

CLAUDE LAROUCHE

Québec

LECTURES ITINÉRANTES

(ITINÉRAIRE DE L'ALCHIMIE POÉTIQUE DEPUIS BAUDELAIRE JUSQU'À LA POÉSIE VISUELLE ET PHONIQUE)

Si la ligne peut rêver, la couleur penser, la pierre-chanter, pourquoi ne serait-il pas possible à l'écriture de parfumer, de dessiner, de toucher? Est-il illusoire de vouloir transporter dans l'espace littéraire des sensations analogues à celles du cinéma sentant dans *Le Meilleur des Mondes*? L'ambition poétique est énorme et fréquente Satan. Les poètes maudits projetaient de s'emparer des essences subtiles ou de rendre leur oeuvre semblable à elles. Baudelaire et Rimbaud étaient des croyants en la toute-puissance de leur art. La poésie doit insuffler une âme à qui se donne la peine, comme dans l'Apocalypse, d'avalier le livre.

Deux siècles de rationalisme avaient tranché le gosier de la magie et de la sorcellerie au moment où l'Idée fait son apparition dans la poésie. S'il faut en croire McLuhan, cela n'a rien d'étonnant: l'artiste étant celui qui recueille les débris.

L'artiste travaille entièrement avec les déchets. L'artiste se sert des ruines comme matériaux. Les grands poèmes ressemblent aux grandes villes de toutes les époques, construites sur les ruines d'autres villes et d'autres cultures. Tout Art vient des vidanges, de la destruction: c'est le thème du Phoenix qui renaît toujours de ses cendres¹.

Le présent article se propose de suivre, depuis Baudelaire jusqu'à Pierre Garnier, la filiation des poètes-magiciens passant par Rimbaud et

¹ M. McLuhan, *Les Vidanges, l'état policier et l'artiste*. Conférence prononcée le 23 août 1970, devant les membres du XI^e Congrès Extraordinaire de l'Association Internationale des Critiques d'Art, à Ottawa.

Mallarmé. Nous tenterons aussi de retracer la piste de l'oeuvre ou du livre magique. En conclusion, nous ferons quelques remarques sur l'évolution du travail littéraire en nous appuyant sur le schéma de Jakobson.

Lorsque parut Baudelaire, la Raison s'estompait — pour ceux qui ne l'avaient pas oubliée — le Coeur pompait une abondante irrigation à la flore française à la grande joie de ses échetiers. Baudelaire étternua sur Georges Sand et Dumas et rappela à l'oeuvre les contraires logiques.

Il y a dans tout homme, à toute heure deux postulations simultanées, l'une vers Dieu et l'autre vers Satan².

Les beautés littéraires ne peuvent être extraites que du sein de la mort, et en cela toute poésie peut se nommer «fleurs du mal». Le poète-albatros s'inventera une perversion à la mesure de son exil et créera dans la chambre de son cerveau des paradis artificiels.

Coup d'oeil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique³.

De ses voyages insolites dans les abîmes autant que dans les ciels il rapportera en son laboratoire le matériau à vaporiser ou à condenser pour donner des fleurs qui seraient des philtres.

De la langue ou de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcelleries évocatoires⁴.

Généralement, il prend cause et parti pour une action moins brutale: une délicate, subtile et insidieuse persuasion.

... tout y parlerait à l'âme en secret sa douce langue natale⁵.

Aux heures graves se réveillent en lui les tentations de Faust, mais la séduction est un fleuve plus majestueux, une autre «domination du tempérament dans la manière». Fasciner, charmer, ensorceler la mémoire, cette ambivalente faculté qui oublie et ratient, qui s'accroche et arrache. Elle tire sa vitalité du souvenir et s'échappe dans une fugue. Faculté vulnérable par éminence, le poète la connaissant pour ainsi dire sur le bout des doigts, y délèguera des mots naïfs et dangereux, des mots comme dirait Bachelard «en danger de rêverie interne». Cela s'appelle «l'art d'évoquer les minutes heureuses»⁶. La mémoire est une fa-

² Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu, Fusées. Pensées éparses*, Paris 1972, p. 111, Livre de Poche, n° 3402.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ Ch. Baudelaire, *Invitation au voyage*, [dans:] *Les Fleurs du Mal*, Paris 1942.

