

PETER POR
Le double héritage de Baudelaire
Poésie subjective et poésie objective

Dans les réflexions suivantes, je propose de reconsidérer une opposition programmatique qui a longtemps marqué de son empreinte l'évolution de la poésie moderne européenne: celle de la poésie subjective et de la poésie objective. Reconsidérer ne veut nullement dire abolir ni encore contester son sens et son importance. Elle a été instaurée par T.S. Eliot, poète-théoricien s'il en fut, qui a créé formes lyriques et formules conceptuelles pour condenser en une véritable loi un changement général survenu dans l'inspiration lyrique, dont la sienne propre. Cette loi a déterminé durant des décennies une tendance majeure de ce qu'on pourrait appeler la conception lyrique, c'est-à-dire tant la création primaire que la réflexion critique. Cependant, on sait que la vue que la postérité porte sur une période est forcément différente, elle découvre souvent une communauté foncière là où les contemporains s'engageaient avec ferveur à tracer une ligne de partage définitive et aussi, au contraire, elle décèle les prémisses d'un schisme là où les mêmes contemporains n'ont aperçu que des différences de nuances; reconsidérer veut surtout dire redessiner le paysage dans lequel une période précédente a cru se reconnaître. Et il semble que l'hypothèse, voire la loi, que T.S. Eliot a introduite dans l'espace de la création aussi bien que de la réflexion lyrique, si pertinente soit-elle, n'échappe pas non plus à la différence de vue – Derrida dirait, non sans fondement, à cette *différance* de vue. On découvre que l'opposition de principe que T.S. Eliot a instaurée par ses œuvres pour déterminer, c'est-à-dire pour créer autant que pour expliquer la poésie moderne n'a guère de valeur absolue. En effet, en relisant les poèmes, force est de constater que plutôt que de s'exclure systématiquement, tel ou tel aspect des deux écritures font souvent montre d'un certain syncrétisme et qu'ils s'interpénètrent dans le même texte; ainsi, par exemple, les motifs mais aussi l'orientation téléologique de la construction. Je m'attacherai ici à démontrer une affirmation encore plus forte, à savoir que ce syncrétisme n'a rien de fortuit. Ses apparitions multiformes renvoient à une communauté héréditaire: en remontant dans le temps, on est amené à lire *différemment* la poésie de Baudelaire et à reconnaître en elle, surtout dans un poème qui a valeur emblématique, l'ancêtre commun des deux tendances qui devaient plus tard être opposées l'une à l'autre.

Comme point de départ, reprenons le terme qui servait à désigner le règne illimité de l'inspiration subjective, celui de l'esthétisme. On n'épiloguera pas sur la question de savoir dans quelle mesure ce terme pourrait remplir les critères d'une définition car c'est probablement grâce à son caractère flou qu'il s'est répandu dans tous les domaines de l'art. On sait qu'il est lié à l'œuvre de Walter Pater, qui a prêché la thèse quasi-philosophique d'une hiérarchie culminant dans l'apparition (ou bien dans l'apparence) esthétique. L'idéal d'une unité de l'art et de la vie devait être créée, comme il l'a expliqué, de la façon sinon la plus systématique du moins la plus persuasive, par l'omniprésence de l'expérience sensorielle. Pour ne citer qu'une seule de ses multiples formules allant dans le même sens:

These essential pictorial qualities must first of all delight of sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight only be the medium of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer. In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a moment, on the wall or floor¹.

On sait également que c'est dans l'assertion de Nietzsche que ce qu'on appelle esthétisme a trouvé sa version la plus excessive, prêchant la thèse « car ce n'est que comme phénomène esthétique que l'existence et le monde sont éternellement justifiés² ». L'accouplement de ces deux auteurs peut évidemment étonner, tant nous les voyons aujourd'hui différents, inégaux voire contradictoires, rien n'étant plus étranger à Nietzsche que l'idéal d'une harmonie et à plus forte raison d'un « plaisir » (*delight*) esthétisant du monde. Contrairement à l'emphase affirmative des phrases de Pater, le sens de la phrase nietzschéenne est de tournure négative. En affirmant qu'il n'y a qu'une seule exception, celle de l'existence esthétique, Nietzsche déclare la suppression de tout idéal valable de téléologie et de théodicée. Si, en effet, les phrases affirmatives de Pater et l'assertion négative de Nietzsche s'intègrent pareillement dans une conception hiérarchique où la musique est placée au sommet des arts, pour Pater elle incarne la conquête artistique absolue de l'existence, alors que pour Nietzsche elle incarne le tragique de l'existence:

1. Walter Pater, « The School of Giorgione », dans *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, Library Edition, 1910, p. 132-133: « Les qualités picturales essentielles doivent avant toute chose être un plaisir des sens, plaisir aussi direct et sensuel qu'un fragment de verre vénitien; et que ce plaisir soit le seul mode possible, quelle que soit la poésie ou la science qui se cache derrière dans l'esprit de l'artiste. Dans sa vision première, un grand tableau n'a pas plus de message précis que n'en a le jeu accidentel de l'ombre et de la lumière sur le mur ou sur le plancher. »

2. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Naumann, 1906, p. 77: « Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt. »

Each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode for reaching the “imaginative reason”, yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises³.

C'est (parmi de nombreux autres) dans ces propos que Pater résume son expérience de la peinture italienne de la Renaissance, alors que le titre de l'œuvre de Nietzsche annonce *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, celle-ci étant, selon une des formules les plus concises, « la réflexion de l'archi-douleur, hors toute image et tout concept⁴ ». Et pourtant, il est incontestable qu'à partir de 1890, année de l'écroulement de Nietzsche qui a marqué également le début de son immense réputation, durant une quinzaine ou une vingtaine d'années des auteurs ont accueilli les deux messages en un syncrétisme, certes, peu limpide, mais efficace pour forger leur propre message. À titre d'exemple, une image composée par le jeune Hugo von Hofmannsthal:

Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden⁵.

L'exemple est d'autant plus significatif que son auteur était un poète-savant par excellence et qu'il a forgé la profession de foi de ce qu'il faut appeler une existence poétique savante: « Nos passions sont des citations⁶ »

3. Walter Pater, *The Renaissance*, *op. cit.*, p. 139: « Chaque art comporte une part incommunicable, une sorte d'impression intraduisible, sa voie spécifique pour atteindre la “raison imaginative”; néanmoins, chaque art pourrait être conçu comme cherchant continuellement à atteindre la loi ou le principe fondamental de la musique, d'une façon que seule la musique réalise complètement. » Voir l'analyse de Wolfgang Iser, *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*, Tübingen, Niemeyer, 1960.

4. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt*, *op. cit.*, p. 72: « bild-begriffloser Widerschein des Urschmerzes ».

5. Hugo von Hofmannsthal, « Erlebnis », *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen*, Frankfurt/M., Fischer, 1979, p. 19: « Là, comme elles étaient merveilleuses les fleurs, / Avec leurs corolles obscurément phosphorescentes! Un entrelacs de plantes / À travers lesquelles une lumière orangée comme celle des topazes / Pénétrait les courants d'eau chaude, lumineuse. Et tout / Était empli du flot profond d'une musique / Qui montait, mélancolique. Et je savais, / Bien que ne pouvant le comprendre, je le savais cependant: / Cela, c'était la mort » (traduction Jean-Yves Masson).

6. « Unsere Leidenschaften sind Zitate », cité par Rudolf Hirsch, « Schwieriges Verhältnis. Hofmannsthal und Rilke und was nicht in ihrem Briefwechsel steht », *Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung*, 1-2 avril 1978.

