

Quelques aspects mythiques de la recherche poétique moderne

Ovidiu Cotrus

Volume 14, numéro 6 (84), décembre 1972

L'écriture et l'errance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30590ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cotrus, O. (1972). Quelques aspects mythiques de la recherche poétique moderne. *Liberté*, 14(6), 116–133.

Quelques aspects mythiques de la recherche poétique moderne

Une habitude, devenue presque un axiome de la critique littéraire de notre époque, considère la création poétique de Charles Baudelaire comme le point de départ du lyrisme moderne, depuis la magnifique synthèse de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*) jusqu'à l'étude très intéressante, quoique assez discutable, de Hugo Friedrich. Structure de la poésie lyrique moderne, cette affirmation a tellement gagné du terrain, que celui qui la mettrait en doute pourrait être soupçonné de ne pas comprendre la signification du concept de modernité. Certaines anthologies françaises citent Aloysius Bertrand et Gérard de Nerval comme des précurseurs de cette profonde révolution poétique, tandis que Hugo Friedrich mentionne Novalis et Edgar Poe comme des prédécesseurs méritoires. Une telle attitude, quoique justifiée à certains égards, ne nous paraît pas tout à fait fondée. Elle s'explique par le fait que la majorité des poètes contemporains ont l'habitude de se représenter la poésie du siècle dernier comme une rupture radicale avec tout ce qui la précédait, comme le début absolu d'une nouvelle époque. Il est vrai que Baudelaire est le premier poète et critique à étudier théoriquement le concept de modernité et qu'il est peut-être le premier à nous instruire théoriquement sur ce que signifie une modernité ! Mais Baudelaire n'a jamais cru à la possibilité de la révolution en art et en poésie, il a été totalement étranger à notre idée contemporaine de rupture radicale avec

le passé. La définition de la modernité est fonction de la conception générale de Baudelaire sur le beau : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tout à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. » Pour Baudelaire, l'enracinement de l'oeuvre dans une expérience personnelle et sociale déterminée garantit son authenticité. Il s'agit pour lui de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ». (SO).

Ce qui est éternel assure l'existence d'une création sur le plan artistique. Mais, sans le deuxième élément, celui de circonstance, on ne peut guère mettre en évidence les valeurs permanentes d'une oeuvre d'art. Cependant, ce n'est pas sur cette vérité, appartenant presque au domaine de l'évidence et sans aucun rapport avec l'idée de révolution en art, que s'appuie la conception d'après laquelle Baudelaire est le premier moderne du lyrisme européen. Selon ses exégètes, la modernité de Baudelaire s'explique (?) par l'ambivalence affective du poète, par l'impossibilité de donner une direction déterminée à son existence soumise aux deux postulats simultanées : l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.

Cela le distingue radicalement de ses prédécesseurs romantiques, anglais, allemands ou français. Chacun d'entre eux sentait sa conscience comme étant le théâtre où s'affrontaient des impulsions contradictoires, mais tandis qu'un Ludwig Tieck se considérait comme un ange banni dans ce monde, tandis qu'un Novalis était convaincu que les créations de l'imagination sont tout aussi réelles que le monde extérieur et que, par l'intermédiaire de la conscience géniale, on pouvait échapper à la tyrannie des données immédiates du réel, pour connaître le réel absolu ; tandis que Coleridge ou Poe aspi-

raient vers une poésie séraphique qui rappelle l'existence paradisiaque de l'homme : Baudelaire se laisse fasciner par les éléments démoniaques, par le mariage entre le ciel et l'enfer, repoussé et attiré en même temps par le désert immense du mal, par la maladie mortelle de la condition humaine. La recherche baudelairienne, à l'encontre de celle de ses prédécesseurs romantiques, est minée par la conscience de l'échec irrémédiable, par une nostalgie à jamais inassouvie, par la révélation angoissée devant ses propres profondeurs ténébreuses. Le culte de la forme représente la tentative de réintégrer l'homme dans sa conscience de démiurge, de percevoir les rapports intimes et secrets des choses et de construire par l'intermédiaire du langage, de la couleur, des sons, etc., un monde autonome gouverné par ses propres lois : « J'ignore dans quel monde Victor Hugo a mangé préalablement le dictionnaire de la langue qu'il était appelé à parler ; mais je vois que le lexique français, en sortant de sa bouche, est devenu un monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant [...]. De cette faculté d'absorption de la vie extérieure, unique par son ampleur, et de cette autre faculté puissante de méditation, est résulté, dans Victor Hugo, un caractère poétique très particulier, interrogatif mystérieux et, comme la nature, immense et minutieux, calme et agité [...].