⁶ Ch. Baudelaire, *Le Balcon*, [dans:] *Les Fleurs du Mal*, p. 58.

culté sainte qui épure le souvenir et le fait régner en sa Gloire au milieu des Splendeurs. En savant alchimiste, elle sait exhiler des parfums de réminiscences qui font vibrer la narine, connaît le conduit qui relie la bouche à l'oreille musicienne, sait les faiblesses de la prunelle. Tous les sens s'y résument et s'y confondent.

O métamorphose mystique de tous mes sens fondus en un⁷.

Évoquer, suggérer, cela doit prendre forme littérairement. Comment? Est-ce affaire de morale, de sujet ou de style? Ce n'est pas affaire de morale.

La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler des souvenirs d'enthousiasme n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autres, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom du poème que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème⁸.

Ce n'est pas non plus affaire de sujet: «rien de plus beau que le lieu commun»⁹. Sur ce point, Baudelaire et Flaubert accusent une étonnante parenté.

Ce qui semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière¹⁰.

Comme la musique, la littérature peut se passer de sujet ou n'en retenir que la pellicule indispensable. C'est avec des mots comme «grand style», «note éternelle», «style éternel et cosmopolite» que Baudelaire réfère à la qualité littéraire d'un texte. Du style et du style seul partent les évocations. Le sujet même y trouve son profit car il s'y baigne comme dans une fontaine de Jouvence. Par le style, le propos le plus banal se lave de son opacité et s'élève au rang de symbole. Le style est l'assomption du sujet, l'inanité portée à son apothéose. Cette question occupe la critique moderne: celles de Roland Barthes et de „Tel Quel” par exemple. Mais ce style ne consiste pas à attifer la pensée d'une parure, mais est la pensée elle-même en ce qui lui donne naissance: sa forme. Baudelaire cherche au coeur de la mer le nombre qui permettra d'écrire «une rhétorique de la mer», de la danse le nombre de la «danse grammaticale».

⁷ Ch. Baudelaire, *Tout entière*, [dans:] *Les Fleurs du Mal*, p. 45.

⁸ Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*.

⁹ Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, p. 143.

¹⁰ G. Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris 1963, p. 62.

Ce nombre recèle l'ivresse: «l'ivresse est un nombre»¹¹. De cette modulation surgit «une musique qui creuse le ciel»¹² et «donne l'idée de l'espace»¹³. Le Tout baigne dans une «atmosphère anormale et songeuse»¹⁴.

La présomption stylistique de Baudelaire s'élargit à la conception globale de l'Oeuvre dont les oeuvres gravitent autour de ce complexe de base:

Je peux commencer *Mon coeur mis à nu* n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive¹⁵.

Nous comprenons ici que le livre n'a pas de commencement déterminé et que le lecteur peut l'ouvrir au beau milieu. Chacune des parties — généralement de courtes phrases — présente une unité complète et succède à la précédente par affinité, par variation ou par logique antithétique. Si le livre n'a pas de commencement, il n'a pas non plus de fin et s'inscrit alors dans un cercle. Baudelaire ne construit pas une oeuvre comme une lunette braquée sur un objectif où s'imprime le mot fin, mais comme un oeil panoramique ou cycloramique il compose une fresque de styles, ou mieux il accomplit un tour de piste de l'activité littéraire.

Fleurs du Mal: poèmes en vers.

Les petits poèmes en prose: reprenant à l'occasion des poèmes des *Fleurs du Mal* en y cherchant un autre accord que le vers.

Les paradis artificiels: un traité de l'alchimie des sens.

Fusées, Mon coeur mis à nu: le livre de l'artisan.

Curiosités esthétiques: le livre du critique.

Nous voyons donc dans l'Oeuvre de Baudelaire une composition en différents styles, chacun créant des beautés littéraires particulières et une magie propre. Dans chaque cas, la phrase se développe, progresse et s'insinue à sa manière. «L'Art est long et le temps est court»¹⁶ trouve sa double référence: «les austères études» et la rêverie hors du temps ou espace onirique de la chambre double. L'Oeuvre de Baudelaire renferme la totalité de l'expérience littéraire: la poésie et la prose, le créateur et le critique, la magie psychique et la magie ès lettres.

Rimbaud relève-t-il la poésie aux horizons où s'affaissa Baudelaire? Fait-il le relai de cette «magie suggestive contenant à la fois l'objet et

¹¹ Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *Ibidem*, p. 122.