– et nul doute que Pater comme Nietzsche occupaient une position privilégiée dans cette création et auto-crédation par citation⁷. Je le répète, Pater comme Nietzsche; parce que ce poète-savant par excellence les a lus et assimilés en parfaite concordance, personne ne pourrait séparer dans la composition musicale de son poème l'influence des deux maîtres-penseurs et maîtres-directeurs.

La rupture radicale que T.S. Eliot a accomplie dans la poésie lyrique européenne a pour origine la déception que lui a causé l'esthétisme. On serait même tenté de retourner au négatif un des concepts sacrés de cet esthétisme, et de dire qu'elle a pour origine la « lassitude » qu'il a éprouvée à la lecture de ses poèmes « diffus » avec leur « émotion » beaucoup moins « intensive » qu'« expansive »⁸. Dans sa recherche des inspirations d'une autre empreinte, il a découvert dans les vers de Corbière et de Laforgue une poésie qui est inspirée par le geste suprême de retournement voire de décomposition ironique. En partant de l'analyse de la matière de cet autre art poétique, il est arrivé à établir une dichotomie dans le caractère général de l'imaginaire créateur et, ce qui donne un poids unique à sa théorie, à créer une nouvelle poésie pour laquelle il a introduit le terme d'« objective ». Voici les passages centraux de ses deux essais:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion.

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things⁹.

7. Pater est une des références constantes dans les articles de sa première période; l'influence de Nietzsche dans sa poésie a fait l'objet de nombreuses études, il est allé jusqu'à adapter et intégrer de longs passages de Nietzsche dans ses poèmes et dans ses pièces.

8. T.S. Eliot, « Swinburne as Poet », dans *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1972, p. 146-147.

9. « La seule façon d'exprimer les émotions dans une forme artistique est d'en trouver un "corrélatif objectif", autrement dit une catégorie d'objets, une situation, une série d'éléments qui seraient la formule de cette émotion *particulière*. »

« La poésie n'est pas une effusion des émotions, mais une fuite devant les émotions. Ce n'est pas une expression de la personnalité, mais une fuite devant la personnalité. Mais, évidemment seuls ceux qui ont une personnalité et des émotions savent ce que signifie vouloir fuir devant elles. » Et il ajoute: « L'émotion dans l'art est impersonnelle. [...] Et le poète ne saura reconnaître ce qu'il faut faire que s'il vit dans ce qui est non seulement le présent, mais un moment présent du passé, que s'il est conscient non de ce qui est mort, mais de ce qui est déjà vivant. » Pour les deux poètes français, cf. T.S. Eliot, « To criticise the Critic », dans *To criticise the Critic and other writings*, London, Faber and Faber, 1985, p. 22. Pour la catégorie de l'« objectif », cf. « Hamlet » (1919), dans *Selected Prose*, London, Penguin, 1963, p. 102. Pour le rôle de la personnalité et des sentiments, cf. « Tradition and the Individual Talent » (1919), *ibid.*, p. 21-30.

Il semble que la confrontation des définitions programmatiques provenant d'une part de la plume de Walter Pater, d'autre part de la plume de T.S. Eliot, est opérationnelle pour reconstruire une opposition qui a marqué l'évolution de la poésie lyrique moderne. Citons un groupe de strophes, choisies presque au hasard.

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.
(Baudelaire, « Chant d'automne / II ».)

Il est d'étranges soirs où les fleurs ont une âme,
Où dans l'air énérvé flotte du repentir,
Où sur la vague lente et lourde d'un soupir
Le cœur le plus secret aux lèvres vient mourir.
(Albert Samain, « Il est d'étranges soirs... ».)

[...] Il chante. – Horreur!! – Horreur pourquoi?
Vois-tu pas son œil de lumière...
Non: il s'en va, froid, sous sa pierre.

.
Bonsoir – ce crapaud-là, c'est moi.
(Tristan Corbière, « Le crapaud ».)

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
(T.S. Eliot, « The Waste Land ».)¹⁰

Précisons, pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de la nouvelle conception lyrique, que, d'une part Georg Simmel a consacré deux articles à la poésie de Stefan George, l'un en 1898, l'autre en 1901. Dans les deux, il se concentre sur le même problème: comment George a dépassé le discours traditionnel, pour arriver à créer une forme « supra-subjective » et, plus encore, pour convertir « le sens artistique » en « une existence objective » (*Objektiv-Werden*). Cf. R.R. Wuthenow (éd.), *Stefan George in seiner Zeit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, p. 27-40 et p. 75-85. Par ailleurs, le volume de poèmes du poète hongrois Milán Füst paru en 1911 a inspiré à Frigyes Karinthy, lui-même créateur exceptionnel, le commentaire suivant (Karinthy pouvait connaître les articles de Simmel): « Une tristesse objective [...]. Chez lui-même la lueur de la lune se tient assise, elle est composée d'une matière, c'est quelque chose de lourd; des spectres vont et viennent, mais ils ne sont point des phénomènes aériens, ils ont une odeur bien lourde et ils s'entretiennent souvent sur des repas. Ils aiment manger du foie et des noix, ils mangent beaucoup, de même que l'esprit personnifié de l'automne se nourrit de pommes vertes et froides. » Milán Füst, *Összes Versei*, Budapest, Magvető, 1972, p. 245. Un choix de poèmes de Milán Füst a été publié en français (Bruxelles, Pierre Jean Oswald, et Budapest, Editions Corvina, 1971).

10. Successivement: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1975, p. 56; Bernard Delvaille (éd.), *La Poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971, p. 177; Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1970, p. 735; T.S. Eliot, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1963, p. 78: « Une

Il est d'ailleurs rare qu'une opposition conceptuelle apparaisse d'une façon si limpide dans des œuvres individuelles. Les deux premières citations sont créées par une inspiration émotive et concordante, autrement dit, selon le principe de la *correspondance* entre l'aspect subjectif et l'aspect objectif du monde poétique, et les deux dernières par une inspiration cérébrale et déchirée, autrement dit selon le principe de la *non-correspondance* entre l'aspect subjectif et l'aspect objectif du monde poétique. Pourtant, vue de la perspective ultérieure de la période qu'on appelle postmoderne, et qui ignore par principe la distinction entre une inspiration dite émotive et dite objectale, on découvre une autre lecture de la poésie de cette période.

En premier lieu, il faut relativiser la valeur de la découverte initiale. Elle est capitale du point de vue descriptif, et aussi parce qu'elle a servi de base à la création d'une œuvre qui a gouverné notre siècle; cependant elle suit une lecture qui vise uniquement la dichotomie dans l'imaginaire des textes. En effet, en suivant une lecture ciblée autrement, on découvrira dans le premier groupe un nombre important de strophes et de poèmes basés sur les mêmes motifs que ceux qui surviennent dans le second et avec la même fonction de discordance. J'évoquerai un exemple particulièrement éloquent. Dans les poèmes cités ci-dessus, Tristan Corbière et T.S. Eliot introduisent dans leur texte l'être inquiétant qu'est l'amphibie («crapaud», «bats»), certainement parce qu'il est peu susceptible d'incarner une expérience purement et langoureusement esthétique ou encore d'être intégré dans «l'heure exquise» (Verlaine, «La lune blanche») de la grande «correspondance» spirituelle, pour citer encore une fois le terme central que Baudelaire a inventé pour la création d'une harmonie artistique. Mais voilà qu'on découvre ce même être précisément chez Baudelaire, qui lui a assigné une signification qui est à la fois proche d'une allégorie (le mouvement aveugle, quasiment automoteur et souvent autodestructeur de l'espoir) et parfaitement discordante (l'expérience intérieure, sphérique et lumineuse s'incarne dans un animal concret, qui est en soi répugnant et qui n'existe que dans l'obscurité):

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits
 Quand la terre est changée en un cachot humide,
 Où l'Espérance comme une chauve-souris
 S'en va battant les murs de son aile timide
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris¹¹;

femme é tirant ses longs cheveux de jais / Sur leurs cordes tendues jouait une complainte / Et des chauves-souris à face de poupon / Chuintaient en batifolant dans l'air violet / Ou sur un mur noirci rampaient la tête en bas» (traduction Pierre Leyris).

