Introduction

Il est parfois, dans la vie ou dans la littérature, des évidences. Le voisinage des grands poèmes urbains d'Apollinaire (1880-1918), de Cendrars (1887-1961), de T.S. Eliot (1888-1965), de Lorca (1898-1936) et de Hart Crane (1899-1932) en est une. L'ampleur des poèmes, leur ambition, le recours massif au mythe et le goût pour un vocabulaire manifestement moderne, le choix fréquent du vers libre ou libéré, la disposition du poème sur la page, l'organisation simultanéiste de l'espace et du temps invitent à les lire ensemble. L'omniprésence des mêmes grandes métropoles au cœur des poèmes, Paris, Londres et New York, l'inquiétude philosophique et le désarroi partout lisibles suggèrent un dialogue entre les oeuvres.

Ce dialogue n'est pas le fait du hasard. Guillaume Apollinaire et son benjamin Blaise Cendrars se connaissaient bien, avaient des amis communs ; ils ont entretenu une relation d'admiration et de rivalité réciproques, dont leurs œuvres portent des traces visibles, allant jusqu'à se citer mutuellement. Bien que T.S. Eliot ne mentionne pas les poètes francophones, il est douteux qu'il ait ignoré absolument l'œuvre d'Apollinaire. Ce dernier n'était pas un inconnu en 1910-1911, au moment du séjour parisien d'Eliot, et sa réputation s'est encore accrue en 1918, après la publication des *Calligrammes* et sa mort, suivies de très peu par l'armistice. Plusieurs critiques ont d'ailleurs suggéré qu'Eliot ait pris connaissance de l'œuvre d'Apollinaire dès avant la guerre[1]. Nous verrons que les essais d'Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1917), et d'Apollinaire, *Les Méditations esthétiques* (1913) présentent des similitudes troublantes et que certains des poèmes de l'après-guerre, « Gerontion » (1919), « The Waste Land » (1922) semblent poursuivre des recherches esthétiques engagées dans les *Calligrammes*. Guillaume Apollinaire est aussi connu de la génération suivante, de Hart Crane, qui discute avec ses amis animateurs de revues de l'intérêt que peut présenter cette œuvre « parisienne » pour un poète américain, ou de Lorca, qui mentionne Apollinaire et Cendrars dans ses conférences. Il semble enfin que Lorca et Crane, qui sont strictement contemporains, se soient rencontrés à New York[2]. Quoi qu'il en soit, ils cultivent les mêmes admirations, notamment pour Walt Whitman, l'auteur de *Leaves of Grass*, et T.S. Eliot. Lorca et Crane consacrent chacun une partie de leur livre new-yorkais au poète de Brooklyn, le

[1] Voir par exemple Willard Bohn, *Apollinaire and the International avant-garde*, State University of New York Press, Albany, 1997, et en particulier le chapitre 3 « The New Spirit in North America ».
[2] C'est ainsi ce qu'affirme Andrew Anderson dans « Un Puente entre dos poetas : García Lorca y Hart Crane », in *America en un poeta*, Universidad Internacional de Andalucía, 1999.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

chantre de l'amour libre. Par ailleurs, Lorca a écrit son livre *Poeta en Nueva York* tout en lisant « The Waste Land », ou plutôt sa traduction en espagnol, *Tierra baldía*, à laquelle travaillait au même moment, à New York également, son ami Angel Flores. Et toute l'œuvre de Hart Crane est une lutte avec celle de son compatriote exilé à Londres, auquel il vouait un immense respect, mais dont il essayait de se détacher afin d'ouvrir une voie nouvelle, plus « affirmative ».

Au-delà de ce dialogue, on lit dans ces cinq oeuvres un rapport complexe à la modernité : une forme d'inquiétude idéologique, et un même questionnement sur la fonction du poète dans son époque. A l'occasion du colloque *Modernité de Saint-John Perse ?*, Henriette Levillain relève dans la critique littéraire quatre critères récurrents pour définir la modernité poétique : « celui, social, du groupe soudé autour d'un manifeste provocant ou celui, plus thématique, de l'intégration à l'art de la ville et de la technique moderne ; celui, plutôt formel, de la rupture avec les conventions et les traditions ou enfin celui, philosophique, du nihilisme tragique[3]. » Revenant sur le quatrième critère, elle précise que ce nihilisme tragique est le propre « de l'homme décentré, désaccordé avec le monde qui l'entoure et avec lui-même. Il n'est pas né avec le romantisme, mais le romantisme a prêté une attention particulière à sa résonance psychique, la mélancolie[4]. »

Des quatre critères relevés par Henriette Levillain, seul le premier ne joue pas dans le cas d'Apollinaire, Cendrars, Eliot, Lorca et Crane. Aucun d'eux n'a durablement fait partie d'un groupe. Les trois autres sont en revanche parfaitement pertinents. La ville et la technique moderne sont non seulement essentielles dans les poèmes, mais le sujet poétique *se constitue* dans sa relation à la cité. En ce qui concerne le critère formel, on peut sans doute parler de nécessaire nouveauté plus que de rupture, dans leur cas. Mais la question du nihilisme est au cœur de leur poésie. L'enjeu de ce travail est précisément de comprendre l'origine du désarroi, ou de ce que nous appelons volontiers *l'inquiétude idéologique*, d'en suivre le progrès et les transmutations dans l'œuvre des cinq poètes. Nous souhaitons aussi montrer son articulation aux questions formelles et aux stratégies développées par les poètes vis-à-vis de leur public et de leurs pairs.

« I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth[5]". Ces mots de Hamlet, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, T.S. Eliot, Federico García Lorca et Hart Crane

[3] Henriette Levillain, « Peut-on être nouveau sans être moderne ? », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2001, P.340.
[4] Ibid, p.344.
[5] Shakespeare, *Hamlet*, Acte II scène 2 : « J'ai dernièrement, mais je ne sais pourquoi, perdu toute joie de vivre ».

eussent pu, en leur jeunesse de poètes, les reconnaître pour leurs. Leurs premiers écrits témoignent en effet du profond sentiment de mélancolie qu'ils partagent avec le héros de Shakespeare. Hamlet est d'ailleurs mentionné régulièrement par Eliot et Lorca. La modernité est en partie la reconnaissance esthétique et philosophique de ce qui s'ouvre à la suite de la Renaissance, et qu'Hamlet incarne si précisément pour nous encore aujourd'hui, le désarroi face à la vie, son étrangeté. Pour autant, il reste à voir s'il s'agit des mêmes causes chez le héros de Shakespeare et les sujets poétiques du premier tiers du vingtième siècle.

Paul Bénichou, dans son essai *Le Sacre de l'écrivain*, décrit l'émergence de « l'esprit du XIXe siècle », ou tout au moins celui qui parcourt sa littérature et sa poésie, comme la promotion d'une « esthétique de l'idéal ». Cet idéal serait une synthèse des idées progressistes des Lumières, de la mélancolie contre-révolutionnaire et du retour au christianisme. La foi humaniste dans le progrès, le dogme de la perfectibilité, rappelle Paul Bénichou, furent en effet largement mis en cause par les crimes de la Révolution et la Terreur. « Le rêve, entré en collision avec la réalité, fut sévèrement mutilé, et la foi humaniste, pour s'accorder au réel, retrancha beaucoup de son optimisme, tâtonna en direction de concepts religieux traditionnels, s'amalgama à eux. […] De cette convergence profonde est né l'esprit du XIXe siècle : la société nouvelle a établi sa croyance sur une refonte spiritualisée des idées qui avaient opéré son violent avènement[6]. » Certes, l'ouvrage de Paul Bénichou est consacré à la France. Mais, s'intéressant à l'Allemagne, l'auteur montre que « la théorie du Beau comme signe du divin a pu prospérer partout à la fois, parce que partout l'ébranlement des dogmes religieux obligeait à définir, pour fonder les valeurs et l'ordre, une nouvelle sorte de communication, plus 'naturelle', de l'homme à Dieu[7]. » Les rêveries sur l'âge d'or et le primitivisme contribuèrent à la promotion du poète : la poésie des premiers âges de l'homme apparaissait comme une langue naturelle, et le poète-philosophe, qu'il soit hébreu ou grec, y était vu comme le grand instructeur des hommes, jouissant d'une relation directe avec la divinité ou la nature, et disposant d'une intuition spontanée des mystères dont son langage était porteur par allégories. C'est ainsi que le « Poète-Penseur » acquit son rôle de guide, « porteur de lumières modernes en même temps que de mystère ». « Toute pensée progressive ou émancipatrice se trouva alors enveloppée d'un halo d'idéal, et la poésie régna sur la prose même » : « La philosophie

[6] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spiritual laïque dans la France moderne*, Gallimard, NRF, 1996 (1ere édition en 1973), pp.467-468.
[7] Ibid, p.242.

des lumières avait sacré l'Homme de Lettres, penseur et publiciste. Le spiritualisme du XIXe siècle sacre le Poète[8]. »

Au terme de son essai, Paul Bénichou présente la période qui commence après 1830 comme le désaveu, « par la société réelle ou les puissances qui y dominent », de cet Idéal défendu par la communauté des écrivains. Pour ces derniers, l'Idéal, quoique devenu « un symbole d'impuissance, reste l'objet de leur culte. » Mais « après 1848, ce qui n'était jusque là qu'angoisse ou inquiétude se changera en une longue et écrasante désolation : les écrivains établissent alors l'esprit dans le dégoût du réel et des hommes et dans une contemplation amère de l'inaccessible. Au moins tous ceux qui comptent adoptent alors cette attitude ; aucun ne souscrit au désaveu de l'idéal qui triomphe autour d'eux ; ils le dénoncent tous comme le suprême avilissement ; ils se constituent, face à la société, en clergé bafoué et distant. »

Il est vrai que les poètes de la deuxième moitié du XIXe siècle ont quelque raison de se désoler. Car ce ne sont pas seulement les journaux d'opinion, mais aussi les penseurs les plus en vue qui s'en prennent à la tradition littéraire idéaliste. La lecture des textes positivistes et matérialistes, au milieu du siècle, est révélatrice. Définissant le positivisme, Auguste Comte caractérise « le nouvel esprit philosophique » par « sa constante consécration aux recherches vraiment accessibles à notre intelligence, à l'exclusion permanente des impénétrables mystères dont s'occupait surtout son enfance[9]. » Comte ne mâche pas ses mots contre l'éducation littéraire, qui se consacre à des questions chimériques, inutiles, tandis que la philosophie « positive », « scientifique » ou « naturelle », est « une doctrine toujours caractérisée par la combinaison de la réalité avec l'utile[10] ». C'est un rejet en masse des littérateurs arriérés, critiques systématiques d'une société dans laquelle ils n'apportent que trouble[11]. De leur côté Marx et Engels, dans *L'Idéologie allemande* en 1845, ironisent sur « les stupidités théologiques » et les « stupidités politiques et littéraires » qui négligent le seul matériau vraiment positif, l'histoire des rapports de production[12]. Marx et Engels minimisent ainsi le rôle des faits intellectuels dans l'histoire. Formulant pour la première fois leur théorie du matérialisme dialectique, les auteurs nient l'indépendance de la conscience ou l'autonomie du langage, qui sont tous deux les produits historiques des rapports sociaux : « Le langage est

[8] Ibid, p.469.
[9] Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, alinéa 31.
[10] Ibid.
[11] De là peut-être date l'orgine historique du régime éducatif sous lequel nous nous trouvons encore : un régime de scission radicale entre éducation scientifique et éducation littéraire, où un primat net est accordé aux sciences.
[12] Marx et Engels, *L'Idéologie allemande*, éditions sociales, 1968, p.45. Voir aussi la formule de Marx dans *Le Capital* en 1867 : « Mon point de vue, d'après lequel el développement de la société est assimilable à la marche de la nature et à son histoire, peut moins que tout autre rendre l'individu responsable de rapports dont il reste socialement la créature, quoi qu'il puisse faire pour s'en dégager. »

aussi vieux que la conscience, - le langage *est* la conscience réelle, pratique, existant aussi pour d'autres hommes, existant donc alors seulement pour moi-même aussi et, tout comme la conscience, la langage n'apparaît qu'avec le besoin, la nécessité du commerce avec les autres hommes. […] La conscience est donc d'emblée un produit social et le demeure aussi longtemps qu'il existe des hommes[13]. » La prétendue autonomie du langage des philosophes, par exemple, n'est qu'un fait social, la conséquence de la division du travail, et ce langage abstrait qui se croit détaché de tout n'est donc qu'un « produit de la structure petite-bourgeoise de l'Allemagne »[14].

L'on comprend que les écrivains de la deuxième moitié du XIXe siècle se soient constitués en « clergé bafoué et distant », selon l'expression de Paul Bénichou, ou en poètes maudits : les valeurs sur lesquelles s'appuyait la tradition littéraire depuis un siècle étaient partout mises en cause, la valeur de la littérature même s'écroulait. C'est alors que se développe ce que Pierre Bourdieu appelle une « production pour producteurs », les poètes en rupture avec leur public finissant par ne plus s'adresser qu'à leurs pairs[15].

Telle est la situation des jeunes gens qui naissent dans les dernières années du XIXe siècle : l'idéalisme religieux et littéraire est battu en brèche, d'un autre côté le déterminisme matérialiste qui réduit la poésie à un pur produit des rapports de production met en cause considérablement les prétentions et l'ambition des poètes. Or notre hypothèse est qu'Apollinaire, Cendrars, Eliot, Lorca et Crane, comme bien d'autres au tournant du siècle, sont en réalité pris dans un porte-à-faux idéologique, ne sachant où est leur place : sous la bannière de l'idéalisme, dans les rangs du matérialisme ou dans un no man's land sceptique ?

Il nous semble également que la marginalité de la poésie, situation acceptée, voire revendiquée au cours du second XIXe siècle, est soumise à réflexion critique dès le début du vingtième siècle, y compris chez les poètes les plus exigeants formellement et les plus novateurs. Les représentations satiriques ne manquent pas sous leur plume, ironisant sur cette production en cercle clos, que ce soit dans des contes, poèmes, ou anecdotes journalistiques. Aussi voudrions-nous montrer dans le cours de notre travail à la fois comment évolue le dilemme idéologique dans les œuvres de ces poètes, et comment parallèlement se développe une conscience critique du statut de poète dans la cité, qui d'une certaine manière assimile en partie la critique matérialiste.

---

[13] *L'Idéologie allemande*, op. cit., p.59.
[14] Ibid, p.490.
[15] Voir Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », in *Moderne, modernité, modernisme, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°19-20, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, juin 1987 et *Les Règles de l'art*, éditions du Seuil, Points Essais, Paris, 1992/98.

Notre étude envisagera plusieurs des textes de jeunesse des cinq auteurs avant de porter sur leurs œuvres de maturité. Ces premiers textes comprennent des poèmes d'Apollinaire recueillis à titre posthume, notamment dans *Le Guetteur mélancolique*, le « péché de jeunesse » que fut selon Blaise Cendrars le recueil des *Séquences*, les *Inédits secrets* réunis par sa fille Miriam Cendrars, le recueil *Inventions of the March Hare* de T.S. Eliot, certains poèmes du *Libro de poemas* de Lorca et de *White Buildings* de Hart Crane[16].

Le corpus principal est constitué des recueils *Alcools* (1913) et *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre* (1918) d'Apollinaire, des grands poèmes de Cendrars, « Pâques à New York » (1912), « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » (1913), « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » (1918), « La guerre au Luxembourg » (1916), et du recueil des *Dix-neuf poèmes élastiques* (1918), des recueils d'Eliot *Prufrock and Other Observations* (1917), *Poems* (1920) et de son grand poème « The Waste Land » (1922). Il comprend aussi le livre de Hart Crane, *The Bridge* (1930), davantage un grand poème qu'un recueil, et le livre posthume de Lorca, *Poeta en Nueva York*. Quoique composé en 1929-30, celui-ci ne parut qu'après la mort du poète, d'abord en édition bilingue, à New York, sous le titre « *The Poet in New York » and Other Poems of Federico Garcia Lorca*, en 1940.

Ces poètes étant aussi polygraphes, on s'intéressera ponctuellement aux récits et contes d'Apollinaire et de Cendrars, à la pièce d'Apollinaire, *Couleurs du temps* (1918), au scénario de cinéma de Cendrars, *La Fin du Monde filmé par l'Ange Notre-Dame* (1917), et à celui d'André Billy et d'Apollinaire, *La Bréhatine* (1917), aux romans autobiographiques de Cendrars, *Magonni Nameh, Bourlinguer, L'homme foudroyé*, ainsi qu'à l'œuvre dessiné de Lorca. Un corpus secondaire sera composé des articles, essais, conférences des poètes, nombreux en particulier chez Apollinaire, Eliot et Lorca, qui en pédagogues ont constamment expliqué et défendu leur travail et celui de leurs amis au public, et des correspondances de Crane et de Lorca.

Ce corpus s'étend de 1898 et 1930. Dans sa thèse, *La Crise des valeurs symbolistes*, Michel Décaudin a insisté sur l'unité de la période 1895-1914, en concluant sur la rupture de la Première Guerre mondiale, que marquent notamment la disparition des anciennes revues et la création de nouvelles. De façon générale, si la critique littéraire s'accorde, dans le sillage

[16] Le recueil *Inventions of the March Hare*, publié à titre posthume, issu d'un carnet manuscrit vendu par Eliot à son mécène John Quinn en 1922, réunit des poèmes composés entre 1909 et 1917, c'est-à-dire autant de poèmes contemporains ou antérieurs à ceux de son premier volume publié, en 1917, *Prufrock and Other Observations*. Le carnet brun portant le titre de *Inventions of the March Hare* a été perdu pendant de longues années à la suite du décès de John Quinn en 1924, et acquis par la New York Public Library en 1958. Il a été édité par Christopher Ricks chez Faber and Faber en 1996.

des poètes eux-mêmes, à considérer les continuités esthétiques, par exemple entre certaines innovations d'Apollinaire et les recherches surréalistes, en revanche les poètes des années 1900-1914, à la différence de leurs successeurs, continuent à être qualifiés de « formalistes ». Même l'ouvrage de référence édité par Malcolm Bradbury et James McFarlane, *Modernism* (1991), qui couvre la période 1890-1930, distingue deux modernismes : la première partie de la période correspondrait à un art autoréflexif, refusant de répondre aux exigences de l'histoire ; la seconde au contraire, avec le mouvement surréaliste notamment, serait engagée dans un processus de signification sociale[17]. Le livre plus récent d'Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire homme-époque*, n'échappe pas, malgré son titre, à cette présentation d'Apollinaire et de l'avant-garde poétique. Anna Boschetti insiste sur l'importance des innovations esthétiques (au détriment de tout autre préoccupation) de la poésie entre 1898 et 1914, et « l'écart qui s'est creusé entre la problématique des poètes et celle des écrivains qui se consacraient à d'autres genres[18] ». Pour l'auteur, « La production rapportée du front témoigne des effets que la guerre peut produire sur la poésie, car elle remet en question l'indépendance apparemment totale des enjeux et de la problématique que, dans le circuit de l'avant-garde, on s'était habitué à considérer comme une conquête irréversible, sinon comme la condition naturelle de l'acte poétique[19]. »

Avec la guerre en effet, l'organisation sociale, les rapports de production, les rapports entre les sexes ont été modifiés en profondeur. Les solidarités artistiques et politiques, les structures de publication et de diffusion ont été également touchées par le conflit. Ce ne sont plus les mêmes hommes. Sans nier les effets de la catastrophe de 1914-1918, nous voudrions insister sur la cohérence des trente premières années du XXe siècle, en particulier à partir de 1907. L'unité esthétique de la période est indéniable, particulièrement visible dans le champ plastique : en 1907 naît le cubisme qui se prolonge bien au-delà de la guerre, et c'est en 1909-1910 qu'apparaît l'abstraction. L'usage pré-surréaliste des images poétiques est également antérieur à la guerre : « Ma poésie est obscure comme un lys » écrivait Jean Royère. « Le ciel est bleu comme une chaîne » selon Apollinaire en 1911 dans « A la Santé », ou bien « La fenêtre s'ouvre comme une orange » dans « Les fenêtres » en 1913. Par ailleurs, les travaux des historiens ont pu démontrer que l'essentiel des théories politiques de l'Europe des années

[17] Malcolm Bradbury, James McFarlane (éd.), *Modernism : 1890-1930*, Penguin Books, London, 1991.
[18] Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, éditions du Seuil, Paris, 2001, p.22.
[19] Ibid, p.206.

Rapport-Gratuit.com

20 et 30 était formulé en 1914[20]. Nous pensons qu'un phénomène comparable existe dans l'ordre de la création artistique et de la réflexion sur les conditions de la création et les responsabilités qu'elle implique. Les innovations et les positions de l'après Première Guerre mondiale sont le développement, parfois la radicalisation, des recherches entreprises par ce que les Anglo-saxons et les hispanophones appellent volontiers le modernisme, et que les Français nomment plus fréquemment les « avant-gardes historiques ». En fait, les poèmes que nous allons étudier portent bien avant 1914 la marque des interrogations politiques des poètes, sur les faux-semblants démocratiques, sur le bien-fondé ou non de l'anarchisme, sur les valeurs sociales dominantes, sur l'argent et le capitalisme. La réflexion critique sur le statut du poète dans son temps présent est un des enjeux essentiels de *l'ensemble* de la période. Et il s'agira d'examiner les causes idéologiques et parfois sociologiques qui mobilisent ces poètes en mal de justification : l'évolution du sentiment religieux qui rend les poètes « au sol », les analogies partielles de position (poètes immigrés, situations financières incertaines ou inconfortables) qui peuvent amener les poètes à rechercher une reconnaissance publique.

Après de nombreuses hésitations, nous adopterons finalement un plan globalement chronologique, chaque partie mettant l'accent sur quelques aspects de la question. Néanmoins, le monument littéraire étant doté d'inertie, et les propositions des poètes n'étant pas toujours strictement cohérentes en synchronie, nous n'éviterons pas quelques allers-retours dans le temps.

La première partie portera sur les œuvres de 1898 à 1912 et exposera les données du problème philosophique et existentiel rencontré par Apollinaire, Cendrars et Eliot : l'hésitation inquiète entre idéalisme et matérialisme. Dans les œuvres de jeunesse notamment, nous repèrerons le dégoût de la vie dû au « cauchemar » positiviste, la révolte contre la condamnation sociale de l'idéalisme et de la métaphysique. Puis nous verrons les figures que prend l'hésitation, la tentation du mysticisme, l'appropriation de la critique de l'idéalisme, et les tentatives vaines de syncrétisme. Enfin, on verra la façon dont ces trois poètes rompent avec la déploration décadente, et transmutent leur mélancolie par le rire.

Parce que la critique du nihilisme est au cœur des oeuvres, notre étude s'appuiera très largement sur la lecture de Nietzsche. Pour au moins quatre des cinq poètes du corpus, la pensée du philosophe allemand est une source précieuse, seul T.S. Eliot n'en fait pas mention. On fera donc référence aussi bien à son ouvrage le plus positiviste, *Humain, trop humain*

[20] Voir par exemple le livre de Zeev Sternhell, Mario Sznadjer et Mia Ashéri, *Naissance de l'idéologie fasciste*, Gallimard, Folio Histoire, 1989.

(1878-79) qu'aux grands textes des années 80, en particulier *Le Gai Savoir* (1883), *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-85), *Par-delà le bien et le mal* (1886), *La Généalogie de la morale* (1887) et *Le Crépuscule des idoles* (1888). La pensée d'Henri Bergson, qui fut lu attentivement de T.S. Eliot et de Cendrars, essentielle dans la période, sera aussi largement sollicitée, notamment les trois grands ouvrages *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), et *L'Evolution créatrice* (1907), ainsi que la petite plaquette *Le Rire* (1900). Enfin, malgré la discrétion de son nom au cours des pages, il nous faut aussi reconnaître une dette importante envers Gilles Deleuze, non seulement comme interprète de Nietzsche, mais aussi comme penseur original sur la littérature[21].

La deuxième partie, toujours consacrée à Apollinaire, Cendrars et Eliot, poursuivra l'étude jusqu'en 1922, date du grand poème d'Eliot, « The Waste Land ». Nous montrerons que les poètes prennent peu à peu conscience que leur inquiétude n'est pas une donnée personnelle mais un fait d'époque. Le sachant, ils rompent délibérément avec une poésie conçue comme expression individuelle, telle que l'imaginent encore Rémy de Gourmont ou Henri Bergson, et entendent désormais être la voix de l'époque. Cette deuxième partie montrera l'articulation des nouvelles techniques poétiques, cubisme et simultanéisme, avec l'évolution de la question philosophique.

Nous en étudierons aussi les conséquences sur le sujet poétique, qu'il soit un sujet lyrique (dans le cas le plus fréquent chez Apollinaire et Cendrars) ou un sujet d'énonciation feint (dans les poèmes les plus réussis d'Eliot). Nous nous appuierons sur la distinction entre lyrisme et fiction faite par Käte Hamburger dans *Logique des genres* et les travaux de Dominique Rabaté, Dominique Combe et Yves Vadé dans *Figures du sujet lyrique*[22].

Nous reprendrons aussi à Bakhtine le concept de « dialogisme » dans *Esthétique et théorie du roman* pour décrire le discours poétique particulier que créent dans les années 1913-1922 les trois poètes[23]. Bakhtine, il est vrai, considère que la poésie est « monophonique » et que le discours dialogique, c'est-à-dire présentant des formes de présence de l'autre, en est exclu. Seul le roman peut être non seulement dialogique, mais encore polyphonique : « pour la plupart des genres poétiques l'unité du système du langage, l'unité (et l'unicité) de l'individualité linguistique et verbale du poète, sont le postulat

[21] En particulier Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, (1962) 2003 et *Critique et clinique*, éditions de Minuit, Paris, 1993.
[22] Käte Hamburger, *Logique des genres*, éditions du Seuil, Paris, 1986 et Dominique Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
[23] Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* Gallimard, Paris, 1978.

indispensable du style poétique. Le roman, au contraire, non seulement n'exige pas ces conditions, mais le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent[24]. » Laurent Jenny, dans *Dialogisme et polyphonie*, nuance la position de Bakhtine, mais suit les grandes lignes d'une opposition entre roman polyphonique et poésie monophonique. Le roman serait propre à la polyphonie parce que c'est un genre représentatif : « Il ne représente pas seulement des actions mais aussi des discours et des styles de discours. Par là, il est vrai qu'il a une vocation polyphonique. La poésie est un genre expressif. Disons qu'elle a donc un caractère monophonique, même si la voix par laquelle elle s'exprime est susceptible d'accueillir des tensions dialogiques internes[25]. » Or nous verrons justement que la poésie qui naît autour de 1912-1913 est bien moins expressive qu'elle ne *représente des discours*, devenant ainsi polyphonique, et que le sujet poétique est un sujet hybride, à la fois un et multiple.

Eclairée par les travaux de sociologie de la littérature comme ceux de Pierre Bourdieu, nous chercherons aussi à montrer les stratégies adoptées par les poètes vis-à-vis du public. Nous nous intéresserons notamment à la question de la professionnalisation des poètes, qui est sous-jacente à l'époque, puis explicite dans les essais de T.S. Eliot. Nous nous efforcerons de montrer que la réflexion philosophique et esthétique contribue aux choix stratégiques des poètes, en évitant de présenter les données sociologiques comme l'unique facteur de détermination.

