sous une conscience (le château) d'autant plus belle qu'elle est en ruines (1) — un souvenir de conscience. Espoir et désespoir sont ainsi réunis dans quelque chose qui les dépasse : l'expression d'un homme que rien ne rattache au présent du réel.

« Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? »
(*Nadja*, p. 190).

(1) cf. « le terrain ravagé des possibilités conscientes » (*Nadja*, p. 16).

A cet appel pathétique, le rêveur répondait par avance dans les *Manifestes* : « L'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui arrive... Tu n'as pas de nom ». Dépaysement nécessaire pour conduire « dans un autre monde donné ou donnable où, par exemple, une hache peut être prise pour un coucher de soleil ». (*Point du jour*, p. 83).

L'ENVERS DU REEL.

Rêve et réel vont nécessairement s'affronter. L'homme que le poète ne peut s'empêcher d'être malgré tout le dispute au poète. Le destin irréalisé ne s'inscrit comme tel dans le poème que par rapport à un autre destin qu'il tend à nier. Dualité de la réalité et du poème ; dualité à l'intérieur du rêve. Comment, en effet, saisir le rêve pendant que l'on rêve ? L'automatisme *visuel* du rêve ne devient poème que par le détour de l'automatisme *verbal* de l'écriture.

C'est à la réduction de cette dualité que s'attache alors Breton. Il emploie plusieurs méthodes. Il imagine, par exemple, de trouver une solution dans l'invention d'un envers du réel. Le réel n'en serait pas absent — mais en même temps, cette « présence » serait une négation totale de ce que nous savons du réel. « Il semble, notamment, qu'à l'heure actuelle on puisse beaucoup attendre de certains procédés de déception pure dont l'application à l'art et à la vie aurait pour effet de fixer l'attention non plus sur le réel, ou sur l'imaginaire, mais, comment dire, sur l'envers du réel. »

(*Manifestes*, p. 148).

La nature des images poétiques sera désormais déterminée par la manière selon laquelle le monde dissimulé derrière le réel va briser l'écran qui le sépare de la réalité du monde où nous vivons. Ces images, quand leur désir prend la parole, rien ne peut les contredire. Elles sont absolues, comme sont nécessaires les métamorphoses du rêve. Rien ne peut entraîner leur cours. Ces images n'ont d'autres lois ni d'autres conducteurs que ceux qu'elles inventent au poème. Les contredire serait non seulement aliéner leur authenticité, mais provoquer leur disparition : « Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés » (1) — (*Manifestes*, p. 60-61). La dernière et l'unique volonté est celle de l'image réalisant son désir.

D'où vient cette image et comment s'y manifeste le désir, la suite des *Manifestes* nous le décrit. Citant Reverdy :

(1) Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*.

LE MONDE RENTRE DANS UN SAC

Breton écrit :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs... Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique se prête particulièrement à la production des plus belles images. On peut dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit... Il (le surréalisme) prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle, est la nuit. »

(Manifestes, p. 62-63).

L'IMAGE DANS L'IMAGE.

En premier lieu, l'image surréaliste naît d'une collision entre deux éléments du réel choisis pour ce qu'ils présentent le plus de contradictions. L'image « vaut » d'autant plus qu'elle signale « le degré d'arbitraire le plus élevé ». C'est en vain que nous cherchions où cette image plongeait ses racines : elle nous rejette sans cesse dans le monde où elle vit et non dans celui d'où elle vient. Le seul « réel » habitable est devenu pour elle la nuit souterraine.

« Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel. »

(Manifestes, p. 30).

L'hallucination verbale arrache l'image au fantastique en le couvrant du manteau du langage. Mais c'est pour nommer l'image fantastique ou merveilleuse. Bien que l'intention soit de réduire à un point les données antinomiques du rêve et de la réalisation, il arrive que ce point se fixe dans l'irréel prédit par les images de Chateaux. Dans « irréel » aurait pu dire Breton, il y a « réel ».

Telle est la surréalité : « je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoire, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. » (Manifestes, p. 28).

Ainsi, le poème surréaliste s'agglutine autour d'un image. Celle-ci est à elle seule la totalité du monde. Se développerait-elle

en un univers de l'image (en un imaginaire) qu'elle compromettrait la « réalité » du point vers quoi tend toute l'activité surréaliste. L'origine de tout est dans une image fermée (celle du château) ; la fin de tout tient encore dans une image : celle qui illumine ce château. Image dans l'image, le poème surréaliste secrète sa propre lumière infaillible. « Veut-on, oui ou non, tout risquer pour la seule joie d'apercevoir au loin, la lumière qui cessera d'être défaillante ? »
(*Second Manifeste*).

LE TEMPS SANS PRISE.

Jadis, le temps se fragmentait pour laisser passer le poème vers l'irréel : « Autrefois, je ne sortais de chez moi qu'après avoir dit un adieu définitif à tout ce qui s'y était accumulé de souvenirs enlaçants, à tout ce que je sentais prêt à s'y perpétuer de moi-même. La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel. » (*Les Pas Perdus*, p. 12).

Et pour qui la rue n'a-t-elle pas été une fois le labyrinthe le plus délicieux où le provisoire semble s'installer pour toujours ? S'y perdre, n'est-ce pas déjà sortir un peu du temps, grâce au désordre de l'espace ?

C'est là que Breton élit son royaume. L'épaisseur d'un rêve (si peu de chose) sépare cette image absolue du monde où nous vivons. Cela suffit néanmoins à en faire un rêve qui s'en va à la dérive ; il ne s'inscrit pas plus dans le *fatum* que dans un destin que l'homme lui opposerait. Le poème est pris dans son propre geste. Rien ne saurait le guider qui ne le trahirait aussitôt. S'investissant dans un cri, le poème écrit ainsi la voix de son poète.

Après avoir rompu avec le temps mondain, cette naissance à l'occasion d'un silence est splendidement chantée par Breton dans *Arcane 17*. La rupture : « Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougère commençant à se tordre dans une haute cheminée, ce fut la plus frêle jonque rompant son amarre dans la nuit... » (p. 95).

L'image de rupture est à l'origine d'un espace navigable du poème : la navigation sans étoile de la « frêle jonque » (navigation dans laquelle se rejoignent l'air et l'eau) prélude à l'aventure du poème. Loin du réel et du temps du monde. (C'est encore le silence des *Illuminations* : « Au bois il y a une horloge qui ne sonne pas »).

« Le second cri de Mélusine, ce doit être la descente d'escarpolette dans un jardin où il n'y a pas d'escarpolette... » (p. 95). C'est le relais de l'impossible et de l'absurde, le détour par l'image arbitraire.

Enfin, l'itinéraire de l'image aboutit encore à une image : le réel ne pourra même jamais a'y référer, assurant ainsi à l'image une vie éternelle *comme image*. L'image conduit vers l'univers *merveilleux* où elle est parfaitement *isolée*. « Pour rester ce qu'elle doit être (la pensée poétique) conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle se charge en milieu isolé ».

(*Manifeste du Surréalisme*).

Quand la poésie écrit le merveilleux, aussitôt l'homme est menacé. Ne pouvant dire ce qu'il voit, le poème du rêve ne peut ressembler à rien d'humain. Il a plus d'efficacité avec les souvenirs. En fait, il tient les clés d'une antériorité. La réalité que nous vivons est dissimulée sous une mémoire qui s'écroule alors en nous. La poésie de Breton nous expulse de l'intimité où nous demeurons avec les images conjuguées au présent. Ce « château à la place de la tête » (*Poèmes*, p. 24) le bonheur ne saurait l'habiter — pas plus d'ailleurs que le malheur. Le temps en est absent, de même que la conscience que quelque chose y puisse jamais naître. Le sentiment de cette naissance sans précédent que chante une image qui a longtemps rêvé (une image que l'imagination a vécue) n'est plus ici qu'un vide dans l'ignorance d'un espace.

(Non que chez d'autres poètes l'image s'appuie sur un savoir : ne pas avoir de mémoire est justement au privilège ; mais ce « privilège » s'acquiert. Il est le fruit d'un long apprentissage de l'imagination à demeurer première toutes les fois qu'elle veut nommer).

Tout se passe comme si, chez Breton, l'écriture s'appliquait à dégager de toute circonstance un poème où rien ne subsiste de cette circonstance. Ce n'est plus préférer le rêve, car on ne préfère qu'au moment du choix. C'est affirmer l'exclusivité du rêve en ce qu'il a de merveilleux.

Il ne s'agit donc pas de bien vivre, mais de bien fuir la vie. La poésie de Breton n'est-elle pas tout entière ce désir de « fuite » sans fin d'un homme qui n'a trouvé que rarement à habiter un espace selon son désir ?

Depuis que s'est perdue la croyance en la vie (1), la croyance au merveilleux s'est affirmée. Un texte admirable évoque cette vaporisation du temps :

« Mélusine à l'instant du second cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élanç en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclaircir du charbon ardent de leur bouche hurlante. Et ses bras sont l'âme des ruisseaux qui chantent et parfument

(1) Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. (Premier Manifeste).

ment. Et sous l'éroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette variété si particulière qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n'a pas de prise. »

(*Arcane*, p. 95-96).

Ce poème qui naît ainsi (dans un temps sans prise), on peut se demander où il conduit ? Car un poème doit bien conduire quelque part. On écrit *pour quelqu'un*. Ici, c'est un peu comme si ce « quelqu'un » était lui-même irréel.