11. Charles Baudelaire, «Spleen», *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 74.

Et une fois retrouvé cet être significatif, il n'est pas superflu de compléter cet exemple par d'autres occurrences qui ne se rangent pas non plus dans la catégorie de la poésie objective:

So reißt die Spur
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends.
(Rilke, *Die Achte Elegie*.)

Und die Finsternis fürchtete sich allein
und warf an das Bleiche
Fledermäuse heran, – immer noch schwankt abends
in ihrem Flattern die Angst vor dem Anprall
an die erkaltete Qual.
(Rilke, *Christi Höllenfahrt*.)

Nous sommes si douces, aux suçons si voluptueux et nous nous aimons. Nous sommes prédestinées, angéliques et amoureuses. Qui ne nous aimerait? Ce qui nous cause du tort ce sont les sangsues et les moustiques des étangs. Nous nous aimons et rien n'est si édifiant que de nous voir accouplées, les soirs de la lune, nous, les vrais exemples de l'homme parfait.

(Apollinaire, le chœur des Chauves-souris dans *L'Enchanteur pourrissant*.)

Bat-winged heart of man,
Reversed flame
Shuddering a strange way down the bottomless pit
To the great depth of its reversed zenith.
(D.H. Lawrence, *St. Matthew*.)¹²

À voir la récurrence conséquente du motif de la discordance, sa signification dépasse celle d'une simple relativisation de la découverte initiale. T.S. Eliot aurait très bien pu se référer à ces textes, parce que ce n'est pas seulement la matière de leur imaginaire, mais aussi le caractère de cet imaginaire qui rappelle clairement l'idéal qu'il a prêché et mis en œuvre.

Formulée dans ces catégories, on reconnaît aussitôt la tradition dans laquelle la thèse de T.S. Eliot s'intègre: c'est Mallarmé qui a placé le caractère de l'imaginaire au centre de la réflexion poétique moderne; et si on fait abstraction de leur différence terminologique et aussi de leurs conclusions

12. Successivement Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke* 2, Frankfurt / M., Insel, 1975, p. 716 (« Ainsi passe la trace déchirante / de la chauve-souris dans la porcelaine du soir » dans la traduction de Jean-Pierre Lefèbvre); Rainer Maria Rilke, *op. cit.* 3, p. 57 (« Et les ténèbres s'effrayèrent elles-mêmes / et jetèrent au crépuscule [textuellement: au pâle, c'est-à-dire contre le Christ] / des chauves-souris, – chaque soir flotte encore / dans leurs voltiges la peur du choc / contre le tourment refroidi » dans la traduction de Rémy Lambrechts); Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose* I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1977, p. 20; D.H. Lawrence, *Sous l'étoile du Chien*, Paris, La Différence, 1989, p. 48. (« Cœur de l'homme aux ailes de chauve-souris, / Flamme inversée / Frémissante le long d'un chemin étrange vers la fosse sans fond / Jusqu'aux profondeurs immenses de son zénith inversé », traduction Lorand Gaspar).

contradictoires, on reconnaît également la filiation directe qui relie sa thèse principale à celle de T.S. Eliot. Toute la réflexion de Mallarmé se dirige vers l'établissement d'un nouvel idéal absolu, et en ce sens aussi absurde, de la création poétique: il a prêché la composition faite d'absence. Citons d'abord la description parfaitement détaillée de ce qui aurait dû apparaître dans le texte d'un poème créé selon cet idéal:

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde¹³.

Vingt-trois ans plus tard, au-delà de la création de la partie prépondérante de son œuvre lyrique, mais encore en deçà de la tentative unique, pour ne pas dire *hasardeuse*, du texte *Un coup de dés*, Mallarmé a trouvé la formule qui fait loi et impose une sorte de lecture à tous les textes de l'époque (en tout premier lieu aux siens et à ceux de ses disciples): « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve¹⁴. »

Je citerai deux exemples qui, selon une certaine lecture au moins, confirment grandement la confrontation dichotomique. Ils ont pour sujet la description d'un émoi, pour anticiper le terme de Hofmannsthal, d'un « désir » semblable. Pour cette description, Mallarmé a composé le poème *Hérodiade*, qui est très certainement un des textes capitaux de la création du moderne par l'absence; alors que pour évoquer à peu près ces mêmes émotions abstraites, Remy de Gourmont ne peut faire autrement que d'énumérer ou, pour reprendre le terme péjoratif de Mallarmé, que de « nommer » des objets corporels.

O Miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme les feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
(Mallarmé, *Hérodiade*.)

Je suis le corps tout plein d'amour d'une amoureuse
Boutons rouges, boutons sanglants des pâquerettes,

13. Lettre du 18 juillet 1868 à Henri Cazalis, dans Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, 1946, p. 83-84.

14. « Sur l'évolution littéraire. Enquête de Jules Huret », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1945, p. 869.

Vous êtes les fleurons purs et vierges des mamelles.
 Anémones, nombrils! Pomméroles, aréoles!
 Mûres, grains de beauté! Jacynthes, azur des reines!
 Je suis le corps tout plein d'amour d'une amoureuse.
 (Remy de Gourmont, « La forêt blonde ».)¹⁵

Ces deux extraits démontrent dans leur différence comme dans leur ressemblance ce qui sépare la conception de Mallarmé de celle d'Eliot et ce qui leur est commun. Le premier exclut que les objets précisément *nommés* aient la vocation de la création de l'existence poétique, alors que selon le deuxième les objets sont voués à créer, et ne serait-ce qu'à leur envers, *a contrario* l'existence poétique. Cependant, on devra aussi reconnaître qu'en dépit de leur conclusion inverse, les catégories fondamentales des deux réflexions sont strictement identiques, toutes les deux définissant l'évolution de la poésie moderne dans l'alternative du caractère objectal ou non-objectal de l'imaginaire poétique.

Opposons-leur l'aphorisme parfait que le jeune Hofmannsthal a forgé à la lecture des romans de Maurice Barrès: « Un désir nécessite d'avoir un objet¹⁶. » Cette phrase apparemment anodine transgresse la dichotomie émotion / objet, parce qu'elle relie le « désir », autrement dit le sujet par excellence de l'émotion mais aussi de l'absence, avec l'évocation des objets qui lui correspondent. L'aphorisme ou bien le paradoxe est en effet l'affirmation-clé d'un idéal poétique qui est l'antithèse de l'idéal que Mallarmé et Eliot ont prêché et cherchaient à mettre en œuvre en deux versions tant contraires que complémentaires; et Hofmannsthal a été bien conscient de l'importance de sa phrase parce qu'en guise de chute de l'alinéa, il a répété le terme central, mis cette fois en italiques: « La vallée du Rhône, l'ancien Arelat est cet *objet*¹⁷. »

Dans le sens de cet aphorisme, la poésie lyrique de la période se prête à une lecture très différente de celle que l'autorité des deux poètes législateurs a imposée, à commencer par la lecture des textes fondateurs. Dans sa lettre sur le nouvel art poétique, Rimbaud a forgé une devise spectaculaire pour la suppression de l'apparition suprême et unique de la personnalité poétique dans l'expression lyrique: « Car Je est un autre¹⁸. » Seulement, on ne comprend le vrai sens de cette devise qu'à partir d'une autre phrase moins spectaculaire, mais non moins importante, que Rimbaud a formulée dans une lettre précédente où il a introduit *expressis verbis* l'opposition conceptuelle

15. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 45; Remy de Gourmont, *L'Odeur des Jacynthes*, Paris, La Différence, 1991, p. 58 (ce poème date de 1899).