Enfin, un aspect important de cette deuxième partie sera consacré au rapport des poètes à la nation. Nous verrons que les distances prises par Apollinaire, à un moindre degré par Cendrars, avec l'anarchisme de leur jeunesse, n'est pas sans rapport avec leur réflexion philosophique. Nous chercherons à expliquer les débats sur la tradition poétique nationale et montrerons leur articulation avec la pensée vitaliste et la conception bergsonienne de la durée. Nous verrons les positions adoptées par chacun des poètes par rapport à la guerre, et nous conclurons sur les stratégies adoptées à la fin de la guerre et dans les années qui suivent immédiatement.

Dans la troisième partie, nous examinerons l'héritage de *l'inquiétude idéologique* à la demi génération suivante, avec les exemples des poètes américain Hart Crane et espagnol Federico García Lorca. Nous verrons que chez eux la critique du nihilisme s'opère lorsqu'ils prennent conscience de leur appartenance à une communauté artistique, et du rôle qu'elle peut

[24] Ibid., p.90.
[25] Laurent Jenny, *Dialogisme et polyphonie*, éditions Ambroise Barras, 2004.

jouer dans la communauté nationale. Notre étude portera ensuite essentiellement sur leurs deux grands livres *The Bridge*, composé entre 1923 et 1930 et *Poeta en Nueva York*, composé en 1929-30. Le premier tient son titre du Brooklyn Bridge, le pont remarquable, sorte de cathédrale moderne à ciel ouvert, qui rejoint les *boroughs* de Brooklyn et de Manhattan. Tous deux sont consacrés en grande partie à New York et plus largement aux Etats-Unis. Il est vrai que si Paris est *la* ville de la modernité dans les premières années du siècle, le centre où convergent poètes, peintres, musiciens et danseurs, New York tend à détrôner la capitale française après la guerre. Le voyage à New York devient pour nombre d'Européens l'équivalent moderne du voyage en Italie. Marcel Duchamp et Francis Picabia y exposent en 1913 lors de la fameuse exposition de l'Armory Show, Picabia prolonge son séjour de six mois et Duchamp finit par s'y installer en 1915. Jacques Copeau y séjourne de 1916 à 1919, afin d'y promouvoir le théâtre français à la demande de Clemenceau, bientôt rejoint par Gaston Gallimard, Louis Jouvet et une partie de la troupe du Vieux Colombier. C'est d'ailleurs l'amitié de Copeau, Gallimard et Waldo Frank qui fut à l'origine du livre de ce dernier, *Our America*, en 1919, dont nous reparlerons. Juan Ramón Jiménez a précédé Lorca à New York et publié *Díario de un poeta recien casado* en 1917 et José Moreno Villa *Pruebas de Nueva York* en 1927. Le film de Fritz Lang, *Metropolis*, date de 1927, et Paul Morand et Le Corbusier se trouvent dans la ville en même temps que Lorca, qui y rencontre le premier[26].

La ville attire par sa vitalité, son gigantisme architectural déjà (le Municipal Building construit entre 1909 et 1912 mesure 177 mètres de haut, le Woolworth Building achevé en 1913 est haut de 241 mètres et le Chrysler Building haut de 319 mètres est érigé entre 1928 et 1930), et bien sûr par la paix qui y règne tandis que l'Europe se déchire. Les Etats-Unis sont bientôt au cœur d'une polémique : modèle d'une joyeuse modernité pour certains, incarnation d'une démocratie utilitariste et ignorante pour d'autres[27]. En un sens, les livres de Hart Crane et de Lorca s'inscrivent dans ce débat et prennent position.

Nous verrons comment émerge dans ces poèmes un genre hybride, à la confluence du lyrisme et de l'épopée. Le sujet poétique, héritant des inventions précédentes et notamment du simultanéisme et du dialogisme des *Calligrammes* ou de *The Waste Land*, cesse d'entrer dans un rapport dialectique au monde, car il ne se distingue plus du monde. Pour reprendre l'expression de Peter Baker dans *Obdurate brilliance : Exteriority and the Modern Long*

[26] Morand publie *New York* en 1930 et Le Corbusier *Quand les cathédrales étaient blanches* en 1937. Leslie Stainton, dans son article « ¡ Oh Babilonia ! ¡ oh Cartago ! ¡ oh Nueva York ! » cite également le poème de Ruben Darío, « La gran metropolis (meditaciones de la madrugada) », celui de Eugenio Montes, « Atardecer de Nueva York » (1916), le livre de Concha Espina, *Singladuras*. Voir la revue *Federico García Lorca* n°10.

[27] Le mépris pour la vulgarité américaine n'est pas le fait des étrangers, c'est une constante des cercles d'expatriés américains et de certaines revues élitistes, comme *The Little Review*, publiée à New York et Chicago.

Poem, il n'y a plus d' « insularité du sujet lyrique »[28]. Le bilan poétique sur la modernité américaine n'est pas le même chez Crane et Lorca, le premier se montrant nettement moins négatif que le second. Mais il est certain que dans les deux livres s'ébauche ce que nous pouvons appeler une *économie spirituelle*, c'est-à-dire l'idée que la vie spirituelle des individus est directement liée à l'organisation de la communauté sociale dans son ensemble. L'inquiétude idéologique est donc plus qu'un fait d'époque : c'est la conséquence directe d'une économie sociale. En ce sens, les deux livres sont aussi une prise de position dans le champ politique, une adresse du poète à la communauté nationale.

« La poésie est plongée jusqu'au cou dans l'histoire », affirme Tristan Tzara. « Le poème est une machine à produire, même à l'insu du poète, de l'anti-histoire », répond Octavio Paz. Tout en faisant l'expérience que la langue radicale des poètes ravive notre rapport au monde et notre sens de la dignité de la vie humaine, nous sommes persuadée qu'elle n'échappe pas cependant à l'histoire, et c'est tant mieux. L'ensemble des pages qui vont suivre espère modestement s'inscrire dans les pas de Jauss, qui écrivait dans « La douceur du foyer » :

> c'est là l'une des contributions les plus importantes, quoique encore bien peu étudiée, que l'expérience esthétique apporte à la praxis sociale : faire parler les institutions muettes qui régissent la société, porter au niveau de la formulation thématique les normes qui font la preuve de leur valeur, transmettre et justifier celles qui sont déjà traditionnelles – mais aussi faire apparaître le caractère problématique de la contrainte exercée par le monde institutionnel, éclairer le rôle que jouent les acteurs sociaux, susciter le consensus sur les nouvelles normes en formation et lutter ainsi contre les risques de la réification et de l'aliénation par l'idéologie[29].

[28] Peter Baker parle de « the insularity of the lyrical 'I' » dans *Obdurate Brilliance : Exteriority and the Modern Long Poem*, University of Florida Press, Gainesville, 1991. Cité par Daniel Gabriel dans *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p.6.

[29] H. R. Jauss, "La douceur du foyer", in *Pour une esthétique de la réception*, éditions Gallimard, coll. Tell, 1978, p.295.

I. L'inquiétude : idéalisme et matérialisme

> I grow old … I grow old …
> I shall wear the bottoms of my trousers rolled[30]

fredonne en 1911 un jeune homme de vingt-trois ans : un poète inconnu, un Américain du nom de Thomas Stearns Eliot.

> Il ne pouvait plus faire aucun effort, il n'avait plus aucun désir, le beau Prince. […] Et il enviait le sommeil étendu des hommes de pierre. […] Et son ombre le suivait, fatiguée.[31]

écrit en 1910, également âgé de vingt-trois ans, celui qui n'a pas encore pris pour nom ces braises crépitantes en cendres retombées formant le nom de Blaise Cendrars, et s'appelle encore Frédéric Sauser.

> Car je ne veux plus rien sinon se laisser clore
> Mes yeux couple lassé au verger pantelant [32]

écrit, en 1902, un jeune poète de vingt-deux ans, celui-là même qui prit quelques années plus tôt (par dérision ?) le nom de Guillaume Macabre avant de devenir Guillaume Apollinaire, le même jeune poète qui demande : « Qu'est-ce qui peut mourir ? Devine, berger, afin que nous ayons le droit de mourir volontairement. »[33]

Le crépuscule envahit les rimes et les rues de leurs poèmes respectifs. L' *ombre cimmérienne* obscurcit la forêt de *L'Enchanteur pourrissant*, ce double d'Apollinaire qui n'en finit pas de pourrir dans sa tombe. Un vent, las et très vieux, souffle sur les *débris des cités*, sises indifféremment dans l'ancien et le Nouveau Monde, paysages en ruines des poèmes d'Eliot. Cendrars y descend, « le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile »[34]. Le Prince qu'il

[30] T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », in *Prufrock and Other Observations*, 1917. « Je vieillis, je vieillis … / Je ferai au bas de mes pantalons un retroussis. » Sauf mention contraire, pour « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ainsi que l'ensemble des poèmes réunis au Seuil dans l'édition bilingue *Poésie*, nous adoptons la traduction de Pierre Leyris.
[31] Blaise Cendrars, « Conte », récit recueilli par se fille dans le volume des *Inédits secrets*.
[32] Guillaume Apollinaire, « L'Ermite », in *Alcools*.
[33] Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*.
[34] Blaise Cendrars, « Les Pâques à New York ».

s'invente comme masque traverse, éreinté, les civilisations, l'Israël de la Bible, Athènes, la Chrétienté, et parvient écoeuré dans un Paris qui emprisonne la Beauté[35]. Les civilisations naissent, se détruisent, et un goût de fin du monde gâte chaque nouveau jour.

Même la mer, la mer que « Homme libre, toujours tu chériras » disait Baudelaire, mer vaste et mystérieuse, dont « nul ne connaît tes richesses intimes », déjà réduite aux dimensions d'une vulgaire flache « Noire et froide » pour Rimbaud, semble avoir été bue, en même temps que l'albatros de Baudelaire s'envolait pour la dernière fois.

> Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
> Et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
> Du tout dernier voyage
> Et de la mer.[36]

écrit encore Cendrars en 1913. Un charme, une mélancolie profonde semblent avoir privé ces jeunes gens de l'horizon, et du désir de vivre. Ou bien est-ce une maladie propre à la jeunesse de ne savoir pas être jeune ?

[35] Blaise Cendrars, « Conte ».
[36] Blaise Cendrars, « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France ».

1.1. Triste positivisme

Tel est notre point de départ : la lassitude a gagné la jeunesse d'avant 1914, ou tout au moins une partie d'entre elle, dont trois poètes, Apollinaire, Eliot et Cendrars, en cette époque qu'on avait crue « belle ». Pourquoi ? L'hypothèse que nous tâcherons d'établir est la suivante : la morbidité affichée dans les poèmes de ces jeunes gens tient beaucoup moins à des événements biographiques ou à des singularités psychologiques qu'à une inquiétude *idéologique*. Le terme d' « idéologie » ne sera pas employé ici dans son acception polémique de « fausse conscience » ou de « justification d'intérêts de classe », mais plutôt selon la définition qu'en donne Louis Althusser :

> Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée. Sans entrer dans le problème des rapports d'une science à son passé (idéologique), disons que l'idéologie comme système de représentation se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance) […].[37]

Autrement dit, par « idéologie », nous entendons à la fois un système de représentation du monde et l'ensemble de valeurs qui s'y attache. L'idéologie, en représentant le monde et en expliquant son histoire, a aussi une dimension pratique ou programmatique, parfois même utopique : elle lui assigne un avenir prévisible ou souhaitable, prescrit une action collective. Or, pourquoi les jeunes Apollinaire, Cendrars et Eliot ont-ils tant de mal à envisager l'avenir sinon parce que précisément ils souffrent de ne pas pouvoir souscrire à *une* idéologie ? L'impossibilité où ils se trouvent de choisir l'une ou l'autre vision du monde et de s'inscrire dans un système de valeurs est génératrice non seulement de découragement mais aussi de difficulté à écrire. Car écrire, n'est-ce pas précisément proposer une vision de l'univers ? « It is impossible to just say what I mean » écrit Eliot dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock »[38].

[37] Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, 1966.
[38] « Ah ! comment exprimer ce que je voudrais dire ! » Sauf mention contraire, pour « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ainsi que l'ensemble des poèmes réunis au Seuil dans l'édition bilingue *Poésie*, nous adoptons la traduction de Pierre Leyris.

Aussi déterminerons-nous la nature exacte du problème idéologique auquel sont confrontés ces trois jeunes poètes (et quelques-uns après eux), et nous verrons quelles conséquences, aussi bien existentielles qu'esthétiques, il entraîne. Dans un deuxième temps, nous montrerons comment Apollinaire, Cendrars et Eliot, cessant peu à peu de la subir, choisissent précisément d'exposer cette inquiétude ; nous verrons quels outils esthétiques nouveaux ils se forgent alors, qui leur permettent de réaliser ce grand écart improbable entre deux systèmes de valeurs et de se positionner avec justesse, c'est-à-dire sans anachronisme, dans leur époque.

L'ombre de la matière

C'est avec le premier grand poème de chacun des poètes que nous souhaitons ouvrir cette étude. Apollinaire composa « La Chanson du Mal-Aimé » en 1903-1904 à partir de matériaux parfois anciens[39]. La chanson d'Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock » fut composée en 1910-1911 entre l'Amérique et l'Europe ; et de la même façon Frédéric Sauser, qui allait prendre au même moment le nom de Blaise Cendrars, écrivit les « Pâques à New York » au printemps 1912 à New York, et les corrigea probablement à son retour à Paris à l'été. Ce sont trois poèmes d'envergure, dont les deux derniers ont représenté pour leurs auteurs une véritable entrée en poésie : c'eût sans douté été vrai du poème d'Apollinaire s'il n'avait pas été oublié durant de longues années dans les tiroirs du *Mercure de France.*

Les paysages évoqués par ces trois poèmes se font curieusement écho. Cela est dû en partie aux contextes urbains évoqués : le poème de Cendrars se situe à New York, celui d'Eliot s'inspire à la fois des grandes villes de la côte Est des Etats-Unis, notamment Boston où le jeune homme a étudié, et des capitales européennes, Paris et Londres, et le poème d'Apollinaire commence à Londres pour s'achever à Paris. Mais dans la nuit urbaine de ces trois poèmes, le brouillard domine, favorisant les incertitudes, les illusions, le jeu des ombres et de la peur. C'est sur le vers « Un soir de demi-brume à Londres » que s'ouvre « La Chanson du Mal-Aimé », et c'est aussi sur une étrange image du ciel vespéral que commence « The Love Song of J. Alfred Prufrock » :

> Let us go then, you and I,
> When the evening is spread out against the sky

[39] Dans l'épigraphe au poème, Apollinaire donne la date de 1903, mais il est possible que la composition s'en soit poursuivie l'année suivante : « Et je chantais cette romance / en 1903 […] ». La première publication en remonte à 1909. Voir les notes aux *Œuvres poétiques*, op. cit., p1044 et suivantes.

Like a patient etherised upon a table;[40]

Un brouillard jaune s'y frotte contre les maisons comme un chat, qui vient peut-être d'un poème de Baudelaire, l'une des grandes admirations de T.S. Eliot, et d'une influence précoce sur le jeune Américain, à savoir « Les Sept vieillards »[41].

C'est à la faveur de l'ombre et de la nuit que le sujet des « Pâques », comme celui de « La Chanson du Mal-Aimé », est poursuivi :

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

écrit Cendrars ; et l' « effroyable drôle » au « regard aigu » des « Pâques » ressemble singulièrement à celui de « La Chanson du Mal-Aimé »

[…]
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte

Pour quelle raison l'ombre inonde-t-elle ainsi les rues et les poèmes ? quelle peur inquiète ainsi les sujets mis en scène dans les poèmes ?

Le voyou londonien d'Apollinaire cède bientôt la place à son ombre : «[…] le faux amour et celle / dont je suis encore amoureux / Heurtant leurs ombres infidèles ». Faux amour, trompeuse apparence, il n'est que l'ombre de l'amour. La vie que mènent les habitants des trois grands poèmes n'en est peut-être qu'un semblant, et eux-mêmes se transforment en ombres comme s'ils n'étaient plus tout à fait vivants. Dans « le bouge étroit » du New York de Cendrars « Des ombres crucifiées agonisent aux parois », et Eliot prend soin de placer « The Love Song of J. Alfred Prufrock » sous le signe d'un extrait de l'*Enfer* de Dante, peuplé de vaines ombres.[42] D'ailleurs, lorsqu'en 1917 il rassemble ses poèmes dans le recueil *Prufrock and Other Observations*, le dédiant à son ami Jean Verdenal

[40] « Allons-nous en donc, toi et moi, / Lorsque le soir est étendu contre le ciel / Comme un parent anesthésié sur une table ».
[41] T.S. Eliot consacra un essai à Baudelaire en 1930, et « Les Sept vieillards » a durablement marqué le poète anglophone. Si le vers « Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace » a pu rencontrer les souvenirs urbains personnels d'Eliot, ce dernier se souvient encore de l'ouverture du poème, « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour accroche le passant ! » au moment d'écrire son œuvre maîtresse, *The Waste Land* (1922). Ce sont encore ces deux vers qu'il cite lorsque, à l'occasion d'un article sur Dante, il évoque comme ses deux premières influences majeures Laforgue et Baudelaire.
[42] *Inferno* XXVII 61-6

mort aux combats, il fait implicitement de ce mort aimé une ombre, par le rapprochement entre l'amour éprouvé pour le jeune Français et l'épigraphe, de nouveau empruntée à Dante, un extrait du *Purgatoire* où des ombres tentent vainement de s'embrasser. L'inscription de son poème et de son recueil sous le double signe de l'*Enfer* et du *Purgatoire* dit assez à quel point les personnages qui peuplent ses poèmes, destinés à la mort, sont de leur vie déjà à peine vivants.

Cette vie qui n'en est pas tout à fait une, ou qui n'en est que la fausse apparence, a peut-être quelque chose de la mort vivante dont parlent les Ecritures. « Je connais ta conduite ; tu passes pour vivant, mais tu es mort », est-il ainsi écrit dans l'*Apocalypse.*[43] Mais la question demeure de savoir pourquoi la vie n'est pas la vie.

Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le sujet, las d'avoir «[…] assez divagué / De la belle aube au triste soir », espère « le soleil de Pâques », la fête chrétienne et printanière de l'esprit et de l'amour. Mais après un court répit ensoleillé, pascal, peuplé de dieux charmants, il constate :

> Beaucoup de ces dieux ont péri
> C'est sur eux que pleurent les saules
> Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
> Sont bien morts et les chats miaulent
> Dans la cour je pleure à Paris

La mort des dieux de « La Chanson du Mal-Aimé » déclenche une série de catastrophes : la fausseté de l'amour, réduit à son ombre et son apparence, et le renvoi de l'homme à sa seule réalité corporelle périssable. Quoique ici, comme souvent chez Apollinaire, paganisme et christianisme s'associent pour créer un univers mixte, on se souvient de cette autre strophe de la chanson :

> Et toi qui me suis en rampant
> Dieu de mes dieux morts en automne
> Tu mesures combien d'empans
> J'ai droit que la terre me donne
> O mon ombre ô mon vieux serpent

Le dieu Ombre, dieu-serpent, rampant, menteur, mortel a remplacé les dieux païens et chrétiens, et leur mort renvoie l'homme à l'ère du calcul, des mesures, du droit et de la propriété : « Tu mesures combien d'empans / J'ai droit que la terre me donne ». Mais cette

[43] *Apocalypse 3.1.*

ère mathématique est aussi l'ère de l'ombre projetée par le corps sur la terre mesurable à laquelle il est à terme destiné. La trame du poème, dans laquelle s'insèrent des pièces plus courtes, sortes de divertissements, est faite de quintiles octosyllabiques. Le « refrain » de la chanson, si on peut appeler ainsi un poème très composite, revient à trois reprises, sous la forme d'un quintile, s'interroge sur l'avenir, et mentionne les « blancs ruisseaux de Chanaan », ruisseaux de lait perdus, ailleurs remplacés par « une onde mauvaise à boire ». Avec la mort des dieux et le triomphe d'une matière quantifiable, la Terre promise « Des blancs ruisseaux de Chanaan » s'est changée en une terre tombale. Et voilà donc la première explication de l'omniprésence de l'ombre : si celle-ci est l'image du corps sur la terre à laquelle il finira par se mêler, elle est donc l'image même du sujet lorsque plus rien ne rachète son destin mortel, l'image d'un monde de matière morte privé de l'esprit immortel.

C'est très exactement la même association du calcul et de la mort que l'on trouve dans un *Conte* de Sauser-Cendrars, écrit en 1910[44]. Le Prince Adonis a traversé de nombreuses villes qui sont en fait autant de civilisations. Sorte de Moïse inverse, il corrompt grâce à quelques pierres brillantes une ville de piété et d'amour, symbole d'Israël, dont le peuple respectait les Dix Commandements : « Le Prince quitta nuitamment la ville. […] Et il pleura sur cette ville, car ce peuple avait perdu l'amour. » Il passe ensuite à Athènes où « le cultivateur cultivait. Et le guerrier guerroyait. Et le philosophe philosophait. » Naturellement, « le plus grand penseur était effroyablement laid. Et les jeunes gens, préférant l'intelligence à l'amour, l'aimaient tous. » On aura reconnu ici la stricte division du travail conforme eux prescriptions de Platon dans *La République*. La ville imaginée par Sauser est tombée sous le charme de l'intelligence du laid philosophe, en qui l'on devine Socrate aimé des beaux jeunes gens présentés dans les dialogues de Platon, les Agathon et autres Alcibiade. Mais ce faisant, elle perd le sens de la beauté au moment où elle naît à la démocratie et à la passion des débats[45]. Le Prince la quitte alors, pour tourner ensuite « résolument le dos » à la ville chrétienne, où la chair est à la fois exaltée par l'interdit et fustigée dans une forme de mysticisme masochiste. Il parvient enfin aux abords de Paris :

[44] Recueilli par Miriam Cendrars dans le volume des *Inédits secrets*, pp. 57 à 102.
[45] Cette critique conjointe de Socrate et de la démocratie ne peut manquer d'évoquer le premier Nietzsche, et *La Naissance de la tragédie* en particulier. Nous reviendrons sur l'influence majeure du philosophe allemand sur les poètes de notre corpus, et singulièrement sur Cendrars. Rappelons pour l'heure cette phrase de *La Naissance de la tragédie*, où Nietzsche accuse Socrate en citant le *Faust* de Goethe : « Malheur ! Malheur ! Ce monde de beauté, tu l'as renversé d'un poing puissant ; il tombe, il s'écroule ! » Le laid, l'optimiste et dialecticien Socrate oblige l'aristocratique et jeune Platon à brûler ses poèmes tragiques, il met fin à « un monde dont nous serions suprêmement heureux de saisir avec vénération le moindre lambeau », commente Nietzsche. In *Œuvres*, Robert Laffont, 1993, p 82.

> Et commencèrent alors des champs rectilignes, encadrés de fils de fer.
> Et un champ de carottes touchait à un champ de pommes de terre. Et un de raves, et un de salades, et un de navets.
> Et toujours l'écoeurement du fil de fer ; et partout l'abêtissement de la ligne droite.
> Et c'était la pauvreté parquée de l'amour.[46]

L'affreux paysage de l'utilité a remplacé tous les autres, rendant l'amour impossible autant que la beauté. Quelques années plus tard, en septembre 1912, lors d'une conférence sur l'anarchisme, Cendrars se souvient de ces images, quoique le ton ait changé déjà :

> Les savants se détournent maintenant de la métaphysique au profit de la physique. C'est un grand progrès que les couvents deviennent des laiteries et que des vaches paissent là où jadis priaient des femmes. L'anarchiste est le témoin de cette tendance, et il sourit à Sa Majesté la Mort avec une froide mélancolie.[47]

On sent toute l'ironie du mot *progrès* ici, conçu comme passage de la métaphysique à la physique, comme métamorphose de l'idéalisme religieux en utilitarisme, et aussitôt corrigé par un terme beaucoup moins positif : *cette tendance*. A l'évidence ce progrès-là n'est qu'un accident superficiel : le règne de la Mort sur toutes choses terrestres n'en est pas changé, qui triomphe d'autant mieux que rien ne vous permet d'échapper à la matière périssable.

Or la dégradation du métaphysique en physique est un processus qui finit par s'en prendre à la matière elle-même, destinée au néant, à la poussière. L'ombre cendreuse et immatérielle qu'elle projette en est le signe prophétique, et l'ombre est à la fois la projection du corps sur la terre à laquelle il est destiné, et ce qu'il reste de lui après la mort, les ombres vaines de la mythologie grecque ou de *La Divine Comédie* de Dante.

Pour revenir au Paris du *Conte,* dans cette ville morne, bête, la foule « tournait, de gauche à droite, manège bramant son incommensurable ennui ; et attendait le déclic sentimental de sa vitalité lasse. » Or la fatigue et la lassitude de cette ville où tout se vend (« Paye ! – mange ! » dit au Prince une prostituée) sont visiblement dues à son matérialisme et à son utilitarisme épuisants. Le Prince aussi est las, parvenu à ce terme morne des civilisations, « Et son ombre le suivait, fatiguée », « Et le Prince marchait, fatigué. / Et son ombre marchait, allongée devant lui, car le soleil était bas. » Ici comme dans « La Chanson du Mal-Aimé » qu'il avait peut-être déjà lue (elle parut en 1909 et le conte de Sauser est de l'année suivante), et comme plus tard dans les « Pâques », le Prince « était inquiet. / Et il se

[46] *Inédits secrets*, op. cit. p.92.
[47] ibid., p.275.

détournait souvent. Et il lui semblait que quelqu'un le suivait. » Nous reviendrons un peu plus loin sur la signification de cet homme qui le poursuit, légèrement différente de celle qu'il prend dans « La Chanson du Mal-Aimé ». Mais chez les deux poètes, l'ennui mortel d'un monde utilitariste, sans dieu, courbe l'homme vers son ombre sur la terre.