¹⁴ *Ibidem*, s. 37.

¹⁵ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶ Ch. Baudelaire, *Le Guignon* [dans:] *Les Fleurs du Mal*, p. 16.

le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même?»¹⁷ Le poète de Charleville fit le reproche à Baudelaire d'avoir vécu dans un milieu trop artiste; lui il sera barbare. Il renifle avec ivresse les vapeurs alchimiques porteuses de mutations. L'«horrible travailleur» va se «faire l'âme monstrueuse»¹⁸.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tout les sens¹⁹.

L'exploration de l'âme, à la manière d'un bateau ivre, enseigne au «bon poète» que pour traduire la «confiture exquise» de ses visions il lui faut «trouver une langue».

Cette langue sera de l'âme, pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant²⁰.

Là où le poète des *Fleurs du Mal* identifiait les analogies, Rimbaud cherche le verbe qui crée la correspondance, «un verbe poétique, accessible, un jour ou l'autre, à tout les sens»²¹. Les anciens manuels de littérature consacraient un chapitre à la langue de l'auteur. Dans le cas de Rimbaud, il ne s'agit pas d'une figure de style, la langue dont il rêvait étant bien différente de la Française: objet même qui fera «sentir, palper, écouter ses inventions»²². Une langue se modulant et emprisonnant dans l'onde sonore le parfum et la couleur préférés.

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez²³.

Rimbaud apparaît alors comme le premier batteur d'une poésie sensorielle qui pourrait aujourd'hui s'appeler phonétique ou phonique.

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie²⁴.

Isidore Isou voit dans le poème *Voyelles* le prélude du Lettrisme: descende dans la masse sonore du mot pour en retrouver l'épellation. En deça de la voyelle, il n'est rien. L'alphabet est le substrat indispensable à l'écriture et l'antichambre des mots. Le sperme répandu en ces limbes

¹⁷ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, [dans:] *Oeuvres*, Paris 1932, t. 2, p. 367.

¹⁸ A. Rimbaud, *Lettre du voyant*, [dans:] *Oeuvres complètes*, Paris 1972, p. 251.

¹⁹ *Ibidem*, p. 251.

²⁰ *Ibidem*, p. 252.

²¹ A. Rimbaud, *Une Saison en enfer*, [dans:] *Oeuvres complètes*, p. 106.

²² Rimbaud, *Lettre du voyant*, p. 252.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. Rimbaud, *Les Illuminations*, [dans:] *Oeuvres complètes*, p. 130.

et soumis à la double attraction de l'être et du néant. Une étude du minuscule permet-elle «[d'écrire] des silences, des nuits, de [noter] l'inexprimable, de [fixer] des vertiges?»²⁵.

Avant de quitter sa saison en enfer, Rimbaud stigmatise son alchimie verbale et y renonce comme à une «veillerie poétique». Il annonce prophétiquement que «armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes»²⁶ sans pour autant renier sa saison première. Au contraire, c'est grâce à elle s'il tient aujourd'hui le secret.

Petite veille d'ivresse, sainte! quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous a gratifiés. Nous t'affirmons méthode! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison²⁷.

Rimbaud possède une clé qui lui ouvre la porte d'un nouveau monde. De bateleur qu'il était, serait-il devenu la papesse des imagiers du Moyen-Age? Cette papesse hautement psychique tient entre ses mains une clé qui ouvre le livre des secrets.

Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clé de l'amour²⁸.

La nouvelle manière de Rimbaud ne s'apparente en rien à la magie positive dont elle dénonce la trivialité.

Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques²⁹.

Renoncement à la barbarie, à la rustrierie initiale pour le «chevalet féérique», les «anges de flamme et de glace». Finies les grimaces du corps! Vive la vaporeuse alchimie de l'âme qui s'invente d'immatérielles beautés. La faculté d'élire un rêve et de s'y dissoudre. Une poétique de la rêverie qui se condenserait en un monde surréel. L'image rimbaldienne a subi une métamorphose. Plus de rythmes instinctifs (*danse, danse, danse, danse*), plus de symbolisme (*bateau ivre*), mais l'image déjà surréaliste.

Madame établit un piano dans les Alpes³⁰.

Une cloche de feu rose sonne dans les nuages³¹.

La main de la campagne sur mon épaule³².