Comparées aux déclarations sans réplique des premières œuvres (« La beauté sera convulsive ou ne sera pas »), les images plus récentes sont infiniment plus hésitantes. A l'assurance violente des *Manifestes* répondent ces images presque immobiles où le langage semble s'interroger :

Et moi je t'oi nommée Aube en tremblant

(*Poèmes*, p. 261)

Un écureuil était venu appliquer son ventre blanc sur mon cœur

Je ne sais comment il se tenait

Mais la terre était pleine de reflets plus profond que ceux de l'eau

Cette démarche intempestive vers la lumière, la lumière va-t-elle maintenant la condamner ? Ne reste-t-il à l'image qui se suffit à elle-même (à l'image qui est la *garantie* poétique) aucune chance d'acheminer vers l'homme « réel » le poème qu'elle est ? Breton l'affirme encore : « La plus grande ennemie de l'homme est l'opacité ». (*Arcane*) Dans *Limites non frontières du Surréalisme*, nous lisons déjà : « Les souterrains figurent le cheminement lent, périlleux et obscur de l'individu humain vers le jour » (p. 209).

Refusant la lumière du monde (ou plutôt : refusant au monde où nous vivons toute lumière) et refusant que l'image ne périsse elle-même dans cette flamme dont elle vit — niant à la fois la cohérence et le chaos, quel espace le poème peut-il occuper ?

La poésie « isolée » ne peut respirer qu'en cet espace immobile où l'absence la saisit sans l'abîmer. Ce n'est que rarement qu'elle s'inscrit dans la durée ; elle a plus de dignité dans son isolement que de significations pour l'humanité.

L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair

Tant qu'elle dure

Défend toute échappée sur la misère du monde

(*Sur la route de San Romano, Poèmes*, p. 267)

Absente du monde, le dépaysement est la gloire de cette poésie et sa sécurité. Telle qu'elle est, elle n'est comparable qu'au silence. « Elle a l'espace qu'il lui faut ». Rien ne saurait l'en distraire.

Un monde imaginé, diaphane, apparaît : celui du diamant. Sa lumière renvoie splendidement vers ce qu'il est. « La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme » pouvait-on lire dans *l'Amour fou*.

Posé sur la tranche d'un temps auquel il vent ne rien devoir et sur celle d'une absence et d'un silence auxquels il se refuse puisque néanmoins il existe, le diamant (le poème) n'a de certitude que celle de l'instant où il se meut. Dans ce poème de l'image, la lumière est légère et transparente :

*Je te retrouve dans la fleur tropicale
Qui s'ouvre à minuit*

Un seul cristal de neige qui déborderait la coupe de tes deux mains.

Au moment où le visage de la poésie française s'humanise, au moment où elle subit le choc de la révolution espagnole et celui de la guerre, la poésie de Breton reste immuable. Echappant à l'imaginaire et à la rêverie, tout entière appliquée à glorifier un monde inhumain, elle refuse de s'ouvrir sur l'histoire des hommes. Elle se fige dans une splendide immobilité. Limpide et cohérent, ce langage — quand il sera détaché de son objet (le rêve) — pourra ouvrir les chemins de la communication. Du point de vue du monde et des hommes, il est absolument vide. En lui, la poésie a touché une de ses limites. Par lui cependant, la poésie, reprenant confiance dans l'outil dont elle se sert, aura pu faire un pas hors du chaos et du désespoir.

Il s'est agi, pour Breton, de bâtir. Il sera question plus loin d'habiter.



Paul ELUARD

Le poète écrit pour rendre compte de la rencontre renouvelée de l'homme et du monde. S'il écrit encore, c'est que la poésie est toujours à faire et que dans chacune de ses images, l'imagination invente un chemin inconnu vers l'imaginaire, donc vers l'homme. Rien n'est jamais dit de manière définitive puisqu'il reste à dire ce qu'est devenue chaque chose après qu'elle a été dite. Si donc un poème ré-invente pour nous l'été ou l'amour, à cause de cette invention naîtra un nouveau poème. C'est lui qui va révéler que déjà le premier poème ne devait rien aux apparences de l'été. L'expérience de l'été n'est originale pour personne puisqu'elle est le fait de chacun : c'est l'expérience d'une image et de son poème qui donne à cet été une valeur. On définit ainsi un point de départ possible de la poésie. Le réel lui est indispensable, mais je dirais que c'est presque en tant qu'il lui est inutile. La poésie ne se saisit comme poésie qu'à partir de ce réel, mais à condition qu'elle s'en arrache vraiment. Il ne peut donc être question pour elle de retour au réel. Elle s'arrange de telle manière que le réel n'en peut être absent, mais maintenant le réel lui doit d'être ce qu'il est. C'est lui qui vient se ranger (ou non) dans les chemins mobiles que la poésie lui propose. A travers un langage, c'est donc le « concret » que nous allons découvrir. La poésie va plus loin que les images qu'elle imagine.

Dès ses premiers poèmes, Eluard choisit le langage qui sera le sien.

POUR VIVRE ICI

*Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.*

Je lui donnai ce que le jour m'ovait donné :
Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes,
Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés,
Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes.

Je vécus ou seul bruit des flammes crépitantes,
Au seul parfum de leur chaleur ;
J'étois comme un bateau coulant dans l'eau fermée,
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.

(1918)

Autour de la rêverie du feu, un espace du poème s'organise. A l'abandon de l'azur correspond l'abandon au feu du réel tout entier qui définit la rêverie. L'universel objet est donné à l'image pour qu'elle en constitue un espace autonome. Les apparences détruites, le travail de constitution de l'image en espace commence. C'est parce que le feu est une image fondamentale, qui contient l'univers entier, que cette image se développe en poème et se donne aussi bien comme surface que comme intimité. Le poème est un raccourci de la rêverie absolue.

L'image du « bateau coulant dans l'eau fermée » nous aide à comprendre comment le poème est une *croissance de l'image*. Remarquons d'abord que du point de vue de notre existence, cette image est une image tragique : c'est un naufrage. L'ensevelissement du langage est l'image même de la tragédie. Il montre qu'il n'y a de vie possible et de bonheur qu'après ces épousailles intimes avec les choses. A qui choisit de la rêver, l'eau est dès la vie une mort imagée. La façon dont j'y meurs constitue pour moi la vie la plus heureuse, où le tragique est situé dans l'expérience du destin dans ma rêverie. L'eau rêvée n'est plus n'importe quelle eau : elle a désormais pris la forme du bateau qui y coule. L'espace de la rêverie prend la forme de l'image qui descend dans le langage. Il faut remarquer aussi comment la rêverie d'un élément a besoin pour être imaginée de se servir des éléments de la rêverie universelle. Pour dire combien le feu ami lui est devenu intime, à cause de la terre qui lui est offerte, Eluard étend sa rêverie à celle de l'eau. Une image n'invente un espace qu'en s'imaginant à son tour. Dans leur développement exemplaire, dans leur croissance saine et simple, les images d'Eluard affirment leur confiance en la vie.

C'est ainsi qu'il ne peut à proprement parler être question de thèmes dans la poésie d'Eluard. L'objet se constitue au fur et à mesure du travail de l'image vers son poème.

LA RENCONTRE ELUARDIENNE

Cette poésie essentiellement écrite dès le début « pour vivre ici » est en premier lieu une délivrance de la lumière. Le feu intime est le feu qui tient chaud, mais c'est aussi le feu qui illumine. L'image fondamentale, l'image primitive d'Eluard, c'est l'image de la lumière.

*A fait fondre la neige pure,
A fait naître des fleurs dans l'herbe
Et le soleil est délivré.*

*Et fuyant le travail, nous allons au soleil
Avec des yeux contents et des membres légers.*

(Un seul être)

Ce n'est pas un hasard si le dernier des *Poèmes pour la Paix* (1918) témoigne précisément de la rencontre du feu lumineux et de l'acte pur du poète dans la solitude :

*Toute la fleur des fruits éclaire mon jardin,
Les arbres de beauté et les arbres fruitiers.
Et je travaille et je suis seul en mon jardin.
Et le soleil brûle en feu sombre sur mes mains.*

C'est à partir de cette rencontre que l'acte devient inséparable de l'image. Acte d'une conscience naissante, il constitue les bases d'un espace-temps habitable, qui serait comme une surmaturation d'une image lumineuse. On voit ici combien l'image du feu est morale. Et quant à la fin de sa vie, Eluard intitule le second tome des *Ecrits sur l'Art*, « *La lumière et la morale* », il ne fait que mettre à jour cette volonté d'y voir clair par les images et à cause des images.

La croissance du poème autour de la lumière désancre l'espace du bonheur :

*J'ai eu longtemps un visage inutile,
Mais maintenant
J'ai un visage pour être aimé
J'ai un visage pour être heureux.*

(id)

La rêverie donne à l'image un objet qui ne peut « prendre » que dans le poème. A travers l'image originale, l'objet d'eau et de feu, au lieu de se fixer dans un diamant reste une eau où se brise la lumière. Il y a une incidence de l'image dans le poème. C'est bien là le jeu d'un miroir, mais d'un miroir imaginé et qui a gardé toute sa liquidité, sa fluidité.

*Dans le miroir
Où je me suis perdu
minute par minute*

(*Poésie Ininterrompue II*)

fait écho à

*Clair avec mes deux yeux
Comme l'eau et le feu*

(*Capitole de la douleur*)

A cause d'autrui jusqu'à qui s'étend l'image, l'homme peut avoir un visage utile ; il peut être heureux à cause de l'invention d'autrui dans le langage. Le regard d'autrui loin de me saisir et de faire de moi l'esclave de sa volonté destructrice est ici rêvé à son tour, c'est-à-dire intimement pénétré. Dans le regard où je descends alors rêver, en tant

que j'y engage mon corps, s'élève à son tour le corps de celle que j'aime et qui justifie mon existence présente.