L'association imaginaire de l'ombre et des sciences positives est d'ailleurs un trait récurrent chez Apollinaire. Dans son conte *L'Enchanteur pourrissant*, dont l'inspiration est très ancienne, et qu'Apollinaire a publié une première fois en 1904, avant de le modifier pour une deuxième publication en 1909, le poète-conteur imagine un « Noël funéraire ». Trois « faux rois mages » viennent se rendre sur le tombeau de Merlin, l'Enchanteur qui pourrit dans sa tombe. Ces « trois fantômes de rois orientaux venus d'Allemagne » furent autrefois de vivants et vrais rois mages et, savants dans « la science des astres », une étoile les avait alors menés vers le lieu de naissance de Jésus à Bethléem de Judée, « vers la même grotte, où de pieux bergers étaient déjà venus peu de jours avant le premier jour de notre ère. » Mais les rois mages ont entre temps abandonné la vraie science pour l'ombre, les rêveuses pensées orientales (pour reprendre les images d'un poème de 1905, « Palais ») ou ce qu'on pourrait appeler le rêve religieux, pour la science occidentale :

> Depuis lors, prêtres d'Occident nous ne saurions plus nous laisser guider par l'étoile et pourtant des fils de dieux naissent encore pour mourir. Cette nuit, c'est la Noël funéraire et nous le savons bien, car si nous avons oublié la science des astres, nous avons appris celle de l'ombre, en Occident. Nous attendions depuis notre décollation cette nuit bienheureuse. Nous sommes venus dans la forêt profonde et obscure guidés par l'ombre. Or, nos chefs sont pâles, ils sont vides de sang oriental, et pâles comme des têtes occidentales. Nous sommes venus ici guidés par l'ombre.[48]

En passant de la science orientale aux sciences occidentales, des cosmogonies aux sciences positives, les rois mages ont troqué l'authentique pour le faux, la vie pour son fantôme, l'éclat de l'étoile pour l'ombre. Dans le poème qu'il consacre (sans doute à peu près à la même époque) à « Merlin et la vieille femme », Apollinaire durcit d'ailleurs les images. « Les voies qui viennent de l'ouest » sont couvertes –non plus seulement d'ombre, mais de la mort dont l'ombre est le signe prophétique, d' « ossements » et de « charognes vertes ». Avant de s'en aller finalement « vers l'est », Merlin évoque les « printemps finissants », « Quand les oiseaux de proie proclamaient leurs rapines / D'agneaux morts nés et d'enfants-

[48] *L'Enchanteur pourrissant*, in *Œuvres en prose complètes*, I, op. cit., p.26. « […] pas de sidère / rien qu'une ombre sur la terre !» est le refrain des faux rois mages.

dieux qui vont mourir ». Ne serait-ce pas des *Dithyrambes à Dionysos* de Nietzsche qu'Apollinaire se souvient ici, ces poèmes où l'aigle et les oiseaux de proie sans cesse fondent sur les agneaux, pour « Déchirer Dieu dans l'homme, / comme l'agneau dans l'homme » ?[49] Alors la science occidentale appartiendrait non seulement au monde du calcul, du corps pourrissant indéfiniment, mais aussi à l'ère où meurent les charmes et meurent les dieux. Et le christianisme semble appartenir à la fois à l'ensemble des sciences orientales dont l'Occident a perdu la trace, mais aussi déjà aux sciences de l'ombre. La relation d'Apollinaire au christianisme est, nous le verrons, complexe. Si un poème plus tardif comme « Zone » peut évoquer avec nostalgie la foi mystique de l'enfance, le narrateur de *L'Enchanteur pourrissant* n'est ni l'enfant ardemment croyant de « Zone », ni encore l'adulte de trente ans qui se tourne attendri vers cette enfance, mais plutôt un jeune homme qui s'en prend au désenchantement du monde et dont la révolte prend la forme du blasphème. Ici le christianisme, pourtant issu d'Orient, se retourne contre lui-même, se nie, et semble participer à ce désenchantement. Si la nuit de Noël est funéraire, si les agneaux sont mort-nés pour Merlin, c'est sans doute que le christianisme, sinon pour le jeune Apollinaire, tout au moins dans ce poème, constitue une étape vers le désenchantement toujours en cours du monde et vers la mort prochaine des dieux. La religion fondée par le dieu-enfant et agneau mis à mort, autrement dit le Christ, serait déjà engagée sur le chemin qui mène à la mort.

On aura noté que les fantômes du conte arrivent d'Allemagne, le pays même du « savant chimiste-agronome » Horace Tograth, responsable de l'assassinat des poètes dans cet autre conte qu'est « Le Poète assassiné », plus tardif certes mais également d'inspiration ancienne : l'Allemagne incarne à l'évidence ici, malgré son folklore, ses légendes et les amitiés allemandes d'Apollinaire, le foyer de la science positive[50]. Or ces rois mages sont morts et devenus fantômes « depuis leur décollation », c'est-à-dire depuis qu'ils ont eu le cou coupé. On commence d'apercevoir la cohérence remarquable de l'imaginaire d'Apollinaire au cours des années, depuis « La Chanson du Mal-Aimé » où une femme « ressemblant » à

[49] On est d'autant plus fondé à le penser qu'Apollinaire dans *Les Méditations esthétiques* fait une allusion explicite, non certes à ces *Dithyrambes à Dionysos*, mais aux dialogues de Dionysos et Ariane dans *Le Crépuscule des Idoles* (1888) de Nietzsche, un texte contemporain des *Dionysos-Dithyramben*. Les deux vers cités ici proviennent du poème « Nur Narr ! Nur Dichter ! », traduit en français sous le titre de « Fou seulement ! Poète seulement ! » par Henri Albert (traduction révisée par Jean Lacoste) dans les *Œuvres* de Nietzsche, éditions Robert Laffont, 1993, p.1241. Nous y reviendrons, mais il semble que la connaissance de Nietzsche ait été essentielle à la pensée d'Apollinaire.

[50] La composition du conte « Le poète assassiné » est plus récente, et son organisation date probablement de 1913 ou 1914, mais le conte « a de profondes racines jusque dans la jeunesse d'Apollinaire », comme l'écrit Michel Décaudin. Voir les notes des *Oeuvres en prose complètes* I, op. cit., p.1153.

son amour, « la cicatrice à son cou nu », abuse le Mal-Aimé avant qu'il reconnaisse « la fausseté de l'amour même », à « Zone » (1912), et à son « Soleil cou coupé » sur lequel s'achève le poème. Images de décapitation, fausseté de l'amour et de la vie sont visiblement associées au crépuscule religieux.

Cette étrange coïncidence de la victoire du positivisme ou de l'utilitarisme avec la mort de l'amour et des images de décapitation trouve un écho direct dans le grand poème d'Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock ».

Il n'y a pas de preuve qu'Eliot ait jamais lu Apollinaire. A notre connaissance, il ne mentionne jamais le nom du poète français. Pourtant, comment penser qu'un jeune homme cultivé, ayant reçu une solide formation en littérature française à Harvard, et venant en France, parce que ce pays représentait alors à ses yeux et selon ses propres termes le pays même de la poésie, et qui plus est en 1910-1911 - c'est-à-dire à un moment où Apollinaire était déjà relativement connu sur la scène parisienne, comment penser qu'Eliot n'ait jamais lu un seul de ses poèmes ? Le fait serait d'autant plus curieux dans les années suivantes, qu'après son séjour parisien, Eliot est resté en contact avec le monde littéraire de Paris. Certes, il ne s'agissait pas exactement des mêmes groupes et Eliot était surtout en relation avec la *NRF* et *Commerce*. Mais enfin, Apollinaire fut publié dans la *NRF* et il était difficile de passer à côté de cette figure majeure[51].

Or les correspondances entre « La chanson du Mal-Aimé » et « La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock » sont étonnantes. Nous avons déjà mentionné l'ouverture de la chanson d'Eliot, sur un soir de brume comme celle d'Apollinaire. Dans les deux cas, le contexte est urbain, et un sujet masculin traverse les rues sombres, aussitôt assailli par le caractère sordide des saouleries dans les tavernes (dans le poème d'Apollinaire) et des hôtels

[51] Avant d'en venir à une discussion de « The Love Song of J. Alfred Prufrock », nous voudrions donner à titre d'exemple plusieurs faits prêchant en faveur d'une connaissance précise d'Apollinaire par Eliot. Ainsi Tirésias, avant d'être le protagoniste de *The Waste Land* en 1922 est d'abord celui de la pièce d'Apollinaire en 1917, *Les Mamelles de Tirésias*, et si cette pièce réfléchit au problème de la dépopulation causé par la guerre, le poème d'Eliot s'écrit également sur les ruines de l'Europe et l'un de ses questionnements majeurs porte sur la question de la stérilité. Par ailleurs, l'ouverture du poème développe un thème propre à « La Chanson du Mal-Aimé », le retour cruel du printemps après l'hiver. Giorgio Melchiori, dans un article intitulé « Eliot and Apollinaire » (*Notes and Queries,* octobre 1964, pp.385-386) défend quant à lui l'hypothèse d'une influence forte de la pièce d'Apollinaire sur la conception éliotienne du drame poétique et sur sa pièce inachevée *Sweeney Agonists.* Il part des analyses de Grover Smith dans *T.S. Eliot's Poetry and Plays* (The University of Chicago Press, 1956) pour qui la pièce d'Apollinaire est une source essentielle de *The Waste Land* et remarque qu'Eliot a écrit son essai « The Possibility of a Poetic Drama » très peu de temps après la publication de la pièce d'Apollinaire. Comme le souligne Giorgio Melchiori, les deux poètes dramaturges s'inscrivent dans la double lignée d'Aristophane et du music-hall. On ajoutera enfin que Willard Bohn a lui aussi suggéré la possibilité qu'Eliot ait connu les écrits d'Apollinaire dès avant la guerre, dans son ouvrage, *Apollinaire and the International Avant-garde*, Albany, State University of New York Press, 1997, au chapitre 3, « The New Spirit in North America ».

de passe (dans celui d'Eliot). Le Mal-Aimé narre son histoire au passé mais s'adresse parfois à une deuxième personne, qui est tantôt une instance du sujet dédoublé (« Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué »), tantôt une personne non identifiée et distincte du sujet (« Adieu faux amour confondu »), tantôt encore la femme aimée (« O mon amour je t'aimais trop »), mais aussi de nombreuses abstractions (Amour, Douleur, Malheur) ou allégories cosmiques (Juin, Voie lactée) – ou enfin le lecteur ou l'auditeur de la chanson, pris à témoin (« Comment voulez-vous que j'oublie »). De la même façon, le lecteur de « The Love Song » s'interroge sur l'identité du « you » auquel s'adresse dès l'ouverture Prufrock : « Let us go then, you and I ». S'agit-il de la femme aimée à laquelle il espère délivrer son aubade, l'une de celles dont la robe longue traîne le long des après-midi de thé et des soirées musicales ? S'agit-il d'une invitation à la confidence faite au lecteur, semblable et frère ?

La qualité murmurée de la chanson, le mystère qui plane sur les paroles tues de Prufrock, cette ellipse de l'essentiel, donnent en effet l'impression que le sujet cherche un confident sensible, intelligent, capable de le comprendre à demi mots, bref un lecteur susceptible lui aussi de traverser, désolé, les rues misérables d'une grande ville. Mais sans doute s'agit-il aussi d'une confidence faite à soi-même, le sujet étant partagé entre deux instances contraires. En effet, dès l'ouverture du poème, les rues insidieuses, qui évoquent déjà le jardin labyrinthique comme un cerveau de la pièce beaucoup plus tardive intitulée *Family Reunion*, mènent le sujet vers « une question bouleversante » (« an overwhelming question »). Mais Prufrock coupe court à ses propres interrogations et s'admoneste : « Oh, do not ask, 'What is it ?'/ Let us go and make our visit. » Le rythme régulier du distique, la visite de circonstance, les habitudes sociales en somme encadrent et interrompent les méandres de la pensée.

Comprendre la nature de l'indéfini « it » dans l'injonction « Oh do not ask, 'What is it ?' », savoir ce que Prufrock souhaiterait dire, mais qu'il n'ose, permettrait de comprendre l'étrange sujet de cette « chanson d'amour » qui n'en est pas une. Prufrock traverse en effet des rues sordides, se rend à une élégante réunion mondaine, (à moins que l'ensemble du parcours ne soit vécu dans sa conscience, en souvenir), et se demande régulièrement s'il va parler, questionner, « oser déranger l'univers », s'adressant à un autre qui est peut-être lui-même, peut-être le lecteur, peut-être une femme. Mais jamais Prufrock, de tout le poème, ne révèlera quelle question il avait à poser, quelle révélation il souhaitait faire, effrayé par avance du regard désapprobateur de son entourage.

Pourtant, cet homme jeune, quoique déjà un peu dégarni, qui n'ose assumer une parole frontale, à l'exemple peut-être du jeune poète que l'on devine caché derrière ce nom de marque commerciale, donne quelques indices de l'objet qui le bouleverse.

> Should I, after tea and cakes and ices,
> Have the strength to force the moment to its crisis ?
> But though I have wept and fasted, wept and prayed,
> Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
> I am no great prophet – and here's no great matter;[52]

S'étant ainsi comparé à saint Jean-Baptiste, un saint décapité par la faute d'un amour adultère, celui du roi Hérode pour la femme de son frère, et dont la tête est portée sur un plat, Prufrock se refuse pourtant la qualité de prophète. Nous le comprenons, sa révélation a à voir avec une interrogation religieuse. Il a prié et jeûné, dit-il, mais Prufrock ne sent pas capable de porter la Bonne Parole, parole d'amour, ni comme Jean-Baptiste de préparer la voie du Christ. En cela, sa chanson rejoint les interrogations d'Apollinaire dans *L'Enchanteur pourrissant* et surtout « La Chanson du Mal-Aimé ». Dans les deux chansons, amour adultère, inquiétude religieuse et blessure au cou sont associés.

Or Prufrock songe ensuite à un autre saint, à ce Lazare revenant d'entre les morts et révélant à tous la vérité, la réponse à la « question bouleversante » (l'expression revient alors), sans pouvoir davantage soutenir la comparaison avec le saint. La question, de type religieux, implique aussi une vision de l'amour terrestre, des relations entre hommes et entre homme et femme. La chanson d'amour est impossible parce qu'il est à la fois impossible de parler de l'amour de Dieu et d'un amour humain véritable, qui ne soit pas adultérin ou trompeur, faux amour. Comme dans la fausse chanson d'Apollinaire, la sécheresse spirituelle et l'insatisfaction amoureuse vont par deux. Là encore, elles s'associent – pour une raison plus évidente que dans le poème d'Apollinaire – à une image de décollation que la figure de saint Lazare justifie. D'ailleurs, l'association entre les questions religieuses et l'échec amoureux est aussi réalisée par la contiguïté textuelle, et le passage qui précède immédiatement la mention de Lazare et de son éventuelle révélation résonne des échos d'un intertexte érotique. Les vers de Prufrock,

> Would it have been worth while,
> To have bitten off the matter with a smile,
> To have squeezed the universe into a ball

[52] « Devrais-je, après le thé, les gâteaux et les glaces, / Avoir le nerf d'exacerber l'instant jusqu'à sa crise ? / Mais bien que j'aie pleuré et jeûné, pleuré et prié, / Bien que j'aie vu ma tête (qui commence à se déplumer) offerte sur un plat, / Je ne suis pas prophète … et il n'importe guère ; »

To roll it toward some overwhelming question,
To say : 'I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all' –[53]

se souviennent en effet du poème d'Andrew Marvell (1621-1678), "To his Coy Mistress" :

Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife
Through the iron gates of life[54]

Rappelant d'abord à sa timide maîtresse qu'ils ne disposent pas de l'éternité (« Eussions-nous eu l'éternité devant nous, / Votre timidité, Madame, ne serait pas un crime »[55]), l'amant propose ici de rassembler force et tendresse en une seule danse, mais « ball » peut aussi s'entendre au sens de « balle » ou « boule ». Le jeu de mots érotique se déploie, pour devenir missile amoureux et conquérant susceptible de passer les « portes de fer de la vie », une image possible du sexe féminin. Mais ces vers célèbres de Marvell sont peut-être en même temps une allusion au mythe platonicien de l'homme sphérique originaire, composé de deux parties, ou encore tout simplement aux corps des deux amants réunis en un seul et dansant leur bal amoureux.

Le poème de Marvell a l'intérêt, pour Eliot, d'inscrire l'invitation amoureuse dans un contexte très large, cosmique, aux dimensions de l'époque, bien loin du jardinet ronsardien d' « Allons voir si la rose… ». Si les amants disposent d'un bref moment, peut-être d'une seule réunion, le monde s'étend de l'Inde à l'Angleterre, depuis le déluge jusqu'à la fin des temps, et la course du soleil, la douceur de la rosée, le travail des vers (de terre) l'animent. Eliot déplace habilement l'intertexte, conservant les mots « roll », « ball », « all », mais les portes de la vie cèdent la place à la mort, et la sonorité liquide, voluptueuse de l'adjectif « all », devenu pronom, sonne comme un couperet : « […] 'That is not what I meant at all. / That is not it, at all.'», en même temps que la métaphore amoureuse perd de son univocité pour devenir en même temps questionnement métaphysique.

On le voit, l'univers créé par les trois jeunes poètes a ceci de commun qu'il est désenchanté, positivement obscur et mort à l'amour. L'ombre sous le signe duquel

[53] « Aurait-ce été la peine, / De trancher bel et bien l'affaire d'un sourire, / De triturer le monde pour en faire une boule, / De le rouler vers une question bouleversante, / De dire : 'Je suis Lazare et je reviens d'entre les morts, / Je reviens pour te dire tout, je te dirai tout' – »
[54] « Réunissons nos forces et toute / Notre tendresse en une danse unique, / Et arrachons nos plaisirs d'un rude assaut / Aux portes de fer de la vie »
[55] Notre traduction.

s'engagent les premiers grands textes d'Apollinaire, Cendrars et Eliot est la métaphore d'une vision du monde sentie comme dominante, mais à laquelle les jeunes poètes ne peuvent adhérer : une conception positiviste et matérialiste de la réalité, qui rend l'homme à son destin mortel, rétréci à sa seule existence matérielle. Elle envahit les rues et les paysages au fur et à mesure que les enchantements, l'enthousiasme artistique, les dieux, les interrogations spirituelles et avec eux la possibilité même de l'amour, cèdent la place à la pensée scientifique et à l'utilitarisme. Chez Apollinaire et Cendrars, utilitarisme et scientisme sont explicitement responsables, ce qui n'est pas le cas chez Eliot. Mais on a vu à quel point chez ce dernier Prufrock tâchait, en vain, de formuler une question de type à la fois amoureux, et religieux ou métaphysique, que personne ne semble disposé à écouter.

La métaphysique moribonde

Si Prufrock parle de façon elliptique, l'indéfini et mystérieux pronom « it » ponctuant sa chanson, c'est sans doute parce que dans l'univers où il circule, comme dans celui de bien des textes de jeunesse d'Apollinaire et Cendrars, toute métaphysique s'est muée en physique, et que la possibilité même de poser une question de grande ampleur est devenue problématique. Cette interrogation sur l'amour divin et terrestre, la « bouleversante question » implique aussi, puisqu'elle serait capable de « déranger l'univers », une vision totale du monde et de la vie. Cependant, la fragmentation d'un monde social stéréotypé et segmenté (la synecdoque est la figure majeure du poème d'Eliot) ne lui laisse aucune place. Cette fragmentation propre à la poésie du début du siècle (que l'on songe à l'usage intensif de la synecdoque chez les expressionnistes allemands par exemple), et en particulier à Eliot, prend ici plusieurs significations. Elle est le signe d'une société déconnectée, dont les différents milieux coexistent sans se mêler (les hommes en bras de chemise aperçus dans la rue et les femmes aux robes traînantes parlant de Michel-Ange) ; mais elle indique aussi la difficulté à percevoir une continuité vivante dans la segmentation du temps social.

Temps spatial et durée vraie : importance de Bergson

C'est ici que l'influence d'Henri Bergson se fait nettement sentir sur la poésie d'Eliot. Le philosophe avait déjà touché le mouvement néo-symboliste français, lorsque le jeune

Américain vint suivre ses cours au Collège de France en 1911 [56]; il avoua bien plus tard, en 1941, s'être « converti » un temps au bergsonisme.[57] Or l'analyse du temps que propose Bergson est essentielle : elle n'a pas la valeur d'un simple constat mais implique précisément des conséquences quant à la possibilité même d'une métaphysique.

Bergson, dès *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, paru en 1889 et traduit en anglais en 1910, oppose le temps spatialisé qui découpe, fragmente et répète, à la durée pure, qui est continuité et création. Ce temps spatialisé, souvent représenté par une ligne droite, est le temps social des horloges aussi bien que de la science, il est utile à l'action (notamment sociale), tandis que la durée est le temps de la conscience. « Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas de la durée, comme on pourrait le croire ; je me borne à compter des simultanéités, ce qui est bien différent » écrit ainsi Bergson[58].

Le poème d'Eliot, « Rhapsody on a Windy Night », (inclus dans le recueil *Prufrock and Other Observations)*, travaille précisément sur l'articulation des deux types de temps tels que les voit Bergson : le temps des horloges, marqué à chaque début de strophe par l'heure (« Twelve o'clock », « Half-past one », « Half-past two » etc. jusqu'à quatre heures du matin), ce temps qui est spatialisé et représenté dans le poème par le parcours géographique du sujet dans la ville nocturne, de réverbère en réverbère ; et d'un autre côté la mémoire associative qui contracte les moments du passé à la vue de telle ou telle image proposée par la rue, exactement à la façon dont Marcel Proust, à la même époque, travaille sur les réminiscences involontaires.

Or dans « The Love Song » comme plus tard dans « Zone » d'Apollinaire et « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » de Cendrars, le sujet est surtout pris dans une succession de faits isolés et fragmentaires dont il lui est difficile de saisir l'unité. Prufrock ne semble voir d'autre sens à sa vie que l'épuisement d'un temps indéfiniment répétitif (quantitatif donc) et homogène : « I have measured out my life with coffee spoons ». Point de durée ici, le temps est succession de fragments, « butt-ends of my days ans ways »[59].

---

[56] Tancrède de Visan en particulier justifia le symbolisme par la doctrine philosophique de Bergson dans son *Essai sur le symbolisme* en 1904, et il y revint en 1911 dans *L'Attitude du lyrisme contemporain* qui se réfère directement aux *Données immédiates de la conscience*. Voir Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française 1895-1914*, Slatkine, 1981, pp. 188 et 294.

[57] « My only conversion, by the deliberate influence of any individual, was a temporary conversion to Bergsonism. », *A Sermon preached in Magdalene College Chapel*, 1941, cité par Christopher Ricks, op.cit., p. 411. "La seule conversion que j'aie jamais due à l'influence délibérée d'un individu fut une conversion temporaire au bergsonisme. » (notre traduction).

[58] Henri Bergson, *Les Données immédiates de la conscience,* p.72.

[59] « J'ai mesuré ma vie avec des cuillers à café » et « les mégots de mes jours et détours ».

Le sujet de « Zone », condamné lui aussi à un temps spatialisé, est bien incapable du geste synthétique que supposerait une autobiographie. Il doit se contenter de notations fragmentaires. Loin de construire le sens de sa vie, il marque les étapes temporelles par des déplacements dans l'espace : « Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant », « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule », « Maintenant tu es au bord de la Méditerranée », « Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague ». « Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours / Et tu recules aussi dans ta vie lentement », « Te voici à Marseille au milieu des pastèques / Te voici à Coblence à l'hôtel du Géant », « Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon » etc. L'emploi exclusif du présent révèle assez cette contiguïté d'instants identiques et l'impossibilité de construire un véritable récit.

Quoiqu'il emploie plus volontiers un passé composé qui exprime sa mélancolie et la tentative malgré tout de construire un récit (dont la fin n'est que l'épuisement), le Blaise de la « Prose » est lui aussi condamné à la répétition et au temps quantitatif, spatialisé, arbitraire et social : il y a « L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares ». « Rien n'y fait, j'entends les cloches sonores / Le gros bourdon de Notre-Dame / La cloche aigrelette du Louvre qui sonna la Barthélemy / Les carillons rouillés de Bruges-la-Morte / Les sonneries électriques de la bibliothèque de New York / Les campanes de Venise / Et les cloches de Moscou, l'horloge de la Porte-Rouge qui me comptait les heures quand j'étais dans un bureau. » Là encore, la vie se résume à une succession de lieux et d'images sans continuité mais qui mènent irrémédiablement à la mort, et comme dans la chanson d'Eliot, la totalité est remplacée par l'accumulation : « And I have known the eyes already, known them all – » « And I have known the arms already, known them all » dit Prufrock. « Tous les visages entrevus dans les gares / Toutes les horloges », « toutes les gares », « Tous les matins » semble répondre Blaise.

L'omniprésence du temps des horloges est d'ailleurs frappante chez les trois poètes et le temps social est perçu comme une donnée contraignante mais purement extérieure : « Tous les matins on met les montres à l'heure », note Blaise dans la « Prose ». De la même façon, dans « Portrait of a Lady », un poème contemporain de « The Love Song » et très proche de ce dernier, mais publié par Eliot dans *Collected Poems 1909-1935*, la dame remarque que la vie est composée de fragments disparates (« odds and ends »), ce qui signale une fois de plus l'absence de continuité et de *durée*, au sens bergsonien du terme, et le couple qui passe le temps en occupations futiles corrige ses montres aux horloges de la ville (« Correct our watches by the public clocks »). La durée vécue manque, mais le temps des horloges n'est

pas non plus une mesure adéquate de la vie du sujet, toujours en train d'essayer de le rattraper.

Parce que la durée est mémoire, elle n'est pas juxtaposition de quantités, mais changement qualitatif. Ainsi, les sons de cloche que Bergson dit entendre au moment même où il écrit ces lignes (heureux « hasard », en vérité belle trouvaille de pédagogue et d'écrivain) ne se succèdent pas dans sa mémoire mais s'interpénètrent, chaque nouveau son de cloche modifiant qualitativement le précédent. N'ayant pas compté les coups sur le moment, et souhaitant a posteriori en connaître le nombre, il a fallu que son imagination les sonne mentalement :

> mon imagination a frappé un coup, puis deux, puis trois, et tant qu'elle n'est pas arrivée au nombre exact de quatre, la sensibilité, consultée, a répondu que l'effet total différait qualitativement.

Or à cette durée qualitative correspond un « moi profond », mais nous nous contentons souvent de « l'ombre du moi » projetée dans l'espace homogène[60]. L'opposition entre temps des horloges et durée, entre moi superficiel et moi profond, permet certes de mieux saisir les racines d'un malaise général, la succession tragique d'instants morts nés. Mais une fois établi ce constat, quelles peuvent être les tâches de la poésie et de la métaphysique ?

L'Evolution créatrice, parue en 1907 et traduite en anglais en 1911, propose une réponse claire. Ce fut là « un des livres les plus discutés en Europe et en Amérique durant les années qui précèdent la guerre » selon l'expression de Paul Douglas[61]. Or l'ouvrage insiste sur le fait que notre intelligence, parce qu'elle est dirigée vers l'action, est naturellement mathématicienne : nous naissons mathématiciens parce que nous naissons artisans, écrit Bergson. L'intelligence vise la surface des choses, le temps spatial et fragmentaire, et ne s'intéresse qu'à la répétition. Pourtant, la réalité est bien différente de la représentation symbolique qu'en donne la science. Le monde apparaît en effet à partir de *Matière et mémoire* (1896) comme une continuité mouvante. Même la matière « s'étale, immobile, en

[60] Pp.84-85.

[61] Comme l'affirme à juste titre Paul Douglas, dans son essai *Bergson, Eliot and American Literature*, University Press of Kentucky, 1986 : « *Creative Evolution* became one of the most widely discussed books in Europe and America during the pre-war years." (p.2). Douglas mentionne l'importance de T.E. Hulme et de John Middleton Murry pour la diffusion du bergsonisme en contexte anglophone, dont le dernier fonda la revue *Rhythm* avec l'intention de promulguer une poésie fondée sur les implications du bergsonisme. Il cite aussi une déclaration d'Evelyn Underhill qui assista aux conférences de Bergson à Edimbourg avant de devenir lectrice au *Criterion*, la revue d'Eliot à partir de 1922, et déclara : « I'm still drunk with Bergson. »

surface ; mais elle vit et vibre en profondeur. »[62] Cette continuité fluide se conçoit non seulement par l'absence de « limites précises entre la chose et son entourage »[63] - ainsi que la connaissance de la matière à son niveau atomique le confirme, mais aussi parce que « la distinction du corps et de l'esprit ne doit pas s'établir en fonction de l'espace, mais du temps. »[64] Il y a bien distinction entre matière et esprit, mais aussi transition insensible de l'un à l'autre, la matière se contractant en esprit, et l'esprit se détendant dans la matière. Entre les deux, il n'y a qu' « une différence de rythme de durée, une différence de tension intérieure. »[65]

C'est ce nouveau monisme issu d'un dualisme initial entre matière et esprit, qui permet à Bergson de défendre l'idée d'une continuité fluide à laquelle il donne en 1907, dans *L'Evolution créatrice*, le nom d' « absolu ». Nous citons ici un extrait du chapitre III de *L'Evolution créatrice* qui permet de comprendre à quel point, pour Bergson, le rationalisme scientifique rejoint notre perception courante, fragmentaire, déterminée par l'action, et en somme erronée de la réalité :

> L'intelligence humaine, telle que nous nous la représentons, n'est point du tout celle que nous montrait Platon dans l'allégorie de la caverne. Elle n'a pas plus pour fonction de regarder passer des ombres vaines que de contempler, en se retournant derrière elle, l'astre éblouissant. Elle a autre chose à faire. Attelés, comme des bœufs de labour, à une lourde tâche, nous sentons le jeu de nos muscles et de nos articulations, le poids de la charrue et la résistance du sol : agir et se savoir agir, entrer en contact avec la réalité et même la vivre, mais dans la mesure seulement où elle intéresse l'œuvre qui s'accomplit et le sillon qui se creuse, voilà la fonction de l'intelligence humaine. Pourtant un fluide bienfaisant nous baigne, où nous puisons la force même de travailler et de vivre. De cet océan de vie, où nous sommes immergés, nous aspirons sans cesse quelque chose, et nous sentons que notre être, ou du moins l'intelligence qui le guide, s'y est formé par une espèce de solidification locale. La philosophie ne peut être qu'un effort pour se fondre dans le tout.