Baudelaire ne conçoit pas sa création poétique comme une négation radicale du passé, mais plutôt comme un accomplissement. Sa conception sur la fonction démiurgique de l'artiste s'apparente à celle des romantiques et le fait qu'il a vu en Victor Hugo l'un des grands poètes universels, n'est pas dépourvu de signification.

« Ainsi Victor Hugo possède non seulement la grandeur mais l'universalité. Que son répertoire est varié ! et, quoique toujours *un* et compact, comme il est multiforme ! Je ne sais si parmi les amateurs de peintures beaucoup me ressemblent, mais je ne puis me défendre d'une vive mauvaise humeur lorsque j'entends parler d'un paysagiste (si parfait qu'il soit), d'un peintre d'animaux ou d'un peintre de fleurs, avec la même emphase qu'on mettrait à louer un peintre universel (c'est-à-dire un vrai peintre), tel que Rubens, Véronèse, Vélasquez ou Delacroix. Il me paraît en effet que celui qui ne

sait pas tout peindre ne peut pas être appelé peintre. Les hommes illustres que je viens de citer expriment parfaitement tout ce qu'exprime chacun des spécialistes, et, de plus, ils possèdent une imagination et une faculté créatrice qui parle vivement à l'esprit de tous les hommes. Sitôt que vous voulez me donner l'idée d'un parfait artiste, mon esprit ne s'arrête pas à la perfection dans un genre de sujets, mais il conçoit immédiatement la nécessité de la perfection dans tous les genres. Il en est de même dans la littérature en général et dans la poésie en particulier. Celui qui n'est pas capable de tout peindre, les palais et les masures, les sentiments de tendresse et ceux de cruauté, les affections limitées de la famille et la charité universelle, la grâce du végétal et le miracle de l'architecture, tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible, le sens intime et la beauté extérieure de chaque religion, la physionomie morale et physique de chaque nation, tout enfin, depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le cœur de Dieu. Vous dites de l'un : c'est un poète d'intérieur, ou de famille ; de l'autre, c'est un poète de l'amour, et de l'autre, c'est un poète de la gloire. Mais de quel droit limitez-vous ainsi la portée des talents de chacun ? Voulez-vous affirmer que celui qui a chanté la gloire était, *par cela même*, inapte à célébrer l'amour ? Vous infirmez ainsi le sens universel du mot *poésie*. Si vous ne voulez pas simplement faire entendre que des circonstances, qui ne viennent pas du poète, l'ont, *jusqu'à présent*, confiné dans une spécialité, je croirai toujours que vous parlez d'un pauvre poète, d'un poète incomplet, si habile qu'il soit dans son genre. » (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*). Voilà la profession de foi d'un vrai romantique. Beaucoup de nos contemporains, fiers de leur « spécialité », ne peuvent voir dans cette attitude qu'une nouvelle forme d'automystification romantique. Par sa conception sur la fonction démiurgique de l'activité artistique, Baudelaire s'inscrit dans la tradition romantique et son œuvre, qui n'illustre pas toujours ses conceptions, paraît un des cas limites d'un romantisme épuisé, passé par la filière magnifiquement délirante de Coleridge et d'Edgar Poe.

L'analyse des oeuvres poétiques et critiques de Baudelaire ne nous révèle aucune volonté de rupture. Mais l'avant-garde littéraire de notre époque, sans vouloir se reconnaître pour ce qu'elle est en réalité : une forme extrême de romantisme, a envisagé un Baudelaire antiromantique, un clinicien lucide et désenchanté de la misère physiologique de l'homme.

On a pris en considération, d'une manière exclusiviste, seulement la voie qui mène des *Fleurs du mal* à la morgue de Gottfried Benn, tout en oubliant que Baudelaire a connu les joies de la parole laudatrice et que le blasphème ne représente dans sa poésie qu'un antipode — peut-être l'antipode nécessaire —, de son attitude fondamentale envers l'art, magnifiquement exprimée dans ces vers :

« Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

Il a accompli son devoir comme un parfait chimiste ; c'est-à-dire comme un alchimiste qui ne cherche pas seulement les transmutations, mais aussi la purification de la matière. Il veut l'amener à son état de pureté originare et se refuse à accepter les formes dégradées de la substance première, comme le vrai réel. Mais la fonction de purification représente un sacerdoce qui prétend, pour être accompli, une âme sainte, ouverte à tous les appels de l'au-delà. Le rôle du poète dans ce monde est de révéler l'absolu par l'intermédiaire du relatif, l'éternel par l'intermédiaire du transitoire. Il réalise cette tâche, son « devoir » — par une sorte d'« ec-stasie », qui le fait sortir de soi-même pour le situer dans le voisinage des pouvoirs suprêmes. « Je sais que vous gardez une place au poète, dans les rangs bienheureux des saintes Légions, et que vous l'invitez à l'éternelle fête des Trônes, des Vertus, des Dominations ». Cette aspiration vers la pureté, vers le divin se trouve à la source de son dégoût pour un monde pulvérisé et désacralisé. La fonction de l'imagination créatrice est la recomposition du monde, d'après des « lois non enregistrées » dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme.