Ainsi, à travers la rêverie du regard est inventé l'amour. Je peux aimer parce que je suis heureux et dans l'amour mon bonheur trouve à se fixer.

Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime.

(Capitale de la douleur)

Mais je trouve ce que j'aime (ou celle que j'aime) dans ce que j'écris, quand je l'écris. Il n'y a pas là un simple jeu des mots, mais une restructuration de la conscience — un *rêve transitif*.

L'amour non plus n'est pas une évidence : il y a une lente invention de l'amour dans la chair, dans le corps, dans le désir et dans le langage. Sartre a signalé cet univers, cet espace de la caresse où la conscience s'enlise dans le désir. Son image primitive se retrouve dans celle du langage poétique enseveli dans le langage quotidien. C'est un désir de briser la solitude des images — un désir d'action. A :

*Reste immobile
et tu es seule*

(Rose Publique)

Eluard oppose :

*Elle s'allonge
Pour se sentir moins seule*

(Vie immédiate)

Plus tard, quand la femme aimée a démontré par son amour la vérité du poème, le poète peut parler de la naissance de la vie en lui. Dans *Poésie et Vérité* 42, Eluard écrit :

*Le 21 du mois de mai 1906
A midi
Tu m'as donné la vie*

Il pouvait l'écrire en 1942, au cœur de la tragédie : montrer comment vivre était devenu nécessaire.

*
**

Dans tous les poèmes d'Eluard, les images du soleil, de l'eau, des yeux et des miroirs sont indissolublement liées dans une rêverie unique, dans un espace cohérent où le langage vient se déposer comme sur un rivage. La rêverie absolue naît de cette rencontre de tous les éléments. Grâce au langage, la rencontre d'autrui fait de l'imaginaire un espace auquel celui que nous vivons finira par coïncider.

Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir

(Capitale)

*Un bel oiseau me montre la lumière
Elle est dans ses yeux, bien en vue.
Il chente sur une boule de gui
Au milieu du soleil.*

(Capitale)

L'ESPACE D'AUTRUI

L'extase de Baudelaire, cet instant de coïncidence d'un paradis artificiel et d'une image lui faisait dire : « Et déjà vous êtes l'oiseau ». Il y avait là une véritable identification de l'objet de l'imagination avec celui de la perception hypnotique. Le premier est englouti par le second au point de disparaître entièrement sous lui. Rien de semblable chez Eluard : l'oiseau est l'envol nécessaire de l'imagination, où la liberté angoissante d'une conscience sur le point de naître se saisit comme liberté. Par l'envol des images de l'oiseau, la liberté trouve à se sédimenter dans un élément familier. La liberté, par le relais imaginaire de l'oiseau en vol, propose l'espace de l'étendue qu'elle est avant ma conscience. Elle devient une image fondamentale, libérée du poids de toute matière, le témoin même d'une image qui s' imagine avant d'être image de quelque chose. Il y a un espace de l'oiseau qui est réellement l'espace qui doit son existence à l'oiseau. L'espace de l'oiseau dans l'image est un oiseau-en-vol, un oiseau qui ne doit qu'à son vol de pouvoir voler. Parce que l'air en fait partie, parce que l'air ne peut exister que par la présence de l'oiseau, cette image est une image pure de la pureté ; plus qu'un oiseau, l'image de l'oiseau est l'objet imaginaire de l'homme libre, mais pour qui la liberté au lieu d'être une angoisse, est devenue une confiance arrachée aux condamnations de l'angoisse :

« Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber. »

(La Pyramide humaine)

Ce n'est que dans la mesure où il a réinventé le vent que :

L'oiseau s'est confondu avec le vent.

(Capitale)

Par son imagination de l'oiseau, un espace naît à l'homme. Il est certainement faux de dire que « l'homme divinisé plane au-dessus du monde ; il est devenu le sublime des oiseaux » : (Carrouges, *Eluard et Claudel*, p. 60). Il n'y a dans ce vers ou dans : « Nous sommes les oiseaux » qu'un exercice de l'espace, la prise de conscience d'un espace pur et autonome. A l'origine, cet espace est d'ailleurs entièrement fermé sur lui-même. Il a besoin à son tour d'être imaginé pour rencontrer un autre élément. Mais plus qu'aucun autre, plus que l'eau fermée sur le bateau qui coule, il engage l'homme. Si pour le moment il s'enferme donc dans l'objet qu'il suscite :

*Un oiseau s'envole
Il rejette les nues comme un voile inutile
Il n'a jamais craint la lumière.
Enfermé dans son vol
Il n'y a jamais eu d'ombre.*

(Capitale)

il n'est qu'une démarche de l'imaginaire vers l'espace d'autrui :

J'ai besoin des oiseaux pour parler à la foule.

(Capitale)

C'est maintenant que l'imaginaire s'ouvre sur une rêverie nouvelle où le langage est devenu transmissible. Au moment où l'objet de la lumière ouvre l'espace qu'il proposait, l'image enracine le monde. La rêverie absolue élabore autrui dans le poème ; elle est une naissance d'autrui à mon langage. Quand le bonheur inventé a trouvé à se fixer dans l'amour et que cet amour rêvant prend le corps d'autrui, les frontières du corps et de l'âme sont brisées, il n'y a plus l'ombre d'un côté et la lumière de l'autre, conscience et inconscience. L'imaginaire les ayant pris à sa charge, elles sont réunies dans un espace de la compréhension, de la douceur possibles.

O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour.

(Capitale)

L'ESPACE DU RÊVE ET LA REVERIE DE L'ESPACE

... « Je tente d'appeler N..., de lui faire entendre le mot « pa-ra-ty-sé ». En vain. Je pense, avec une angoisse effroyable, que je suis aveugle, muet, paralysé et que je ne pourrai plus jamais rien communiquer de moi-même. Moi vivant, les autres seront seuls. Puis j'imagine un écran, la pression des mains sur une vitre sans la casser. Les douleurs diminuent progressivement. Jusqu'au moment où j'ai l'idée de contrôler du bout des doigts si je suis vraiment sur le parquet. Je pince légèrement les draps, je suis sauvé, je suis dans mon lit. »

(Rêve du 18 juin 1937)

Dans le rêve (1), le désir est immédiatement réalisé, sans dépassement du désir qu'il est vers l'acte de sa réalisation. L'espace qu'il indique adhère à tel point au signe qui le représente dans le langage qu'il se lève à l'image du premier mot imaginé. En fait, à cause de cette adhésion instantanée, il n'y a pas d'espaces du rêve possible. C'est ce dont témoignent les perpétuelles métamorphoses survenant dans le rêve. Elles subissent les caprices d'une conscience qui refuse de se fixer, qui se refuse comme conscience. Par là, le rêve est essentiellement le lieu de la solitude. Le rêve isole le rêveur dans son sommeil. Il est une image sans imagination, incapable d'être imaginé à son tour. Anéantissant la liberté, il condamne son rêveur à une vie en image qui est l'antithèse d'une vie imaginaire. La prétendue liberté qu'il espère découvrir le rejette dans un temps privilégié dont il ne peut plus s'évader. Eluard parle à propos de son rêve du 18 juin 1937 de « cette sensation d'isolement, ces angoisses, ces douleurs, cette agonie. »

(1) Voir l'Introduction.

Parler de solitude à ce propos est même aléatoire : dans la solitude, il m'arrive encore de témoigner d'une volonté de communiquer, à cause de la façon dont je veux être seul. Le rêveur subit cette mise entre parenthèses, ce rejet que le rêve choisit pour lui. Il est proprement isolé. Comme il est séparé d'autrui par rien dont il puisse s'affirmer responsable (on n'est responsable ni d'un mot ni de ses métamorphoses) il lui est impossible de rejoindre autrui. C'est pourquoi le rêve est un suicide sans mort, une agonie.

(Il se produit pour le consommateur de drogues le même phénomène. Michaux dans son admirable *Misérable Miracle* parle de cette hallucination instantanée qui s'est imposée à lui quand, sous l'effet de la mescaline, le mot « hallucination » s'est présenté aux confins de sa conscience. Dison brièvement que dans le rêve du dormeur — comme sous l'effet de la drogue — l'acte cristallisé autour d'un mot empêche la conscience de prendre conscience du geste qui ferait précisément d'elle une conscience.)

UNE IMAGINATION QUI A RAISON

Il en va tout autrement dans la rêverie active. Dans le rêve transitif, je pars du mot à la rencontre d'une image autour de laquelle rôde la conscience jusqu'à pouvoir affirmer son existence. Processus assez exactement opposé à celui de la métamorphose où un objet dès qu'il en est devenu un autre cesse d'être celui qu'il était. Les images de la métamorphose n'ont entre elles aucun lien d'intimité. Dans la rêverie d'où sourd la conscience, il y a, au contraire, une naissance continue de l'image ; un espace en est le fruit. Nous avons vu l'oiseau devenir l'espace de son image. Nous avons vu l'espace de la nuit et du jour se rencontrer dans l'espace de la femme endormie, sans que pour autant ni l'espace, ni le jour, ni la nuit aient perdu aucune de leurs valeurs ; ces valeurs ont été dégagées. Leurs surfaces ont été pénétrées et de la manière dont elles l'ont été a pris forme un nouvel espace imaginaire où les rapports de l'homme et du monde ont été proposés sur un mode inédit : la liberté.