On retiendra l'idée essentielle de Bergson selon laquelle l'intelligence, contrairement au préjugé le plus répandu, permet certes d' « entrer en contact avec la réalité » via l'action, mais n'a pas pour but la contemplation de la vérité ou de la réalité. Elle ne contemple ni la vérité, le soleil de Platon, ni des simulacres de vérité, les ombres de la caverne, mais vise l'utile, d'où l'image d'une intelligence attelée à la charrue. Or Bergson oppose à la

[62] *Matière et mémoire*, op. cit., p.339.
[63] Ibid., p.344.
[64] Ibid., p.354.
[65] Ibid., p.376.

connaissance scientifique et à la perception commune, qui manquent la vérité de la réalité, une connaissance métaphysique :

> Dans l'absolu nous sommes, nous circulons et nous vivons. La connaissance que nous en avons est incomplète, sans doute, mais non pas extérieure et relative.

La dernière dénégation est une façon pour Bergson de se démarquer de Kant et d'un idéalisme philosophique trop radical : nous avons accès à l'absolu et ne sommes pas condamnés au monde des phénomènes. Mais cet absolu qu'est la continuité vivante dans laquelle nous sommes immergés est nié par les sciences positives (et par notre besoin d'agir) qui le découpent en faits, en répétitions, en quantités et en causalités.

Si la tâche de la philosophie est claire, « un effort pour se fondre dans le tout », quelle peut être celle de la poésie ? On aura noté l'usage que Bergson, après Platon dont il se sépare pourtant, fait de l'allégorie. C'est que la beauté des images ne sert pas seulement à séduire le lecteur : la philosophie, à l'inverse des sciences positives ou de « l'intelligence » pratique, s'associe à l'art et à la poésie, également capables, quoique par des moyens différents de ceux du philosophe, de retrouver la perception immédiate, la durée pure, et « l'absolu »[66].

Il semble que cet objectif, que Bergson assigne à la philosophie (métaphysique) et à la poésie, soit en fait exposé comme un *problème* dans bien des poèmes du premier tiers du siècle. C'est précisément la difficulté d'atteindre cet absolu qui est dramatisé dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Que Prufrock ait tant de peine à formuler ses questions se conçoit, car la société comme la pensée positive triomphante s'opposent à toute intuition de la continuité. La fragmentation du temps et de la vie rendent très difficile l'effort vers l'absolu. Aussi ne parvient-il guère à préciser la nature exacte du « it » (« Oh, do not ask 'What is it ?' / Let us go and make our visit. »), et le pronom « all » qui désignerait la totalité est remplacé par la répétition de l'adjectif « all » qui renvoie à l'épuisement de l'inventaire. Aussi la « chanson » ne peut-elle en être une (malgré la musicalité extrêmement subtile du vers d'Eliot). Le retour du distique « In the room the women come and go / Talking of Michel Angelo » tient plutôt de la rengaine que de la chanson, de la vaine répétition que de l'élan créatif. La même remarque vaudrait d'ailleurs pour les nombreux titres musicaux qu'Eliot attribue aux poèmes de cette époque : « Preludes », « Rhapsody on a windy night »

[66] Ce principe est d'ailleurs exposé, mais sans la rigueur de la démonstration philosophique, dans un essai antérieur, paru en 1900, *Le Rire*. Déjà la tâche du poète et de l'artiste y consiste à soulever le voile qui recouvre la réalité, un voile que la nécessité de l'action a tissé.

etc. Ils signalent à la fois l'effort pour mettre en musique le monde moderne malgré tout, et en même temps le caractère répétitif de la vie terrestre, qui chante sans cesse la même rengaine. Ils s'accordent en cela aux nombreux motifs musicaux égrenés dans les poèmes eux-mêmes, valses, pianos mécaniques et « chansons éculées » qui « nous rappellent des choses que d'autres ont désirées » comme l'écrit Eliot dans « Portrait of a Lady ».

Or nous allons voir que les trois poètes ont parfaitement conscience de l'incongruité qui consiste à poser encore des hypothèses sur la totalité ou l'absolu. Comme le suggère Eliot avec l'image du « Sphinx fatigué du physique », la métaphysique est ravalée au rang de décourageante physique.

Cette belle expression vient d'un poème du recueil d'Eliot, *Inventions of the March Hare*. Là encore comme dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », à force de ne plus avoir d'horizon ni de savoir poser de questions absolues, une société se noie dans une tasse de thé.

Le poème « Goldfish » (« Poissons rouges ») est en effet encadré par deux figures antiques et fatiguées : « The tired Sphinx of the physical » dans la première partie, et « L'antique sibylle » dans la dernière (« The aged sybil in your eyes »). Que la vieille sibylle soit issue du *Satiricon* de Pétrone, c'est ce que suggère l'épigraphe, bien des années plus tard, de « La Terre Vaine » qui cite ce poème en exergue[67]. Mais comment expliquer sa présence dans un contexte aussi moderne que celui de « Goldfish » ?

Le poème met en scène des hommes semblables à des marionnettes, « inconséquentes, intolérables », dit le locuteur. C'est leur inconséquence qui les rend insupportables, car dépourvus de tout sens de l'engagement, ils tournent en rond, comme des poissons rouges dans un bocal, répétant à chaque retour de saison les mêmes intrigues, romances et autres verlainiens « Embarquement[s] pour Cythère » (ainsi qu'est intitulée la seconde partie du poème), destinés à durer « Aussi longtemps qu'une cigarette brûlera / Quand on l'allume à la lueur des étoiles »[68]. Engoncés dans l'instant présent, incapables de la moindre profondeur, ces hommes font de la philosophie de bas étage : l'après-midi, selon la coutume, ils sortent sur la véranda et entre deux bouchées de gâteaux « sondent les profondeurs avec leurs cuillers en argent » et « font des hypothèses sur les vérités éternelles » :

[…]

[67] La citation de Pétrone inscrite au seuil du grand poème d'Eliot peut se traduire de la façon suivante : « Des enfants demandent à la Sibylle ce qu'elle veut. Elle répond : Je veux mourir. »
[68] Il n'existe pas de traduction du recueil *Inventions of the March Hare.* Il s'agit à chaque fois de notre traduction.

On every sultry afternoon
Verandah customs have the call
White flannel ceremonial
With cakes and tea
And guesses at eternal truths
Sounding the depths with a silver spoon
And dusty roses, crickets, sunlight on the sea
And all.[69]
[…]

Le dernier vers de la strophe, « Et tout », prend le contre-pied du « tout » entendu comme absolu. Que manque-t-il à ces après-midi ? « Tout » n'est-il pas réuni, plaisirs gustatifs, tactiles, paysage maritime et ensoleillé, élégance et confort sans défaut ? Mais là encore, quand l'absolu et la totalité ne sont plus concevables, même sous forme de « vague notion » (comme c'est encore le cas pour le sujet du dernier « Prélude », un poème de *Prufrock and Other Observations*), ils cèdent la place à l'accumulation, et à l'énumération rituelle des fragments indispensables au « cérémonial des costumes de flanelle blanche ». Condamnés au faux semblant, ces dandys semblables à des pantins n'atteindront jamais le rêve baudelairien de « L'Invitation au voyage », (« Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ») pour cette bonne raison qu'il n'y a pas même de totalité envisageable. Les « hypothèses sur les vérités éternelles » sont dénombrées parmi le bric-à-brac (autre expression éliotienne, croisée notamment dans « Portrait of a Lady ») des après-midi de chaleur : les gâteaux, le thé, les roses poussiéreuses, les criquets, le soleil se reflétant sur la mer, « Et tout ». C'est d'ailleurs le même usage trivial, négatif de « all » que l'on trouve dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Prufrock ayant connu la lassante répétition de tous les après-midi où l'on boit du thé, n'est plus capable comme Lazare de revenir en révélant « tout ».[70] Aussi les profondeurs se résument-elles dans « Goldfish » à celle d'une tasse de thé, et le terme de métaphysique « Essence », présent dans le sous-titre et dans la troisième partie, finit par désigner l' « essence des magazines d'été », « Essence of Summer Magazines ». Autrement dit l'essence chère aux métaphysiciens est devenue une recette commerciale, le juste dosage d'ingrédients saisonniers pour les vacances de la bourgeoisie,

[69] « Dans la chaleur étouffante de chaque après-midi / On obtempère aux us et coutumes de la véranda : / Le cérémonial en flanelle blanche / Avec son thé et ses gâteaux / Et des devinettes sur les vérités éternelles / Tout en sondant les profondeurs avec une cuiller en argent / Et les roses poussiéreuses, et les grillons, et les rayons du soleil sur la mer / Et tout. »

[70] Comparer ainsi « For I have known them all, known them all :- / Have known the evenings, mornings, afternoons » ou « And I have known the arms, known them all" avec "To say : "I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all". Cette totalité que le locuteur renonce à dire est d'ailleurs minée par le sens négatif de "not at all", "pas du tout" dans les occurrences suivantes, avant de céder la place à un "after all", "après tout" exprimant la résignation.

les images toujours semblables des magazines qu'elle lit. Les poissons rouges, qui en anglais sont des poissons dorés, n'ont rien à voir avec « les poissons images du Sauveur » que le jeune Apollinaire admire dans « Zone », ils font l'agrément des bassins estivaux, et renvoient plus sûrement encore aux habitants oisifs des jardins, d'animalesques marionnettes tournant en rond.

On comprend désormais pourquoi ces marionnettes sont encadrées par deux figures antiques et fatiguées : lassé de leur incessante rengaine, le Sphinx ne pose plus « la question la plus profonde » comme dit Maurice Blanchot dans « L'entretien infini », et s'en tient, à l'exemple de la réponse d'Œdipe, à de simples questions physiques, mais celles-ci sont bien répétitives. La Sibylle, qui communiquait les mystérieux oracles des dieux aux hommes, est devenue inutile dans un monde de marionnettes. Quelques années plus tard en 1922, dans l'épigraphe de *La Terre Vaine*, elle cherchera même à mourir.

L'ère du spectacle

Si l'essence en vient à désigner la surface, la représentation stéréotypée des magazines, c'est que l'ère du spectacle s'approprie les termes de la métaphysique.

La « Suite clownesque », également incluse dans le carnet des *Inventions of the March Hare*, systématise l'emploi affaibli du vocabulaire métaphysique. Le « comédien », l'un des types de l'homme moderne chez Eliot, y joue son rôle, sans que le lecteur sache très bien s'il s'agit effectivement d'une pièce de théâtre ou de la clownesque comédie humaine, le texte profitant de l'ambiguïté. Or ce « comédien » mime par toutes les composantes de son rôle le philosophe, mais sa philosophie se résume à des préoccupations vestimentaires et corporelles. Il est ainsi doté d'un « large et dogmatique gilet », d'un nez qui « interroge les étoiles », ce qui en laisse deviner la taille, d'un « ventre étincelant, immense » :

> Leaning across the orchestra
> Just while he ponders, legs apart,
> His belly sparkling and immense :
> It's all philosophy and art.[71]

Eliot joue ici sur le sens du verbe *ponder,* qui signifie « méditer, considérer, peser (un avis) » mais évoque aussi, dans le contexte, l'adjectif *ponderous,* « massif, lourd, pesant ». Le « comédien » « médite » ou plutôt « […] soupèse, jambes écartées », non pas les arguments mais « Son ventre immense et étincelant ». Plus loin, Eliot résume toute la spiritualité du

[71] « Penché au-dessus de l'orchestre / Il médite et soupèse, jambes écartées / Son ventre immense et étincelant : / Art et philosophie pure. »

« comédien », profitant de la surprise créée par l'enjambement : « […] his soul / Concentrated in his vest and nose. » ("[…] son âme / Concentrée dans son gilet et son nez."). Dans la dernière partie de la « Suite clownesque », le locuteur est à son tour

> First born child of the absolute
> Neat, complete,
> In the quintessential flannel suit.[72]

Et les mots d'*absolu*, d'*essence* sont définitivement ravalés au niveau des phénomènes, de l'apparence. Le vocabulaire finit par exprimer exactement l'opposé de son sens originel.

Cette dégradation du métaphysique en comédie et en spectacle est également un trait notable du poème de Cendrars, « Pâques à New York ». On songe au travestissement du sang du Christ en rouge à lèvres, mais il faudrait mentionner plus généralement la métamorphose du mystère en spectacle. Tissant sur l'ensemble du parcours poétique et urbain une analogie imparfaite entre la Passion du Christ et la misère sociale et morale de New York, le sujet lyrique constate :

> Seigneur, quand vous mourûtes, le rideau se fendit,
> Ce que l'on vit derrière, personne ne l'a dit.
>
> La rue est dans la nuit comme une déchirure,
> Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchure.

Le rideau auquel Cendrars fait allusion est d'après la tradition biblique le voile qui sépare le Saint, du Saint des Saints. Le symbole vaut à la fois dans la Tente terrestre qui abrite l'arche du Témoignage, conformément aux instructions de Yahvé à Moïse, et dans la Tente céleste[73] : par son Sacrifice, qui contracte une nouvelle alliance et accomplit le mystère de la Rédemption, le Christ traverse le Saint de la Tente céleste, déchire le voile (qui est aussi sa chair) et pénètre dans le Saint des Saints, c'est-à-dire qu'il parvient en présence de Dieu. L'analogie entre la déchirure du voile et celle que la rue fait dans la nuit vaut surtout pour l'antithèse qu'elle suggère entre mystère et spectacle, l'absolution des péchés évoquée dans le *Nouveau Testament* et la souillure de New York. C'est d'ailleurs l'ensemble des « Pâques à New York » qui travaille à une inversion des symboles de la vie et de la Passion du Christ, et à la rupture des analogies. Comme la « Noël funéraire » du conte d'Apollinaire,

[72] « Le premier enfant de l'absolu /-Ment net, complet, / Dans la plus pure essence du costume de flanelle. »
[73] Pour la Tente du temple terrestre, voir *l'Exode* 26.31-34 ; et pour la Tente « plus grande et plus parfaite qui n'est pas faite de main d'homme » voir l'*Epître aux Hébreux* 9-10.

L'Enchanteur pourrissant, les « Pâques » voient le triomphe du Mal, de la matière et de la mort.

La banque illuminée

Les « Pâques à New York » sont encadrées par deux allusions à l'or, portant des significations inverses. L'enfer métropolitain de la fin du poème, où « Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or / Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors », répond à la paix du début où « Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort. / Il traçait votre histoire avec des lettres d'or ». L'or des mots et de l'Esprit et « les sueurs de l'or » matériel se font face comme deux réalités antinomiques et ennemies aux deux termes du poème.

« Pâques à New York » partage de nombreux traits avec un autre poème, « La Légende de Novgorode », le premier poème connu de celui qui s'appelait encore Frédéric Sauser, mais dont l'authenticité n'est pas certaine[74]. S'il n'est pas de Sauser, du moins est-il un excellent exercice critique de la part de son auteur, et il en dit plus long que bien des études. Le poème est également structuré par une opposition entre « […]l'or puant / des fourrures » et « la couverture dorée du livre ». Dans les deux poèmes, « La Légende » et les « Pâques », on observe la même métamorphose du temple en boutique ou en banque, de l'or de l'esprit en pièces sonnantes et trébuchantes. De même que le Nouveau Monde des « Pâques » renverse l'espoir représenté par la Nouvelle Alliance, Novgorod, (c'est-à-dire en russe la « Ville neuve »), le « royaume de l'or puant » est l'antithèse de « la Nouvelle Ville resplendissante » dont le moine lit la légende. Ainsi, dans « La Légende de Novgorode », Jésus finit par travailler « dans le magasin du célèbre Juif Leuba » et pare « les gorges dénuées de tant de Madeleine de la nuit », lui qui avait « chassé les marchands du temple / d'un coup de fouet sec. ». Et dans les « Pâques à New York » :

> Ceux que vous aviez chassés du temple avec votre fouet,
> Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.
>
> L'Etoile qui disparut alors du tabernacle,
> Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.
>
> Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,

[74] Le texte que nous citons est une restitution française d'un texte russe, découvert en 1995, et qui semble être la traduction d'un poème du jeune Frédéric Sauser datant de 1907, ce poème que Cendrars mentionna systématiquement dans ses bibliographies et que l'on croyait perdu. A l'exemple de Claude Leroy cependant, il semble qu'il faille être prudent quant à l'authenticité de ce texte, beaucoup plus proche des « Pâques à New York » et de « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » que des poèmes d'inspiration symboliste des premières années. Voir les notes de Claude Leroy à l'édition des *Poésies complètes*, op. cit., pp. 403-404.

Où s'est coagulé le Sang de votre mort.

Le secret du « voile » fendu prend alors un autre sens, et si personne n'a dit « ce que l'on vit derrière », c'est peut-être qu'il n'y avait rien à voir : la réalité du spectacle annule le rêve de mystère. Dans « Goldfish », le poème d'Eliot, un locuteur anonyme affirmait que les problèmes spirituels, « après tout, n'existent pas ». Le triomphe de la matière sur l'esprit ouvre dans les deux cas sur le néant.

Figures de la chute : un anti-positivisme

> Partout, le relatif succède irrévocablement à l'absolu, et l'altruisme tend à dominer l'égoïsme, tandis qu'une marche systématique remplace une évolution spontanée. En un mot, l'humanité se substitue définitivement à Dieu, sans jamais oublier ses services provisoires.

écrivait en 1851 Auguste Comte dans son *Catéchisme positiviste* ou exposition de la « religion démontrée » qu'il opposait à la religion révélée, arriérée et dégradante[75]. Dans les poèmes et contes d'Apollinaire, Cendrars et Eliot, le passage du christianisme au positivisme, contrairement à ce que supposait Auguste Comte, n'a pas permis à l'humanité de remplacer Dieu, et l'homme ne semble pas bénéficier de quelque divinité laissée disponible par la mort de Dieu. Au contraire, elle renvoie l'homme à sa propre mort, notamment dans les « Pâques à New York », ces Pâques inverses comme la Noël funéraire d'Apollinaire, et où l'on célèbre non la résurrection mais la mort toujours recommencée. La mort du Christ sur laquelle s'ouvre le grand poème de Cendrars (« Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom, / […] / Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort. ») mène à celle fantasmée du sujet lyrique, rentrant « fatigué, seul et très morne » dans sa « chambre nue comme un tombeau » et son lit « froid comme un cercueil ». Si « Des ombres crucifiées agonisent aux parois » du troquet de New York, c'est que les corps projettent l'ombre de leur souffrance, présente ou à venir. Le poète qui les observe assiste à la multiplication, non point des pains, non point miraculeuse (il l'a dit : lui n'a jamais vu le moindre miracle), mais triste, triste, du dieu mis à mort. Prufrock lui-même, n'ayant osé dire la bonne parole de sa chanson d'amour, voit les jours de sa vie partir en fumée, se consumer comme autant de mégots. Avec quelle violence n'envisage-t-il pas de « recracher les mégots de [ses] jours et de ses voies » comme on crache des injures ! Puis il observe son corps rapetisser prématurément avec l'âge au point qu'il doit retrousser le bas de son pantalon, et finalement se noie aux derniers vers du poème.

[75] Auguste Comte, *Catéchisme positiviste ou sommaire exposition de la religion universelle*, in *Cours philosophique sur l'histoire générale de l'humanité* (1851-52).

L'obscurité qui envahit ces grands poèmes, les images variées du crépuscule de la religion donnent une impression générale de chute vers la terre, vers la tombe, à l'heure où l'on se souvient « Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur. » - comme l'écrit Cendrars dans les « Pâques ». Ces images de chute ne sont pas sans évoquer celle que Nietzsche choisit pour son propre mythe de la mort de Dieu. L'insensé qu'il met en scène dans *Le Gai Savoir*, avant d'en venir à l'hypothèse d'une ère nouvelle qu'ouvrira peut-être la mort de Dieu, cet « événement énorme », prend d'abord la mesure de la catastrophe qui s'abat sur les hommes :

> Où est allé Dieu ? s'écria-t-il, je veux vous le dire ! *Nous l'avons tué*, - vous et moi ! Nous tous, nous sommes ses assassins ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon ? Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où la conduisent maintenant ses mouvements ? Où la conduisent nos mouvements ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un en haut et un en bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Le vide ne nous poursuit-il pas de son haleine ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne voyez-vous pas sans cesse venir la nuit, plus de nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes avant midi ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui enterrent Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine ? – les dieux, eux aussi, se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, nous, les meurtriers des meurtriers ?[76]

Nietzsche ne croit pas à l'optimisme de Comte et à son nouveau catéchisme, et c'est la mesure de ce bouleversement ontologique introduit par la mort de Dieu que les auteurs du corpus partagent avec lui. Telle est la catastrophe : Dieu mort, la nuit tombe. L'homme à son tour tombe vers sa tombe : c'est la figure de la chute qui domine ces poèmes, comme un deuxième exil redoublant l'expulsion du paradis, à l'exemple de l'exil du « Larron » d'Apollinaire[77].

---

[76] Nietzsche, *Le Gai savoir* (1882-1887), livre troisième, §125, in *Œuvres*, II, op. cit., traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste. C'est l'article de Jean-Yves Lebec, « Le verbe coloré : Cendrars et ses peintres », (in *Blaise Cendrars,* J.-M. Benedetti ed., Veyrier, 1985), qui a le premier attiré notre attention sur les correspondances fortes entre ce paragraphe célèbre du *Gai savoir* et l'œuvre de Cendrars, en particulier cet extrait de *L'ABC du cinéma*, daté de 1917-1921 : « Tout tombe. Le soleil tombe. Nous tombons à sa suite. ».

[77] « Le Larron » est d'après Marcel Adéma et Michel Décaudin « un des plus anciens d'*Alcools* ». Il a été publié pour la première fois en 1903. Voir les notes aux *Œuvres poétiques*, pp.1056-1057.

Dans ce poème, un larron parvient chez une communauté difficilement identifiable, plutôt mésopotamienne et même babylonienne (on y parle « le langage de la Chaldée », le chœur mentionne l'Euphrate et la cour d'Edesse), mais de culture grecque. Bien qu'il ait volé des fruits, l'accueil que lui réserve cette communauté est bienveillant : la beauté du « poète barbare » séduit visiblement les femmes comme les hommes, qui accordent à l'amour physique la primeur de leur attention. Mais, interrogé sur sa secte, le voleur répond « Je suis chrétien ». L'harmonie des quatrains est alors rompue (ce dernier vers est typographiquement isolé) en même temps que le préjugé favorable du groupe. Le larron est ensuite expulsé sous les sarcasmes du chœur.

Or ce Chrétien qui porte un roseau et refuse de participer aux échanges amoureux ou obscènes (il est vierge) ressemble singulièrement à Jean-Baptiste, indigné par les mœurs du roi Hérode, et souvent représenté par les peintres avec une croix faite des roseaux du bord du Jourdain[78]. Mais la parole de ce larron-ci ne rencontre que l'incrédulité, et la communauté babylonienne, vouée aux jeux du corps auprès de son « pêcher », se revendique de l'ombre :

> Va-t'en va-t'en contre le feu l'ombre prévaut
> […]
> L'ombre équivoque et tendre est le deuil de ta chair
> Et sombre elle est humaine et puis la nôtre aussi
> Va-t'en le crépuscule a des lueurs légères
> Et puis aucun de nous ne croirait tes récits
> […]
> Va-t'en errer crédule et roux avec ton ombre

Le feu peut être ici une allusion aux prophéties de Jean-Baptiste annonçant le baptême « dans l'Esprit Saint et le Feu » tel que Jésus l'accomplira, lui qui pourra consumer les bales des grains de blé « au feu qui ne s'éteint pas »[79]. Mais pour la communauté incrédule et adepte de l'amour physique, l'ombre du corps prévaut sur le feu de l'esprit. Ici certes, l'ombre n'est pas triste car si elle est la projection du corps sur la terre, et le signe prophétique de son destin de poussière (« deuil de ta chair », à quoi fait écho le vers « O mon ombre en deuil de moi-même » de « La Chanson du Mal-Aimé »), elle renvoie surtout au corps érotique, « équivoque et tendre ». Mais là encore elle est associée à l'incrédulité religieuse, au crépuscule de l'esprit, et à une certaine définition de l'humanité (l'ombre « est humaine ») sans dieu ni feu. Le larron, contrairement à Jean-Baptiste, ne vient pas avant, mais après le

[78] On songe par exemple au *Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci et au tableau *La Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* de Botticelli, conservés au Louvre, au *Saint Jean-Baptiste* de Georges de la Tour (conservé au musée Georges de la Tour à Vic-sur-Seille), au *Saint Jean-Baptiste* de Philippe de Champaigne conservé au musée de Grenoble.
[79] Voir l'*Evangile selon saint Luc*, 3.16-17.

Christ, et nous retrouvons ici la figure de la chute de l'absolu, confirmée ailleurs par la mention du crépuscule :

> Puisque l'absolu choit la chute est une preuve
> Qui double devient triple avant d'avoir été
> Nous avouons que les grossesses nous émeuvent
> Les ventres pourront seuls nier l'aséité

Au milieu des rires, le dogme d'un Dieu issu de lui-même et le mystère de la Trinité sont tournés en ridicule, au profit de la seule réalité démontrable, physique, « religion démontrée » de la chute des corps et de la reproduction sexuelle. [80]

Pourtant la vie toute charnelle et le scepticisme ironique du groupe sont loin d'atteindre à quelque forme de plénitude : c'est à regret qu'on exile le brillant « poète barbare ». Comme le suggère Marie-Thérèse Goosse, l'amour pratiqué dans cette communauté est brutal, il suppose des rapports strictement physiques et l'éviction – voire le sacrifice – des rivaux plus délicats[81]. L'adjectif « équivoque », prenant le sens de « douteuse » en même temps que celui d' « ambiguë, érotique », dans l'expression « équivoque et tendre », suggère une confusion amoureuse, ou cet amour faux de « La Chanson du Mal-Aimé ». D'ailleurs, l'analogie que nous avons cru voir entre le larron et Jean-Baptiste nous renvoie à la décapitation du prophète sur la demande de la belle Salomé. Dans le poème d'*Alcools* qu'il lui a consacré, Apollinaire a proposé une interprétation personnelle du récit biblique, la cruelle danseuse y étant en effet amoureuse de Jean-Baptiste[82]. L'amour est donc bien douteux, brutal, peu fiable. L'amant peut tomber sous les coups de quelque nouvelle Salomé. Nous comprenons désormais le réseau d'images et de motifs qui associe ailleurs chez Apollinaire l'ombre, le crépuscule religieux, le destin mortel de l'homme, la fausseté de l'amour et les images de décollation[83]. La cruauté de l'amour physique est directement associée à la chute de l'absolu. Avec la mort des dieux, pour reprendre les termes de « La Chanson du Mal-Aimé », entendue ici comme la fin de toute

[80] Le dernier vers du poème, « Tu n'as de signe que le signe de la croix » répond par la négative à la question posée précédemment : « Ceux de ta secte adorent-ils un signe obscène », mais il oppose aussi le signe comme miracle, et le simple signe visuel. Parce qu'il ne produit pas de miracle attestant de son lien avec les cieux, le larron n'est pas digne d'être cru. Les incrédules du poème ressemblent en cela à la foule de Capharnaüm qui exige un signe pour croire en Jésus (voir l'Evangile de Jean 6.30).