16. Hugo von Hofmannsthal, « Maurice Barrès », dans *Werke. Reden und Aufsätze* I, p. 122 (« Ein Verlangen bedarf des Objekts »).

17. *Loc. cit.* (« Das Rhôneland, das alte Arelat ist das *Objekt* »).

18. Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demény, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 250.

des deux inspirations: « Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère – bien d'autres espèrent la même chose –, je verrai dans votre principe la poésie objective¹⁹. » En effet, dans la suite immédiate de son aporie sur le Je-Autre, Rimbaud crée en toute première illustration de « l'éclosion de [sa] pensée », autant dire de ce Je-Autre, un exemple purement objectal et absolument affirmatif: « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute²⁰ »; et aussitôt on prend conscience de la multitude de lieux et de d'objets qu'il a dû évoquer pour faire apparaître son Je en ses altérités aventureuses sur le trajet d'un *Bateau ivre* – par ailleurs, il a écrit le poème la même année que la lettre. Voilà une strophe où Rimbaud rapproche son texte de la pure énumération nominale:

Glaciers, soleils d'argent, flots nacres, cieus de braises!
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums²¹!

Et ajoutons encore une phrase tirée d'une des *Illuminations*, qu'il a axée entièrement sur la confrontation et l'unité immédiates de son Je avec l'Autre de l'univers objectal – son effet n'est plus loin de celui des fantasmes surréalistes: « Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles²². »

La citation suivante est encore plus éloquente, parce qu'il s'agit d'une des créations capitales du poète-législateur du silence, à savoir du texte *Un coup de dés* de Mallarmé. Quel que soit le résultat auquel on aboutit en déchiffrant la description ou la narration du texte, Mallarmé a sans doute visé à mettre en œuvre une expérience négative de l'univers où ce qui est « une élévation ordinaire verse l'absence » et où le substantif « acte » s'accompagne du

19. Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, *op.cit.*, p. 248. On ne peut qu'approuver l'interprétation de Pierre Brunel qui (à l'encontre d'autres, épinglant la faute de français) découvre dans cette phrase l'annonce d'« une virtuosité d'un autre type » (Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Seyssel, 1983, p. 216).

20. Cf. *supra*, note 18.

21. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 68. (En renvoi à la note 17, je signale que ce poète des effets forts et bruyants a déjà décrit l'expérience où toute expression ne serait qu'une manifestation à l'envers du silence. On lit dans le poème où on s'y attendrait peut-être le moins, à savoir « Les chercheuses de poux », « Il entend leurs cils noirs battant sous les silences / parfumés », *ibid.*, p. 65.) Dans son analyse consacrée à la littérature post-moderne, Ihab Hassan introduit une nouvelle version de ce paradoxe; selon lui, dans cette littérature, le silence a pour fonction d'indiquer les voix du monde (« Silence creates anti-languages », dans *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern literature*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 13).

22. La phrase se trouve dans le texte intitulé « Bottom », dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 151.

qualificatif « vide ». Le texte est composé en une série de « constellation[s] » du Hasard, plus précisément en une série d'empreintes spatiales – sous forme de lettres, de *graphies* – de l'ordre aléatoire du temps. Et pourtant, même ce texte foncièrement négatif sur le désir inassouissable d'un univers créé (décrit ou narré, on ne sait pas) selon la seule loi du Hasard, nécessite sa véritable armature objectale, à commencer et aussi pour finir par l'emblème principal du *dé*, en passant par une série d'images qui font dire à certains exégètes que le texte raconte un naufrage. Je cite une « constellation » particulièrement spectaculaire et évidemment totalement fictive, où Mallarmé inscrit de multiples éléments géographiques, plus précisément *géographiques*, dans un texte voué à représenter la « constellation » négative du monde:

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

Et quelques vers plus tard, on arrive à la clôture célèbre:

Toute Pensée émet un Coup de Dés²³

On n'arrête pas de citer ce vers, mais, malheureusement, presque toujours coupé de ce qui le précède, parce que le vers isolé propose la formule parfaite d'une poésie expurgée par l'idéal de la négativité abstraite. Cependant, lu dans la continuité du texte, sa valeur est sensiblement différente. Il survient après plusieurs « constellation[s] » que le poète résume comme « le heurt successif sidéralement »; et le fameux vers de clôture (qui pourrait même cacher un renvoi sémantique voire phonique au « heurt »²⁴) explicite le texte en faisant ressortir fortement et bruyamment l'aspect objectal de l'emblème ancien du « dé ». Les amateurs de Rilke rappelleront l'image où il continue, d'une façon encore plus rude, à rattacher le hasard à quelque manifestation objectale:

So ein blecherner Gegenstand fiel nebenan, rollte, blieb liegen, und dazwischen, in gewissen Abständen, stampfte es. Wie alle Geräusche, die sich wiederholt

23. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 473, p. 477.

24. Qu'on relise cette phrase tirée de l'article *Crise de vers* : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés. » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 366.)

durchsetzen, hatte auch dieses sich innerlich organisiert; es wandelte sich ab, es war niemals genau dasselbe. Aber gerade das sprach für seine Gesetzmäßigkeit²⁵.

Ce dernier passage est d'autant plus important qu'il définit avec précision la raison du retour insistant du motif. En effet, ce n'est même pas le « désir » en soi de la création (poétique) par le hasard qui « nécessite » son « objet », mais un « désir » encore plus abstrait, celui de la création (poétique) par le rapport devenu opaque ou incalculable du hasard à la loi et de la loi au hasard. Rimbaud n'a-t-il pas déjà déclaré, et dans un texte intitulé *Délires*, « Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système²⁶ »; et la définition que Mallarmé a forgée (d'ailleurs, d'une façon rarement directe chez lui) est établie strictement sur la même ambiguïté: « tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint²⁷. » Dans le « dé » de Mallarmé et dans la « chose en fer-blanc » de Rilke, c'est le conflit le plus interne de la poésie moderne (et certains diraient: non pas seulement de la poésie) qui a trouvé là ses manifestations objectales²⁸. Mais le mot de Hofmannsthal est beaucoup plus précis, ces manifestations, il les a « nécessitées », autant dire qu'il les a trouvées sans les avoir trouvées. Pour en rester à l'image de Rilke, une allégorie qui fait incarner le hasard et la loi dans une sorte de vulgaire couvercle est à la fois parfaitement réussie et parfaitement manquée, précisément à cause de l'immense décalage entre signifiant et signifié. Pour la suite, qu'on pense à des œuvres aussi différentes que, d'une part, les textes élaborés par

25. Rainer Maria Rilke, *Werke*, 11, *op. cit.*, p. 872. (« Un tel objet en fer-blanc tombait dans la pièce voisine, roulait, restait couché et, entre-temps à intervalles réguliers, on entendait trépigner. Comme tous les bruits qui s'imposent, celui-ci s'était organisé intérieurement; il se nuancait, ce n'était jamais exactement le même. Mais c'était précisément ce caractère qui affirmait qu'il incarnait une loi. » Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966, p. 156, trad. Maurice Betz, à l'exception de la dernière phrase [ma traduction].)

26. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 111. À ce sujet, cf. le livre très intéressant de Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*, Frankfurt / M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

27. Émilie Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1940, p. 155.