Il y a dans :

O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour

une ré-invention des rapports de l'homme et du monde, où le mode d'exister que je choisis pour autrui, après l'avoir inventé dans mon langage, révèle à travers ce langage une présence originale du monde à l'homme. Ici l'espace-temps du réel arraché à l'étendue et la durée qui les rendaient destructibles est le signe d'un monde où l'homme les a choisis durables autant que valable la vie d'autrui. Le monde qui a pris racine dans mon image invente à son tour les chemins du temps, il ne les subit plus.

Il n'est plus possible dès lors de parler de monde d'une part et d'homme d'autre part. Par le détour de la « sur-chose » (Bachelard)

qu'elle a inventée, l'imagination s'ouvre sur le monde humain. Un équilibre de valeurs s'est établi entre le monde et l'homme. C'est la raison de l'imagination.

LA RESSEMBLANCE

La lumière de l'image (la morale du poème) ne peut plus dans le monde humain, vivre sans son poète :

Quand nous n'y sommes plus la lumière est seule
(Vie Immédiate)

Quand nous y sommes, la lumière achemine vers autrui. Alors l'amour est né — qui est cette naissance d'autrui en moi dans la mesure où mon âme ainsi s'invente un corps. Il a sans cesse besoin du désir dans lequel s'enliser :

Et d'une grande écriture charnelle j'aime
(La Rose Publique)

Ainsi peut s'élaborer dans le regard (l'œil-en-acte) d'autrui que je vois, une confiance dans le monde selon l'homme :

Tes yeux sont livrés à ce qu'ils voient
Vus par ce qu'ils regardent

Confiance de cristal
Entre deux miroirs
La nuit tes yeux se perdent
Pour joindre l'éveil du désir

(Vie Immédiate)

Cette image du regard constructif, elle est antithétique de la caresse où les yeux se connaissent en s'oubliant réciproquement dans le regard. Ainsi encore s'établit un véritable pont entre les miroirs où vivre autrui donne à ma vie un sens agrandi quand j'écris, dans un poème, celle que j'aime.

Dans cet univers à deux dimensions humaines, je prends conscience de moi comme solitude dépassée — espace infini — où l'image ne cesse plus de rêver le miroir qu'elle est devenue :

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

(Les Yeux Fertiles)

Le drame de l'image, qui comme image seule ne pouvait ressembler à rien, est dénoué dès que l'image fait éclater l'objet où elle s'apparaît. Un monde de la ressemblance est né :

Un visage à la fin du jour
Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
Tout soleil caché

*Toute source des sources au fond de l'eau
 Tout miroir des miroirs brisé
 Un visage dans les balances du silence
 Un caillou parmi d'autres cailloux
 Pour les frondes des dernières lueurs du jour
 Un visage semblable à tous les visages oubliés.*

(Vie Immédiate)

L'arrachement successif de la source aux sources, du miroir aux miroirs et du visage aux visages oubliés indique assez bien cette démarche de l'image vers le présent de son espace. Ce n'est que lorsque l'expérience de tous les visages imaginés a pu être oubliée qu'un visage concret apparaît dans le poème. Ce dépassement de l'image vers le présent qui l'habite explique mieux :

*Tes yeux dans lesquels nous dormons
 Tous les deux*

Non seulement la liquidité des yeux permet de descendre dans l'intimité d'autrui, mais elle est devenue habitable.

A travers l'expérience d'autrui — « les négatifs des rencontres » — s'élabore une image ressemblante en ce qu'elle est oublieuse de cette expérience au profit d'une expérience imaginaire. Nommer un visage, c'est rendre à l'homme une confiance illimitée.

« La lumière m'a pourtant donné de belles images des négatifs de nos rencontres. Je t'ai identifiée à des êtres dont seule la variété justifiait le nom, toujours le même, le tien, dont je voulais les nommer, des êtres que je transformais comme je te transformais, en pleine lumière, comme on transforme l'eau d'une source en la prenant dans un verre, comme on transforme sa main en la mettant dans une autre. »

(Vie Immédiate)

La coexistence dans ces lignes, de l'image et de l'eau et de celle des mains semble indiquer que les mains sont l'image terrestre des yeux. Images d'une image, les yeux imaginés ouvrent un espace de l'action.

Le corps a pris conscience de sa chair par les mains. Sa présence suscite un espace. En lui sont informées les données élémentales du monde. Mais quand cette ressemblance est établie, quand les yeux de celle que j'aime m'y font dormir comme je la vois dormir, cet univers du « nous » tend à éclater lui aussi sa surface, à devenir un univers universel. Les deux premiers poèmes de *Fragile* imaginent cette véritable délégation des valeurs. D'abord le corps constitue un univers habitable en-deçà de la caresse qu'il est :

*Tu te lèves l'eau se déplie
 Tu te couches l'eau s'épanouit
 Tu es l'eau détournée de ses abîmes
 Tu es la terre qui prend racine
 Et sur laquelle tout s'établit*

.....
*Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
 Le tien*

Tu es la ressemblance

Puis cet univers unique ouvre l'espace dont il est désormais responsable sur un espace universel des mains. Chemins du désir, les mains sont devenues la raison d'être de la vie, mobilisant l'acte ouvert de la communication :

*T'es-tu déjà prise par la main
 As-tu déjà touché tes mains
 Elles sont petites et douces
 Ce sont les mains de toutes les femmes
 Et les mains des hommes leur vont comme un gant*

A cause des mains, le corps enliscé dans les caresses s'éteint dans le silence :

*Belle sans la terre ferme
 Sans parquet sans souliers sans draps
 Je te néante*

(*Les Yeux Fertiles*)

A cause des mains, l'image ainsi nommée enracine le monde dans l'imaginaire où se fixe la conscience :

Nous nous libérons par les mains réalité retrouvée.

Le poème est alors chargé de la responsabilité du concret. A partir de cette connaissance d'un univers — pour l'homme la poésie d'Eluard se conjugue au présent. L'espace s'ouvre sur ce temps de la certitude qu'est le présent. Il y a certainement un nœud de la pensée éluardienne — de la pensée tout court — où son désir de se donner un espace par la rêverie amoureuse et sa volonté de laisser ce désir cristalliser l'acte qu'il indique s'interpénètrent.

Déjà dans la rêverie du corps de celle que j'aime, il ne peut plus être question de solitude : la ressemblance en brise les cadres. Nommer l'espace rêvé où je me découvre c'est déjà dépasser l'étendue de la rêverie. Mais il advient que le choix d'autrui que je fais dans le poème ainsi constitué me rend solidaire de tous les hommes. La réflexion nomme, en même temps qu'elle s'assume, une conjugaison. Conjuguer au présent, c'est en dépassant ce présent lui inventer un avenir dans la mesure où tout homme peut à son tour le prendre en charge. Le drame éluardien est ainsi celui d'un dépassement de l'imaginaire comme espace de son action vers l'inscription de l'homme dans cet acte. Il est contenu dans ces phrases des *Premières vues anciennes* : « Le poète voit dans la même mesure qu'il se montre. Et réciproquement. Un jour tout homme montrera ce que le poète a vu. Fin de l'imaginaire. » De même qu'il n'y a de bonheur possible qu'au bout d'une image et à cause d'une image, la vie ne sera vraiment possible ici que quand l'imaginaire aura été constitué.

C'est ainsi encore que la ressemblance s'ouvre sur la réciprocity.
« La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. » (*id.*).

Ce nœud du désir agissant et de l'action désireuse illustre la présence du poète au bonheur et au malheur des hommes. L'existence ainsi devient contemporaine de l'expérience du poème. Il n'y a pas d'antithèse entre l'espace de l'amour et celui de la présence de tous les hommes, à cause du poème. Cours naturel réunit :

*Moins par nos mains reconnues
Lèvres à nos lèvres confondues*

Et *Guernica* :

*Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir*

*Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison.*

Ces poèmes préparent l'image du « jour à mettre au monde » (*id.* *Sans âge*).

Comme la présence physique d'autrui est dépassée dans l'amour qui l'imagine, la « décision d'être » du poème qui me donne autrui est l'indice de l'humanité dominant son destin.

L'ACCOMPLISSEMENT DU PRESENT

La mise au jour du monde (car « mettre le jour au monde » est une image réciproque, une image de nomination où le jour n'est possible qu'à cause d'un monde naissant en lui et qu'il révèle) suppose une rencontre de l'homme et du monde. Le présent y déploie sa véritable dimension. Car il n'est présent que par dynamisme et contient donc la volonté de s'accomplir par-delà sa présence. Au cœur de ce présent s'élabore un avenir qui n'a plus seulement l'absurdité de l'espoir. Il est l'avenir que choisit mon présent. C'est à la justification de cet avenir contenu dans le présent que procède désormais l'œuvre d'Eluard. « Le présent est le temps de son propre bonheur » (Jean Lescure) ; il est le temps de la complicité.

*Je me suis pris à caresser
La mer qui hume les orages.*

(Livre Ouvert, II)

Et le ciel est sur tes lèvres

(Le lit, la table)

La complicité cristallise un perpétuel commencement.