Les anges tournent leurs robes de laine dans les herbages d'acier et d'émeraude³³.

²⁵ Rimbaud, *Une Saison en enfer*, p. 106.

²⁶ *Ibidem*, p. 117.

²⁷ Rimbaud, *Les Illuminations*, p. 131.

²⁸ *Ibidem*, p. 128.

²⁹ *Ibidem*, p. 126.

³⁰ *Ibidem*, p. 121.

³¹ *Ibidem*, p. 132.

³² *Ibidem*, p. 128.

³³ *Ibidem*, p. 139.

Comme chez les Surréalistes, l'image ne s'explique: on en reconnaît seulement la beauté. La magie psychique dissout l'univers et recompose un cosmos immatériel. Les *Illuminations* sont un monde avec ses ponts, ses villes, ses vagabonds, ses ouvriers, ses danseurs et ses «Gracieux Fils de Pan», ses parades, ses contes et ses phrases, ses déluges, sa raison, ses fleurs, ses matinées, ses aubes et ses nocturnes. Un univers condensé par l'écriture et suggérant le dessin. Une illustration écrite du monde et le grimoire de la magie. D'où la double signification du titre: enluminure et révélation. Le dessin finement gravé dans la transparence n'arrête pas le regard mais l'attire dans un au-delà du matériau. L'enluminure conduit à l'illumination comme les symboles réunis sur les cartes du Tarot ne sont que des moyens termes. Le nouveau livre de Rimbaud ressemble à un arche de Noé qui, s'agrandissant de l'intérieur, ouvre des perspectives infinies. L'Oeuvre n'en demeure pas moins bien scellée dans son grimoire. La fusion psychique de l'écriture et du tableau peut aussi nous amener à la comparer à un rétable qui se refermerait sur *Une saison en enfer*. Et comme dans le *Jardin des Délices* de Bosch, on pourrait voir sur les panneaux repliés l'illustration d'un monde énigmatique ou l'accomplissement mystérieux d'une démarche poétique. Les *Illuminations* se présentent-elles comme «le lieu et la formule» qui pressait le poète?

Isidore Isou voit en Rimbaud et Mallarmé deux disciples de Baudelaire: l'un se saisissant de l'Idée alchimique, l'autre relevant le défi esthétique. Mallarmé se penche sur la langue pour la relever de son commerce journalier et mettre au jour la musique qui s'y meurt.

L'écriture n'étant que la fixation du chant immiscé au langage et lui-même persuasif du sens³⁴.

L'émergence de cette musique donne plus qu'une simple harmonie imitative ou une quelconque euphonie verlainienne: le son compose avec le sens des harmoniques supérieures qui recouvrent la totalité du «dire».

Car, ce n'est pas des sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit, avec plénitude et évidence, résulter, en tant l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique³⁵.

Mallarmé courtise la correspondance et l'associe directement au «nombre» mis de l'avant par Baudelaire. Le langage est le seul et unique matériau de son labeur et, contrairement à son prédécesseur, il ne s'embar-

³⁴ S. Mallarmé, *Divagation première*, [dans:] *Vers et prose*, Paris 1961, p. 198.

³⁵ *Ibidem*, p. 202.

se pas d'impressionner les sens. Il ne subsiste chez lui aucune séquelle de la maladie alchimique.

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, malgré qu'elle régit presque tous les chefs-d'oeuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres³⁶.

La poésie ne se fait pas avec des idées mais avec des mots — dit le poète. Le rôle du poète est de «creuser» le vers — le vers étant un «mot total» — car cette forme «appelée vers est simplement elle-même la littérature»³⁷. Le vers mallarméen s'oppose radicalement au vers classique en ce qu'il n'est pas analytique mais synthétique. Le vers classique était un vers de décomposition qui différait constamment le sens, le déportait selon les lois de la grammaire ou de la versification. La clarté du sens se scandait obligatoirement selon la cadence officielle. Baudelaire reçoit le sonnet assoupli par les Romantiques sans le transformer; il préfère travailler sur le langage à couler dans le moule. Dans la chambre bien close du sonnet, Baudelaire ouvre, par des rapprochements inusités (*ciels tragiques, voluptés calmes*), des fenêtres. La chambre s'illumine de clairs-obscurs littéraires provenant de l'ellipse métaphorique. Le vers prend de ce fait une haute suggestivité. Mallarmé pratique dans le vers de savantes disjonctions. Considérons, à titre d'exemple, la première strophe du poème *Les Fenêtres*³⁸.