28. Notons que Balzac, déjà, employait ce motif pour y faire apparaître l'ambiguïté de la loi et du hasard dans toute création artistique: « le boisseau [comprendre: du hasard] a toujours des fentes par où passe la lumière » (*Gambara, La Comédie Humaine*, X, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1979, p. 481). Faisant abstraction du motif même, on se rappellera un article (écrit en français) du jeune Samuel Beckett, où il n'hésite pas à découvrir un caractère foncièrement objectif dans une tendance capitale de la peinture moderne, dont les compositions abstraites de Kandinsky: « Le Christ de Rouault, la nature morte la plus chinoise de Matisse, un conglomérat du Kandinsky de 1943 ou 1944 ou 1945, sont issus du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté. » (Samuel Beckett, *Disjecta*, London, John Calder, 1983, p. 135-136.)

les surréalistes selon le principe du « hasard objectif », qui défient déjà par le choix de leurs motifs toute vue et toute association traditionnelle, et d'autre part le poème *Eszmélet (Réflexion)* du poète hongrois Attila József qui a pour sujet principal le rapport devenu inextricable de la loi et du hasard – et en effet, en dépit de ses motifs en grande partie traditionnels (dont évidemment: le « dé », les « étoiles ») et sa construction apparemment limpide, son imaginaire tout comme son message s'avèrent inextricables. Et qu'on pense également aux exemples excessifs des œuvres qui ont la folie pour sujet: dans *Pierrot lunaire*, Schönberg va créer une œuvre strictement déterminée qui a pour sujet les soubresauts d'un fou. Au passage, je note qu'à l'expérience de ces deux dernières œuvres, l'une affichant déjà dans son titre l'extrême vigilance de l'esprit, l'autre son extinction somnambulique, la dichotomie de l'inspiration émotive *versus* l'inspiration intellectuelle n'a pas de valeur absolue non plus. Rimbaud, qui s'est targué de savoir réitérer à son gré la construction de ses *Délires* et Mallarmé pour qui la « Musique » devait ressurgir de « l'intellectuelle Parole²⁹ » ont déjà annoncé une création accomplie délibérément en dehors de cette alternative. Et Duchamp a poussé le paradoxe (mais est-ce vraiment un paradoxe?) jusqu'à affirmer que le dadaïsme introduisait le « tournant » vers une « expression intellectuelle »³⁰.

Le motif du « hasard » se prête, certes, particulièrement bien à cette analyse, puisqu'il est non seulement un des *topoi* de la poésie lyrique, mais aussi son principe (dé)structurel; il n'est pas étonnant qu'il conduise jusqu'à des reconnaissances lointaines. Cependant, l'analyse des autres motifs centraux n'aurait pas amené non plus à des conclusions très différentes. Évoquons, laconiquement, le motif de la mort, motif décadent s'il en fut, qui mène en toute conséquence à créer un univers de la non-existence, du Néant. Pourtant, on découvre même dans un poème funéraire de Mallarmé une représentation de la cité fort diversement remplie, qui fait fonction de constellation objectale servant de sépulture à Charles Baudelaire:

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anobis

29. Stéphane Mallarmé, « Variations sur un sujet », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 367-368.

30. Steven Goldsmith, « The Readymades of Marcel Duchamp. The Ambiguities of an Aesthetic Revolution », *Journal of Art and Aesthetics*, 42 (1983), p. 197-206. L'auteur cite Duchamp d'après l'anthologie établie par Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, 1968, p. 376: « Dada était une protestation extrême contre l'aspect physique de la peinture. Son attitude était métaphysique. » « C'est dans ce sens que l'art doit se tourner: vers une expression intellectuelle plutôt que vers une expression animale » [ma traduction].

Tout le museau flambé comme un aboi farouche
Ou que le gaz récent torde la mèche louche [...] (Mallarmé, *Le Tombeau de Charles Baudelaire*)³¹

D'autres préfèrent recourir à une reprise des instruments conventionnels de la mort, tels la « bière », la « croix » ou bien justement le « fossoyeur » – mais alors ils les multiplient et les déforment. Verhaeren, par exemple, établit dans « La mort » un véritable arsenal :

Des feux, tordus comme des hydres,
Se hérissent, autour du catafalque immense,
Où des anges, tenant des faux et des clepsydres,
Dressent leur véhémence,
Clairons dardés, vers le néant.

Et il trouve aussi (dans « Le Mont ») la constellation exemplaire pour le rattachement direct d'une inspiration subjective et indéfinie au monde solide des objets :

J'étais le miroir vague et formidable [...]
Le sol, le roc, la nuit et la forêt
Semblaient les substances mêmes de ma pensée³².

Apollinaire, en revanche, n'hésite pas à recourir, dans la description d'un cimetière, au rattachement de la Mort à un seul de ses emblèmes capitaux – en tout cas, pour le défigurer d'une façon sardonique : « La croix vous pousse entre les pieds³³ ».

La constellation exemplaire de Verhaeren est axée sur le motif du « miroir ». En l'utilisant, Verhaeren n'a évidemment rien inventé, le « miroir » était l'un des motifs les plus répandus à l'époque. Pourtant, son utilisation mérite une attention particulière, parce que ce motif par sa nature transgresse toujours la dichotomie entre poésie immatérielle et poésie objectale. Il suffit de comparer la composition de Verhaeren à celle de Mallarmé :

Le futur vers se dégage
Du logis très précieux
Aile tout bas la courrière

31. Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 70. Mallarmé fait évidemment allusion au poète de la capitale moderne. Parmi les critiques, c'est Jean-Pierre Richard qui a mis en exergue ce caractère de la poésie de Mallarmé – à l'encontre de l'opinion généralement acceptée. « Cette œuvre nous semble beaucoup plus charnelle, d'intentions et de moyens, qu'on ne le dit à l'ordinaire » (Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 18).

32. Le premier poème cité se trouve dans *Les Villes tentaculaires* (1895), dans Emile Verhaeren, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, s.d., p. 180 ; le second dans *Les Visages de la vie* (1899), *ibid.*, p. 314.

33. Guillaume Apollinaire, « Rhénane d'automne », dans *Œuvres poétiques*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1965, p. 120.

Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui³⁴

L'interprétation qui veut que les images spéculaires soient sphériques et négatives peut à bon droit (ou presque) se référer à cette composition: dans son « miroir », Mallarmé fait apparaître ce qui n'a pas d'apparition, à savoir l'état aéré que le double et unique mouvement du battement d'un éventail et de l'envol d'un vers devrait créer. Cependant, Verhaeren fait apparaître dans le même « miroir », par une réflexion claire et linéaire, un univers poétique constitué d'éléments solides et identifiables, dont sa propre personne créatrice. Inutile de citer d'autres exemples, on en trouvera partout facilement dans chaque anthologie. Le « miroir » est en effet l'un des motifs cardinaux de la poésie de cette période, mais sa vraie signification se révèle dans l'aspect qui est commun aux deux compositions apparemment dichotomiques: c'est le motif qui garantit l'extrême hermétisme de la création (celle de Mallarmé, mais aussi celle de Verhaeren) de même que son extrême disparité (celle de Verhaeren, mais aussi celle de Mallarmé qui va jusqu'à introduire un *hapax legomenon* dans son texte).

Dans sa recherche des effets « extrêmes » (de ce qu'il appelait d'un de ses termes-clés: « das Äußerste »), mais respectant l'ultime unité de l'œuvre, Rilke a composé des constellations où la double signification du motif apparaît avec acuité, une acuité parfois sinistre, parfois heureuse. L'unité de la constellation – autant dire de l'univers – est incarnée par le « miroir »; mais l'objet qui se trouve devant ce miroir et son image dans le miroir sont différents et, plus précisément, ils sont différents par leur aspect primaire et visuel, et ils sont identiques par leur aspect abstrait et cérébral. Dans sa version la plus sinistre, c'est la constellation avec la femme enceinte, destinée à perdre son bébé et à mourir de fièvre puerpérale, qui en regardant dans le miroir y voit son nouveau-né mort: le modèle et sa réflexion sont unis par la mort qui doit advenir (*Requiem für eine Freundin*). Et dans sa version la plus heureuse, c'est la constellation avec la Vierge qui, en regardant dans le miroir, y voit une licorne: le modèle et sa réflexion sont tous deux des signes fictifs de la pureté, unis par le sens emblématique de leur pure inexistence (*Sonette an Orpheus*, II / 4)³⁵.