[81] Voir Marie-Thérèse Goosse, « Une lecture du 'Larron' d'Apollinaire, *Archives Guillaume Apollinaire*, n°3, Revue des lettres modernes, 1970.

[82] Publié pour la première fois dans *Vers et Prose,* en décembre 1905-février 1906, puis de nouveau en même temps que « Le Larron » et « Palais » en 1912, « Salomé » partage avec « Le Larron » plusieurs motifs (danse, dauphin, bâton/roseau) qui semblent confirmer notre hypothèse d'un larron comparable à Jean-Baptiste.

[83] A quoi on peut ajouter les fruits-têtes-âmes qui pendent aux citronniers : ce sont les « fruits ronds comme des âmes » qui pendent dans « Le Larron » et plus tard encore dans « Les fiançailles » au moment où « Le printemps laisse errer les fiancés parjures ».

croyance en un absolu, plus rien ne vient garantir le bien ni l'amour, qui devient mensonger et brutal, en même temps que les hommes sont rendus à leur mortalité.

L'histoire de Salomé et de Jean-Baptiste compte parmi les fétiches de la génération symboliste, qui en ont certainement transmis la culture à la génération suivante. Ainsi s'explique sans doute l'allusion à Jean-Baptiste dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Elle signale aussi la correspondance forte entre ce grand poème d'Eliot et l'imaginaire d'Apollinaire : le désarroi amoureux et le crépuscule de l'absolu sont strictement et logiquement contemporains.

Rémy de Gourmont a donné un nom à cette lassitude des sujets qui, parvenus semble-t-il au terme des civilisations, ont croisé et perdu l'amour, ou l'absolu ou la foi : il l'appelle « notre immense fatigue ». Pour Gourmont, « seule la littérature mystique convient à notre immense fatigue », comme il l'écrit dans *Le Latin mystique : les poètes de l'Antiphonaire et la symbolique au moyen-âge* (1892), passage que Cendrars cite d'ailleurs dans son roman *Magonni Nameh*[84]. Sans doute Cendrars s'est-il souvenu longtemps de cette prescription du maître, lui qui écrivit à plus de soixante ans *Le Lotissement du ciel*, compilant tout ce qu'il pouvait de notes sur les phénomènes mystiques de la lévitation et de l'extase. Pourtant, ce livre reste parmi les plus incompris de Cendrars, les moins aimés sans doute. Quelque chose ne fonctionne pas dans la juxtaposition des déclarations d'incroyance et des tartines d'enthousiasme (faussement) naïf et (faussement) populaire pour les performances de « vol en arrière », selon l'expression de Cendrars, de saint Joseph de Cupertino. Qu'on nous permette ce commentaire, la voie indiquée par Gourmont n'est pas la plus fiable.

Nous le voyons, les sujets poétiques mis en scène par Apollinaire, Cendrars, et Eliot, n'adhèrent guère au credo positiviste. La réduction de la métaphysique à la physique provoque au contraire un immense découragement. C'est un autre discours, une autre idéologie, à la fois vision du monde et système de valeurs, que tentent de porter ces sujets. Mais cette parole rencontre de nombreux obstacles.

[84] *Magonni Nameh*, commencé en 1911 à Saint-Pétersbourg sous le titre d'*Aléa* et publié en 1922-1923 en sept épisodes dans la revue *Feuilles libres.* In *Œuvres complètes 4*, éditions Denoël, 1962, p.96.

La fin annoncée de la poésie

"Il est impossible de dire ce que je veux dire! » Ainsi s'écrie Prufrock dans sa chanson d'amour manquée. Nous avons vu que sa bonne parole était sans doute une parole d'amour, adressée à une femme, comme à l'ensemble de la société. Outre l'énigme que constitue la chanson d'amour en elle-même, le sens mystérieux des paroles que Prufrock ne prononcera pas**,** la deuxième question que pose le poème consiste à comprendre pourquoi « il est impossible de dire » ce qu'on veut dire. La faute en revient-elle à Prufrock ou à son environnement ?

Nombreuses sont dans ces premiers poèmes d'Eliot, Apollinaire et Cendrars les figures de l'aphasie, du bégaiement, du silence et de l'exil. La litanie des distiques des « Pâques à New York » s'achève sur un vers unique à rime absente, dernier bégaiement avant le silence du tombeau : « Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous. » Le larron du poème éponyme d'Apollinaire est condamné à l'exil ; Prufrock se tait. Or, pour une bonne part, il semble bien que le sujet, qui est souvent une figure ou un masque du poète lui-même, se taise parce que les auditeurs manquent ou se refusent à entendre.

Chez Eliot, ce sont essentiellement les différentes figures de l'indifférence qui caractérisent une société sourde, engoncée dans son confort. Ainsi, les bourgeois de « Interlude in London » vivent-ils reclus derrière les briques et les vitres de leurs maisons londoniennes, prenant leur thé, leur marmelade et fumant leurs cigares, indifférents au monde extérieur. (L'adjectif « indifferent » est répété deux fois, repris plus loin par l'adjectif « careless », dans ce très court poème de deux strophes.) Ces bourgeois concentrés sur eux-mêmes, occupés à peaufiner les intrigues estivales et autres amourettes de l'année passée, ignorent l'existence, de l'autre côté de leurs baies vitrées, de jeunes gens idéalistes et de poètes. Car comment ne pas reconnaître une figure du poète dans ce chant des flûtes ébréchées aux fenêtres des mansardes et des greniers[85] ? Pauvres mais musiciens, ils ressemblent au sujet du « Paysage » de Baudelaire, qui veut, « […]pour composer chastement [ses] églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues / Et, voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. », ou encore,

[85] « And broken flutes at garret windows. »

« Les deux mains au menton, du haut de [sa] mansarde », observer la cité « Et les grands ciels qui font rêver d'éternité ».

Ces poètes chastes habitant entre ciel et terre sont charmants, certes, mais ne sont guère écoutés des bourgeois d'Eliot. Et on devine leur destin de poètes maudits, au ban d'une société indifférente et matérialiste, condamnés à n'écrire ou à chanter que pour eux-mêmes et leurs semblables.

Les personnages qui peuplent le recueil *Inventions of the March Hare* ont en général le choix entre trois attitudes possibles : l'indifférence, l'enthousiasme de commande et de convention (marionnettes et comédiens abondent), ou l'irritation de celui qui hésite. L'indifférence est le plus souvent réservée aux puissants (mandarins, fumeurs de cigares, héros), mais elle touche aussi les misérables, et prend alors le nom de patience. C'est la « patience sordide » des moineaux loqueteux pataugeant dans la boue des caniveaux de « First Caprice in North Cambridge », ou la « patience sénile » du vieil aveugle de « First Debate between the Body and the Soul ». Patience et indifférence enferment chacun dans un monde clos, délimité par des limites que personne ne perçoit. Ce sont les écrans et les plans différents sur lesquels évoluent les personnages des trois saynètes qui composent le poème « Mandarins ». Le héros, les deux dames d'un certain âge et le mandarin vivent chacun sur un plan, confiants en leur propre valeur ou justesse, indifférents au reste, et surtout aveugles aux limites de leur propre monde. Mais le héros n'est peut-être qu'une statue, les mandarins un motif parmi les chinoiseries peintes sur les tasses de porcelaine dans lesquelles les dames prennent leur thé, et le coucher de soleil qu'admirent celles-ci se réduit sans doute aux dimensions d'une toile[86]. « How very few there are, I think / Who see the outlines on the screen. » commente alors le poète, ou celui dont il a pris le masque[87]. Ce sont encore les briques des maisons qui isolent leurs occupants, voire les parapluies « imperméables » ; la protection contre le monde extérieur est déjà une forme de stérile sécheresse – les « black umbrellas, waterproof » de « Fourth Caprice in Montparnasse » laissent présager les images de sécheresse de *The Waste Land*, le refus de la bienfaisante pluie, et par exemple le vers de la deuxième partie, « And if it rains, a closed car at four »[88]. Ce repliement sur soi et cette indifférence sont comparés dans « Fourth Caprice in Montparnasse » au refus de payer sa dette :

[86] Eliot prend soin de conserver l'ambiguïté, comme il le fait avec le thème de la comédie. Et l'on ne sait si les personnages sont effectivement vivants, ou les simples figures d'une œuvre représentative. C'est un moyen supplémentaire de produire l'effet de fausse vie, et sans doute plus discret, ou plus typiquement moderne, que la référence aux ombres de la *Divine Comédie* de Dante.
[87] « Bien peu nombreux sont ceux, je pense / Qui perçoivent les limites de l'écran. »
[88] « Et s'il pleut, la voiture fermée à quatre heures. » (traduction de Pierre Leyris)

The dripping plastered houses stand
Like mendicants without regrets
For unpaid debts
Hand in pocket, undecided,
Indifferent if derided.[89]

La dette impayée est-elle déjà, en cette première époque de l'oeuvre d'Eliot, une allusion au péché originel, à la culpabilité que porte l'homme en naissant ? Nombreux sont les critiques anglo-saxons de Thomas Stearns Eliot qui insistent sur cette dimension de sa pensée. Certes, l'image de la dette impayée est inattendue dans le poème, et semble porter une signification implicite, tue. Mais nous constatons ici comme plus tard que cette indifférence religieuse, si tel est le sens symbolique de l'absence de culpabilité et de la dette non payée, va de pair avec des relations sociales inexistantes ou insatisfaisantes. L'indifférence est à la fois religieuse et sociale, et le contexte extrêmement déprimant du poème, qui associe les hommes à des objets inanimés, en formule implicitement la critique.

Quoiqu'il en soit, l'indifférence aux autres comme aux chansons des poètes, comme aux questions de l'âme, si récurrente dans le recueil, finit une fois de plus par faire des hommes des morts vivants, car la vie n'est plus que passage du Temps sur les faces patientes.[90] « I feel as if I'd been a long time dead », avoue le sujet de « The Little Passion : From 'An Agony in the Garret' »[91]. Et les bourgeois sirotant leurs liqueurs dans le poème « The smoke that gathers blue and sinks », corps sans esprits, ne sont plus qu'une « matière qui roule d'elle-même » tandis que l'existence se meurt.

Or il semble bien que l'indifférence soit l'une des causes essentielles du silence de Prufrock. Tout, autour de lui, mais aussi en lui cette partie de lui-même qui y cède, en subit l'action démoralisante. Dès le premier vers « Let us go then, you and I », l'ajout de l'adverbe « then » nous renvoie à un *entretien infini* (pour reprendre le titre d'un essai de Maurice Blanchot) du sujet avec lui-même, et fait entendre une qualité d'épuisement, la note de lassitude dans la chanson de Prufrock. C'est dès l'ouverture la sourdine, au sens musical du terme, le « dying fall » ou diminuendo qu'Eliot évoque à plusieurs reprises[92]. Cette

[89] "Les maisons tapissées d'affiches et ruisselantes de pluie ressemblent / A des mendiants dépourvus de regrets / Leurs dettes impayées / Les mains dans les poches, indécis / Indifférents aux quolibets."
[90] « The winds beyond the world had passed without a trace / I saw that Time began again its slow / Attrition on a hard resistant face." écrit Eliot dans "Bacchus and Ariadne : 2nd Debate between the Body and the Soul".
(« Les vents de l'au-delà avaient passé sans laisser une trace / Je vis que le Temps reprenait sa lente / Usure sur la face dure et résistante. »)
[91] "J'ai l'impression d'être mort depuis longtemps."
[92] Par exemple dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » : « I know the voices dying with a dying fall », « Je sais les voix mourantes dans une mourante retombée », traduit Pierre Leyris. Dans « Portrait of a lady », l'image musicale prend soudain un sens autre, tout en tombant sous le coup d'une terrible ironie : « Well ! and what if

résignation audible d'entrée trouve son écho plus loin dans cette autre locution adverbiale « after all », « après tout ». En somme, cette indifférence qui menace Prufrock, ou l'un des deux hommes qui s'opposent en lui et débattent, n'est que la conséquence de celle qui anesthésie tout son environnement, jusqu'au soir personnifié, semblable à « un patient anesthésié sur une table ». « And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully ! ». Oui tout dort, non pas de la paix de l'âme, mais du sommeil de la matière morte.

Dès lors, comment Prufrock, ou Eliot, jeune poète inconnu, pourrait-il oser « déranger l'univers » ? Si Eliot ne se tait pas tout à fait, contrairement à Prufrock condamné au monologue, du moins prend-il l'élémentaire précaution de chanter sa chanson en sourdine, de laquelle toute parole essentielle est retranchée, et que seules des oreilles attentives, insatisfaites elles aussi par une mortelle patience, sauront deviner. Eliot sait lui aussi ce qu'il advient aux larrons trop zélés qui prétendent dire leur fait à une société point faite pour les écouter. Et il a le sens du ridicule.

Si l'indifférence tue dans l'oeuf, dans les univers des poèmes d'Eliot, tout questionnement d'ampleur, si le sujet poétique de « Portrait of a Lady » tout comme Prufrock sont victimes du vain babil de leur entourage et ne peuvent prendre la parole, le Prince du *Conte* de Cendrars quant à lui est victime, non de l'indifférence, mais de la haine que le peuple porte à la Beauté. Le ton est fort différent de celui qu'a choisi Eliot, qui cultive la litote et l'ironie laforguienne, tandis que les premiers textes de Cendrars raffolent du ton provocateur et des envolées hautaines de Nietzsche. Avec le dédain esthète et aristocratique qui caractérise ce conte marqué par le culte parnassien du beau, le narrateur révèle son mépris pour le peuple parisien, utilitariste, insensible à la beauté représentée ici par un buste de marbre. Enfermé dans un palais-prison qui ressemble singulièrement au château de Versailles, le buste de la Beauté a été « émembré […] car ses bras de lumière et ses mains de parfum offensaient leurs mains, sales de travail. Et ses pieds de poésie et ses genoux de joie injuriaient leurs pieds tords, noués par les entraves. » L'idéalisme esthétique du Prince se double d'un mépris du peuple, de la démocratie, et d'un rappel accusateur du vandalisme des Révolutionnaires. Mais les démocrates insensibles et utilitaristes lui rendent bien son mépris.

Le Prince en effet parvient à embrasser la Beauté malgré la surveillance des gardes et se pâme alors. Ce baiser est extatique : « Et il s'anéantit, béat, dans la splendeur des lys ». Il

---

she should die some afternoon / […] /This music is successful with a 'dying fall' / Now that we talk of dying » (« Bon!et si elle mourait quelque après-midi / […] / Cette musique est réussie avec son final mourant / Maintenant qu'on parle de mourir - »).

rappelle le baiser d'un autre « Prince » d'un autre « Conte », celui des *Illuminations* de Rimbaud : « Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. » Ce baiser rassemble les mêmes saveurs d'extase, de destruction, de beauté (le Génie de Rimbaud est lui aussi « d'une beauté ineffable »), d'amour inaccessible à la masse du genre humain. Mais le Prince de Rimbaud détruit lui-même les palais, alors que celui de Cendrars s'extasie dans les lys, symboles de pureté sans doute, icônes symbolistes, mais signes aussi de royauté. Or après son baiser à la Beauté, le Prince est expulsé de la ville : « On l'avait porté hors de la ville et abandonné là, dans le fossé, au bord de la grand route. »

On le voit, le jeune Cendrars, héritant probablement en cela de la posture décadente, oppose non seulement l'utilitarisme et l'idéalisme esthétique, mais encore le peuple aux princes esthètes. Certes, il ne s'agit pas de prétendre trouver ici une quelconque déclaration d'obédience monarchiste. Le Prince est surtout une figure héroïque et merveilleuse, dont le nom seul est propre à nous entraîner dans l'univers du conte. Son titre marque moins une appartenance sociale qu'il ne signale sa singularité, sa différence, et le droit pour le narrateur de faire intervenir des événements merveilleux. On sent en particulier l'influence de Rémy de Gourmont, l'un des phares du jeune Sauser-Cendrars avec Nietzsche et Schopenhauer, et de sa conception de la littérature. Dans un livre que Cendrars a certainement lu avec admiration, *Le Livre des masques* (1896), avant d'écrire lui-même un portrait de Gourmont intitulé « Le dernier des masques », le maître à penser du *Mercure de France* définit ainsi le symbolisme :

> cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formes enseignées, tendance vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote, antinaturalisme […] ;

Il résume encore l'esprit du symbolisme de quelques mots, « l'expression de l'individualisme dans l'art »[93]. On voit avec quel soin Gourmont précise qu'il s'agit d'un individualisme littéraire, artistique, et non pas d'un système économique ou d'une attitude sociale. On sait encore combien peu monarchistes étaient les lys goûtés par Mallarmé. Néanmoins, le récit de Cendrars accuse à plusieurs reprises une forme d'aristocratie morale qui s'accommode mal d'un amour de la démocratie[94]. Enfin, l'idéalisme dont il s'agit ici est essentiellement esthétique. Ainsi, le Prince se détourne de la ville chrétienne comme d'un champ de douleur ;

[93] Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques* (1896), Les éditions 1900, 1987, pp.7-8 et 11.
[94] Comme nous le verrons, Cendrars rompra presque totalement avec cet aristocratisme, mais ne fera jamais preuve d'une confiance marquée pour le régime démocratique.

il ne s'agit donc pas de tirer cet idéalisme esthétique vers un idéalisme religieux. Néanmoins, la Beauté est aussi « la beauté même de l'amour », et le baiser final fait écho à celui qu'espère la statue, indifférente à la foule et attendant que son amant (qui d'autre que le Christ ?) descende des vitraux de la chapelle : « celui qui descendra des vitraux et l'enlèvera dans un chaud rayon d'amour… »

Autrement dit, l'esthétisme du Prince n'est pas incompatible avec une forme non conventionnelle de christianisme, conçu comme amour « essentiel » pour reprendre l'adjectif de Rimbaud. Cet amour essentiel, loin des conventions et des apparences sociales de l'amour, n'est pas sans rejoindre certains passages des Evangiles, l'amour parfois proprement asocial exigé par Jésus étant exclusif de celui qu'on accorde aux parents, aux frères et aux sœurs[95]. Mais le culte de la beauté et cet amour divin que recherchent le Prince ou la statue du « Conte », loin du vil besoin de consolation des masses, sont l'apanage de quelques-uns. Et ses adeptes sont condamnés par la foule à la mutilation ou à l'exil.

Le Larron d'Apollinaire vit lui aussi en marge des conventions sociales. L'identité de ses parents n'est pas claire, on ignore le nom de sa patrie, et il est finalement chassé par le groupe auquel il était venu. Marie-Thérèse Goosse, dans l'article remarquable qu'elle consacre au poème, rappelle en citant l'*Histoire des origines du christianisme : Marc-Aurèle et la fin du monde antique* de Renan, que « à peine le chrétien a-t-il un père et une mère » et que « l'indication de la filiation et de la patrie est rare dans les inscriptions chrétiennes. […] Il en est de même pour l'hérédité. »[96] Elle rapproche de ces premiers chrétiens le larron du poème qui a, comme Apollinaire lui-même, (de père inconnu, immigré sans patrie véritable), peu d'attaches sociales et familiales.

Par ailleurs, le chœur est prêt à lui pardonner le vol des fruits, le mettant sur le compte de la faim et de l'exil. Mais le larron revendique son vol et refuse qu'on interprète faussement son geste : « Je confesse le vol des fruits doux des fruits mûrs / Mais ce n'est pas l'exil que je viens simuler ». Au contraire, il a volé, non parce que, étranger en exil, il avait faim, mais parce que les « possesseurs de fruits mûrs », trop riches, ne parviennent pas même à écouler leur production quand d'autres n'ont rien : « Et des amandes de pommes de pins jonchaient / votre jardin marin […] / […] / Et presque toutes les figues étaient fendues ». L'exigence de justice et d'équité du larron ressemble encore à celle des premiers Chrétiens et de Jean-Baptiste, prêchant le partage à ceux qui l'écoutaient. « Que celui qui a deux tuniques

[95] Voir par exemple Luc 8.19-21 ; 12.51-53 et 14.25-26.
[96] Citations de Renan, in Marie-Thérèse Goosse, op. cit., p.13.

partage avec celui qui n'en a pas, et que celui qui a de quoi manger fasse de même. »[97] Connaissant comme le Christ ses souffrances à venir, il estime qu'elles perdraient leur sens s'il rendait les fruits et deviendraient « injustes »[98].

La revendication du vol comme geste juste fait aussi écho à l'actualité plus récente de certains mouvements anarchistes, l'appel de Kropotkine à l'expropriation violente et la devise « Prenez ce qu'il vous faut », le vol étant élevé par les anarchistes au rang d'acte révolutionnaire. Or la pensée libertaire, prétendant fonder l'organisation sociale sur les volontés libres en dehors de toute contrainte, pose nécessairement la question de la responsabilité individuelle et exige, pour le bon fonctionnement d'un système de libre-entente, le perfectionnement intérieur de chacun. On ne s'étonne alors pas d'y trouver des résonances religieuses : Proudhon, Stirner, Tolstoï font référence à Jésus. Au tournant du vingtième siècle, l'anarchiste et syndicaliste-révolutionnaire Emile Armand, fondateur et éditeur de la revue *L'Ere nouvelle* publiée de 1901 à 1911, offre ainsi aux « Chrétiens d'avant-garde » la « Tribune du prolétariat rédigée par des disciples du Christ ». Farouchement anticlérical mais sincèrement chrétien, Armand réclame une interprétation intégrale des Evangiles (spirituelle, morale et sociale) en « mettant l'accent sur le côté économique des enseignements du Christ ». Luttant contre l'exploitation de l'homme par l'homme, le paupérisme, l'aumône, la possession des instruments de production par un petit nombre, Armand répète à l'envi que « Le Royaume des Cieux du Christ et la Cité Future des socialistes-communistes ou libertaires, c'est tout un. »[99]

Quoique nous ignorions si Apollinaire a lu la revue d'Armand, nous savons qu'il lisait autour de ses 18 ans d'autres revues anarchistes ou syndicalistes-révolutionnaires comme le *Journal du peuple* de Sébastien Faure. Certains de ses poèmes anciens, franchement « prolétariens », s'en prennent aux « injustes cités » [100], et Apollinaire partage

---

[97] Luc 3.11. Quoique son interprétation soit moins politique et religieuse que celle proposée ici, Marie-Thérèse Goosse donne dans son article des indications fort intéressantes sur la façon dont les premiers Chrétiens étaient perçus. Elle cite ainsi cette phrase de Renan qui au chapitre XXI de son Histoire des origines du Christianisme étudie les écrits de Lucien de Samosate. Pour ce dernier, d'après Renan, les Chrétiens forment « un monde de bohémiens […] levant des tribus véritables sous prétexte d'aumône. »

[98] Nous ne souscrivons pas à l'interprétation de Marie-Jeanne Durry (voir l'analyse qu'elle consacre au « Larron » dans son livre *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Sedes, 1978) et de Marie-Thérèse Goosse qui estiment que le larron est prêt à rendre les fruits volés. Au contraire, il ne montre guère de docilité et l'impératif qu'il emploie montre sa détermination : « Et sachez que j'attends de moyennes tortures / Injustes si je rends tout ce que j'ai volé ».

[99] Nous avons dépouillé cette revue à l'occasion d'un colloque consacré à la notion d'ère nouvelle. On peut se reporter à l'article « Dès demain commencera l'ère nouvelle », in *Penser l'ère nouvelle*, sous la direction de Didier Lechat et Ulrich Mölk, Caen : Presses universitaires de Caen, 2006.

[100] Voir par exemple le poème « Au prolétaire » (dont « la rédaction définitive est postérieure au printemps 1902 » d'après les notes de la Pléiade, op. cit., p.1131). Le poème chante l'éloge du travailleur qui enfante « Des fils qui sont des dieux calmes et malheureux » et « Qui nourris les humains des injustes cités ». La divinité est du

au moins avec Armand un net anti-conformisme moral ainsi qu'un intérêt pour les communautés ou les colonies de type communiste ou libertaire. Quoiqu'il en soit, cette revue n'est pas la seule à associer anarchisme et christianisme. Outre les nécessités de perfectionnement intérieur mentionnées plus haut, le Christ apparaît très fréquemment comme une figure révolutionnaire. La transposition de la Passion du Christ dans un contexte politique contemporain est aussi l'occasion, pour les utilisateurs du mythe, d'élever au rang de mythe les tortures et les exécutions dont ont été victimes anarchistes ou révolutionnaires.

Par ailleurs, la position d'Apollinaire n'est pas tout à fait isolée dans le monde poétique, le mouvement symboliste étant de près ou de loin lié à l'anarchisme. Ainsi Mallarmé avait-il quelques années avant, dans sa conférence *La Musique et les Lettres* (1894) parlé du « mirage brutal, la cité », « édictant un culte populaire ». L'Etat se fût contenté d'être un simple « terre-plein », un gouvernement et un ensemble de codes, il était « presque pas vil ». Mais c'est la religion politique, la « rédaction courante de ses apothéoses » (celles de la « capitale ») qui est vile, détestable. Mallarmé évoque les bombes, presque intéressantes, ne serait-ce « la brièveté de [leur] enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension » ». Aussi comprend-il que des « écrivains à l'écart, tenant, ou pas, pour le vers libre » (ce dernier adjectif sonne ici d'un son neuf), comparables en leur écart au larron, « offensent le fait divers » : « toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement et à grand frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses »[101]. Il est vrai que cet anarchisme se nourrit moins d'un sentiment d'injustice sociale que d'un rejet général du réel (ici de la cité) quand celui-ci prétend s'approprier la joie, et faire oublier aux hommes « l'instinct de ciel en chacun ». Il est vrai aussi que Mallarmé préfère finalement l' « action restreinte » à la critique, « la retraite chaste » et « l'indifférence » du poète au « conflit furieux des citoyens ».

Un peu plus tard, Cendrars devait lui aussi se nourrir, sinon de théories très rigoureuses, en tout cas de l'atmosphère anarchisante qui régnait dans les milieux poétiques parisiens. Miriam Cendrars raconte, dans les pages de sa biographie consacrées aux années 1905-1906, qu'à Saint-Pétersbourg Cendrars aurait participé aux réunions d'activistes

---

côté du prolétaire contre les humains qui l'exploitent. Voir aussi le poème « Un matin » qui, semblant paraphraser l'ouverture de *Germinal* de Zola, raconte l'arrivée de Nyctor sur le lieu d'un accident de travail et la résignation des camarades du moribond, le contraste entre la misère de ces hommes et les « villas dans les jardins au loin, vue admirable. » Or Nyctor est l'un des masques que se donne Apollinaire dans une histoire autobiographique plus tard réutilisée pour le *Poète assassiné*, et « probablement mise en chantier vers 1900 » d'après les notes au *Poète assassiné, Œuvres en prose complètes* I, op. cit., p.1154.