Bien qu'il y paraisse peu, la poésie de Paul Eluard est située profondément dans notre époque ; mais plus qu'aux circonstances,

c'est à un certain ton de l'époque que les poèmes font écho. Ce n'est que lorsque les circonstances deviennent graves au point d'étouffer la vie que nous voyons Eluard s'appliquer à donner tort à ces circonstances. Comme il avait donné corps à ce bonheur vers quoi tend inconsciemment l'insouciance, il affronte maintenant le malheur et « la misère du monde » (A. Breton). Il veut que le langage soit la promesse d'un mieux être et d'un mieux vivre ; il en forge l'outil dans la guerre.

La guerre, c'est l'expérience de la terre et de la nuit remuées, une saison en enfer mais dont on veut que le langage ait désormais raison. Eluard n'attend pas d'entrevoir la fin du malheur (l'aube sur la terre) pour écrire. L'acte poétique dans la dignité de son geste suffit à nier le monde absurde ; il suffit à le tirer de l'impasse de néant où il achemine l'espace. Il mobilise la volonté. Hors de l'isolement, il s'invente un destin. Puisqu'un seul homme souffre du malheur qui pèse sur tous les hommes, sa démarche dans le langage va tous les concerner :

*Nous n'avons jamais commencé
Nous nous sommes toujours aimés
Et parce que nous nous aimons
Nous voulons libérer les autres
De leur solitude glacée*

Au cœur même du malheur, il s'agit de témoigner en faveur d'autrui et de laisser s'ouvrir la poésie. La sympathie propose un espace ouvert du poème, l'espace d'un temps habitable.

LE FEU DE L'AUBE

Ainsi grondit l'aube raisonnable selon l'expérience de la nuit, l'aube préparée depuis toujours, prête à surgir à chaque instant de n'importe quel enfer :

L'aube est sortie d'un coupe-gorge

Elle surgit dans le langage. A l'orée du discours, elle se donne sans détours.

C'est alors la grande rêverie du feu, « un feu vocal et capital » auquel rien ne peut être comparé. Rien sur le plan du discours poétique (du discours - par la poésie) ne peut l'avilir. Image absolue de l'invention, ce feu qui crée est déjà une image qui prélude au *Phénix*. « Le mythe du Phénix est le mythe de la reconnaissance progressive, la dialectique de la vie et de la mort, dialectique majorée, de toute évidence, dans le sens de la vie amplifiante » (Bachelard). C'est dans ce sens que le feu est l'élément éthique par excellence. « Un feu comme une ligne droite » dit Eluard.

*Un feu qui s'attaquait aux étoiles éteintes
Aux ailes chues aux fleurs fanées
Un feu qui s'attaquait aux ruines
Un feu qui réparait les désastres du feu*

L'ABSENCE D'AUTRUI

Les poèmes du feu corrigent le destin en le précipitant dans un monde « réparé » ; ils l'élaborent dans le sens d'une vie peuplée de bonheur. Ils le font coïncider avec un présent amplifié, grave des significations. Dans un temps parfaitement rempli, rien n'a été concédé à l'absurdité du destin.

En 1946, *Poésie Ininterrompue* vient de paraître, qui est une somme de l'aventure du poète à travers le bonheur et la douleur. L'objet vainqueur vacille dans le langage amarré aux confins de la conscience. La morale de la lumière chemine, assurée d'inventer une conscience heureuse. Le langage étonne d'être si près de l'expérience du présent, de la nomination du bonheur. Les images s'effacent sous la tendresse qu'elles ont choisi :

*Par toi je vais de la lumière à la lumière
De la chaleur à la chaleur
C'est par toi que je parle et tu restes au centre
De tout comme un soleil consentant au bonheur*

Brusquement, le 28 novembre 1946, Nusch meurt. En 1947, sont publiés ces poèmes d'outre-tombe qui témoignent très haut en faveur de la vie, où la vie s'interroge sur ses aboutissements :

*J'aurai bientôt perdu mon apparence :
Je suis en terre au lieu d'être sur terre,
Mon cœur gâché vole avec la poussière,
Je n'ai de sens que par complète absence.*

(23 novembre 1946)

Une vie qui tronve où s'enraciner, d'où s'élever magnifique :

*Je suis devant ce paysage féminin
Comme une branche dans le feu.*

(24 novembre 1946)

*J'ai donné sa raison, sa forme, sa chaleur
Et son rôle immortel à celle qui m'éclaire.*

(27 novembre 1946)

Au moment où le bonheur inscrit exactement la vie dans les lignes de sa lumière, au moment où le temps ne peut être conjugué qu'au présent, il advient que cet espace intime et silencieusement équilibré se brise. Le temps ne se satisfait plus des chemins qui lui furent inventés :

*Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six
Nous ne vieillirons pas ensemble.*

*Voici le jour
En trop : le temps déborde.*

Infime aux yeux de l'éternité et de l'absurde, immense aux yeux humains, le jour de la mort de Nusch plonge le mal au cœur du bonheur. Une douleur infinie délie l'espace tendrement réuni des images heureuses.

J'étais si près de toi que j'ai froid près des autres.

« Après le plus grand abandon, quand il n'eut plus au fond de lui-même que la vision de sa femme morte, il fut secoué d'une grande révolte. » (*Poèmes politiques*). Le temps pour lui alla jusqu'à ne plus pouvoir avancer :

Il est midi tout seul à jamais sur la terre

Mais la solitude avait été rompue une fois, à cause du poème. Il fallait la rompre à nouveau. « *Ceux qui l'aimaient* étaient légion. Ils allaient boire aux sources, ils travaillaient contre l'effort perdu dans l'ombre. La douleur était surmontée, ses fruits allaient mûrir, tous en seraient nourris. » Responsable du bonheur de tous à cause de ses poèmes que tous peuvent prendre à leur compte, Eluard doit désigner cette douleur au destin :

Je parle et la porte s'ouvre

Nous avons là sans doute l'exemple le plus grand d'une renaissance par le poème, où la poésie définit sa morale en améliorant l'homme qui s'y trouve. Par-dessus l'absence, le poème retrouve un « corps mémorable » ; la douleur surmontée débouche sur le présent qu'elle amarre : à cause de la poésie, et parce qu'elle oublie l'absurde, le bonheur est encore possible et la vie habitable. Le langage retient encore sa douceur et sa force.

« POUVOIR TOUT DIRE »

Vivre, c'est apprendre à parler clair.

Il y a dans le désir de « tout dire » la proclamation non de la volonté de tout énumérer, mais du pouvoir de tout inventer, l'affirmation d'une imagination qui veut avoir raison.

*Mes mots sont fraternels mais je les veux mêlés
Aux éléments à l'origine au souffle pur*

Je veux sentir monter l'épi de l'univers

(*Poésie Ininterrompue. II*)

Le langage n'est responsable d'autrui que dans la mesure où l'univers qu'il enracine est présent. Immédiat. Aussi longtemps qu'il choisit le langage et tant qu'il parle pour lui, le poète garde cette chance — qui est un risque tout autant — d'imaginer au temps un

présent, de reculer jusqu'au silence de la mort le moment où le poème va basculer dans l'absurde. Jusque là il peut choisir la solitude (comme le fait Rimbaud) ou la communication. Jusqu'alors, le « vœu de vivre » peut prendre corps.

Tu es venue l'après-midi crevait la terre

*O toi mon agitée et ma calme présence
Mon silence sonore et mon écho secret
Mon aveugle voyante et ma vue dépassée
Je n'ai plus eu que ta présence*

(*Le Phénix, Dominique aujourd'hui présente*).

L'imagination se prend à rêver toute la vie de cette nouvelle présence ; pour pouvoir la conjuguer au présent, elle en découvre tout le passé. Elle refait le chemin de la ressemblance, d'avant la ressemblance, pour y ancrer un bonheur dévorant. On peut à ce propos parler d'une *amplification de l'expression*. Le corps inventé par les caresses libère à son tour la douceur où il s'abîmait. Un corps caressé devenu caressant et qui se prolonge ainsi dans le temps — en qui le temps trouve à s'étendre comme le rêve d'un corps :

*La caresse est comme une rose
Qui renforce la nacre d'un midi très chaud
Présence à tout jamais
Rien ne se fait qui ne soit d'avenir (id)*

Premier à chaque instant du temps, le poème ajoute au réel ce qui précisément le rend visible :

Une lampe en plein jour (id)

relie les images dans l'objet d'une lumière invincible qui crée l'espace de la certitude. Le crépuscule y est une aube, l'imagination, la raison d'être de la vie :

Notre printemps est un printemps qui a raison (id)

C'est par cette démarche du bonheur que l'œuvre d'Eluard s'offre à nous comme une expérience rigoureuse. De l'univers de *Guernica*, nous débouchons sur notre monde immédiatement — notre monde est dépassé vers les possibilités de vie que le poème propose. L'homme l'ayant inventé dans son langage, le monde se trouve situé. Il y a dans le choix du bonheur une situation du monde dans l'homme qui peut

*Ouvrir vraiment à l'homme une porte plus grande
(Poésie Ininterrompue, II).*

Des formes de la rêverie du langage à propos de ce qu'il est dépend la cristallisation de la conscience. Il n'y a de cristallisation qu'après l'invention du bonheur. Le présent prend alors son poids véritable :

La présence a pour moi les traits de ce que j'aime (id)

C'est là proprement un bonheur rasponsabla. La manière dont sa responsabilité est définie choisit pour moi la liberté la plus certaine — la plus mystérieuse. Elle m'y appelle vers une aventure renouvelée. Éluard écrit alors la simplicité la plus grande : un poème du temps délivré :