L'errance de Baudelaire dans un monde morcelé en fragments sans aucun lien organique avec la vie du cosmos, finit dans une angoisse métaphysique, analogue à celle de Kierkegaard, même si la problématique religieuse du poète français, à la différence de celle du philosophe danois, n'est jamais explicite. Mais la recherche obstinée de l'Unité — qui est en même temps Totalité —, s'achève dans l'attente de la pure lumière puisée au foyer saint des rayons primitifs. Le rôle du poète est de rétablir la liaison originelle entre les choses et la vie du Tout, par l'intermédiaire de l'imagination créatrice. « Tout l'univers visible, dit Baudelaire, n'est qu'un magasin d'images et des signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois ». Au-delà de sa signification esthétique, la grande oeuvre d'art a une signification gnoséologique. Son but profond est d'engendrer le vrai. L'imagination, disait Baudelaire, en vrai romantique, est la reine du vrai. Cette affirmation nous rappelle la célèbre formule de Friedrich Schlegel: *Who die Philosophie aufhört, muss die Poesie anfangen*, (où finit la philosophie, doit commencer la poésie).

Les poètes romantiques ont été considérés d'une manière générale comme les glorificateurs de la nuit. Mais, même un Novalis, l'auteur des *Hymnes à la Nuit* (ou bien, de la Nuit, ou pour la Nuit) glorifie les forces germinatives qui travaillent dans les entrailles de la nuit pour enfanter la lumière. Ce processus d'enfantement de la lumière est attendu par tous les grands romantiques avec une émotion qui n'est pas seulement celle de l'âme, mais aussi celle de l'esprit. L'aube est le couronnement suprême de la nuit, le soleil qui s'allume sur cette contrée des virtualités sans tache. Chaque expérience poétique représente une ascension lucide du nadir au zénith, une révélation progressive du caractère symbolique du monde. Le romantisme signifie le retour au primordial, la joie de veiller à la naissance des dieux et des signes, l'aspiration vers la réintégration de l'homme dans l'état de béatitude de l'enfance.

« L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur [...]. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassés. » (Baudelaire in *Le Peintre de la vie moderne*). « Tout poète lyrique en vertu de sa nature — dit Baudelaire dans un autre texte — opère fatalement un retour vers l'Eden perdu... »

De ces mots de Baudelaire il faut retenir l'idée de retour et celle d'Eden perdu. Dans son errance parmi les choses du monde visible, à l'intérieur de cette « forêt de symboles » au-delà de laquelle se dissimule le vrai réel, le poète cherche la voie du retour vers les origines, vers l'innocence de l'enfance et du monde avant d'être corrompu par le péché. Le mythe de l'enfance et de l'Eden perdu, la nostalgie profonde du sacré, de la Totalité indivisible, ressentie par une conscience tragique marquée dans son intimité par les stigmates d'un monde en plein processus de désacralisation, voilà le centre spirituel de l'expérience créatrice de Baudelaire. A l'inverse d'un Voltaire, d'un Diderot, d'un Renan, de tous les philosophes illuministes et rationalistes qui ont considéré la désacralisation du monde comme un élément du progrès de l'humanité, Baudelaire l'a contemplée avec le sentiment eschatologique d'un témoin de l'Apocalypse. Sa grande compassion pour les âmes perdues n'est qu'une forme de la charité chrétienne et une méditation humble sur les misères de la condition humaine. Seulement les cœurs purs, les « âmes saintes » peuvent connaître l'immensité du mal, les innombrables avatars du démon, sans perdre la foi.