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
 Le moribond sournois y redresse un vieux dos,
 Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
 Les poils blancs et les os de la maigre figure
 Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.

A — les trois premiers vers servent à la création de l'atmosphère.

B — Le moribond sournois
 Se traîne et va,

 coller

 Aux fenêtres

³⁶ *Ibidem*, p. 197.

³⁷ *Ibidem*, p. 190.

³⁸ Mallarmé, *Vers et prose*, p. 57.

Le rejet du complément d'objet (*coller*) loin du verbe complété (*va*) suspend l'action durant presque trois vers, et cette suspension contient la suggestion du temps et de l'espace à parcourir depuis le lit jusqu'à la fenêtre. Le retardement jusqu'au huitième vers du complément circonstanciel de lieu (*fenêtres*) accentue encore l'impression d'éloignement et présente cette fenêtre comme une apparition venant combler un désir. Ayant, par un étalement de l'action, présenté le malade en mouvement et en tension, le poète profite de ces moments «creux» pour tracer au moral le portrait du moribond (*chauffer sa pourriture; voir du soleil sur les pierres; os de la maigre figure*). Grâce à un art savant de la disjonction, une trame se tisse où le personnage apparaît successivement dans sa dimension horizontale et dans sa dimension verticale, en alternance de motions et de pauses.

Ces recherches sur le vers conduisent directement au *Coup de dés*: le premier poème à tenir compte de la page sur laquelle il s'écrivait. C'est aussi la première fois que l'imprimerie exerce une fonction poétique. Grâce à la typographie, le mot peut se soulever sur la page ou s'y abîmer. Le poème visuel présente des reliefs, une géographie. La lecture conceptuelle se double d'une lecture perceptuelle, et du même coup se trouve réalisée une partie de l'ambition poétique de Rimbaud: un verbe poétique accessible à l'oeil. La poésie fait ses premiers pas dans la sensorialité.

D'autre part, Mallarmé nie la prétention des auteurs à connaître par leurs propres facultés. La Raison, le Coeur ou l'Imagination n'arrivent pas à déchiffrer l'univers. A bas l'interventionnisme et vive la soumission!

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés³⁹.

L'artiste s'abandonne à une faculté supérieure: la langue qui virtuellement renferme tous les univers, y compris le nôtre. La langue est le lieu par excellence où le temps s'abolit, le lieu de convergence du tout dans le tout. Laissés à eux-mêmes, les mots s'appellent, correspondent.

Ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries⁴⁰.

Baudelaire et Rimbaud se servaient de la langue pour traduire leurs visions. En refusant de disparaître dans le langage, ils perpétuaient la notion d'auteur. Avec Mallarmé, les miroirs de la langue se retournent sur eux-mêmes et réfléchissent les mots entre eux. Ainsi, le langage se

³⁹ Mallarmé, *Divagation première*, p. 201.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 201.

parle lui-même et ce faisant parle l'univers virtuellement inscrit donc le poète qui en fait partie. «En la vacance du vieux moule»⁴¹ (l'auteur), l'écrivain lui aussi modulé devient forme pure, «aboli bibelot d'inanité sonore»⁴². Le précepte de Lautréamont: «La poésie doit être fait par tous» — trouve ici son sens le plus large.

Mallarmé avait ouvert deux voies à la poésie: la poésie visuelle et la poésie linguistique. Avant d'en arriver à la fusion des deux, il fallait passer par la négation dadaïste, la conscience surréaliste et l'atomisation lettriste. Arrivée à sa plus petite particule, la littérature devait pour exister remonter vers le mot et le tableau. Ce qu'elle fit, non sans avoir pris connaissance de ses qualités énergétiques.

Pierre Garnier n'écrit pas des sonnets, ne compose pas d'oeuvre. Il produit des pages visuelles et phoniques, il concentre de l'énergie sur papier. La structure des quatrains et des tercets disparaît et, par conséquent, le poème comme «lieu d'internement des mots»⁴³. Plus de phrase: «la phrase brouille les mots, elle favorise la coulée plutôt que la durée»⁴⁴. Que des mots libérés, désamarrés, largués. Des mots détachés de la chaîne verbale. Des mots déchaînés qui ne donnent rien à la syntaxe et retrouvent de ce fait leur potentialité.