[101] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes* II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2003, pp. 72 et 74.

révolutionnaires et se serait aperçu à cette occasion que le journal de Kropotkine avait peut-être été édité par son oncle Ernest Sauser à La Chaux de Fonds. En 1907 il lit *Le Christianisme social* de François Huet, en 1908 on le voit se lier à Emil Szittya, le fondateur de la revue *Neue Menschen*, et avec qui il devait lancer en 1912 la version française de la revue *Les Hommes Nouveaux : revue libre (franco-allemande)*. Et Cendrars témoigne dans les *Inédits secrets* qu'en 1910-1911 « tout le monde participait à un mouvement d'esthétique, l'*Action d'art*, et tout le monde rédigeait des manifestes qui devaient éclater dans le Paris de la bande à Bonnot comme des bombes (nous étions tous plus ou moins anarchistes), des bombes de beauté ». Cet anarchisme nous semble chez Cendrars relever de plusieurs tendances : d'une part d'une envie de tout casser, liée dans sa jeunesse au culte de la beauté qu'il professe alors, et au dégoût de la vie et du réel vulgaire dont nous avons parlé, mais aussi, comme chez Mallarmé, à un rejet des institutions et des partis politiques ; d'autre part, cet anarchisme a un versant plus social, il exprime une révolte et un sentiment d'injustice face à l'exploitation des humbles par les voleurs légaux que fabrique la société, sentiment dont Cendrars ne se départira guère. En témoigne, bien des années après, le slogan de Kropotkine qui revient sous sa plume, alors qu'il décrit dans *L'Homme foudroyé* l'exode « hypocritement encouragé par l'Etat, la Ville de Paris, les communes de banlieue et leurs sous-commissaires et agents et rabatteurs électoraux » et l'expropriation rapide de « toute une population de gagne-petit, d'artisans, de bricoleurs, de pauvres petits fonctionnaires et vieux retraités, de pensionnés et de veuves de guerre qui y perdaient leurs derniers sous » par les bailleurs de crédit : « La propriété c'est le vol ! » Et de conclure quelques pages plus loin : « il faut faire la révolution. »[102]

Si Apollinaire sera moins fidèle que Cendrars aux positions de sa jeunesse, on le voit, l'association de l'anarchisme, ou mieux vaudrait-il dire des anarchismes, et du symbolisme a pu préparer la prise de position du Larron d'Apollinaire[103].

[102] In *L'Homme foudroyé* (1943-45), éditions Denoël, 2002, pp.301-302 et 316.

[103] On peut encore signaler le numéro spécial de *La* Plume du 1er mai 1893 consacré à l'anarchie, ou citer le portrait d'Adolphe Retté par Gourmont dans *Le Livre des masques* (1896). Ainsi Retté, dans ses derniers livres, veut selon Gourmont « se libérer de tous les vieux préjugés et il voudrait pareillement libérer ses frères en esclavage social. » Il mêle dans *Similitudes* les rêves du poète et les « imaginations un peu rigides et un peu naïves de l'utopie anarchiste. » (*Le Livre des masques*, les éditions 1900, 1987, p.57.) Michel Décaudin évoque aussi l'intérêt de la revue *L'Ermitage* pour l'anarchisme, les liens du symboliste Stuart Merrill avec des revues comme *La Révolte*, etc. Voir Michel Décaudin, introduction de *La Crise des valeurs symbolistes*, Slatkine, 1981. Rappelons encore que c'est en 1903 qu'Apollinaire a rencontré aux soirées de *La Plume* l'écrivain anarchiste Mecislas Golberg qui fera ensuite partie de l'équipe du *Festin d'Esope.*

Autrement dit, l'expulsion prononcée par le chœur à l'encontre du larron-poète (il a les « yeux lyriques » et est comparé à Orphée) prend un triple sens : « Va-t'en mais dénudé puisque tout est à nous ». Tout d'abord, le larron est coupable de mettre en péril la propriété privée, il est trop à gauche. Le vers « Et si tu n'es de droite tu es sinistre » fait certes référence aux deux larrons crucifiés avec Jésus, le larron de gauche étant le mauvais larron, mais aussi certainement à la configuration de l'hémicycle politique. Dans les deux cas, le bon est de droite. (La gauche est sinistre – comme l'attestent l'étymologie et le récit de l'Evangile, du moins ainsi interprété par le choeur[104].) Ensuite, comme on espère l'avoir montré précédemment, le larron a le tort de croire en un absolu considéré comme risible.

Enfin, le larron se refuse à « adorer un signe obscène ». Pas plus que Jean-Baptiste qui reproche à Hérode ses amours adultérines, ce larron ne se résigne à « épargner les démons », c'est-à-dire à passer sous silence et avec indulgence les crimes de ses contemporains, en particulier des puissants. Aussi refuse-t-il le rôle du poète courtisan, au grand regret du chœur :

> Que n'allât-il vivre à la cour du roi d'Edesse
> Maigre et magique il eût scruté le firmament
> Pâle et magique il eût aimé des poétesses
> Juste et magique il eût épargné les démons[105]

En bon chrétien, il se doit d'imiter Jésus qui expulse les démons, ou tout au moins Jean-Baptiste et ses prêches. C'est pour ce troisième motif également qu'il est lui-même expulsé.

Ainsi, Apollinaire fait du larron, figure du poète, un idéaliste en révolte contre une société injuste et incapable d'une forme élevée d'amour, mais se complaisant au contraire avec cruauté au seul plaisir physique[106]. Pourtant Apollinaire a conscience que ce poète épris d'absolu, et d'un idéal aussi bien politique qu'amoureux et spirituel, n'a pas sa place dans la société. Il n'a le choix qu'entre la solitude et une poésie complaisante et compromise, entre la figure du poète banni et celle du courtisan.

D'ailleurs, l'ensemble des écrits du jeune Apollinaire révèle un pessimisme mélancolique ou moqueur quant à la possibilité même d'être poète. Qu'est-ce que Merlin,

---

[104] Mais gageons qu'Emile Armand s'en prendrait à cette interprétation et l'attribuerait aux « glosateurs infidèles et endormeurs du prolétariat de tous les temps ».

[105] Autre information apportée par Marie-Thérèse Goosse, ce poète de la cour d'Edesse serait un personnage historique, Bardesane. D'après Renan qu'elle cite, c'était « un homme du monde, riche, aimable, libéral, bien instruit, bien posé à la cour », « lié à la famille royale d'Edesse », écrivant des poèmes enchanteurs, mais que les Chrétiens accusent d'avoir versé « dans l'erreur de ses maîtres de Chaldée ». (Marie-Thérèse Goosse, op. cit., p.20)

[106] Marie-Thérèse Goose propose une interprétation convaincante des motifs des colliers, des masques et de « La pierre prise au foie d'un vieux coq de Tanagre » comme les signes d'un amour strictement physique et cruel, qui évince et sacrifie les amants trop délicats. Nous suivons sur ce point son interprétation qui nous paraît confirmer ce que nous disions des motifs des citrons et de la décollation.

l'enchanteur pourrissant qui hante Apollinaire en poème et en prose, sinon le très vieux représentant du poète, à demi païen, à demi chrétien, et qui n'en finit plus de mourir ?

Sous des formes différentes, les trois textes évoqués ci-dessus suggèrent le rejet, par une société indifférente (dans l'interlude d'Eliot), matérialiste et utilitariste (dans le conte de Cendrars), ou cruelle et positiviste (dans le poème d'Apollinaire) des manifestations d'un art idéaliste. Par *idéalisme*, employé sans plus de précision, on entend des significations variées il est vrai : le mot désigne à la fois la recherche (esthétique ou spirituelle) d'un idéal ou d'un absolu, et un système philosophique, opposé au matérialisme ou au réalisme, qui nie l'existence d'un monde réel objectif ou tout au moins notre capacité à le connaître. A l'inverse, le terme *matérialisme* que nous avons employé également par commodité désigne tantôt la recherche de l'amélioration des conditions matérielles de l'existence, voire l'attitude de celui qui ne s'intéresse qu'aux biens matériels, tantôt un système philosophique qui nie toute existence indépendante de l'idée ou de l'esprit, et ramène la réalité de toute chose à celle de la matière. Certes, nous avons vu que l'idéalisme ne prend pas, selon les récits et les poèmes, les mêmes significations. Les baudelairiennes et musicales mansardes d'Eliot évoquent un idéalisme vague, très imprécis, un lieu suspendu entre ciel et terre, loin du confort bourgeois. Celui du Prince de Cendrars est surtout esthétique, mais il peut s'accorder à une interprétation non conformiste de l'amour christique comme figure de l'amour essentiel, absolu et unique. L'idéalisme du larron d'Apollinaire est le plus complexe, à la fois religieux, politique et amoureux. Mais dans tous les cas, le poète ou l'artiste idéaliste, mis en scène dans le poème ou conte, est condamné à rester seul, coupé de tout public.

Ni Apollinaire, ni Cendrars ni Eliot ne sont dupes du progrès qu'Auguste Comte, en fils de l'optimisme des Lumières, annonçait avec le triomphe de la « religion démontrée ». Ce n'est sans doute pas un hasard si Apollinaire et Cendrars s'attachent à cette notation folklorique, « l'horloge du quartier juif de Prague tourne éperdument à rebours »[107]. Les images récurrentes liées au positivisme ne sont pas des signes progressistes, mais au contraire des figures pessimistes de chute et de mutilation. Une fois épongés l'horizon et la mer comme l'écrit Nietzsche, l'homme est condamné à tourner en rond : c'est le retour des saisons et le cruel réveil de la sensualité, « Les sept épées hors du fourreau » qui frappent pour sa douleur au retour du printemps le Mal-Aimé abandonné (et le menacent de leur

[107] Le vers est de Cendrars, dans la « Prose du transsibérien », et il est probablement inspiré de celui d'Apollinaire dans « Zone » : « Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours ».

tranchant de faux amour), ce sont « les jours et les nuits se succéd[ant], sans interruption, frères et sœurs se tenant par la main, tous pareils, tous également marqués d'une mort prochaine, ronde mélancolique et lente » du « Conte » de Cendrars. Ce sont les poissons rouges d'Eliot, semblables malgré la différence de classe sociale à la foule abêtie du « Conte », à celle aussi plus tard de « The Waste Land ». Ce sont enfin les roues du train-train de la « Prose du Transsibérien », dont le trajet en ligne droite ramène le sujet au départ, ou « la cage des méridiens » du « Panama », cage du Globe dans laquelle on tourne « comme un écureuil dans la sienne ». Positive tristesse … Le temps linéaire, fragmenté d'une vie sans horizon, ni dieu ni idéal, forme aussi une roue qui courbe l'homme vers son ombre lasse.

On a bu toute la mer, mais sans joie, sans célébrer l'avènement de l'humanité, le règne de l'homme. Non, l'onde était « mauvaise à boire » comme dit Guillaume Apollinaire dans sa chanson, et la Terre promise « Des blancs ruisseaux de Chanaan » s'est changée en une terre tombale.

Cependant le constat qu'opèrent les trois poètes sur la difficulté de parler encore au nom d'un idéal, depuis le « ciel antérieur où fleurit la beauté », nous semble correspondre effectivement à des accusations portées au long du XIXe siècle contre les poètes, venues de penseurs positivistes ou matérialistes. A l'évidence, les poètes ne sont pas tout à fait sourds aux critiques qui leur sont faites.

L'accusation : le « badigeonnage métaphysico-littéraire »

En 1823, Lamartine pouvait écrire dans son « Avertissement » à *La Mort de Socrate* :

> [la poésie] exalte en [l'homme] le principe divin ; elle lui fait sentir pour un moment ce quelque chose de plus qu'humain qui l'a fait nommer langue des dieux. C'est du moins la langue des philosophes, si la philosophie est ce qu'elle doit être, le plus haut degré d'élévation donné à la pensée humaine, la raison divinisée : la métaphysique et la poésie sont donc sœurs, ou plutôt ne sont qu'une.

C'est pourtant sur cette sororité-là que quelques années plus tard et au long du siècle se fondent les critiques faites aux poètes. De ce genre de critique, Auguste Comte n'est pas avare. Ainsi, dans son *Cours de philosophie positive* (commencé en 1826, publié en 1830) il oppose sans cesse à la doctrine positive, « combinaison de la réalité avec l'utilité », la déplorable éducation théologique, métaphysique et littéraire.

> En effet, déjà les bons esprits reconnaissent unanimement la nécessité de remplacer notre éducation européenne, encore essentiellement théologique, métaphysique et littéraire, par une éducation *positive*, conforme à l'esprit de notre époque, et adaptée aux besoins de la civilisation moderne[108].

Or, qu'est-ce qu'une éducation positive ? elle consiste en l'enseignement des généralités des principales branches de la philosophie naturelle, à savoir l'astronomie, la physique terrestre (mécanique et chimie), la physique du vivant (c'est-à-dire la physiologie), et la physique sociale. Point de littérature ici, reléguée dans le groupe des disciplines primitives de l'esprit humain (comme la pensée fétichiste puis polythéiste et monothéiste) ou transitoires (comme la métaphysique). On aura noté la contradiction évidente, dans l'esprit de Comte, entre civilisation moderne et littérature. L'association défendue plus tard par Baudelaire de littérature et de modernité, qui nous paraît si naturelle, et la notion de « littérature moderne », lieu commun pour nous aujourd'hui, n'allaient pas de soi en 1830. En 1844, Comte revient à la charge dans son *Discours sur l'esprit positif*, s'en prenant avec davantage d'acidité au « badigeonnage métaphysico-littéraire, nuancé ça et là d'un faible vernis scientifique, appliqué sur ce vieux fond théologique ». Entre temps, peut-être en conséquence de la Révolution de 1830 et des nombreux mouvements sociaux qui se sont produits dans les années suivantes, son discours s'est durci dans le sens d'un conservatisme social. A lire Comte, l'éducation littéraire est dangereuse socialement, et en partie responsable des crises vécues en Europe.

> […] l'instruction métaphysique et littéraire […] que nous avons déjà reconnue exercer une action sociale très perturbatrice chez les classes lettrées, deviendrait beaucoup plus dangereuse si on l'étendait aux prolétaires, où elle développerait, outre le dégoût des occupations matérielles, d'exorbitantes ambitions. Mais, heureusement, ils sont, en général, moins disposés à la demander qu'on ne serait à la leur accorder.

On entend ce que dénonce Comte. Cette éducation littéraire et métaphysique est essentiellement négative, elle « n'a jamais pu être que critique », contrairement à l'esprit positif qui, lui, est constructif. Les débats infinis sur des « questions insolubles » éloignent des réalités matérielles, soit. Quoique cela soit sous-entendu ici, le discours métaphysico-critique des écrivains et des poètes relève à l'évidence de la catégorie néfaste des fauteurs de trouble, il nuit à l'harmonie sociale. Mais Comte n'est pas très explicite sur le développement

[108] Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* (1830), Paris, éditions Anthropos, 1968, pp.33-34.

« d'exorbitantes ambitions » par des prolétaires acquis à la métaphysique et à la littérature. Serait-ce que le goût de l'absolu favorise l'aspiration à un idéal politique, à une justice sociale ? Comte se rangerait alors clairement du côté du chœur qui exile le larron d'Apollinaire.

Pourtant, insiste Comte, personne ne partage la culture des classes lettrées, destinée à s'éteindre. Il évoque ainsi :

> la désuétude croissante de l'instruction purement théologique qui, provisoirement remplacée, pour les seuls lettrés, par une certaine instruction métaphysique et littéraire, n'a pu recevoir, surtout en France, aucun pareil équivalent pour la masse populaire […][109].

Apollinaire, Cendrars et Eliot n'ont pas besoin d'avoir lu Comte pour être conscients de ce type de position prise à l'égard de la littérature. D'autant plus que l'un des philosophes les plus lus par cette génération, en particulier en France, a parfois relayé ces attaques.

La fortune de Friedrich Nietzsche en France date des dernières années du XIXe siècle : « Le grand tournant survient en 1896 » selon Jacques Le Rider[110]. Dans *Humain, trop humain* (1878-79), Nietzsche attaque son sujet de front : « quel être pensant a encore besoin d'un Dieu ? » L'auteur reproche violemment aux artistes et aux poètes d'être les porte-parole de ces mensonges rétrogrades : Dieu, le libre-arbitre, l'absolu.

> les artistes de tous les temps […] sont les glorificateurs des erreurs religieuses et philosophiques de l'humanité. […] Or, si la foi en une telle vérité diminue, les couleurs de l'arc-en-ciel pâlissent autour des fins extrêmes de la connaissance et de l'illusion humaine : ainsi cette espèce d'art ne peut plus refleurir, qui, comme la *divina commedia*, les tableaux de Raphaël, les fresques de Michel-Ange, les cathédrales gothiques, suppose non seulement une signification cosmique, mais encore une signification métaphysique des objets de l'art. Il se fera une émouvante légende de ce qu'il ait pu exister un tel art, une telle foi d'artistes. (I, §220)

On voit que l'analyse de Nietzsche, dans cette période la plus positiviste de son œuvre, ne diffère pas beaucoup de celle d'Auguste Comte. La nuance – importante, et qui amène Nietzsche à rechercher pour l'art de nouvelles fonctions - tient à l'admiration pour les figures

[109] Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif* (1844), Librairie philosophique J. Vrin, 1995.
[110] Jacques Le Rider, « Nietzsche et la France : présences de Nietzsche en France », préface aux *Oeuvres* de Nietzsche, I, Laffont, 1993, p.XLIII. Cette préface remarquable éclaire non seulement l'importance qu'eut la France pour la formation du philosophe allemand, mais aussi les modalités et les raisons de son succès auprès des Français. Contrairement à Cendrars et Apollinaire, Eliot ne mentionne jamais Nietzsche à notre connaissance. Mais il ne pouvait pas ignorer tout à fait l'œuvre et la pensée du philosophe allemand, omniprésent dans le premier tiers du siècle, et qui devint par exemple l'un des maîtres à penser de *The Little Review*, à laquelle Eliot collabore activement depuis Londres.

du passé, que souligne la beauté des images choisies. La distanciation légèrement ironique n'ôte pas au propos sa nostalgie : tout en annonçant la disparition de cet art métaphysique, rétrograde certes, il en narre aussi le drame, émouvant et naïf comme un arc-en-ciel pâlissant. Le raisonnement de Nietzsche est néanmoins implacable : au crépuscule des dieux et des idoles succèdera le « Crépuscule de l'art » (titre du paragraphe 223 de la première partie). « La magie de la mort semble jouer autour de lui », et « L'homme scientifique est le développement ultérieur de l'homme artistique. » (§222 et 223).

Il semble à bien des égards que les poèmes d'Apollinaire, Cendrars et Eliot aient pris acte de ces reproches faits aux poètes, aux écrivains et aux artistes, de vivre dans des arrière-mondes qui n'existent plus pour personne. Le fait qu'ils aient été sensibles à ces critiques a sans doute été déterminant dans leur réflexion sur leur fonction de poètes. C'est en même temps que « les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place » pour la dernière fois, que l'albatros, l'image ailée du poète, s'envolait également avant de retomber, les ailes « rognées », comme il est dit dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France »[111]. Quelques cinq ans après ce poème de Cendrars, en 1918, un autre tout jeune poète de vingt ans, Federico García Lorca, s'interroge encore sur l'avenir réservé aux poètes dans un monde de mesures et de sciences.

L'histoire littéraire n'est pas aussi linéaire que la flèche du temps avançant en ligne droite et l'articulation entre le désarroi métaphysique et l'inquiétude esthétique ne date pas du début du vingtième siècle : la deuxième génération romantique l'a bien connue. Ainsi, dans son essai intitulé *Le Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou a décrit l'émergence de « l'esprit du XIXe siècle », ou tout au moins de celui qui parcourt sa littérature et sa poésie, comme la promotion d'une « esthétique de l'idéal ». Cet idéal, dont la source est ambiguë, tantôt divine, tantôt naturelle, ou encore subjective, serait né du conglomérat de la mélancolie contre-révolutionnaire, et des idées progressistes des Lumières, réactualisées après le traumatisme de la Terreur. La « foi humaniste, pour s'accorder au réel, retrancha beaucoup de son optimisme, tâtonna en direction de concepts religieux traditionnels, s'amalgama à

[111] L'impersonnel choisi par Cendrars (« On nous a rogné les ailes / Les ailes de nos sept péchés ») ainsi que la fonction ambiguë du complément prépositionnel (complément de nom ? de moyen ?) permet l'expression d'une révolte contre des ennemis multiples : le christianisme qui d'abord a fait basculer l'homme dans le monde du péché, le positivisme généralisé qui a brisé les ailes de l'albatros en supprimant l'immensité de l'horizon et de la mer. Ces images de la « Prose du transsibérien » évoquant le « dernier jour / du tout dernier voyage / et de la mer » trouvent un précédent chez Apollinaire, dans « Merlin et la vieille femme » : « Et leurs mains s'envolaient comme un vol de colombes / Clarté sur qui la nuit fondit comme un vautour ».

eux. »[112] Au terme de son essai, Paul Bénichou présente la période qui commence après 1830 comme le désaveu, « par la société réelle ou les puissances qui y dominent », de l'Idéal défendu par la communauté des écrivains. L'après 1848 apparaît alors comme « une longue et écrasante désolation » pour les poètes qui maintiennent le culte de l'Idéal.

En ce sens, Apollinaire, Cendrars et Eliot sont bien les héritiers du romantisme finissant, sous le signe double de la *désolation* esthétique et métaphysique dont parle Paul Bénichou. Mais la difficulté à prendre la parole ne tient pas seulement à la responsabilité d'une société sourde à l'idéalisme poétique. En fait, les poètes eux-mêmes, ou les masques qu'ils empruntent dans leurs poèmes, les sujets qu'ils mettent en scène avec plus ou moins de distance, semblent éprouver une hésitation, responsable elle aussi de leur difficulté à prendre la parole. Une *inquiétude* les agite, ou parfois, paradoxalement, les immobilise.

1.2. L'hésitation philosophique

L'hésitation philosophique s'incarne dans des figures traditionnelles, comme le débat du corps et de l'esprit, mais relève aussi d'une mise en cause, par le poète ou le sujet poétique lui-même, des prérogatives de l'idéalisme. En ce qui concerne les premières, la lutte entre les aspirations contraires du corps et de l'esprit forme une thématique essentielle des premiers poèmes et textes d'Apollinaire et Eliot. Apollinaire n'hésite pas à retravailler un motif antique, celui de la tentation de l'ascète, écartelé entre ses élans mystiques et ses obsessions sexuelles, dans le poème « L'Ermite » par exemple. Ou bien il imagine ailleurs un fantasmagorique festin de nourritures spirituelles, métamorphosées en terrestres « rôtis de pensées mortes ». En ce qui concerne Eliot, il n'est probablement pas exagéré d'affirmer que l'opposition frontale entre l'idée et la sensation, le corps et l'esprit, doublée du débat entre certitudes positivistes et questionnements métaphysiques, forme l'enjeu principal de son recueil de jeunesse, *Inventions of the March Hare*. Quant à Blaise Cendrars, si ses tout premiers poèmes et contes mettent en scène le conflit des sens et de l'esprit, de l'action et de la contemplation, de l'or matériel et de la beauté spirituelle, la suite de son œuvre ne démentira guère ce premier questionnement, qui sans relâche explorera, approfondira le dualisme vécu si intensément par l'homme et le poète. « Il n'y a pas d'unité », écrit Blaise Cendrars en 1913 dans le *Poème élastique* « Contrastes ». Cette absence d'unité, avant d'être

[112] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain,1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir laïque dans la France moderne* (1973), Gallimard, 1996, pp. 467-468.

« anarchie d'atomes », selon l'expression de Nietzsche, est d'abord, et conformément à une longue tradition, dualisme du corps et de l'esprit.

L'élan mystique brisé

C'est certainement le poème d'Apollinaire, « L'Ermite », qui s'inspire le plus directement d'un motif traditionnel, la tentation charnelle de l'ascète. Ce poème, qui fut publié en 1902 pour la première fois, mais dont l'inspiration remonte sans doute aux années 1896-98, compte parmi les plus anciens du recueil *Alcools*[113]. Après une brève phrase d'introduction, le poème se présente comme le monologue d'un ermite, affamé, concupiscent malgré lui, tourmenté par une imagination érotique qui contamine jusqu'à sa perception des nuages du ciel :

> O Seigneur flagellez les nuées du coucher
> Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses

La chaste image du Christ n'est pas épargnée :

> Seigneur le Christ est nu jetez jetez sur lui
> La robe sans couture éteignez les ardeurs

L'ermite, qui rêvait d'extase mystique, a « espéré en vain l'hématidrose », c'est-à-dire l'émission d'une sueur de sang qui vaudrait comme stigmate, et finit par renoncer à sa solitude mais aussi à sa foi :

> J'ai veillé trente nuits sous les lauriers-roses
> As-tu sué du sang Christ dans Gethsémani
> Crucifié réponds Dis non Moi je le nie
> Car j'ai trop espéré en vain l'hématidrose

En effet, l'ermite ayant cru voir ses vœux comblés lorsqu'une goutte de sang rouge est tombée de sa tête, est détrompé dans sa vaine attente d'une expérience mystique :

> Puis enfin j'ai compris que je saignais du nez
> A cause des parfums violents de mes fleurs
>
> Et j'ai ri du vieil ange qui n'est point venu
> De vol très indolent me tendre un beau calice

[113] Voir les notes du volume des *Oeuvres poétiques*, éditées par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, collection de la Pléiade, 1965, pp.1058-1059.

J’ai ri de l’aile grise et j’ôte mon cilice
Tissé de crins soyeux par de cruels canuts

A la suite de quoi, l’ermite, qui n’en est plus un, se dirige vers la Cité. La présence réelle et accessible des femmes éteint paradoxalement le feu de ses désirs charnels, sans pour autant qu’il retrouve sa foi. Le monologue se conclut sur l’aveu fatigué d’un désir de mort :

Car je ne veux plus rien sinon laisser se clore
Mes yeux couple lassé au verger pantelant
Plein du râle pompeux des groseilliers sanglants
Et de la sainte cruauté des passiflores

Les images botaniques du « verger pantelant » concentrent allusions érotiques (verger / râle) et religieuses (passiflores ou fleurs de la Passion) dans une même expression de lassitude. Ni la foi, ni les plaisirs charnels ne sont accessibles à l’ermite.

Quoique plus tardif, et plus proche par la forme du poème « Zone » qui lui est quasiment contemporain, les « Pâques à New York » de Blaise Cendrars ne sont pas sans partager plusieurs traits communs avec « L’Ermite ». Dans les « Pâques », le sujet lyrique s’adresse également directement au Seigneur, et son monologue sans réponse hésite pareillement entre supplication et révolte. De même que le sang de l’ermite lui coulait prosaïquement du nez à cause des parfums violents des fleurs, ici aussi le sang et les fleurs sont associés dans un contexte pour le moins profane :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D’étranges mauvaises fleurs, des orchidées,
Calices renversés ouverts sur vos trois plaies.

Votre sang recueilli, elles ne l’ont jamais bu.
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

Ces femmes, peut-être des prostituées, au lieu de boire rituellement le sang du Christ, semblent l’avoir solidifié en rouge à lèvres : la métamorphose intérieure que suppose le sacrement de communion le cède ici à l’artifice et à la superficialité visible. Enfin l’impudeur remplace la chasteté, le symbole de la Passion perd son pouvoir symbolique pour ne plus laisser visible que le corps nu, charnel et impudique :

Seigneur, l’aube a glissé froide comme un suaire
et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.