* * *

Quoique Baudelaire ait complètement ignoré l'existence et l'oeuvre de Hölderlin, on peut signaler en dépit des grandes différences, certains rapprochements entre leurs oeuvres. L'un et l'autre ont descendu dans les profondeurs de la nuit en cherchant l'originaire, le primordial, l'unité non

différenciée du monde. Mais tous les deux, l'un comme un parfait chimiste, l'autre comme un prêtre de Dionysos errent dans la nuit sacrée, pour trouver le principe solaire, présent comme l'énergie primordiale qui engendre tout ce qui existe. Ils accomplissent par cela un devoir qui tient à l'ordre métaphysique du monde. Tous les deux portaient dans l'âme et l'esprit la nostalgie de l'enfance perdue, de cette enfance que Hölderlin a passé dans les bras des dieux et dont le souvenir, aux heures crépusculaires de l'humanité, est ressenti comme une blessure douloureuse et inguérissable. Mais Hölderlin, à la différence de Baudelaire, trouve le chemin du retour et ce chemin le conduit à travers un paysage familier où il est accueilli dans l'intimité fraternelle des choses, des vallées, des rivières, des villes et des villages, des hommes et des femmes de sa Souabe natale. Le retour de Hölderlin signifie un nouvel enracinement dans la réalité, dans la vie modeste ou sublime de son peuple. En exergue à ses traductions de Sophocle, Hölderlin s'engage, à l'instar du poète grec, à devenir le poète de son pays, en glorifiant, à la manière de Pindare, les commencements de la vie nationale et les exploits de ceux qui ont béatifié par leurs sacrifices la sainte terre natale.

« Au demeurant, si le temps me le permet, je veux chanter les ancêtres de nos princes et leurs demeures et les Anges de la sainte terre natale ».

C'est difficile d'imaginer un Baudelaire chantant des louanges à sainte Geneviève, à saint Louis, à Jeanne d'Arc, ou même à la France. Des vers comme « O, heilig Herz der Völker, o Vaterland ! « Oh bienheureux cœur du peuple, ô ma patrie » sont inconcevables dans l'œuvre baudelairienne. Il faut comparer, *Le Voyageur* de Hölderlin et *Le Voyage* de Baudelaire pour comprendre la différence essentielle entre les deux attitudes. L'âme de Hölderlin est dans une relation vivante avec un héritage dont il est séparé et qu'il veut retrouver à tout prix, tandis que le voyage de Baudelaire, se déroule en marge du néant sur la lisière de l'enfer, avec les regards dirigés vers les cieux perdus. Mais on retrouve chez

les deux poètes le mythe de l'enfance et ce rapprochement entre le poète et l'enfant. Quoique pour Hölderlin « la poématisation soit l'occupation la plus innocente de toutes », le langage nomme les dieux et fonde le séjour de l'homme sur la terre. La parole essentielle est aussi, pour le poète allemand, une parole laudatrice. Mais à la différence de Baudelaire, pour Hölderlin, les poètes n'ont rien à eux et sont obligés à rendre au peuple les dons qu'ils sont reçus :

« Pourtant il nous convient, sous les tempêtes du Dieu,
O poètes ! de rester debout la tête nue,
De notre propre main, saisir l'éclair du Père,
Le Père lui-même et tendre au peuple
Le don céleste enveloppé dans l'Hymne. »

Au temps de détresse, le poète doit préserver l'être de l'oubli en interprétant les légendes et les mythes qui enferment l'expérience originelle d'un peuple. Le langage est l'innocence même, mais il est en même temps le bien le plus dangereux parce qu'il crée la possibilité de la perte de l'être. Dans son essai *Holderlin et l'essence de la poésie*, Heidegger a très bien mis en lumière cette double détermination ontologique du langage ; Hölderlin a été hanté par l'idée de chaos, par l'aorgique, par ce qui est irréductiblement étranger à l'homme, en dehors de tout ordre et de toute détermination, l'élémentaire, l'illimité, le monde qui n'a pas été ordonné par le logos. Mais ce chaos est sacré parce qu'il est en même temps le primordial, le préformel, le virtuel à l'état pur.

Plus que Baudelaire et plus qu'aucun autre poète du monde, Hölderlin a ressenti le tragique de la situation de son époque, le tragique de vivre au soir de l'humanité. Les dieux seuls auraient pu satisfaire sa profonde nostalgie du sacré, mais ils se sont retirés au-delà de l'horizon et les signes qu'ils font restent invisibles aux regards humains. Mais est-ce que le sacré s'est retiré du monde en même temps que les dieux ? Non, car semblable à l'antique Moïra, le sacré est au-dessus des dieux, il assiste à leur naissance et survit à leur crépuscule. Les dieux sont les premiers médiateurs du sacré et les poètes les médiateurs seconds. Pendant la période de retrait de Dieu, le rôle du poète à l'intérieur de la

communauté est devenu encore plus important. Son regard voit les signes invisibles aux mortels. Il est le seul qui peut signaler et exprimer les irrutions du sacré dans le monde. Il n'est pas un démiurge, mais un annonciateur et un prophète. La vraie vocation est la fête et le monde propre de la poésie, celui qui la définit dans son essence, est le monde de l'hymne. La poésie n'est qu'une perpétuelle célébration de l'éternel, une quête du langage sacré des origines perdu dans les ténèbres de la mémoire, de ce langage que nous ne comprenons plus.