Le nom déchaîne tout le psychisme. Il introduit l'orage⁴⁵.

Des mots comme des visages surgis du noir, des mots comme des étoiles brillant sur la page, des mots toujours pleins et menaçants de leur virginité. Aucun accouplement monstrueux. La solitude pure, scintillante, provocante, effrayante. Aucun pacte, même avec le sens ou comme chez Claudel qui voulait voir dans la graphie le visage de la chose.

Les mots doivent être vus⁴⁶.

Le poème visuel ne se «lit» pas. On se laisse «impressionner» par la figure générale du poème, puis par chaque mot perçu globalement au hasard⁴⁷.

Nous nageons en pleine perception. Le concept n'y trouve plus sa place et ne fait plus partie de la lecture. Le poème visuel devient phonique par l'intervention même du lecteur qui l'inscrit dans le magnéto-

⁴¹ *Ibidem*, p. 194.

⁴² S. Mallarmé, *Ses purs ongles...*, [dans:] *Vers et prose*, p. 81.

⁴³ P. Garnier, *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, «Les Lettres», 1962, n° 29, p. 131.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 136.

phone. Le poème s'achève dans l'organe qui lui prête sa voix. Le poème et le lecteur vibrent à l'unisson. C'est l'accord parfait.

Il est assez manifeste que depuis Baudelaire les accents se sont déplacés, que le paysage s'est transformé. Il serait peut-être intéressant de savoir dans quelle direction cela s'est produit. Jakobson propose le schéma suivant pour l'explication de l'oeuvre littéraire:

N K O

où N est l'auteur, K l'oeuvre (comprenant un code, un contexte et un contact), O le lecteur.

N, l'auteur, occupait une place très importante. Il lui arrivait même de se prendre pour un mage, un prophète ou un voleur de feu. Socialement, l'artiste était à la fois l'objet d'un mépris et d'une vénération — parfois réciproques — qui l'une comme l'autre entretenaient le mythe. L'importance de l'auteur s'amenuise avec Mallarmé qui place l'origine de la poésie dans le langage, donc dans une faculté extérieure à la personne du poète. L'artiste écoute la langue, se soumet aux mots. Les Surréalistes abondent dans ce sens en essayant de créer en eux les conditions favorables à la révélation magnétique qui dans leur cas empruntait les voies du langage. Chez Garnier, comme chez la plupart des néo-écrivains, la notion emphatique de créateur a disparu pour faire place à la notion de producteur. L'artisan se met au service du matériau; il est à son tour asservi.

K, l'oeuvre, s'élaborait pour devenir chez Baudelaire une composition, une structure renfermant tous les travaux. Ces plans d'ensemble semblent avoir exercé une influence prépondérante au dix-neuvième siècle, si on pense à Balzac ou Zola. Proust, au début du vingtième, obéit à une impulsion identique. Avec Rimbaud et Mallarmé le poème se suffit à lui-même, bien que celui-ci s'allonge comme dans une *Saison en enfer* ou les *Illuminations*, ou encore *Hérodias*. Avec eux, disparaît dans une certaine mesure la notion de composition. Garnier, à son tour, élimine le recueil, voire le poème, pour ne retenir que la page. De Baudelaire à Garnier, la notion de livre disparaît, la feuille devient pour ainsi dire volante. La tentation est inutile de vouloir trouver dans d'autres poèmes-pages l'explication du premier: chaque concentration ne débordant sur rien et n'ayant pas de revers.

Contexte: Le sujet, déjà presque disparu avec Baudelaire, est anéanti avec Garnier. Aussi longtemps que le poète restait linéaire, il fallait bien inventer une manière de récit. Les Surréalistes marquent le pas en faisant succéder dans le poème des images uniquement pour la beauté des images, comme dans un collage. Grâce à eux, l'anecdote avait sombré, elle allait s'abolir dans le poème visuel.

C o d e: passage du verbal au visuel.