Le terme de l'hermétisme appelle aussitôt celui de l'alchimie qui était non seulement un motif cardinal et ouvertement auto-référentiel de la poésie, mais qui a aussi bien acquis une valeur de principe dans la mesure où de grands auteurs l'ont mis au centre de leurs propos à caractère théorique.

34. Stéphane Mallarmé, « Éventail », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 57.

35. Rainer Maria Rilke, *Werke*, 2, op. cit., p. 652-653; p. 753. J'indique très brièvement que la tradition de cette correspondance décalée entre objet et image dans le miroir remonte au mystique chrétien qui, en partant du principe qu'aucune image ne peut correspondre à Dieu, ne permettait que des réflexions médiatees.

Or, ni dans leurs poèmes ni dans leurs propos, ils ne le traitent uniquement en motif ou principe de la purification et de l'ascension, mais aussi, parce qu'alchimie signifie multiplicité, de mélange voire de corruption. Déjà Baudelaire résumait ces deux tendances alchimiques qui ne font qu'une avec une transparence programmatique. Dans le poème « Alchimie de la douleur », on lit le vers: « Par toi j'ai changé l'or en fer »; quant au poème *Épilogue*, préparé pour l'édition de 1861, il se clôt par le vers: « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »³⁶. L'alchimie baudelairienne vise à la transsubstantiation de la matière autant qu'au rétablissement de la substance et vice versa. L'hermétisme de la création est total à un degré que le monde extra-artistique ne peut jamais atteindre. Seul y parvient l'Univers artistique, composé de signes; et en même temps, par la disparité de ses constituants, on serait tenté de dire, de ses substances et transsubstances, il dénie sans cesse son propre principe – pour rappeler le poème « Spleen » cité plus haut, un monde refermé par un ciel-couvercle est hermétique et ne l'est pas à la fois.

On sait que ce motif poético-théorique s'est avéré particulièrement important et que les plus grands l'ont repris systématiquement pour le mettre au cœur de leur texte. Mallarmé l'a aussi évoqué *expressis verbis*, en écrivant du « Grand'Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres³⁷ ». La formule prêche l'accomplissement alchimique de l'œuvre dans sa clôture absolue, tout en supposant les caractères disparates de ses constituants primitifs: qu'on pense aux compositions spéculaires du poète. Le mot même figure dans le titre de *L'Alchimie du verbe* de Rimbaud, qui fait office de texte fondateur. En développant ce titre ou bien cette définition, Rimbaud a introduit la formule: « À chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues³⁸. » Par cette formule, il a poussé l'interprétation du motif vers un sens beaucoup plus radical: « l'alchimie » devient le principe de l'indétermination tant ontologique que référentielle de la création. Et pour finir cette série conséquente de textes à caractère théorique, on ne manquera pas de citer Apollinaire (qui fut, rappelons-nous, un admirateur d'Hermès Trismégiste). Dans son ultime article, devenu testamentaire, *L'Esprit Nouveau et les Poètes*, il a défini cet « esprit nouveau » comme une « alchimie archilyrique », seule capable de créer des « téléologies » authentiques dans un temps qui change sans cesse. L'article marque vraiment la fin d'une période et le début d'une nouvelle: l'alchimie perd de son aspect hermétique pour être le principe de la création poétique en mutation perpétuelle ou, selon ses propres termes, « dans un éternel devenir »³⁹. Et il

36. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, respectivement p. 77 et p. 192.

37. Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, dans Stéphane Mallarmé, *Propos*, *op. cit.*, p. 80.

38. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 111.

39. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose* II, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1991, p. 952, p. 949.

faudrait évoquer ici, serait-ce de façon succincte, les quelques œuvres européennes majeures qui ont l'alchimie pour sujet immédiat. Le volume *Algalbal* de Stefan George, œuvre fondatrice de la poésie lyrique moderne de langue allemande (1890), est entièrement calqué sur l'*Hérodiade* de Mallarmé, mais dans le sens où il transforme l'imaginaire spéculaire du premier en un imaginaire alchimique. L'univers de Mallarmé est dominé par « la neige », « la glace » et « le miroir », alors que celui de George est un univers de l'ornementation excessive qui se crée par l'identité en tous sens de ses constituants, les « courants d'airain » du début d'une strophe coulent à la fin de la même strophe comme des « pétales des roses » (*Ihr hallen prahlend in reichem gewande*). Une strophe ici pour illustrer cette alchimie en abondance objectale:

Der saal des gelben gleisses und der sonne
 Sie herrscht auf flacher kuppel unter sternern
 In blitzen schnellen aus dem feuerbronne
 Topase untermengt mit bernstein-kernen⁴⁰.

Dans l'œuvre de Rilke, l'alchimie est l'une des apparitions les plus évidentes du principe majeur de sa poétique, à savoir la « métamorphose » ou plutôt la « transfiguration » (*Verwandlung*), qu'elle aboutisse à la création de figures définitives, comme dans le volume *Nouveaux poèmes* (*L'Or, L'Alchimiste, La Courtisane*), ou à la confusion des personnages et des temps, allant jusqu'à l'abolition de tout personnage et de toute identité, comme dans certaines pages du roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Un autre grand roman qui évoque puissamment toute cette période, à savoir *La Montagne magique* est entièrement dominé par l'alchimie et par sa signification hermétique dans le sens le plus traditionnel de la spiritualisation de la matière – c'est son sujet immédiat et son principe structural. Seulement, c'est une matière foncièrement malade, le corps phthisique qui subit la spiritualisation, plus précisément, c'est la phthisie elle-même qui est sa spiritualisation – une alchimie humaine où le corps devient toujours esprit et vice versa. Et pour finir, citons (en bousculant un peu la chronologie) une strophe d'Apollinaire et un texte de la plume d'André Breton qui marquent un accomplissement de ce motif traditionnel, mais par l'éclatement. Très probablement dans les mois précis où il a rédigé l'article cité ci-dessus, Apollinaire a aussi appliqué les thèses qu'il y a développées dans sa propre œuvre poétique, créant un univers et, plus précisément, des univers qui se multiplient infiniment selon un principe qui relève à la fois de l'arbitraire totalement extérieur et de la parthénogenèse totalement intérieure.

40. Stefan George, *Werke I*, Düsseldorf, Helmut Küpper, 1976, p. 46: « C'est le palais de l'éclair jaune et du soleil / Soleil-roi – sur un dôme bas et constellé: / En leurs jaillissant de la source de feu / L'éclair de la topaze se mêle aux grains de l'ambre » (traduction Maurice Boucher).

L'esclave tient une épée nue
Semblable aux sources et aux fleuves
Et chaque fois qu'elle s'abaisse
Un univers est éventré
Dont il sort des mondes nouveaux⁴¹.

À sa suite, Breton a amené le principe de l'« alchimie archilyrique » à sa version aussi totale que paradoxale, à savoir à la création d'un univers qui est hermétique parce qu'il est indéfiniment ouvert. Pour évoquer sa version d'un des motifs cardinaux de l'imaginaire, il est hermétique par les « brefs éclats du miroir perdu ». Selon la définition qui suit immédiatement cette image :

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté.

Quelques lignes plus tard, Breton consacre une phrase hautement remarquable à la description de la figure proprement dite de cette analogie :

Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel⁴².