Un signe, tels nous sommes, et de sens nul. Morts à toute souffrance, et nous avons presque perdu notre langage en pays étranger.

(Mnémosyne).

La conscience que le poète est un déshérité dans ce monde, qu'il a le devoir de retrouver son héritage originel et de le partager avec toute la communauté distingue Hölderlin de tous les autres romantiques. Le drame de Baudelaire se déroulait au niveau du dialogue de l'individu avec l'absolu. Le drame d'Hölderlin ne peut se résoudre que sur le plan communautaire. Le prophète ne remplit pas sa mission sans le peuple auquel il apporte la révélation.

Un autre grand poète, un adolescent génial qui a brisé sa lyre après un court séjour dans l'enfer, a proposé le retour au chaos et la reconstruction du monde par les générations de *voyants* qui devront venir. « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils

commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » « Ce mystique à l'état sauvage », comme l'a caractérisé Claudel, propose une sorte de théologie négative, une vie illuminative qui n'est pas précédée par une vie purgative, pour arriver à une identification totale avec le réel. Mais cette âme entièrement profane veut situer la vie obscure de l'esprit au début de son expérience, tandis que chez les mystiques elle apparaît comme le couronnement d'une évolution spirituelle rigoureusement surveillée. Le suprême savant de Rimbaud rappelle le parfait chimiste de Baudelaire, et l'errance de ce poète, parmi les débris des mots, des images, des sons, qui ont survécu aux cataclysmes, volontairement provoqués, de la conscience, prend l'aspect d'une expérience aux confins de l'art et de l'expression. Au-delà de cette expérience, il n'y a que le renoncement et le silence. Baudelaire a voulu « allumer les choses avec son esprit », par l'intermédiaire du langage, Rimbaud veut saisir par une illumination soudaine le noyau irrationnel des mots, le dynamiter, déclencher les énergies latentes et imprévues qui y gisent et qui sont ensevelies sous la poussière de l'usage commun. L'agressivité farouche de ses déclarations, (est) la contestation vraiment radicale de tout un passé de culture. (Je me réfère aux déclarations prophétiques de Rimbaud, et non à sa poésie qui a subi beaucoup d'influences, quelques-unes facilement détectables, les autres bien dissimulées sous la brutalité démoniaque de ses affirmations et sous l'ingénuité angélique de ses étonnements et de ses interrogations). « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » nous dit Rimbaud dans un passage de *L'Alchimie du verbe*. Par le langage il voulait soustraire à la mort ce qui est le plus fugitif, le plus éphémère, lui donner une durée, retrouver partout, dans la nature, dans la vie, dans la communion des âmes, l'éternité si ardemment désirée.

« Elle est retrouvée.

Quoi ! L'Eternité !

C'est la mer allée

Avec le soleil ! »

En étant presque un enfant, il ressent avec une acuité

tragique la nostalgie de l'enfance perdue, de l'âge d'or, et le sentiment qu'il doit tout recommencer, n'est que la conséquence du sentiment qu'il a tout perdu irrémédiablement, avant de posséder quoi que ce soit dans ce monde. La vie de Rimbaud a été, comme l'a dit l'un de ses exégètes, une tragédie de la pureté, comme la vie de Nietzsche. « L'ange déchu a manqué la sainteté » disait Rimbaud » « O, je serais celui qui sera Dieu », s'exclame le poète dans un esprit apparent à celui de l'auteur de Zarathoustra. C'est l'ange déchu qui s'exprime par ces mots.

« O je serai celui qui sera le diable » pourrait s'écrier l'autre grand maître de l'avant-garde, lui aussi comme Rimbaud un adolescent mort prématurément, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. L'extase destructrice de Maldoror se sert d'une truculence verbale qui veut briser les limites mêmes du langage et réinstaurer le chaos originel. Mais l'expérience poétique de Lautréamont est aussi, comme nous l'a dit Maurice Blanchot, une aspiration vers la lumière : « Il est impressionnant de voir comment en deux êtres aussi différents à tous égards que Lautréamont et Hölderlin, l'expérience poétique qui semble les séparer davantage encore se manifeste par le même vertige profond, la même tentation, le même désir, celui d'atteindre à ce moment du jour où, uni au jour, chacun sera aussi uni à soi-même, à l'intimité de sa propre nature ensoleillée et en même temps perdu et sauvé dans l'éclat de ce soleil qui est comme le rayonnement infini de la nature de chacun, avide de se dissiper en tous. »