*Viens amasser notre avenir
Vois-tu je dis chez moi et c'est déjà pour rire
Ce n'est qu'en moi que je veux dire
Ma force t'y reçoit, ton image y prend corps
Je t'offre un toit je t'offre un lit plus grand que toi
J'y suis déjà couché dans la plaine et les bois
Et c'est le flot montant de la mer qui t'envoie*

(Poésie Ininterrompue, II)

Mais encore la sérénité n'est-elle pas dans le confort ni dans un univers où l'ordre se profilerait à l'horizon. La sérénité est choisie dans l'aventure, cette amasseuse de temps. Elle est dans le bonheur de pouvoir inventer — le bonheur de l'expression. C'était le bonheur impeccable de :

La terre est bleue comme une orange
C'est le bonheur exigeant de :

*Il ne faut promettre et donner
La vie que pour la perpétuer
Comme on perpétue une rose
En l'encerclant de mains heureuses*

Le bonheur des mains libres d'venues mains utiles. Elles ont soutenu le monde, l'ont posé dans leur rêveria. Elles

*ont porté le monde au-dessus de la terre
Au-dessus des prisons, des tombeaux, des cavernes (id)*

Dépassée l'évidence du présent dans l'expérience en lui de la durée, le poème est simultanément le moment du réel le plus lourd et le plus libre :

*Le présent pèse sur nous deux et nous soulève
Mieux que le ciel soulève un oiseau vent debout*

(Poésie Ininterrompue, II)

Ce présent est un temps à la taille de l'homme, où l'avenir pèse de tout son poids de bonheur possible. Le langage y éclot dans une action digne, rigoureuse et raisonnable. Le mystère est une de ses vertus.



CONCLUSION

Nous avons vu la poésie s'enliser puis, s'étant trouvée enfouie sous les données premières du langage, suivre le cours souterrain qu'elle s'offrait elle-même. Nous l'avons vue ensuite resurgir, à propos d'une certaine tendresse de la légende (chez Apollinaire). Ce nouveau courant ne charriait cependant qu'une certaine poésie. Par-dessus les siècles, il renouait avec la tradition de la poésie lyrique. Il apportait une eau nouvelle à ce moulin qui tourne encore et qui tournera toujours, enrichi dans ses apparences, fidèle à lui-même dans sa simplicité et ses pouvoirs immédiats visibles ou lisibles. Mais, presque simultanément, un courant poétique non encore remonté de sa saison souterraine, attendait d'avoir fouillé les régions obscures de l'ineffable avant de les apporter à la lumière. Enfouie dans le monde, enfouie dans l'homme, les emmêlant l'un et l'autre dans son langage, la poésie qui en a porté le témoignage n'en est sortie que pour affirmer l'ambiguïté de la relation de l'homme au monde. S'interpénétrant sans cesse dans un langage jamais stabilisé, l'homme doit au monde autant que celui-ci doit à l'homme. Se poussant l'un l'autre à être ce qu'ils sont vraiment, l'homme et le monde, dans la nomination du poème, finissent ainsi par acquérir une raison d'être ; l'acharnement du poète à la dire n'a d'égal que la qualité d'homme qui se définit alors.

De ce monde retrouvé (à la fois par le chemin du poème et par celui des circonstances : la guerre d'Espagne, la Résistance, etc.), que va retenir le poème ? Va-t-il désormais l'accepter intégralement ? Ou bien va-t-il, au nom d'une imagination dont l'expérience poétique a précisément révélé la puissance, le ramener au rang obscur d'une « chose » trop connue ? Cette hâte à vouloir irréaliser le monde, le surréalisme en a fait une véritable profession de foi. C'est au profit d'un « monde meilleur » et plus beau qu'il refuse le monde où nous vivons. Annulant l'effort de compréhension

du monde tel qu'il est, il lui préfère celle du monde tel qu'il le voit, tel qu'il le veut.

Très tôt, on remarque que ce n'est là qu'un projet. D'autres poètes, pour qui l'homme est avant tout cet être engagé dans l'expérience du monde et qui ne peut faire qu'il ne soit à chaque instant victime ou vainqueur d'une situation mondaine, acceptent ce combat avec le quotidien, ce duel avec le temps, ce débat avec le langage. Ils s'attachent à sortir de l'espace où les rêves se distinguent, pour construire sur leur rêverie un espace du langage où le monde soit inclus ainsi que l'homme tel qu'il est. Avec eux, nous voilà passés de l'espace du rêve à une sorte de rêverie de l'espace entendu désormais comme cette conscience que l'homme prend du rêve. Une notion nouvelle apparaît : nous l'avons appelée la *rêverie transitive*. S'attardant à rêver le monde, le poète élabore un langage que tous les hommes peuvent prendre à leur compte. Poème d'un seul, son œuvre est poésie pour tous. A l'horizon de l'homme qu'il est, le poète rencontre l'humanité. Son imagination a humanisé le monde ; elle l'a rendu habitable.

Il reste à décrire cette « habitabilité » du monde dont le langage est devenu l'instrument. Nous abordons cette description par une rêverie à propos d'un phénomène du langage lui-même. Dans sa « *Poétique de l'Espace* », Gaston Bachelard écrit : « Les mots — je l'imagine souvent — sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée, toujours près au « commerce extérieur », de plain-pied avec antrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur. Monter l'escalier dans la maison du mot c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète » (p. 139).

Retenons surtout pour l'instant cette notion de « petites maisons » dans lesquelles le poème existe — et par lui le poète. De ce poème en prose de Bachelard, nous passerons sans hiatus à ces pages où Michel Leiris décrit l'itinéraire de ses « expériences » (mais elles sont sa vie même) selon qu'il chemine dans son propre langage. « N'existant plus que par écrit », Michel Leiris nous apporte le témoignage le plus pur de la rêverie des mots. Nous verrons que ce témoignage n'est pas unique : seulement, chez d'autres poètes contemporains, la rêverie prend d'autres visages. Chez Michel Leiris, mise à nu, elle a une qualité toute particulière : l'existence vient se prendre dans les fils arachnéens du langage et du même coup, le langage la révèle. On peut même aller jusqu'à penser que le langage est le tirage positif des négatifs de l'existence. Dans l'« exposition » du poème, les relations du langage et de la vie (de l'homme et du monde) apparaissent sous un nouvel éclairage. Souvenez-vous de ce passage où dans *Biffures*, le poète parle des mincs. Sa rêverie glisse lentement de la mine de son crayon

vers la mine souterraine. Autour d'un outil qui sert à fixer le langage, un monde prend naissance, qui a son germe dans un mot :

« Tailler la mine d'un crayon. Enlever d'abord, ou moyen du conif, quelques copeaux de bois (plutôt épais, car on aime bien sentir la lame mordre franchement les fibres ligneuses). Ensuite, faisant reposer l'extrémité de l'étroit cylindre de graphite, maintenant dégoagée, soit sur le bout de l'index de la main gauche, soit sur une quelconque surface résistante, et tenant le conif de manière à ce que sa lome se présente obliquement par rapport à la colonne charbonneuse, appointir soigneusement cette colonne, grâce à une série de menus grattements par lesquels il est arraché, avec un petit bruit légèrement agoçant pour les dents (plutôt agréable pourtant), un peu de poudre grise, qui teint d'une couleur foncée le bout de l'index (si c'est sur lui qu'on opère) ou se dépose simplement en minuscule tas de cendres dont on débarrassera ensuite — d'un bref souffle expulsé dessus — la surface prise pour appui (si c'est ce dernier mode opératoire qu'on a choisi, afin d'éliminer les risques de coupure ou le minime inconvénient que présente le fait de se salir l'extrémité d'un doigt). Façonner de la sorte, en infime cône aussi pointu que possible, le bout noirâtre du crayon ; écouter le crissement de l'arête d'acier sur la substance ferrugineuse qui constitue la mine ; éprouver, à travers la perception de ce crissement, combien les deux solides ainsi frottés l'un contre l'autre sont l'un et l'autre durs ; plus que toute expérience préparée de longue main, que réussit ou manque un professeur de sciences physiques, ces actes d'une élémentaire simplicité nous font entrer en contact avec la matière minérale, ici comprise entière dans les limites ridiculement réduites de ce corps luisant et sombre, proche des pierres précieuses par son exactitude et sa délicatesse, plus proche encore du charbon par son opacité et sa coloration. »

« De la mine à la mine — j'entends : de celle du crayon à celle du sous-sol — il y a toute la différence qui sépare le convexe du concave, le positif du négatif. Si la mine du crayon est essentiellement un filon, un cordon dense et substantiel se propageant à travers l'épaisseur du bois, dans l'idée que je me fais de la mine souterraine le filon — qui est pourtant la raison d'être de celle-ci — s'oblitére et presque disparaît : la mine, ce n'est plus qu'une galerie, un tube plus ou moins ramifié qui taroude l'opacité des couches minérales, la transperçant de son vide comme la mine du crayon arme sur toute sa longueur et transperce de son plein le fût cellulaire du bois. »

« Le même mot se trouve danc avoir changé de signe, sans que le moindre indice extérieur révèle une mutation

si radicale : alors qu'il désignait, primitivement, un corps tangible, par lequel était remplie une fraction d'étendue bien définie qu'il rendait palpable, le son « mine » ne s'attache plus maintenant — vain chiffon signalisateur de travaux de démolition — qu'au néant d'un espace vacant, creux boyau se faufilant comme un mort parmi la réalité compacte de la croûte tellurique. Au sein de la cloison presque étanche que cette croûte interpose entre l'air relativement paisible que nous respirons et l'effervescence continue de l'hypothétique foyer central qui charge de feu la terre comme une bête vivante l'est de sang, voilà que s'est glissée l'inanité d'un interminable doigt de gant. Mieux que le tout à l'égout et que toutes les tuyauteries qui courent du haut au bas des immeubles, le doigt — ou le faisceau de doigts, c'est-à-dire la main — sans substance de la mine devient vase d'élection, de quelque côté qu'il soit pointé, pour les plus agoissantes rumeurs. »

(Biffures, p. 99-101).