La description est marquée par une ambiguïté manifestement délibérée, parce que des indications d'une figure close voire géométrique surviennent dans un texte décrivant la fiction de l'espace informe et illimité. En effet, André Breton fait apparaître une création « à perte de vue » ; pourtant, il insiste également sur la subsistance des effets quasi géométriques si on interprète ainsi l'expression de « cadre sensible ». Qu'on relise dans la perspective de la juxtaposition de ces deux syntagmes une strophe d'un poème :

Quand les marelles abandonnées se retournent l'une
après l'autre dans le ciel
Tout au fond de l'entonnoir
Dans les fougères foulées du regard
J'ai rendez-vous avec la dame du lac⁴³.

41. Guillaume Apollinaire, « Les collines », *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 171. Ni la date de la création du poème, ni celle du traité ne sont connus précisément, mais on peut les situer avec une grande probabilité vers 1917-1918.

42. André Breton, *Signe ascendant* (janvier 1948), dans *Néon*, repris notamment dans les *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, t. 3, p. 766 et suivantes.

43. André Breton, « Le puit enchanté », *ibid.*, t. 2, 1992, p. 1240. Le texte, écrit en 1938, est publié en 1948. On remarque la coïncidence de la date de parution de *Signe ascendant* et de ce poème.

Et qu'on relise également dans la même perspective les figures créées selon l'idéal apparemment contraire des symbolistes. L'espace de la création symboliste s'étend souvent jusqu'à l'universel, mais il doit être clos; et chaque objet de même que sa constellation hermético-alchimique, chaque figure doit se situer à l'intérieur de cet espace – on connaît la prédilection des poètes symbolistes pour les figures géométriques et surtout pour le cercle. Je cite un exemple qui est particulièrement démonstratif, c'est la strophe qui clôt le poème «Autre éventail» de Mallarmé (en vue de ce qui va suivre, je cite également une strophe précédente):

Vertige! voici qui frissonne
L'espace comme un grand baiser
qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni l'apaiser.

[...]

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet⁴⁴.

On reconnaît le motif du mouvement insaisissable que le battement d'un éventail accomplit dans l'espace; et, dans ce poème, Mallarmé a créé cet état du monde dans une figure visuelle, close et circulaire. Le motif en soi ne l'exige pas. Dans un autre poème du même titre, Mallarmé a repris le motif du battement de l'éventail, mais il a créé une figure formellement contraire, c'est-à-dire olfactive donc infiniment ouverte:

Nul n'enfermant à l'émeri
Sans qu'il y perde ou le viole
L'arôme émané de Méry⁴⁵.

La signification du motif n'est pas moins ambivalente que celle du motif du «miroir»; et, en reconnaissant cette ambivalence (peut-être plus étonnante, mais aussi plus profonde), on découvre que ces deux significations ne sont pas totalement dichotomiques, et elles ne le sont pas même dans l'inspiration d'un seul poème ou bien d'une seule constellation. Pour en rester à l'exemple de la strophe qui clôt la création de l'espace *vertigineux* du battement d'un «éventail» par une constellation visuelle: cette constellation, est-elle vraiment et uniquement visuelle, autant dire close et circulaire? Elle rapproche l'un de l'autre, pour le dire avec les termes de Breton, elle met en «interdépendance» des constituants de substance et de «plan

44. Stéphane Mallarmé, «Autre éventail», *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 58.

45. Stéphane Mallarmé, «Éventail», *ibid.*, p. 57.

différent», comme «sceptre», «rivages», «vol», «feu», «bracelet»; en dépit de toutes les indications claires, une telle constellation dénie finalement ces mêmes indications et s'établit «à perte de vue», autant dire qu'elle établit un univers hors de portée des sens et hors de tout renfermement possible. Force est de se rappeler qu'un autre poème clairement programmatique commence par le mot «HYPERBOLE!», Mallarmé a même pris soin de le faire ressortir par des effets syntaxiques et typographiques (*Prose pour des Esseintes*); et l'hyperbole est une figure géométrique paradoxale parce qu'elle est la figure d'une ouverture infinie. Peut-être à sa suite, Rilke a inscrit dans le texte de son roman le syntagme «hyperbole de ton chemin⁴⁶» comme auto-définition de sa construction fantasmagorique; et Rilke a également inventé la formule de «centre inouï⁴⁷», formule pour un univers circulaire et pourtant infini parce que totalement inexistant. (Encore une fois, c'est Apollinaire qui a fait éclater cette création d'univers, d'abord dans *Alcools* par l'expérience de la mutation perpétuelle dans le temps, puis par l'expérience des expériences devenues forcément éparées dans la grande ville de Paris, et par l'expérience de l'éclatement de toute existence dans la guerre. Cette dernière expérience, qui s'est inspirée d'un éclatement dans le sens le plus strict et le plus brutal du terme, pose de graves problèmes concernant son utilisation esthétique, mais cela n'entre plus dans le cadre de cette présentation.) C'est le même univers alchimique, parfois extrêmement hermétique, parfois extrêmement disparate, qui se compose dans des constellations qui peuvent être aussi bien circulaires qu'hyperboliques. La figure paradigmatique des imaginaires transgresse la dichotomie de la création, elle est cercle et hyperbole, voire autant cercle qu'hyperbole; la géométrie de l'univers est infiniment fermée et infiniment ouverte, voire autant fermée qu'ouverte.

Cette dernière phrase est manifestement contradictoire – mais elle ne l'est que dans la mesure où elle rend compte d'une signification de cette figure, double comme toutes les figures ultimes de l'imaginaire. La signification dans toute son ambivalence est inscrite toujours dans le même sonnet de Mallarmé, «Autre éventail» – qui est d'ailleurs l'un des deux que Rilke a traduits en allemand. La dichotomie la plus forte et la plus élémentaire oppose, comme je l'ai déjà souligné à plusieurs reprises, une poésie de l'absence à celle de la présence. Or, si des exemples ont déjà indiqué la valeur relative de cette dichotomie, dans ce poème, auquel on a toujours attribué l'intention d'un art poétique, Mallarmé compose une constellation circulaire qui n'en est pas une, pour affirmer et dénier, voire pour affirmer autant que dénier la dichotomie. La création s'accomplit, mais elle s'accomplit vers le négatif, dans le sens où le syntagme-clé «naître

46. Rainer Maria Rilke, *Werke*, 11, p. 783: «Hyperbel deines Weges».

47. Dans le contexte: «Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob —; die unerhörte Mitte» (*Sonette an Orpheus* II / 28): «Le lieu, tu le savais encore où la sonore, / la lyre se leva —; lieu du centre inouï» (traduction Maurice Regnaud).

pour personne» signifie également son sens homonymique: « n'être pour personne»; et c'est cette non-existence / existence en absence qui trouve son affirmation dans la formule absolue de l'existence / non-existence en présence: « ce l'est⁴⁸ ».

Dans cette création de l'univers poétique, la dichotomie s'avère accessoire, parce que la contradiction substantielle des constituants s'estompe en vue d'une fonction qui leur est commune. Aucune substance, ni celle des émotions (suggérées), ni celle des objets (nommés), ne peut entièrement correspondre à cet unique et double univers de la présence et de l'absence, mais aucune substance ne peut entièrement ne pas y correspondre. En effet, ni « les fleurs » de Samain qui « ont une âme », ni les « chauve-souris » d'Eliot qui « battent leur tête de bébé et leurs ailes contre un mur noirci » ne sont vraiment des substances; elles ont plutôt une fonction de signe, indiquant tant par leur correspondance que par leur non-correspondance l'univers poétique. Le caractère médiat et sémiotique de la poésie moderne a des raisons plus profondes et ce caractère la marque plus largement qu'on ne le suppose lorsqu'on établit en son champ des dichotomies.