« Il y a un système de Mallarmé et un domaine de Rimbaud. Un domaine ne s'oppose pas à un système. Ce sont des ordres différents ». Dans ces mots, Paul Valéry a très bien résumé la situation de la poésie en France après Baudelaire. On peut dire que tous les poètes importants de notre siècle ont subi l'influence de Rimbaud et de Mallarmé. Même en dehors de la France des poètes comme Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hoffmannsthal, Gottfried Benn, T.S. Eliot, Giuseppe Ungaretti, Jorge Guillen et beaucoup d'autres ont médité longuement sur les œuvres de ces prédécesseurs français et ont considéré la poésie française, de la

deuxième moitié du 19^e siècle, comme le moment le plus important dans l'évolution du lyrisme moderne.

Rimbaud a continué les explorations de Baudelaire en élargissant le domaine ouvert par son précurseur. Sa démarche veut dépasser les frontières de l'art et s'inscrire dans le domaine de la vie et de la recherche métaphysique. Toutes les expériences et les aventures poétiques de notre siècle ont comme point de départ l'oeuvre et l'expérience concrète de la vie et de l'art de Rimbaud et Lautréamont.

La recherche de Mallarmé a été orientée dans un sens strictement esthétique. Il a essayé de rétrécir les limites de la poésie, pour mettre en évidence le poétique caché dans le langage et inventer un vrai *ars combinatoris* pour la réussite de son équation. Rien n'est plus étranger à Mallarmé que la spontanéité de l'âme, l'explosion verbale incontrôlée, le flux discontinu des images. Pour cette raison, il ne pouvait prendre place sur les autels des surréalistes à côté de Rimbaud et de Lautréamont, mais il a été le maître reconnu des grands poètes solitaires de notre temps : Valéry, Claudel, Saint-John-Perse. Les *Odes* de Claudel représentent dans notre siècle le plus grand déferlement d'énergies poétiques, accordées sur « l'immense octave de la création ». Les *Eloges* de Saint-John-Perse sont, comme l'indique le titre, un chant de louange ; et l'oeuvre poétique de cet agnostique n'est qu'une célébration perpétuelle de la nature, de la mer, du feu, du soleil, de la solitude, de la vie et de la mort. Même l'auteur de *Monsieur Teste*, dans son aspiration vers une pureté parfaite de l'oeuvre, exempte de toutes implications émotionnelles, de tout ce qui peut rappeler la présence de l'anima, a dédié au soleil les plus beaux vers qu'il ait écrits. (Ebauche d'un serpent).

La conscience de Rilke, située devant l'Ouvert, qui n'est que la totalité du monde livré encore à l'état d'innocence, les animaux, les plantes, les objets, retrouvent dans son espace intérieur, dans ce qu'il nomme le *Weltninneraum*, le principe de leur unité et de leur durabilité : ... « Et ces choses dont la vie est déclin, comprennent que tu les célèbres ; périssables, elles nous prêtent le pouvoir de sauver, à nous, les

plus périssables. Elles veulent qu'au fond de notre cœur invisible nous les transformions en — ô, infini — en nous ! quelque soit à la fin notre être ». Pour Rilke, la célébration est la seule réponse que le poète peut donner aux interrogations de l'existence. Le langage seul donne aux mortels l'illusion que la mort est abolie. Et dans cette ouverture de l'esprit sur le monde, le langage regagne sa fonction originale de logos et confère à l'instant la transparence de l'éternité.

L'avant-garde littéraire (les expressionnistes, les surréalistes, les futuristes, etc.) travaille dans le domaine ouvert par l'audace de Rimbaud. Voilà deux professions de foi, l'une d'André Breton, l'autre de Gottfried Benn, qui sont révélatrices dans ce sens. « La pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné, dérèglement de tous les sens et le reste. » Breton révèle la descendance rimbaldivienne du surréalisme. De même Gottfried Benn en essayant de reconstituer l'atmosphère spirituelle où est né le mouvement expressionniste écrivait : « En Europe... il n'y avait plus de réalité, il n'en restait tout au plus que la caricature, la réalité, c'était une notion capitaliste. La réalité, c'était lotissements, produits industriels, inscriptions hypothécaires, tout ce qui pouvait s'énoncer en chiffres de commissions. La réalité, c'était le darwinisme, les steeple-chase internationaux et tout ce qui ressortissait à quelques privilèges. La réalité, ce fut ensuite la guerre, la famine, les humiliations historiques, l'illégalité, la puissance. L'esprit n'avait aucune réalité. Il se tourna vers sa réalité intérieure, son être, sa biologie, sa structure, ses interférences de nature physiologique et psychologique, sa création, son rayonnement. La méthode pour parvenir à ses fins, pour s'assurer cette possession, était l'intensification de sa part productive, quelque chose d'indien, était une extase, une certaine sorte d'ivresse intérieure. »