C o n t a c t: La lecture jusqu'au *Coup de dés* était un acte hautement psychique. Le poète créait des images pour le troisième oeil. Rimbaud avait prédit: «Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez». En effet, nous le voyons, il prend figure sur la page. Non pas à la manière des calligrammes qui, pour être une prise de conscience, n'en demeurent pas moins une fantaisie de la ligne courbe. Par une utilisation de plus en plus poussée du caractère (celui de l'imprimerie), la page s'approfondit d'une troisième dimension et hallucine. Depuis longtemps, le verbe rêvait de devenir sensible, palpable. La graphie, le matériau inséparable de toute écriture, réalise ce désir et devient ainsi le trait d'union entre la magie psychique et la magie sensorielle. Le poème est devenu pour le lecteur un objet vu, pour devenir dans un temps second un objet entrevu. Du point de vue du producteur, la littérature n'est plus la traduction d'une vision, mais l'élaboration d'un percept qui conduit le lecteur vers une vision ou l'imagination d'une vision.

O, le lecteur, s'abandonne aux stimulations du papier. Le poème n'est plus à déchiffrer: il se regarde avec l'organe de chair, et comme dirait Monsieur Ferré, il prend son sexe avec la corde vocale.

Dans sa Position I, le *Mouvement international* (10 X 1963) déclare:

Ces poésies tendent à devenir objectives, c'est-à-dire à ne plus être ni les véhicules de contenus moraux ou philosophiques, ni l'expression d'un moi social qui se demande en vain «Qui suis-je?», mais la libération d'une énergie, le faire-part d'une information esthétique, l'objectivation d'une langue (étant entendu que celle-ci est un univers autonome contenant les autres univers comme elle est contenue par eux, d'où son authenticité), et que tous ces poètes se dirigent vers ce point idéal où le verbe se crée de lui-même, libérant ainsi une réalité universelle.

LEKTURY — DROGOWSKAZY. ESEJ

(DROGI ALCHEMII POETYCKIEJ OD BAUDELAIRE'A DO POEZJI WIZUALNEJ I FONICZNEJ)

STRESZCZENIE

Idea alchemii poetyckiej pojawiła się wtedy, gdy racjonalizm unicestwił czarno-księstwo. Baudelaire uprawia sztukę sugestii, której celem jest przymuszenie mózgow do marzenia. Kluczem tej onirycznej magii jest styl, polegający na włączeniu w samo serce retoryki harmonii myślniej i sugerującej idee. Rimbaud nie zadowala się ewokacją: chce uczynić słowo dostępnym wszystkim zmysłom. Poezja materialna i zarażająca — oto alchemia werbalna, której wyrzeka się twórca *Illuminations* na rzecz magii wysoce psychicznej. Mallarmé odrzuca pokusę alchemii, aby „drażyć” wiersz jak rzemieślnik formy. Praktykuje w nim uczone dysjunkcje, które bardziej sugerują ideę, niż ją wypowiadają. W ten sposób jest w stanie utkać sieć „nad-

wrażeń", które wzajemnie uzupełniają się i przekształcają. Wtedy już przejawiała literatura pewne podobieństwo psychiczne z obrazem, ale dopiero wraz z *Coup de dés* uczyni wielki skok w sferę percepcji zmysłów. Charakter druku podejmuje tutaj po raz pierwszy funkcję poetycką, a lektura pojęciowa podwaja się o lekturę percepcyjną. Autor *Herodiady* czyni z literatury wyłącznie kwestię języka; twórca powinien zniknąć w języku, jeśli chce naprawdę pozwolić wyrazić się wszechświatu.

Późniejsza poezja dotrze do dna rzeczy. Do dna poety wraz z pismem automatycznym, do dna języka wraz z letryzmem. Powraca na powierzchnię bez wielkiego formalizmu Mallarmégo, a silna nową energią. Jednakowoż ta nowa energia zachowuje dwie podstawowe innowacje Mallarmégo: stronicę wizualnie ważką i „zanik wymowności” poety. Poemat wizualny i foniczny powstaje przede wszystkim po to, aby być widzianym. Słowa nie wyzbywają się znaczeń, ale ich krystalizację odkładają na czas drugi, ten w którym czytelnik ukonstytuuje z rozpięchłych słów na stronicę swoją własną, osobistą frazę. Poemat-stronica jest energią, czystą wizualnością. Nie jest ukończony; to czytelnik go kończy i wpisuje na taśmę magnetofonową. Poemat wizualny i foniczny unicestwia przedmiot, który już u Baudelaire'a sprowadzony został do rangi pretekstu. Kontakt czytelnika z poematem staje się coraz bardziej zmysłowy.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*