D'une matière à l'autre, le mot, comme dit Leiris, « a changé de signe ». Le mot n'a pas changé de « maison ». Mais dans son glissement d'un objet à l'autre — et il arrive que ces objets pointent dans les horizons où le mot perd la netteté de ses contours — un espace s'élabore dont il faut bien dire que son seul architecte est la rêverie. Un homme est engagé dans ce « jeu » qui a le sérieux d'une recherche de soi ; il cherche, sans tricher, à connaître jusqu'aux raisons de cette quête où il retrouve sa vie somnolant dans le langage. Il fait plus qu'arracher sa vie à l'oubli ; il entend toucher le fond d'une vérité sur l'homme. « N'est-ce pas, dit-il, l'un des buts les plus naturels de l'activité littéraire (et ce en quoi écrire se différencie des autres modes de penser) que de forger ainsi, avec le vécu à la base et le langage pour outil, certaines vérités d'approximation que certains accepteraient pour les leurs et qui, par le fait même de ce partage, cesseraient d'être chimères d'un seul ou vaines apparences ? » (*Fourbis*, p. 65). Dans les « petites maisons » des mots, en rêvant bien, on finit par trouver les hommes et une façon pour eux d'exister — et de coexister.

*
**

Riche de cet enseignement, poursuivons notre rêverie sur les « mots habitables » à travers la poésie d'aujourd'hui. Nous rencontrons André Frénaud qui dit de son poème :

« Je l'ai proféré en pierres sèches ma maison » (*Passage de la Visitation*, p. 29). Quand ailleurs (*Vieux Pays*) il parle de « la maternelle maison où l'on est bien » n'avoue-t-il pas également sa fidélité au langage et sa confiance dans les choses connues auxquelles il a constamment recours ? Logé dans les mots, André Fré-

oand l'est plus que quiconque. « Je me rencoignais dans le coin du coin ; c'était à peine assaz pour sentir et pour voir » écrit-il encore dans *Passage de la Visitation* (p. 36). C'est là que se cache le poème et que le poète puise sa force. C'est là aussi que se déclare une amitié secrète pour le mot. « Dans le coin du coin », du mot, à « l'affleurement de la source », le mot est plein d'une vie savoureuse qui mûrit dans la bouche du poète.

« Je ris des mots, j'aime quand ça démarre
 Qu'ils s'agglutinent et je les déglutis
 Comme cent cris de grenouilles en frai. »

(Poèmes du Petit Vieux).

La poésie d'André Frénaud est pleine de cet amour du mot, de cette mastication verbale où le mot se polit sur la langue. Mais on aurait tort de n'y trouver qu'une joie gourmande (1). Il aime la chair vocale du mot qu'il fait rouler dans le poème. C'est sa manière d'habiter un langage et de s'arracher ainsi des choses qu'il aime. Son amour du monde veut le faire taire, mais son amour du langage tend tout entier à briser ce silence qui l'envahit. L'amour se satisfait du silence ; la poésie n'est vraiment heureuse qu'après avoir décrit ce silence de l'amour. Habitants d'un univers unique, l'amour et la poésie ne se distinguent que par un « signe » qui les oppose : la poésie veut que « la force silencieuse se fasse voix ».

Il ne saurait donc nullement être question pour elle d'un langage qui rêve tout seul. Sa rêverie a pour objet précis ce monde où l'homme « s'efforce » hors du silence, des souvenirs, du rêve et même de l'amour, afin de trouver ces « vérités d'approximation » dont parle Michel Leiris. On n'est plus à la recherche de l'absolu ou de l'absurde, mais d'un monde où l'homme se sentira heureux sans rien ignorer — « la maison où l'ou est bien ».

« Des crissements dans l'aubier nocturne de la vallée » (*La Noce Noire*) annoncent que ce bonheur n'est pas loin. « Il y a de quoi dans ma maison ». Il y a

« place pour le feu et pour les pierres
 pour du nuage en foule et pour la dent des rats.
 Il y aura place pour nous y étendre. »

(*Passage de la Visitation*, p. 21).

*
 **

Entre la plus petite maison du mot juste, où l'homme seul a exactement la place utile à son repos, et la maison où y a plus de place qu'il n'en faut à l'immensité des choses pour ne pas être dépaycée, la poétique du temps humain prend corps. Ici, le poète rêve tranquillement le bien-être du présent calme :

(1) « Aimer les mets des mots, mêli-mêlo de miel et da moalla » écrit Michel Leiris (*Bagatelles végétales*).

« Ce matin, je dirai le simple bonheur d'un homme allongé au creux d'une barque.

L'oblongue coquille d'un canot s'est refermée sur lui.

Il dort. C'est une amande. La barque comme un lit, épouse le sommeil » (1)

Là, une grande imagination conquérante invite toutes choses à venir rêver dans son poème :

Tout ce qui fait les bois, les rivières ou l'air
A place entre ces murs qui croient fermer une chambre
Tout ce qui fait les bois, les rivières ou l'air

(Jules Supervielle, *Les Amis Inconnus*, p. 93)

Entre le mot et le monde, le poète a sa place. Il est tantôt inquiet de son frêle langage, et cette angoisse est bien souvent poésie. Les choses sont là, que le poète accepte. Mais tant qu'il n'en aura pas confié la présence au langage, les a-t-il vraiment acceptées ? Il les interroge alors, il interroge les mots :

« Le chêne : sur le chêne je n'ai rien à dire
Mais qui donc chantonne à minuit
Qui donc grignote un pied du lit
Le rat : sur le rat je n'ai rien à dire. »

(Raymond Queneau, *Chêne et Chien*).

Il n'a rien à dire sur les choses ; dans son langage, passant de l'une à l'autre, il dit les choses. Il est sûr ainsi de ne pas se perdre de vue. Claude Roy dit à Claire :

Ce que je t'ai donné m'apprend ce que je suis.
Tu rends à ma parole son pouvoir précis.

(Le Poète Mineur, p. 52).

Cela, le poète le dirait aussi bien du monde : il l'aime, il lui donne un nom et le monde rend un sens clair à son langage. Le monde rejoint le langage que l'homme habite déjà.

*
**

De toute évidence, ce n'est pas naturellement que le monde vient se ranger dans le langage. Exister ne suffit pas au monde, et l'expérience de la vie ne suffit pas davantage à l'homme pour en faire un créateur. Ce n'est que dans l'œuvre où sont confrontées les « images » de cet effort de vivre que le monde prend ce relief qui nous permet de le nommer un monde humain. La rêverie transitive porte témoignage de cet enseignement.

(1) Gaston Puel, *Le chant entre deux astres*.

Si le rêve reste à la merci des métamorphoses, si dans le sommeil, il s'agglutine à elles, la rêverie transitive, au contraire, aide les choses à être. Jean Lescuré, dans la *Rose de Vérone*, parle d'« un bras paisible aidant le jour à naître ». En rêvant, il rencontre les profondeurs d'un corps immensément inconnu, un corps qui ne peut plus tout à fait n'être què le sien. Son geste est devenu l'espace du jour naissant. La rêverie est ainsi l'éveil d'une conscience, une vibration de l'être raisonnable. Un mouvement surgit dans le langage. D'une image à l'autre, la croissance s'élabore. Jean Lescuré écrit :

*« Ce qui se creuse avance vers
le recueillement de la pluie dans la paume »*

(Les Falaises de Taormina).

C'est en rêvant à notre tour cette paume où l'eau est recueillie, cette humaine maison où vient habiter la pluie que nous comprendrons comment l'imagination creuse ses chemins. En suivant l'image d'une paume qui est l'intimité de la main qui rêve, nous voyons l'amitié prendre corps à mesure que le monde se dégage ; imaginer l'amitié c'est :

*paume sur paume, mêler des mains nouvelles à
d'anciennes fougères (inédit).*

**

A travers ces images de la maison, nous avons retrouvé la permanence d'une rêverie du poète à propos d'un langage habitable. Nous y avons découvert aussi l'immense présence du monde. Si ce langage du monde humain porte le témoignage d'une constance humaine, il nous est également apparu qu'il s'ouvre sur une affirmation de la liberté. Quand le poème est devenu un lieu où le monde grandit, il pousse dans toutes directions des images qui ne font qu'aiguïser la vigilance de l'homme en lui.

« C'est pour cela qu'il n'y a pas de toit sur ma maison » dit André Frénaud (*Passage de la Visitation*, p. 20). Et dans la rêverie du monde humain, c'est pour la maison une qualité fondamentale. C'est pour laisser place entière à la liberté « qu'elle est si bien bâtie ma maison » conclut le poème. Nous avons rencontré cette image d'une maison aujourd'hui sans toit chez Paul Eluard, elle montre aussi que tant que vivront la rêverie et le poète, l'homme n'oubliera rien du monde :

*Quand les cimes de notre ciel
Se rejoindront*

Ma maison aura un toit

(Dignes de Vivre, p. 129).