Derrière ces gratte-ciel nus, c'est le corps nu du Christ mort que l'on devine, dans toute la réalité charnelle de sa nature d'homme, non le corps en gloire du Rédempteur : le distique rappelle l'exhortation de l'ermite au Seigneur, afin que celui-ci flagelle les impudiques nuées et couvre le Christ nu. Cendrars connaissait-il le poème d'Apollinaire au moment où il écrit les « Pâques » ? Le fait est pour le moins possible : on sait que Cendrars raconte avoir envoyé son poème à Apollinaire dès son arrivée à Paris de retour de New York, et l'hommage ambigu qu'il lui rend dans le « poème élastique » « Hamac » (daté de décembre 1913) se conclut par le sous-entendu d'une filiation directe entre Apollinaire et lui-même : « Apollinaire / 1900-1911 / Durant 12 ans seul poète de France »[114]. Si notre hypothèse est juste, Cendrars aurait alors opéré la synthèse des deux motifs du ciel impudique et du Christ trop nu en un seul distique. Notons par ailleurs que le sujet lyrique des « Pâques », quoique moins détaché et provocateur que l'ermite, sourit néanmoins à l'évocation –franchement sadique- d'une image hétérodoxe de la Passion christique.

Enfin, il est possible que les « Pâques » se souviennent d'un autre poème d'Apollinaire, « Palais »[115]. La dégradation du mystère religieux en spectacle, très marquée dans les « Pâques à New York », constitue peut-être le développement d'une suggestion d'Apollinaire dans ces vers de « Palais » :

> Madame Rosemonde roule avec mystère
> Ses petits yeux tout ronds pareils aux yeux des Huns[116]

Le « mystère » dont il est question ici n'a plus rien de religieux, il est une coquetterie, un air que se donne cette barbare Rosemonde.

Nous pouvons également comparer le traitement poétique du crépuscule dans « Palais » :

> Et le soleil miroir des roses s'est brisé
>
> Le stigmate sanglant des mains contre les vitres
> Quel archer mal blessé du couchant le troua

avec le crépuscule new-yorkais de Cendrars :

---

[114] 1912 étant précisément l'année des « Pâques à New York », c'est donc aussi celle de la révélation d'un second poète en France, Cendrars lui-même naturellement, et en toute modestie.
[115] Dont la première publication date de novembre 1905. Voir les notes aux *Œuvres poétiques,* op.cit., p 1047.
[116] Nous reviendrons un peu plus loin sur le contexte de « Palais » et les opérations qu'y subissent les motifs religieux.

Votre flanc grand ouvert est comme un grand soleil
Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles.

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes derrière sont comme des fleurs de sang .

Dans les deux poèmes nous retrouvons l'association des motifs des fleurs, des vitres, des mains, mais surtout bien sûr des plaies du Christ qui fournissent la métaphore (chez Apollinaire) ou la comparaison (chez Cendrars) du soleil rouge du couchant et du corps blessé du Christ en croix. Mais ne nous y trompons pas, cette analogie, si elle rappelle le récit de la Passion du Christ, et en signale la mémoire vivante chez les deux poètes, nous semble produire une suggestion principale identique dans les deux poèmes, celle d'un crépuscule de la religion.

Critique de l'idéalisme

Le crépuscule de la religion, pour paraphraser les titres de Wagner et de Nietzsche, est pour partie lié à un phénomène plus général : le constat d'un état critique de l'idéalisme. Ainsi que nous l'avons dit, par idéalisme, nous entendons à la fois l'aspiration à une forme de perfection, un idéal élevé, éventuellement conçu dans le mépris des réalités matérielles, et un système philosophique qui attribue à l'idée une réalité objective, allant même jusqu'à nier toute réalité indépendante ou toute possibilité de connaissance du monde extérieur à l'idée ; l'un et l'autre sens du mot, s'ils ne sont pas nécessairement associés, le sont pourtant souvent confusément, notamment dans deux poèmes d'Apollinaire et d'Eliot. Or, cette santé chancelante de l'idéalisme n'est pas le seul fait de ses ennemis.

« Palais » (publié pour la première fois en 1905) et « First Debate between the Body and the Soul » (composé en 1910) construisent tous deux le drame d'une pensée vaincue par le corps ou les sensations. Le poème d'Eliot, loin d'être isolé dans le recueil, trouve ses prolongements dans les poèmes « Bacchus and Ariadne : Second Debate between the Body and the Soul », « Silence », ou encore « Inside the Gloom ». Le sujet du poème s'y présente au lecteur sous une forme dédoublée, à la fois identifiée par la première personne (« Me ») et mise à distance par l'impersonnel « One » (On, quelqu'un). Or ce sujet, idéaliste, prétend se consacrer entièrement à « l'idée pure », mais voit sa méditation perturbée par les assauts des

sensations venues de son environnement direct. Le contexte sordide des égouts, du square vide aux arbres poussiéreux, s'oppose à l'Absolu que le sujet appelle de ses vœux. Le conflit de l'idée (et de l'idéal) et des sensations prend des allures platoniciennes et chrétiennes : l'idée, le cerveau et l'âme sont dits purs (l'expression « pure idea » est répétée trois fois) alors que le monde physique est qualifié péjorativement d'« ennuyeux précipités de faits » (« dull precipitates of facts »), ou de « boue emphatique » (« The emphatic mud of physical sense »)[117]. L'œil retient des images que le cerveau se refuse à analyser, tâchant toujours de s'abstraire du monde physique, mais celui-ci pourtant maintient son oppressante présence, telle « la bavure cosmique d'un pouce énorme / placardant ses affiches / sur l'âme. […]). »[118] Or ce dualisme du corps et de l'âme-cerveau se double d'une opposition forte entre l'idéalisme du sujet aspirant à un Absolu libéré du monde physique, et les rengaines matérialistes qui parviennent à lui quoiqu'il en ait, à travers une chanson entendue dans la rue:

> And a street piano through the dusty trees
> Insisting : "Make the best of your position" –
> The pure Idea dies of inanition
> The street pianos through the trees
> Whine and wheeze.

Là encore, nous employons par commodité le mot de « matérialisme » (quoiqu'il soit absent du poème), voulant signifier à la fois une attitude existentielle orientée vers l'amélioration des conditions matérielles d'existence, et qu'incarne la chanson de la rue (« Make the best of your position », ou « Capitalisez votre situation »), et un système philosophique ramenant la réalité de toute chose à la matière, niant l'existence indépendante de l'idée ou de l'esprit. Le passage du singulier « un piano » au pluriel, après la mort par inanition de l'Idée, signale assez clairement la victoire du monde physique sur l'idée, et celle de la rengaine matérialiste ou utilitariste (« Make the best of your position ») sur les aspirations idéalistes du sujet. Dans le troisième et dernier dizain cependant, le sujet pensant revient à la charge et semble vaincre les sensations, l'espace d'un instant, mais c'est au prix de la fuite de tout sentiment de vie qui « s'évapore dans un sourire ».

On le voit, le conflit du corps et de l'âme est non seulement une expérience concrète, désagréable, vécue par le sujet, mais aussi un débat entre matérialisme et idéalisme. Or, tandis que le sujet dans le poème vit fort mal la présence dérangeante mais inévitable du monde matériel, le poète, lui, semble suggérer autre chose : à savoir que si l'idée ne saurait se

[117] Christopher Ricks cite dans son édition cette phrase d'Eliot : "The separation of soul and body in this way is a modern conception; the only ancient parallel that occurs to me is the attitude of Plotinus toward the body as quoted by Porphyry", *Inventions of the March Hare,* op.cit. p 229.
[118] « The cosmic smudge of an enormous thumb / Posting bills / On the soul. […]"

maintenir pure face au monde matériel et aux sensations qui la perturbent inévitablement, *a contrario* son triomphe momentané entraîne la disparition de toute vie. L'idéalisme est donc à la fois impuissant concrètement, et dangereux, notamment pour l'art qui y perd le sentiment de la vie. Le dédoublement du sujet dont nous avons parlé est donc dès ce poème de 1910 un outil efficace qui permet à Eliot non seulement d'exposer un drame de la conscience individuelle, de mettre en scène le conflit philosophique entre idéalisme et matérialisme, mais aussi de prendre ses distances avec l'idéalisme et avec la part de lui-même qui lui reste le plus attachée.

En effet, une remarque d'Eliot, dans son essai sur l'éthique, indique que ce débat philosophique de l'idéalisme et du matérialisme prend un tournant historique :

> Idealism, having sold his mess of pottage for a birth-right, is perhaps beginning to show signs of inanition ; and it is possible too that materialism, toughened by an age of lusty beggary, will fall upon his brother and leave him naked. [119].

Eliot fait naturellement référence ici à la *Genèse* 25.19-34, au conflit des frères jumeaux Jacob et Esaü et à l'échange du plat de lentilles de Jacob contre le droit d'aînesse d'Esaü. La lutte pour la supériorité entre l'idéalisme et le matérialisme est peut-être une histoire aussi vieille que celle de Jacob et de son frère Esaü, mais l'époque contemporaine risque bien de faire triompher l'un des deux frères ennemis, le matérialisme. Les qualificatifs péjoratifs qu'Eliot emploie pour décrire cette époque de « concupiscence misérable », époque du matérialisme triomphant, indiquent assez une préférence spontanée, comme celle du sujet du « Premier Débat entre le Corps et l'Ame », pour l'idéalisme. Cette préférence n'est d'ailleurs pas dépourvue d'une forme d'élitisme, le matérialisme étant l'apanage du commun, de la rue, suggère le poème. Cependant, l'allusion au plat de lentilles de Jacob indique que l'affaiblissement de l'idéalisme, ainsi personnifié, est causé par sa propre faute : il s'est imprudemment privé de sa nourriture charnelle et montre donc des signes d'inanition. La défaite de l'idéalisme est tout autant un fait d'époque qu'un défaut propre, celui d'avoir trop méprisé la réalité sensible.

Cette courte allégorie, comme le poème, montre donc un rapport complexe du poète à l'idéalisme, ici entendu comme mépris des réalités physiques et système de pensée qui attribue une réalité indépendante à l'idée : quoique par goût ou par éducation (morale ou

[119] cité par Christopher Ricks, in *Inventions of the March Hare*, p 233. "L'idéalisme, ayant vendu son plat de lentilles pour acquérir un droit d'aînesse, commence peut-être à montrer des signes d'inanition ; et il est fort possible que le matérialisme, renforcé par cette époque de misérable concupiscence, finisse par se jeter sur son frère et le laisse nu. » (notre traduction).

littéraire) il tende spontanément vers l'idéalisme, Eliot indique l'écueil intellectuel et esthétique que présente une telle philosophie. En somme, les arguments avancés par Marx et Engels en 1845 dans *L'Idéologie allemande* ont fait leur chemin. Il ne saurait y avoir d'indépendance complète de la pensée par rapport aux conditions matérielles, à moins de réduire les « développements d'idées » à ces « pauvretés idéalisées et inefficaces ».[120]

L'extraordinaire farce allégorique d'Apollinaire, « Palais », construit un univers imaginaire aux antipodes de celui d'Eliot dans le « Premier Débat du Corps et de l'Ame ». Alors que le poème d'Eliot évoquait un univers urbain réaliste, moderne, inspiré de celui de Laforgue, Apollinaire cultive ensemble le merveilleux et la blague avec délices. En fait, le poème développe toutes les conséquences fantastiques d'une syllepse de sens sur le mot « palais », à la fois admirable architecture, don du roi à sa maîtresse Rosemonde, et voûte de la bouche du mangeur. Or, dans ce palais où le Rêve, l'érotisme et la franche paillardise se rencontrent, la fête qui commençait joyeusement :

> On voit venir au fond du jardin mes pensées
> Qui sourient du concert joué par les grenouilles

se teinte bientôt de lueurs de sang. Tandis que les pensées s'approchent du palais, le crépuscule prophétique illumine du « stigmate sanglant des mains » les vitres. Attendues par la Dame du lieu, les pensées parviennent à leur destination, frappent, « Toc toc », mais c'est pour être alors dévorées par les convives.

Le banquet, ici, ne provoque pas d'ivresse. Il n'est pas la fête de l'amitié, de l'amour et de la philosophie décrite par Platon, et nous sommes loin encore des pressoirs du poème « Vendémiaire », composé sept années plus tard. Les pensées sont rôties et non changées en un vin pur ; il ne s'agit pas d'étancher la soif –poétique, mystique- mais bien l'appétit tout charnel de la dame-ogresse, Rose inverse de la Rose médiévale du Roman éponyme de Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Or le sujet lyrique précise que ces pensées, tant attendues par la Dame, ses convives, et le Roi adultère, sont non seulement ses propres pensées, mais aussi « De rêveuses pensées en marche à l'Orient ». Il ajoute :

> Or ces pensées mortes depuis des millénaires
> Avaient le fade goût des grands mammouths gelés
> Les os ou songe-creux venaient des ossuaires

[120] Marx et Engels, *L'Idéologie allemande* (1845), Editions sociales, 1968, p.53.

En danse macabre aux plis de mon cervelet

Et tous ces mets criaient des choses nonpareilles
Mais nom de Dieu !
Ventre affamé n'a pas d'oreilles
Et les convives mastiquaient à qui mieux mieux

Ah ! nom de Dieu ! qu'ont donc crié ces entrecôtes
Ces grands pâtés ces os à moelle et mirotons
Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps

Ces rêveuses pensées *orientales* sont vraisemblablement venues de Palestine au Palais, nourrir la Dame « au cul de perle fine / Dont ni perle ni cul n'égale l'*orient* ». Nous retrouvons une image déjà présente dans *L'Enchanteur pourrissant.* Comme pour le titre du poème, Apollinaire tire parti du double sens d'orient, évoquant d'abord une région de mystères, berceau des religions révélées monothéistes, puis la qualité du cul de la Dame. Le jeu de mots est comme si souvent chez Apollinaire à la fois une blague et une proposition sérieuse. Rêveuse religion, pensées toutes chrétiennes, les voilà servies non pas à la messe mais à l'orgie de Rosemonde. Le festin de la Dame en son palais est celui d'une bouche rose qui se régale à belles dents (blanches comme des perles à l'orient fin ?) des « agapes d'agneau blanc ». Le sacrifice de l'agneau n'est le signe d'aucune alliance entre Dieu et les convives. Si l'agneau est encore le symbole du Christ mort pour la rédemption des hommes, à la Passion ne succède aucune manifestation de l'Esprit. La Pentecôte, la flamme de l'Esprit, le cède au banquet tout charnel des entrecôtes.

Sous forme plaisante, iconoclaste, mêlant souvenirs médiévaux, fantaisie, grossièretés, jurons et rêves en une réjouissante cuisine dont seul Apollinaire a la recette, le sujet lyrique nous conte ici le crépuscule de la pensée, et plus précisément du rêve religieux tombé dans le piège des appétits charnels. Mais si cette fable a le goût « amer » d'agapes de contre-alliance, le sujet prend aussi, comme celui du « Premier Débat du Corps et de l'Ame » d'Eliot, ses distances par rapport à sa propre souffrance. En effet, n'est-il pas lui-même le mangeur dont la Dame rose serait la bouche ? Ses rêveuses pensées étaient peut-être après tout trop *idéales* : devenu un simple « songe-creux », éloigné de la vie, le rêve religieux tend à la « danse macabre ». Aussi comprend-on, malgré la nostalgie finale, la désinvolture presque gaie du juron « Mais nom de Dieu ! / Ventre affamé n'a pas d'oreilles ». Poème narratif, fable allégorique de l'affaiblissement de la tradition religieuse judéo-chrétienne, ce « Palais » est-il aussi la critique d'une religion trop éloignée de la vie terrestre, voire une

satire de l'Eglise, aveugle aux ventres affamés ? Peut-être. Retenons en tout cas l'art avec lequel Apollinaire conte ici la mise à mort de l'idéalisme religieux tout en tenant à distance sa propre nostalgie.[121]

Le bric-à-brac des fêtes de Pâques

Si, à la suite des Romantiques, Décadents et Symbolistes ont volontiers cultivé une forme de mystique érotique, à leur tour certains poèmes d'Apollinaire et Cendrars, à un moindre degré d'Eliot, rêvent à une alliance du corps et de l'âme, de l'amour terrestre et de l'union mystique, et à réunir en un seul élan les aspirations vitales et idéales. Il s'agit de réparer cette faiblesse de l'idéalisme dont nous avons parlé, de réunir enfin ce qui est séparé. Dans sa maturité, au cours de ses entretiens avec Michel Manoll et dans les pages de *L'Homme foudroyé*, Cendrars annonce son projet de consacrer ainsi un livre à Marie-Madeleine, « le livre de ses noces mystiques et de sa vie contemplative »[122], le récit de l'amour terrestre et mystique entre le Christ et la pécheresse devenue sainte. Pourtant, comme le demande fort justement Jacqueline Chadourne dans *Blaise Cendrars Poète du cosmos* :

> Comment expliquer pourquoi *La Carissima* [le livre qu'il comptait consacrer à Marie-Madeleine] demeura inachevée et comment, au lieu du plus « grand roman d'amour vécu sur terre », Cendrars est venu à écrire *Emmène-moi au bout du monde*, roman burlesque des très basses amours de la vieillarde octogénaire Teresa Espinosa et de son légionnaire ivrogne, sur le thème renouvelé de *Moravagine* d'un monde en folie et d'une humanité hystérique sans Dieu ni diable ?[123]

En fait, il semble que, jeune homme ou homme mûr, Cendrars ait toujours poursuivi ce rêve d'alliance et de réconciliation entre sensualité et idéalisme religieux, sans jamais parvenir à y

[121] Comme nous le verrons, « Palais » se situe exactement entre le travail très iconoclaste de « L'Ermite » ou du conte « L'Enchanteur pourrissant », (d'abord publié en 1904 dans la revue d'Apollinaire, *Le Festin d'Esope*, puis sous une autre version en volume en 1909 avec des bois de Derain), contre-Bible narrant une « Noël funéraire » et dont l'inspiration est précoce, et les poèmes dits « du feu » (« Le Brasier », « Les Fiançailles », « Lul de Faltenin »…). Déjà ici l'amertume et la révolte religieuse le cèdent partiellement à l'amusement ; et la question suspendue des deux derniers vers, « Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes / Pour mes pensées de tous pays de tous les temps », trouvera quelques années plus tard une réponse dans l'imaginaire du feu poétique remplaçant la religion, et dans la fête « de tous pays de tous les temps » qu'est « Vendémiaire ».
[122] in *L'Homme foudroyé*, « Deuxième Rhapsodie gitane », Denoël, 2002, p 234.
[123] Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars, Poète du Cosmos*, Seghers, 1973, p 227.

croire. C'est l'évidence de cette impossible réconciliation que manifestent les variations pascales d'Apollinaire, Cendrars et Eliot.

Le rêve d'un monde de plénitude, à la fois charnel et spirituel, s'élabore en effet chez Apollinaire, Cendrars et Eliot à partir du motif de la fête de Pâques. Jour de la résurrection du Christ, Pâques est aussi une fête lumineuse, printanière, blanche et fleurie, au « moment d'amour de l'année » comme dit Guillaume Apollinaire, lors de l'éveil amoureux de la nature. Certes, ce motif commun aux trois poètes se décline en modes singulièrement différents. Mais chez tous trois encore, la joie que cette fête chrétienne et printanière laissait présager se défait, pour parfois s'inverser en désarroi, voire en désespoir.

Apollinaire insère dans la trame de « La Chanson du Mal-Aimé » plusieurs pièces courtes, dont une « Aubade chantée à Laetare un an passé ». Cette aubade de l'aube se présente dans le recueil *Alcools* comme le contrepoint positif et lumineux du sanglant et crépusculaire « Palais », ou la réponse innocente au monologue pervers de « L'Ermite ».

« Laetare », le verbe latin du titre, (« réjouir » ou « rendre fertile » en français) est le premier mot de l'introït prononcé lors de la cérémonie du *Dimanche de la rose*, le quatrième dimanche de carême, où le Pape bénit à Rome une rose d'or, envoyée ensuite à une princesse catholique[124]. Cette rose toute catholique, qui si l'on en croit Guillaume Durant de Mende, « produite de la racine de Jessé, est mystiquement la fleur des champs et le lys des vallées dont parle l'Ecriture, c'est-à-dire Jésus né de Marie », s'oppose à l'évidence à la bouffonne et orgiaque Rosemonde de « Palais », comme la rose sacrée à la rose immonde. A l'aube répond le crépuscule, à la nature le palais et à l'union le conflit. L' « Aubade » d'Apollinaire, loin d'opposer les rêveuses pensées et les nourritures terrestres, brode une charmante invitation à l'amour dans un esprit syncrétique réunissant les dieux païens Mars, Vénus et Pan, l'allusion aux fêtes de résurrection du Christ dans le titre et le premier vers « C'est le printemps viens-t'en Pâquette », l'amour et la tendresse physique «Mars et Vénus sont revenus / Ils s'embrassent à bouches folles », enfin la floraison de la nature : « La nature est belle et touchante ». Cette joyeuse célébration de l'amour autant physique que spirituel (« L'amour chemine à ta conquête ») est justement placée sous le signe de Pan, donc d'une nature vivante et divine. L'ensemble est léger, dépourvu de la moindre notion de culpabilité : ici si

[124] A l'origine, la rose était offerte au préfet de Rome, puis à quelque prince catholique en remerciement de ses œuvres pour l'Eglise, mais à partir du XIXe siècle la rose était le plus souvent offerte à une souveraine (ou à une cathédrale). La reine Marie-Henriette des Belges reçut la rose en 1893, et Apollinaire a peut-être pris connaissance de la tradition lors de son séjour à Stavelot, célèbre pour ses réjouissances de Laetare.

le « ciel fait de roses plis » comme dans « L'Ermite », aucun sentiment de faute ou de péché ne vient pervertir l'aubade, et les « sites [sont] ingénus ».

Pourtant, l'éclectisme voulu de cette scène donne peut-être moins une impression de fusion que de juxtaposition : la ferme de Pâquette où « Les poules dans la cour caquètent » peut-elle vraiment composer avec le sylvestre Pan, et avec les sites « Où sous les roses qui feuillolent / de beaux dieux roses dansent nus » un univers cohérent et vivant ? et si les roses « feuillolent » (un verbe favori d'Apollinaire), c'est-à-dire si leurs pétales tombent en dansant dans les airs comme des feuilles mortes, est-ce bon signe ? Une impression de fragilité corrompt discrètement la scène, renforcée par les diminutifs : Pan ne souffle pas dans sa flûte mais « sifflote », et en tendant l'oreille on croirait presque entendre les creux « roseaux jaseurs » du poème « Mai », dont le fifre beaucoup moins ingénu chante « un air de régiment »[125] : Mars cesserait bientôt d'embrasser Vénus, autrement occupé. Certes, l' « Aubade » à Pâquette reste lumineuse, et le poème tient encore debout mais on se demande si son charmant petit monde, construit à la va-vite de bric et de broc ne s'écroulera pas bientôt comme dans le poème rhénan, où « Le mai le joli mai a paré les ruines ».

Apollinaire bien sûr « jase » ici, et non seulement donne à voir les matériaux incohérents de sa composition, mais encore insiste sur l'artifice du geste poétique : alors que le titre pouvait encore évoquer pour le lecteur les cérémonies religieuses célébrant le mystère de la *résurrection* attendue, il découvre que le poète n'a rien d'autre à offrir qu'un *retour* tout littéraire et verbal, « Mars et Vénus sont *revenus* ». En guise de résurrection, on se contente d'un *come-back* poétique. Aussi ne s'étonne-t-on qu'à demi lorsqu'à la suite de l'Aubade, reprenant la trame de la Chanson, le Mal-Aimé se lamente : « Beaucoup de ces dieux ont péri / C'est sur eux que pleurent les saules / Le grand Pan l'amour Jésus-Christ / Sont bien morts et les chats miaulent / Dans la cour je pleure à Paris ». Le Mal-Aimé avait espéré cette résurrection pascale, et appelé de ses voeux le printemps : « J'ai hiverné dans mon passé / Revienne le soleil de Pâques », mais les dieux sont bien morts, et comme en « Mai » pleurent les saules.

Nous retrouvons, dans un esprit très différent cependant, cette variation sur une Pâque amoureuse et chrétienne chez Blaise Cendrars, en particulier dans son recueil de jeunesse

[125] Daté de mai 1902, publié dans *Vers et Prose* en décembre 1905.

Séquences.[126] Le climat du recueil est nettement moins éclectique que celui de l' « Aubade » d'Apollinaire, et s'inscrit directement dans la tradition symboliste et décadente d'une mystique amoureuse qui n'exclut pas sa contre-image infernale. La langue goûte les mots rares et précieux, le vers libéré suit majoritairement la forme de l'alexandrin mais les e muets ne sont pas toujours prononcés, la rime s'assouplit et devient assonance, et chaque « séquence » (terme qui renvoie à la poésie religieuse médiévale) est précédée d'une épigraphe latine, que Cendrars a probablement trouvée dans le *Latin mystique* de son aîné très admiré Rémy de Gourmont : en somme, des traits caractéristiques de l'esthétique symboliste.

Cendrars cultive ici une thématique courtoise : le sujet lyrique est le chevalier servant d'une Dame, ou « le bon dévot d'une douce illusion », déclarant par exemple dans le quatrième poème « Et je suis à genoux sur le ciel de ta traîne … » La dixième séquence brode la tapisserie d'une « Pâque fleurie » où l'imagination érotique et l'élévation mystique se rejoignent dans le verbe exalté du sujet lyrique :

> Je me pends à tes tresses et les cloches résonnent,
> Les campanes d'airain en mon cœur carillonnent ;
> Tous les mots recherchés qui chargent ma mémoire
> Au branle lourd des cloches s'élèvent de mon âme.
> Les clochettes d'argent de mon gosier s'éveillent,
> Un vol de notes claires s'éparpille dans l'air
> Et plane autour de toi, ô ma Pâque fleurie !
> Pâque des campanules, ô Pâque des campanes,
> Quand le branle lourd des cloches s'élève et me soulève
> En un chant lourd et grave de vocables sonores
> Et m'abat à tes pieds, et que ma voix te vêt
> D'une chape alourdie du poids des chrysoprases :
> - Je me pends à tes tresses, oh ! – et les cloches s'ébranlent !

C'est l'expression ambiguë et synthétique du « branle des cloches » qui permet de renvoyer à la fois au corps ému de l'amant, aux cloches de Pâques, aux clochettes des fleurs des champs et des « campanules » (qui à leur tour renvoient par l'étymologie et l'analogie de forme aux cloches de l'église, aux « campanes d'airain »), et à la parole du poète amoureux en extase, à ces « clochettes d'argent de [son] gosier ». La Dame, « Pâque fleurie », est au centre de la tapisserie érotique, mystique, printanière et poétique.

[126] Daté de « Saint-Pétersbourg-Streïlna-New York 1910-1912 », le recueil fut publié en 1913 aux Hommes nouveaux. Voir les notes aux *Poésies complètes*, Denoël, 2001, p 401 et suivantes, et l'essai d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Cendrars et le symbolisme*, Minard, 1977.

Mais la broderie archaïsante est un peu passée, elle sent son artifice. « J'aime la vie effilochée des tapisseries, la poussière des temps sur la dorure des cadres […] » écrit d'ailleurs Cendrars à la même époque[127]. Dans les *Séquences,* après la trop rhétorique Pâque, l'union des amants rougeoie « au vent de feu » de la seizième Séquence. Est-ce Elohim ou le Prince des artifices, Lucifer (dont le nom absent semble résonner à la rime, comme un écho à « vocifèrent ») qui fait entendre son pas dans le palais-église ?