Dans son bilan retrospectif, le grand poète allemand con-

sidère l'expressionnisme comme une chaîne de réactions successives, réactions d'une subjectivité exaspérée par le vide intérieur d'un monde dominé par l'esprit scientifique et technocratique. Assez vague, la profession de foi de Benn est applicable non seulement à l'expressionnisme, mais à tous les courants d'avant-garde nés à l'approche de la première guerre mondiale, le futurisme et l'expressionnisme, ou immédiatement après, le surréalisme, les réalités sociales, économiques et spirituelles, étant à peu près les mêmes pour toute l'Europe. Nous retenons des affirmations de Benn l'expression « quelque chose d'indien » (qui peut être remplacé par « quelque chose de démoniaque » ou « quelque chose de dionysiaque », etc.), la volonté d'«-ec-stasie », celle de sortir de soi, d'outrepasser les restrictions spirituelles que l'époque imposait aux consciences individuelles et le besoin de retour aux origines. Mais il est difficile d'accepter que toutes ces aspirations diffuses puissent représenter une méthode, comme l'affirmait le poète allemand. Elles nous aident à comprendre une symptomatologie culturelle, mais pas du tout à définir un courant artistique. Ce fait devient évident par la comparaison des synthèses théoriques consacrées au romantisme avec celles consacrées à l'expressionnisme, au surréalisme, au futurisme, ou à d'autres courants de notre siècle. Les premières ont réussi à dégager au-delà des différenciations profondes entre les écrivains et les artistes romantiques, une série de lignes directrices qui nous révèlent le caractère beaucoup plus unitaire de ce courant, même si c'est toujours dans le romantisme — comme le signalait avec inquiétude Goethe et, l'a formulé avec lucidité Hegel — qu'apparaissent les symptômes de la dissolution de l'art. Les synthèses critiques concernant n'importe quelle des orientations représentatives de l'avant-garde littéraire, orientations souvent contradictoires jusqu'à l'exclusivité, n'ont pas réussi à découvrir jusqu'à présent, le principe de leur unité spirituelle. Ce serait trop simpliste d'attribuer cette situation uniquement à la distance historique qui nous sépare du romantisme. Tandis que les affirmations des romantiques définissaient leur attitude spirituelle et légitimaient leur refus, les affirmations de l'avant-garde ont

été écrasées sous l'écho strident et contagieux d'une chaîne de négations successives. L'art romantique instituait une rupture par rapport au passé ; les représentants de l'avant-garde tendent à rendre absolu l'état de rupture permanente et l'éprouvent comme leur climat naturel. « Le futurisme comme style, appelé aussi cubisme est connu en Allemagne surtout comme expressionisme » (Gottfried Benn) ne signifie de l'avis du poète allemand que quelques intelligences se sont gaspillées en Europe au nom d'une nouvelle réalité liée à des névroses nouvelles. Dans cette situation sans issue, le mythe rimbaldien du voyant a légitimé leurs refus et l'absolutisation de l'état de rupture comme un état spécifique de l'homme aux prises avec l'absolu.

En tout cas, la volonté de tout recommencer, qui caractérise l'art moderne, s'associe avec un intérêt aigu pour les créations de l'art primitif. Ce sont les romantiques qui, par leur curiosité esthétique particulière pour la littérature et l'art des coins les plus éloignés et des temps les plus reculés du monde, ont ouvert à l'esprit humain des perspectives tout à fait imprévues au cours des siècles précédents. Les romantiques effacent les frontières entre les cultures des grands peuples et des petits peuples. Les créations de la plus insignifiante tribu de l'Afrique, si elles expriment de manière authentique une relation particulière avec la vie infinie du cosmos, sont aussi justifiées, du point de vue esthétique, que les créations spirituelles d'un monde saturé de civilisation. Celles-là ont par rapport à celles-ci l'avantage d'un plus grand rapprochement de la nature, des sources originelles de l'existence.