C'est au prix d'un effort toujours recommencé (quand la poésie a nommé le monde humain, elle dit encore ce qu'il est devenu après cette nomination) que l'homme dessine, par dessus son amour capricieux des choses, un de ses plus beaux visages.

« Sérénité crispée », la poésie, depuis Rimbaud a proclamé un langage dont les structures sont incomparables avec celles de la prose. Elle s'est enfermée dans le langage. C'est là qu'elle a crié, démoli, reconstruit. Elle a examiné les recoins de ce qu'elle est ; elle a pris connaissance — et conscience — du langage commun d'un objet.

Aujourd'hui, libérée, par le surréalisme d'abord, des entraves de la recherche pure, elle considère toujours le langage comme le véritable sujet de tout poème. Mais elle s'élève de son sujet et du monde qu'elle inscrit dans le langage vers autrui. La « fureur » des mots immobiles et leur « mystère », elle veut les incorporer dans le langage des hommes. Il ne lui suffit pas de savoir que, même dans le désordre, le langage est naturellement significatif. Elle veut préciser le sens de cette signification.

Quand elle ne se satisfait plus du pur jaillissement de l'instant, quand elle ne cristallise pas uniquement l'imaginaire autour de l'acte de la construction, mais quand elle veut bâtir un univers habitable pour les hommes, la poésie rend à l'homme confiance dans sa voix et dans son écriture.



BIBLIOGRAPHIE

- FERDINAND ALQUIE : *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955.
- GUILLAUME APOLLINAIRE : *Alcools*, Club du Meilleur Livre, notes et commentaires de Tristan TZARA, 1953. — *Calligrammes* (nouvelle édition) Gallimard, 1925.
- LOUIS ARAGON : *Une vague de Rêves*, Commerce, 1924. — *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926. — *Brocéliande*, La Baconnière, Neuchâtel, 1942. — *La Diane Française*, Seghers, 1945. — *Chronique du Bel-Canto*, Skira, Genève, 1947.
- GASTON BACHELARD : *Psychanalyse du Feu* (nouvelle éd.), Gallimard, 1949. — *L'eau et les rêves*, Corti, 1942. — *L'air et les songes*, Corti, 1943. — *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948. — *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 1948. — *Poétique de l'espace*, P. U. F., 1957.
- CHARLES BAUDELAIRE : *Œuvres Complètes*, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1957.
- YVES BATTISTINI : *Trois Contemporains*, Héraclite, Parménide, Empédocle, Gallimard, 1955.
- ALBERT BEGUIN : *L'Ame romantique et le rêve* (nouvelle édition), Corti, 1939.
- Mme BONAPARTE : *Edgar Poë*, Denoël et Steele.
- ANDRÉ BRETON : *Les Manifestes du Surréalisme*, suivis de *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, Sagittaire, 1946. — *Les Pas Perdus*, Gallimard, 1924. — *Les Vases communicants* (réédition), Gallimard, 1955. — *Point du Jour*, Gallimard. — *Nadja*, Gallimard, 1928. — *L'Amour fou*, Gallimard, 1937. — *Limites non frontières du Surréalisme*, Nouvelle Revue Française, n° 1, 2, 1937. — *Arcane 17*, Brentano's, New-York, 1945. — *Poèmes*, Gallimard, 1948.

- MICHEL CARROUGES : *Eluard et Claudel*, Ed. du Seuil.
- BLAISE CENDRARS : *Poésies Complètes*, Denoël, 1944.
- GEORGES-EMMANUEL CLANCIER : *Panorama Critique de Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1953.
- TRISTAN CORBIERE : *Les Amours Jaunes*, Messein, 1947.
- PAUL ELUARD : *Premiers Poèmes*, Mermod, Lausanne, 1948. — *Les Dessous d'une Vie ou la Pyramide Humaine*, Cahiers du Sud, Marseille, 1926. — *Capitale de la Douleur*, Gallimard, 1926. — *La Vie Immédiate*, Ed. des Cahiers Libres, 1932. — *La Rose Publique*, Gallimard 1934. — *Les Yeux Fertiles*, G. L. M., 1936. — *Cours Naturel*, Ed. du Sagittaire, 1938. — *Poésie et Vérité* 1942, Ed. de la Main à Plume, 1942. — *Le lit la table*, Ed. des Trois Collines, Genève, 1944. — *Poésie Ininterrompue*, Gallimard, 1946. — *Le Livre Ouvert*, Gallimard, 1947. — *Le Temps Déborde* (sous le pseudonyme de DIDIER DESROCHES), Cahiers d'Art, 1947. — *Dignes de Vivre*, Portes de France, Porrentruy, 1947. — *Poèmes politiques* (Préface d'ARAGON), Gallimard, 1948. — *Le Phénix*, G. L. M., 1951. — *Pouvoir tout dire*, Ed. Raison d'Être, 1951. — *Poésie Ininterrompue*, II, Gallimard, 1953.
- ETIEMBLE et YASSU GAUCLERE : *Rimbaud*, Gallimard, 1950.
- ANDRÉ FRENAUD : *La Noce Noire*, Seghers, 1946. — *Poèmes du Petit Vieux*. — *Passage de la Visitation*, G. L. M., 1956.
- RENÉ LACOTE : *Tristan Tzara*, Seghers, 1952.
- MICHEL LEIRIS : *Bagatelles Végétales*, in *Messages* 1, 1944. — *La Règle du Jeu, Biffures*, Gallimard, 1948. — *La Règle du Jeu, Fourbis*, Gallimard, 1955.
- JEAN LESCURE : *Les Falaises de Taormina*, Rougerie, Limoges, 1949. — *Une rose de Vérone* (hors commerce), 1953. — *Lapicque*, Galanis, 1956.
- HENRI MICHAUX : *Misérable Miracle*, Ed. du Rocher, Monaco, 1956.
- MICHEL DE MONTAIGNE : *Essais*, Gallimard (Coll. la Pléiade), 1937.
- EDGARD MORIN : *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Ed. de Minuit, 1956.
- PASCAL PIA : *Apollinaire par lui-même*, Ed. du Seuil, 1954.
- EDGAR POE : *Poésies Complètes*, Corti.
- GEORGES POULET : *Etudes sur le Temps Humain*, Plon, 1953.
- GASTON PUEL : *Le chant entre deux astres*, Henneuse, Lyon, 1957.
- RAYMOND QUENEAU : *Chêne et Chien*, Denoël, 1937.
- C. F. RAMUZ : *Salutation Paysanne*, Grasset, 1929.
- MARCEL RAYMOND : *De Baudelaire au Surréalisme*, nouv. éd., Corti, 1947.

- ROLLAND DE RENEVILLE : *L'expérience poétique*, Gallimard, 1938.
- JEAN-PIERRE RICHARD : *Poésie et Profondeur*, Ed. du Seuil, 1955.
- RAINIER-MARIA RILKE : *Les Cahiers de Maltz Laurids Brigge*, Emile Paul, 1947.
- ARTHUR RIMBAUD : *Œuvres Complètes*, Gallimard (coll. la Pléiade), 1954.
- CLAUDE ROY : *Le Poète Mineur*, Gallimard, 1949.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU : *Les Réveries du Promeneur Solitaire*, Ed. Droz, Genève, 1948.
- JEAN-PAUL SARTRE : *Situations 1*, Gallimard, 1946. — *Boudelaire*, Gallimard, 1947.
- JULES SUPERVIELLE : *Les Amis Inconnus*, Gallimard, 1934. — *Naissances*, Gallimard, 1951.
- PAUL VALÉRY : *A. B. C.*, Gallimard.
- TRISTAN TZARA : *Vingt-Cinq Poèmes*, Collection Dada, Zürich, 1918. — *Sept Manifestes Dada*, Jean Budry, 1924. — *Indicateur des Chemins de Cœur*, Jeanne Bucher, 1928. — *L'arbre des voyageurs*, Ed. de la Montagne, 1930. — *L'Homme Approximatif*, Fourcade, 1931. — *Essai sur la Situation de la Poésie*, in *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 4, 1931. — *Où boivent les loups*, Ed. des Cahiers Libres, 1932. — *Grains et Issues*, Denoël et Steele, 1935. — *Midis Gagnés*, Denoël, 1939. — *Terre sur Terre*, Trois Collines, Genève, 1946. — *Parler seul*, Maeght, 1948-1950. — *De Mémoire d'homme*, Bordas, 1950. — *Pablo Picasso et la poésie*, Commentari, Rome, 1953. — *La Face Intérieure*, Seghers, 1953. — *A Haute Flamme*, in *Lettres Françaises*, 1954. — *L'Égypte face à face*, Guilde du Livre, Lausanne, 1954.



TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
INTRODUCTION	5



PREMIERE PARTIE

LA CRISE DU LANGAGE FERME

CHARLES BAUDELAIRE ET EDGAR POÉ	15
RIMBAUD	35



DEUXIEME PARTIE

DESORDRES DE LA VIE ET DU LANGAGE

GUILLAUME APOLLINAIRE	55
TRISTAN TZARA	67



TROISIEME PARTIE

LE REVE ET LA REVERIE TRANSITIVE

ANDRÉ BRETON	93
PAUL ELUARD	103



CONCLUSION	119
BIBLIOGRAPHIE	127

IMP. LA LOIRE

16, place J.-Jaurès

SAINT-ETIENNE

(Loire)

Dépôt légal n° 112

2^e trimestre 1960