*

En conclusion, il serait tentant de suivre l'évolution historique et d'analyser quelques textes qui affichent leur volonté de supprimer aussi bien tout ce qui est émotif que tout ce qui est objectal en faveur d'une apparition dadaïste et plus tard purement lettriste. Mais je préfère remonter aux sources et tenter de faire redécouvrir l'œuvre fondatrice de toute la poésie lyrique moderne en sa dichotomie et en son unité. On aimerait pouvoir prononcer la phrase, certes, trop spectaculaire: « Au commencement était le *Cygne* » – évidemment dans le double sens que Baudelaire a donné à ce mot, *Cygne* / signe⁴⁹. Je cite la première strophe, puis les strophes où apparaît le « cygne »-signe et une strophe décrivant les habitants du paysage parisien:

48. Je n'exclus absolument pas que l'inspiration du fameux poème-épitaphe de Rilke, avec le vers « Niemandes Schlaf zu sein » (« Être le sommeil de personne »), remonte au moins entre autres à l'exemple de ce poème de Mallarmé.

49. Les successeurs ont vite reconnu ce double sens. C'est encore une fois chez Mallarmé, dans le poème « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », qu'on découvre l'occurrence la plus forte, où la rime fait apparaître la conversion en une existence négative, elle *assigne* la disparition de l'être du *Cygne* devenant, par la force de la rime, « a-cygne »: « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris, / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68). Cf. également Maeterlinck, qui fait rimer les mots « signes » et « cygnes » dans son poème « Intentions »: « Et leurs fleurs s'éveillent aux signes / Épars au milieu des flots bleus; / Et mon âme ouvre au vol des cygnes / Les blanches ailes de mes yeux » (Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes suivies de Quinze chansons* (1889), Paris, Éditions d'art Edouard Belletan, s.d., p. 73).

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit
[...]

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu foudre?»
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu.
[...]

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard⁵⁰.

Dès le moment de sa genèse, tous ceux qui ont commenté ce poème lui ont accordé une valeur paradigmatique à commencer par les propos que Baudelaire lui-même et Victor Hugo ont échangés dans leur correspondance pour définir son véritable sujet. Or, en quoi est-il paradigmatique, autrement dit, de quoi ce «Cygne» est-il le signe, cet oiseau situé entre les paysages de la Grèce antique et la métropole moderne et par là emblématique de l'ubiquité, de toute ambiguïté?

On dirait que toute la réponse est déjà dans la première image du fleuve-miroir. Selon Baudelaire, ce fleuve Simois est «menteur»; dans sa réflexion, l'objet et son image ne sont pas identiques, plus précisément ils ne le sont pas au premier degré de leur apparition visuelle, mais seulement à un degré négatif et abstrait de leur existence.

Baudelaire, dans l'article où il décerne à «l'imagination» le titre de «reine des facultés» ne déclare-t-il pas aussi, et seulement quelques lignes plus tard, qu'elle mérite ce titre parce qu'«elle décompose toute la création⁵¹»? En quoi

50. Charles Baudelaire, «Le cygne», *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 85.

51. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 621: «C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son, et du parfum. Elle a créé au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.»

donc seraient unis « un cygne » égaré dans un milieu où chaque mouvement lui cause une peine mortelle et « la négresse » abimée jusque dans son corps parce qu'elle ne reconnaît rien de son propre pays dans le paysage parisien, sinon dans la sensation négative de leur « étrangeté » (dans le sens plein et fort de cet adjectif que Baudelaire a mis en italiques⁵²) ? Dans cette expérience ils correspondent parfaitement l'un à l'autre, l'expérience abstraite et négative commune à leur existence devient même sensuelle. Tout le poème est basé sur ce principe : il reflète un univers d'une extrême unité, mais la réflexion est « menteuse », l'unité est constituée par la correspondance de la signification négative des phénomènes disparates. Toute la singularité de ce texte par rapport aux autres grandes compositions consiste dans le retournement conséquent et radical de leur principe de création, le poème fait *miroiter* aux yeux de son lecteur un réseau dense et cohérent, mais en même temps tous ses constituants composent et incarnent (« tout pour moi devient allégorie ») une disparité omniprésente et omnidéterminante dans l'univers « ironique et cruellement bleu ». Le Cygne, oiseau emblématique s'il en est, est le signe de l'accomplissement du mythe poétique et de son caractère désespérément déplacé dans le temps et dans l'espace modernes ; l'imaginaire est constitué par des phénomènes qui correspondent parfaitement les uns aux autres, mais par la non-correspondance, c'est-à-dire par l'effet négatif de leur existence, « le Cygne » de ce poème est le signe de sa propre autoréflexion « menteuse ».

Baudelaire lui-même a interprété dans ce sens son poème. Il l'a dédié à Victor Hugo, il lui a aussi envoyé une copie autographe, sans doute parce qu'il voulait exprimer sa dette envers celui qui fut le premier à chanter la métropole moderne ; et dans la lettre d'accompagnement, manifestement encore sous l'emprise de l'inspiration, il a résumé ce qui a dû être le message de son poème :

Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable⁵³.

Qu'on se rappelle les vers qui clôturent le poème : « Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! »

Texte et auto-commentaire ne laissent guère de doute, c'est un message abstrait de l'absence même, de la non-existence – et, pour exprimer ce message, Baudelaire a évoqué la présence détaillée et objectale de la capitale

52. De même, *ibid.*, p. 336 : « Il [Poe] a aussi cherché à rajeunir, à redoubler le plaisir de la rime en y ajoutant cet élément inattendu, l'*étrangeté*, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté. » Il me semble que Baudelaire a utilisé les italiques pour faire comprendre qu'il n'emploie pas le mot comme un simple synonyme du « bizarre », catégorie centrale de sa conception de la « modernité » (cf. *ibid.*, p. 724).

53. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1007.

moderne. Il a centré tout son imaginaire autour de la figure d'un oiseau qui, au milieu de Paris, est tellement dépaycé qu'il en devient totalement invraisemblable – mais qui, voué à la mort, dans les clameurs de sa disparition a aussi une existence douloureusement charnelle. C'est cette constellation qui trouve son auto-définition précise voire irremplaçable dans le vers qu'il faut lire dans le plein sens des deux adjectifs apposés: « Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal. »

Dans le poème « Les sept vieillards » que Baudelaire a composé manifestement comme œuvre parallèle au « Cygne », on découvre aussi le vers parallèle « Sosie inexorable, ironique et fatal⁵⁴ ». En effet, le sujet⁵⁵ de ce second poème est le même mythe de l'« étrangeté » par le miroitement, ici par le dédoublement (« Sosie » et, plus tard, « double »), mais dans une version qui s'approche de « l'absurdité » (substantif qui figure aussi dans le poème). Le poète et ses doubles apparaissent pour se décomposer mutuellement et, au degré ultime, « pour décomposer la création⁵⁶ » qui est aussi poétique que divine, les deux ne faisant qu'une. Dans son auto-commentaire, écrit sur les quatre premiers poèmes des *Tableaux parisiens* (dont ceux-ci), Baudelaire est aussi allé jusqu'à exprimer cet ultime sens de l'univers « créé » autant que « décomposé » par son « imagination »: « Je crains d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie⁵⁷. »

Décidément, la poésie de Baudelaire a déterminé encore plus profondément et encore plus durablement qu'on ne l'a cru l'évolution de la poésie moderne, parce qu'elle l'a déterminée dans la communauté de ses deux sillages principaux et, tous deux, jusqu'en leurs ultimes conséquences.

Peter Por

54. *Ibid.*, p. 88.

55. Je ne redoute pas d'employer ce terme censé être périmé dans la mesure, que je juge importante, où Baudelaire a insisté sur sa valeur. (Cf. *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 668: « [...] je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent [...] je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie, et pour moi, barbare malgré tout, une partie du plaisir. »)

56. Cf. note 51.

57. Lettre à Jean Morel fin mai 1859, dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, t. I, p. 583.