Petit à petit nous allons assister à l'institution d'un nouveau préjugé esthétique, à un renversement radical des valeurs, l'art primitif étant considéré le plus important de tous les modèles artistiques ; le retour à l'origine devient aussi une aspiration fondamentale de l'art moderne ce qui a engendré, à côté des grandes oeuvres, beaucoup de singeries néo-primitivistes.

Mais qu'il s'agisse des créations authentiques ou des simples expériences intellectuelles à valeur symptomatique,

le besoin de retour à l'origine reste un trait dominant de notre époque. Dans ce mouvement de régression s'exprime une profonde nostalgie du préformel, de *l'aorgique* dans le sens accordé par Hölderlin à ce concept — et la volupté de contempler les processus de pulvérisation des univers artistiques constitués. C'est dans ce sens-là qu'il faut interpréter selon Mircéa Eliade (*Aspects du mythe*) les expériences extrémistes de l'art moderne, notamment le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le dodécaphonisme, la musique concrète, Joyce, Beckett, Ionesco, etc., leur volonté obstinée de contester les langages artistiques existants en les réduisant à l'état de *materia prima*, d'où surgiront les nouveaux univers artistique avec les racines mythiques de l'art. Chaque acte de tres termes, la cosmogonie est précédée par une eschatologie.

Toute rénovation, pour qu'elle soit authentique, suppose un retour aux sources, le rétablissement d'une liaison organique avec les racines mythiques de l'art. Chaque acte de création réactualise ainsi dans les structures compatibles avec l'évolution spirituelle de l'humanité, les mythes cosmogoniques primordiaux. La rencontre de l'expérience individuelle du créateur avec l'expérience millénaire sédimentée dans les profondeurs d'une psyché collective représente la garantie la plus précieuse de sa profondeur existentielle.

Une importante contribution à l'éclaircissement de ce problème, est due au poète et philosophe roumain Luciano Blaga. En développant de façon originale la thèse du psychologue suisse C.G. Jung sur l'inconscient collectif, Blaga a formulé sa conception de l'inconscient abyssal et de la matrice stylistique, en tant que réservoir inépuisable des virtualités créatrices qui s'actualisent graduellement, tout comme un phénomène originel qui se diversifie en prenant des formes multiples dans le cadre du devenir concret d'un organisme. Pour Blaga la connaissance s'effectue par deux voies totalement différentes. L'une, celle de l'intellect « enstatique », qui procède toujours par la réduction de l'inconnu à ce qui est connu, est la voie royale de la science. L'autre, celle de l'intellect « ecstatique » respecte le mystère de l'Etre et le met en relief, sans vouloir l'annuler par

des réductions progressives. C'est la voie de la religion, de la métaphysique, de l'art et des grands mythes de l'humanité. Le scientisme représente, d'après Blaga, la tentative vouée à l'échec de subordonner aux méthodes de la science des domaines qui échappent à son emprise. Dans son livre, *La Genèse de la métaphore et le sens de la culture*, Blaga établit une distinction précieuse entre les mythes significatifs qui révèlent, du moins par leurs intentions, des significations qui peuvent avoir aussi un équivalent « logique » et les mythes « transsignificatifs » qui tentent de révéler quelque chose sans équivalent « logique », les trans-significations, inaccessibles à la connaissance discursive. L'homme vit simultanément dans le monde des significations — le monde de la connaissance discursive, du progrès et de l'histoire — et dans celui des trans-significations — le monde de la connaissance symbolique, de la religion, de l'art et de la métaphysique. Pour nous suggérer le rapport existant entre ces deux mondes, Blaga a eu recours à une belle image trouvée dans les textes liturgiques byzantins : celle des séraphins à six ailes, dont deux ne servent pas à voler mais à couvrir le visage pour empêcher de regarder vers le monde des significations. Celui qui vit seulement au niveau des significations n'accomplit pas sa vocation métaphysique sur la terre. Dans un magnifique poème intitulé *Rune*, Luciano Blaga présente la conscience de l'homme devant cet univers des signes qui, pareils aux lettres perdues d'un alphabet oublié, nous indiquent l'existence de certaines réalités mystérieuses, nous invitent à les déchiffrer, mais, en même temps nous annoncent que jamais nous ne pourrions les déchiffrer tout à fait parce que ces signes dépassent nos possibilités de connaissance. Toutefois, devant ses limites, l'homme ne se résigne pas : il cherche, par ses inventions artistiques nourries de la substance des grands mythes de l'humanité, à opposer au démiurge les mondes parallèles — les cosmoïdes — créés par son imagination créatrice. Cette tentative de se substituer à Dieu et son échec perpétuel assure à l'homme sa propre dignité dans l'ordre de la création. C'est là son orgueil et son humilité.