> […]
> Si nos baisers pleuvaient ?
> Prends garde ! entends, le bruit des pas sur les dalles vient !
> La forêt des piliers s'incline au vent de feu
> Que les voix éplorées des chœurs vocifèrent.
> Entends, le bruit des pas sur les dalles vient.
> -Et nos bouches rougeoient ! Et nos cheveux fulgurent !
> […]

On est d'autant plus en droit de se poser la question que le portrait de la Dame a parfois l'air halluciné des femmes brossées par Edvard Munch. Ses cheveux flamboyants menacent le sujet, « Et mon âme en ces rets s'effare » écrit-il alors. L'on pense à la série terrible des tableaux du peintre norvégien, ces *Baisers* où la femme-vampire recouvre le pâle amant de ses cheveux roux semblables à des fleuves de sang : « Je me suicide dans un baiser halluciné. » [128]

La Séquence XXXV « Emporté par le rythme énorme des luxures » semble avouer l'artifice de la pose mystique. Le Bon Servant ayant paré la Dame, au moment du quatrain d'envoi demande : « - Ma dame ! veuille accueillir ma simonie », quittant avec ce vers le cadre somme toute agréable de l'adoration courtoise. Aussi loin qu'aillent en effet les éloges courtois dans les parallèles médiévaux entre la Dame et l'Autel, par exemple dans *Lancelot ou le chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes, l'adoration n'y est pas considérée impie. Le mot de « simonie », au contraire, renvoie notamment à la tentation de Simon le Magicien d'acheter à saint Pierre le pouvoir de conférer le Saint Esprit. La tentative poétique a donc l'artifice de la magie, et comme elle est vouée à l'échec. Le « nu cardinalice constellé de morsures » ne sera pas « chair spirituelle ».

Or le dernier poème semble se conclure sur une prise de conscience. Alors que cette quarantième « Séquence » médite sur l'éternité des amants, le dernier vers rompt brutalement avec le point de vue du sujet, ce poète mis en scène par Cendrars :

---

[127] « La Corne d'abondance », parue dans *Les Hommes nouveaux* en 1912, reproduite dans les *Inédits secrets*, pp. 281-282.
[128] Séquences XII et XXVIII.

[…]
Nous sommes deux Titans qui supportons la mort.
La voûte de l'amour se coule à nos épaules.
Et, nos fronts inclinés, nous sommes deux poèmes :
Extase de la mort en symboles d'amour…
…A l'horizon des temps nos deux têtes se penchent …
- Mais pour tous les mortels qui d'en bas nous contemplent
Nos regards sont creux et nos têtes sont blanches.

Il est difficile de statuer définitivement sur l'interprétation des deux derniers vers. S'agit-il d'affirmer malgré tout sa différence, voire son élection, le sujet lyrique se distinguant de la plèbe d'en bas ? Méprise-t-il l'aveuglement des gens du commun, soumis au temps et insensibles aux réalités mystérieuses des symboles ? Certes, le jeune Cendrars est coutumier de cette forme d'aristocratie morale, héritage là encore de la génération poétique précédente (voire de Baudelaire) et souvenir de ses lectures de Nietzsche. Cependant, la rupture du rythme de l'alexandrin au dernier vers, son prosaïsme marqué, concluent le recueil sur une curieuse fausse note, justement au moment où l'on change de point de vue pour adopter celui des gens d'en bas. Et si l'ensemble du recueil n'était qu'une construction artificielle, mise en défaut par cet unique vers … nous allions dire, qu'on veuille nous passer l'expression, par la prose du dernier vers ? L'imagination mystique (et son contrepoint satanique) avait donné aux amants une dimension artificielle, purement poétique, symbolique, symboliste. Au moment de fermer le recueil, un dernier vers semble déséquilibrer toute la construction, et la tapisserie pascale paraît très loin.

Mais c'est bien sûr à l'occasion de son premier grand poème, « Pâques à New York », que Cendrars joue le plus évidemment sur l'opposition entre l'attente créée par ce titre éclatant de lumière et de modernité, et le cours désemparé du poème. Le titre sonore comme un clairon fait miroiter aux yeux du lecteur encore innocent les lumières et les fleurs, la blancheur d'un monde régénéré, les enfants « vêtus de probité candide et de lin blanc », l'alliance du Nouveau Testament et du Nouveau Monde. Or de résurrection point, mais une mise au tombeau : le lecteur ne trouve que tristesse, souffrance, une nuit de misère et une aube impudique et froide.

Pourtant, dans ce poème de 1912 déjà, de même que bien plus tard lorsque Cendrars songe à écrire son roman *La Carissima*, la figure de Marie-Madeleine apparaît, susceptible de réunir en cette aube de Pâques, grâce à sa grande beauté et à son amour du Christ, les joies charnelles et spirituelles. Cendrars emprunte de nouveau à Rémy de Gourmont le verset

d'interrogation, qu'il tire de la lecture du *Latin mystique*, et ajoute les réponses de Marie-Madeleine :

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?*"
- La lumière frissonner humble dans le matin.

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?*"
- Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?*"
- L'augure du printemps tressaillir dans mon sein.

Mais ce trop beau dialogue est en rupture totale avec l'ensemble du poème et l'aube affreuse, infernale, qui lui succède. L'insert fonctionne comme un révélateur, non pas des couleurs, mais de la désolation totale de la réalité contemporaine. Et les réponses de la sainte sont reléguées au temps lointain des mythes et des livres en latin.

Dans son poème « Easter : Sensations of April » (« Pâques : sensations d'avril »)[129], T.S. Eliot évoque les sensations d'un jour d'avril, images et parfums. Certes, le ton y est très détaché, et Eliot s'interdit ici le lyrisme de Cendrars ; mais pas plus que le Mal-Aimé ou le sujet cendrarsien, il ne parvient à cette synthèse du corps et de l'esprit, du printemps terrestre et de la renaissance spirituelle que fait miroiter la fête de Pâques.

Alors que dans la rue une petite fille noire s'en retourne de l'église, un géranium rouge à la main, récitant ses petites formules sur Dieu, le parfum des fleurs parvient à la fenêtre d'un locuteur invisible, rappelant à sa mémoire d'autres géraniums, fanés et secs, qu'il avait oubliés depuis longtemps. Dans la seconde partie du poème, des jonquilles, un rayon de soleil introduisent dans la chambre solitaire et rangée des odeurs de terre et de pluie. De nouveau, ce parfum sucré et pénétrant, avec les impressions qu'il véhicule, irrite l'imagination - ou les nerfs - de cet impersonnel locuteur :

Easter : Sensations of April

I
The little negro girl who lives across the alley
Brings back a red geranium from church;
She repeats her little formulae of God.

[129] 1910, in *Inventions of the March Hare*, op.cit., pp. 23-24.

Geraniums, geraniums
On a third-floor window sill.
Their perfume comes
With the smell of heat
From the asphalt street.
Geraniums geraniums
Withered and dry
Long laid by
In the sweepings of the memory.

The little Negro girl across the alley
Brings a geranium from Sunday school

II.
Daffodils
Long yellow sunlight fills
The cool secluded room
Swept and set in order –
Smelling of earth and rain.
And again
The insistent sweet perfume
And the impressions it preserves
Irritate the imagination
Or the nerves.[130]

Si la petite fille concilie sans difficulté sa foi enfantine en Dieu, son sens du devoir et de l'ordre (elle « répète » les formules apprises lors des leçons dominicales) avec les sensations printanières incarnées dans le rouge géranium, en revanche cette heureuse sérénité est interdite à celui qu'on devine derrière les vers. En ces temps de Pâques, il ne connaît pas la joie mais l'irritation. La sensualité des parfums réveille des souvenirs amoureux endormis, le géranium en rappelle d'autres, et perturbe l'ordre soigneux, presque monacal qu'il avait mis dans sa vie. Le verbe « sweep », « balayer », est en effet employé deux fois, à propos de sa chambre mais également de son esprit : aux « *sweepings* of the memory » - littéralement les balayures ou les rebuts de la mémoire- répond « The cool secluded room / *Swept* and set in order. » -la chambre isolée, calme et fraîche / balayée et rangée.

[130] « Pâques : sensations d'avril / I / La petite fille noire qui vit de l'autre côté de la rue / Rapporte un géranium rouge de l'église ; / Elle se répète de petites phrases sur Dieu. // Géraniums, géraniums / Sur le bord d'une fenêtre du deuxième étage. // Leur parfum entre avec l'odeur / Du macadam chauffé par le soleil. / Géraniums géraniums / Fanés et secs / Depuis longtemps relégués / Balayés aux rebuts de la mémoire. // La petite fille noire de l'autre côté de la rue / Ramène un géranium du catéchisme // II / Jonquilles / Un long rayon de lumière jaune / Pénètre le calme d'une pièce isolée / Bien balayée, rangée, en ordre - / Apportant l'odeur de la terre et de la pluie. / Une fois encore / Le parfum frais et insistant / Ravivant un flot d'impressions / Irrite l'imagination / Ou bien les nerfs. »

Dans ses notes au recueil *Inventions of the March Hare*, Christopher Ricks donne deux indications qui nous permettent de comprendre davantage l'antithèse sur quoi se fonde le poème. Il cite d'abord deux phrases d'Eliot au sujet de Jules Laforgue, très semblables malgré les années d'écart, dont la seconde décrit ainsi le poète français : « he is at once the sentimentalist dreaming about the *jeune fille* at the piano or with her geraniums, and the pathologist commenting on her reflexes." [131] Autrement dit, étant donné l'influence essentielle de Jules Laforgue sur le jeune Eliot, il est probable que le géranium rouge incarne ici le souvenir d'une jeune fille et la rêverie amoureuse. L'autre indication donnée par Ricks concerne l'expression « swept and set in order ». Le critique relève et cite de nombreuses occurrences bibliques et poétiques qui font de cette expression ou de ses variantes la marque d'une obéissance à Dieu[132]. On peut d'ailleurs se reporter à Matthieu 12.44-45 et Luc 11.25 : dans les deux évangiles, la maison « balayée, bien en ordre » symbolise l'homme libéré de « l'esprit immonde » par l'action de Jésus. Le géranium et l'ordre semblent alors s'opposer comme la sensualité amoureuse et l'obéissance à Dieu. Le sujet du poème ne saurait goûter la joie de Pâques, car pour lui la renaissance des sens, le réveil du désir amoureux sont inconciliables avec la paix de l'esprit.

Pour autant, malgré les connotations de l'expression « swept and set in order », malgré la vie d'ermite que semble mener le sujet dans sa chambre solitaire, il n'est pas certain qu'il partage la foi simple de la fillette vivant de « l'autre côté de la rue ». Est-ce parce que sa foi est trop fragile, voire éteinte, et sa culture spirituelle trop désincarnée qu'il subit si fortement l'assaut des sensations printanières ? La correction finale du dernier vers, qui remplace ironiquement l'imagination par les nerfs, signale certainement une forme de critique, voire d'autocritique, de la part du sujet. Il ressemble en cela au sujet de « First Debate between the Body and the Soul » et nous rappelle la remarque d'Eliot sur les risques d' « inanition » de l'idéalisme : c'est bien le corps nerveux, celui qui perçoit les sensations, qui a le dernier mot sur l'imagination et la puissance de l'esprit.

Il n'empêche que pour le sujet d' « Easter », la synthèse souhaitable du corps et de l'esprit, des sens et de l'ordre, incarnée par la petite fille que l'on contemple des yeux « de l'autre côté de la rue », reste inaccessible. Les fêtes de Pâques, la célébration de la Résurrection du Christ, ne portent ici aucune promesse de rédemption ni de Vie éternelle mais constituent un simple *retour*, réveil cruel des sens, roue de la vie, souvenir des amours

[131] « il est à la fois le sentimental qui rêve à la *jeune fille* au piano, ou aux géraniums, et le pathologiste qui commente ses réactions. », op.cit., p. 142.
[132] Op.cit., p. 144.

mortes qu'on avait oubliées. Elle ne parvient pas à racheter pour le sujet le mouvement cyclique de la nature, sa cruelle alternance de vie et de mort, de fleurs mortes et de nouvelles floraisons, ni même l'oublieuse et répétitive inconstance humaine.

Or, malgré l'ironie du dernier vers, ce désarroi face à la problématique résurrection de la nature restera vif pour Eliot, puisque c'est précisément sur cette question que s'ouvre encore, en 1922, *The Waste Land*, (*La Terre Vaine*) : « April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. »[133] Si l'hiver était une forme d'indifférence proche de la mort, pour autant le printemps n'est pas joyeuse renaissance spirituelle et physique, mais irritation ou cruauté.

On le voit, Pâques représente chez les jeunes poètes Apollinaire, Cendrars et Eliot le rêve brisé d'une renaissance et d'une synthèse du corps et de l'esprit. Moins propre à leur génération qu'aux générations qui les précèdent, ce rêve de syncrétisme appartient bien à « un an passé » comme l'écrit Guillaume Apollinaire dans « La Chanson du Mal-Aimé ». En fait, la synthèse entre le physique et le métaphysique ne s'opère pas. Et c'est bien parce que le sujet hésite, lutte avec lui-même, qu'il souffre.

Or ce débat du physique et du métaphysique, ou du corps et de l'âme, prend différentes formes, notamment celle d'un roman familial ; il s'incarne alors dans le conflit entre deux hérédités contraires, celle de la mère et du père. La vogue physiologiste et le courant littéraire naturaliste ne sont peut-être pas pour rien dans cette modernisation du vieux débat. Plus généralement, les tenants de la métaphysique (ou de l'âme) et les défenseurs des sciences positives (ou du corps) sont séparés par une ligne de fracture, qui oppose les générations, les sexes, les classes sociales. Dans tous les cas, ce débat touche directement le sujet, victime de ces contradictions et des tortures mentales qu'elles impliquent.

[133] « Avril est le plus cruel des mois, il engendre / Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle / Souvenance et désir, il réveille / Par ses pluies de printemps les racines inertes. » Traduction de Pierre Leyris, in T.S. Eliot, *Poésie*, édition bilingue, Le Seuil, 1969, p.57.

Dédoublement de la personnalité, roman familial et tortures du sujet

Cendrars et la Messe des Morts *de Stanislas Przybyszewski*

Dans *L'Homme foudroyé*, le « roman » très autobiographique que Cendrars a commencé en 1943 et publié en 1945, on peut lire à la « Deuxième Rhapsodie » l'assertion suivante :

> *Au commencement l'Esprit planait sur les eaux* … Non, au commencement était le Sexe. [134]

Si la première phrase est une citation avouée de la *Genèse* (1.2.) que soulignent les italiques, la seconde, pourtant non marquée par des italiques, n'est pas non plus de Cendrars. Elle est en fait la phrase d'ouverture de l'étrange récit du Polonais Stanislas Przybyszewski, *Messe des morts*, daté de « Pentecôte 1893 » et paru la même année.

Przybyszewski, médecin de formation, ami de Strindberg, de Munch, du poète allemand Richard Dehmel, interprète paraît-il remarquable de Chopin, devenu l'animateur flamboyant et quelque peu inquiétant de la bohème internationale à Berlin dans les dernières années du siècle, a fortement impressionné le jeune Cendrars. Ce dernier lui dédia son poème « Nostalgie »[135], entreprit la traduction de *Messe des morts* de l'allemand au français, traça un portrait de l'écrivain polonais, et une grande partie de son œuvre porte la marque de l'écrivain décadent.[136]

Or, dans *Messe des morts*, un narrateur raconte à la première personne son désir de parvenir à une synthèse de l'âme et du corps, et son échec, dû à sa double et incompatible hérédité. Il commence par imaginer, dans une sorte d'introduction, une nouvelle *Genèse* qui est aussi, paradoxalement, un discours évolutionniste singeant *De l'origine des espèces*, Przybyszewski renvoyant dos à dos deux formes de discours dominants et opposés, la Bible et Darwin. Le récit s'ouvre ainsi:

> Au commencement était le sexe. Rien hors de lui – tout en lui.
> Le sexe était l'*apeiron* sans but et sans rivage du vieil Anaximandre, dans la vision onirique qu'il Me donna des débuts primordiaux, il était

[134] *L'Homme foudroyé*, op.cit., p 256.
[135] Voir la note des *Poésies complètes*, op.cit., p.402.
[136] Cette marque est particulièrement forte chez le premier Cendrars, par exemple dans le *Conte* de 1910, contemporain de son essai de traduction de la *Messe des morts*, ou dans le roman *Aléa*, commencé à l'été 1911, et publié en 1922-23 en sept épisodes dans la revue des *Feuilles libres* sous le titre *Magonni Nameh*.
L'importance de Przybyszewski reste notable chez Cendrars par la suite, même si l'influence du symbolisme et de la décadence tend à décroître après 1912, nous y reviendrons.

> l'Esprit de la Bible planant au-dessus des eaux avant que rien existât hors de Moi.[137]

Si le narrateur peut adopter la première personne, c'est que le sujet, en vertu de la loi de conservation de la matière et de l'énergie, est à la fois la cellule primordiale, auquel il donne le nom de Sexe, et le terme de l'évolution, un individu humain de sexe masculin. Suivant en cela les faits positifs et les données des sciences de la vie, la cellule primordiale, dite sexe, évolue par division cellulaire, (ici Przybyszewski se délecte d'un vocabulaire technique physiologique abondant), et se complexifie au point de donner naissance au cerveau, aussi appelé « âme ». Or « un âpre combat se mit à opposer la mère et l'enfant. » Et l'âme, « la petite bactérie » issue du sexe, ayant vaincu son géniteur, le narrateur imagine un nouveau chant profane-sacré, dans une version physiologiste : « Hou ! Telle fut la nuit nuptiale, la nuit nuptiale incestueuse du sexe et de l'âme, le Cantique des cantiques de la bactérie victorieuse. »

Mais l'âme, après la mort du sexe, « languit, sécha, se fana. » Et « tout ce qu'elle crée est stérile, ce que n'est pas l'art, car en lui palpite le pouls puissant, torrentueux, du sexe vivant, la fiévreuse anse séminale de la lumière, de la volonté d'immortalité individuelle. » Nous reconnaissons ici en filigrane un trait d'époque, l'idée selon laquelle l'art ne peut se passer des sens et ne saurait devenir totalement idéal, sous peine de s'étioler.

Le manifeste symboliste de Jean Moréas, en 1886, affirmait déjà que « la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. » Chez Przybyszewski, il s'agit moins d'une technique artistique que d'une pensée vitaliste, voyant dans le sexe l'origine de toute impulsion vitale, et donc de tout art vivant. Yves Chevrel, dans l'article qu'il consacre à Przybyszewski, trouve chez Schopenhauer cette idée du sexe comme origine de tout[138]. Mais nous la trouvons surtout chez Nietzsche, par exemple dans les « Flâneries d'un inactuel » du *Crépuscule des Idoles* (1888) :

> Toutes les espèces d'ivresses, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible, ont puissance d'art : avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive.

Nietzsche, qui s'est alors détaché de Schopenhauer, lui reproche justement de vouloir faire de l'art la sublimation et la négation du sexe ou de la volonté de vivre :

---

[137] Przybyszewski, *Messe* des morts, traduction de Nicole Taube, collection romantique n°53, José Corti, 1995, p.45.
[138] Voir Yves Chevrel, « Un témoin du décadentisme cosmopolite : Stanislas Przybyszewski » in *L'Esprit de décadence* II, Minard, 1984.

> Le divin Platon (ainsi l'appelle Schopenhauer lui-même) soutient de son autorité une autre thèse [que celle de Schopenhauer] : que toute beauté pousse à la reproduction, que c'est là précisément l'effet qui lui est propre, depuis la plus basse sensualité jusqu'à la plus haute spiritualité… [139]

Après son introduction, le narrateur de *Messe des morts* reprend son récit sur un mode plus personnel. Il se rêve alors en « synthèse du Logos et du Kàrma – le Verbe de Jean, le Verbe devenu chair » et se dépeint ainsi, sorte de Rosemonde masculin qui n'eût pas mis à mort ses invités :

> Moi, la synthèse de l'ivresse la plus exaltée et du plus froid et raffiné calcul, synthèse du plus fervent chrétien de la foi primitive et du prêtre satanique, qui d'une même bouche bénite profère à la fois les mots les plus sacrés et les obscénités les plus blasphématoires.[140]

Mais ce portrait est plus fantasmatique que réaliste. Après une troisième partie, où le narrateur s'est adressé à la femme aimée, il retrace son hérédité. Le chant cosmogonique et le récit de l'évolution des espèces rejoignent alors le roman familial et sociologique, expliquant pourquoi en lui l'âme-cerveau et le sexe n'ont jamais pu atteindre cette synthèse tant désirée :

> Je suis issu de l'union hybride d'un paysan protestant et d'une catholique appartenant à une vieille famille de la noblesse tombée dans la pauvreté.[141]

Contrairement au père, cette mère aristocratique, « svelte et fragile », « portant les stigmates indélébiles que des siècles de raffinement, d'élection et de race avaient imprimés dans ses traits », tient le sexe et la chair en horreur. Aussi le narrateur, fruit de cette hérédité contradictoire, s'est-il « toujours ressenti comme une chose incohérente, pétrie de contradictions, chaotique, qui paralysait ma volonté et entretenait ma pensée dans un

---

[139] La traduction de Nietzsche est celle d'Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, aux éditions Robert Laffont, 1993. Les citations proviennent des §8 et 22 du *Crépuscule des Idoles*.
Il nous semble que Rémy de Gourmont n'eût pas non plus renié cette dernière phrase de Przybyszewski, lui qui se plaisait également aux mots du physiologiste et aux tournures rares des poètes. Or Rémy de Gourmont, l'auteur de *Physique de l'amour* et du *Latin mystique*, s'il fut admiré de Cendrars, fut aussi lu par l'ensemble des poètes du corpus, notamment par T.S. Eliot. Certes, nous n'irions pas rapprocher trop nettement Przybyszewski et Eliot. Le puritanisme d'Eliot est indéniable, et le poète d'origine américaine ne met guère l'accent sur la puissance créatrice du sexe. Mais on se souvient des critiques formulées à l'encontre d'un art trop désincarné, menacé d'inanition. Peut-être faut-il en trouver une source chez Gourmont. Quant à Cendrars, il se souvient probablement à la fois de Przybyszewski et de Nietzsche lorsqu'il écrit dans *Magonni Nameh*, le roman commencé en 1911 sous le titre d'*Aléa :* « Exposé au soleil sexuel, sa vraie source, que le but de l'art était clair ! »
[140] P58.
[141] P.66

permanent état d'excitation par des velléités impulsives dont la constance n'avait d'égale que l'impuissance. » Il s'imagine composé de « petits démons se [tenant] dans un face à face hostile, prêts à s'assaillir d'injures et de railleries sanglantes. » Et l'hétérogénéité parentale est cause de son « sexe répudié par l'âme comme quelque chose de sale » [142].

Lorsque, dans la partie suivante, le narrateur évoque un moment d'amour « pantelant » avec la femme à laquelle de nouveau il s'adresse, la joie érotique et mystique ressentie « dans le haletant alléluia de ma volupté » ne dure pas longtemps. Nouvel Hamlet, dans son dégoût soudain du sexe, il la congédie bientôt d'un dérisoire « Ophélie, entre donc au couvent ! »[143] Puis, après un long délire traversé de pulsions de mort, il analyse froidement le cœur de son drame personnel, le dilemme philosophique qui répond à la double hérédité parentale :

> Ce qui me manque, c'est la foi syncrétique.
> La foi en Charcot et la foi en la nature divine du mal sacré –
> la foi en Kant-Laplace et en la Création du monde en sept jours –
> la foi en la filiation divine du Christ et dans le savoir de Darwin et de Strauss – Renan –
> la foi en l'immaculée conception de Marie et dans les faits fondamentaux de l'embryologie –
> non ! il n'y a pas moyen.
> Il n'y a pas d'issue.
> Dégoût… [144]

A la suite de cette analyse très lucide du conflit essentiel vécu par le narrateur, analyse plus déterminante sans doute que le mythe de la double hérédité parentale, le narrateur conclut sur l'expression d'un désir de mort, afin d'échapper au conflit de l'âme « royale » et du « misérable prolétaire qu'est le sexe », afin de cesser la « folle danse de Saint-Guy » du cerveau, et de se dissoudre, faute d'avoir étanché « la soif éperdue de synthèse ». Cette analyse du conflit idéologique entre pensée religieuse et raison scientifique, entre création et évolution, qui double le dualisme du corps et de l'âme, et auxquels Przybyszewski donne la forme mythique d'un héritage social incohérent, nous croyons qu'elle vaut non seulement pour le narrateur de *Messe des morts*, mais aussi pour une immense majorité de ses contemporains et des poètes de la génération qui lui succède.

---

[142] p.67.
[143] p.73 Nous retrouverons cette figure d'Hamlet un peu plus loin, notamment chez Eliot. Le héros de Shakespeare, quoique à une autre époque de transition sociétale et idéologique, vit, de même que les poètes qui nous concernent ici, le drame d'un conflit idéologique.
[144] p.91

Il est vrai que Przybyszewski et Cendrars avaient en commun une formation, ou tout au moins des connaissances scientifiques et médicales, qui expliquent en partie leur proximité. Comme l'écrit Yves Chevrel dans l'article cité plus haut, ce dernier était « écartelé entre plusieurs vocations : architecte, médecin, pianiste »[145], ce qui fait au moins deux points communs entre les deux hommes, le piano et la médecine. Quoique Cendrars abandonnât très vite ses études de médecine, il avait des raisons personnelles de s'identifier à l'auteur de *Messe des morts*.

C'est peut-être la lecture de ce récit qui détermina partiellement l'image que Cendrars présente du couple parental, longtemps après, dans *Bourlinguer*, un livre autobiographique publié en 1948. Tandis que sa mère pianiste « soigne ses nerfs », son père dévore la vie à pleines dents. L'une est du côté de l'âme-cerveau de Przybyszewski, l'autre du sang et du sexe. Quels qu'aient été les différends objectifs et le désaccord du couple Sauser, Cendrars les a certainement interprétés à la lumière de Przybyszewski[146]. Deux physiologies, l'une du système nerveux, cerveau et nerfs, l'autre des fluides (circulation sanguine, sperme) s'opposent, renvoyant chacune à une idéologie différente, idéalisme et matérialisme.

Nous citons ici le portrait que Cendrars trace de l'écrivain polonais en août 1912, car il est révélateur de la façon dont le jeune écrivain a adopté le mythe de la double hérédité de Przybyszewski :

> L'âme de Przybyszewski est la « Centauresse » de Rodin, ce marbre qui est un axe universel. Le corps désespéré du cheval s'agrippe, les jambes prises dans le bloc inachevé, lourd comme la poche des testicules. De là, le corps fuselé de la femme s'étire. Vers le futur ses bras se tendent. Elle voudrait sortir de son ventre de bête et jaillir dans l'espace. Ah, être un ange ! La tête est lourde et triste comme un gland. Et de ses yeux nostalgiques coule, jet de sperme, la voie lactée. Là-bas, la bouche le crie déchirée, déchirée par le spasme des déchus. Tandis que sous la peau les muscles se tendent déjà, retombent, vaincus. [147]

La femme-tête et ange tente d'échapper à l'homme-testicules et bête. L'alliance forcée et insupportable des deux contraires provoque le désespoir.

---

[145] op.cit., p.188

[146] Un autre fait biographique rapprochait Cendrars de Przybyszewski : la mort de sa fiancée Hélène, dont Sauser-Cendrars se sentait responsable. Or dans *Messe des morts,* le narrateur narre le meurtre (peut-être fantasmé) de la femme qu'il aime. Ce récit est peut-être l'une des sources, toute littéraire, des pulsions morbides affichées par Sauser-Cendrars, par exemple dans *Séquences.* Comment ne pas s'exclamer, à la manière du narrateur de *Magonni Nameh*, le roman de Cendrars commencé en 1911 : « Il était émerveillé de voir combien sa vie se mêlait à la littérature, et réciproquement. »

[147] Voir le volume des *Inédits secrets*, Club français du livre – éd. Denoël, 1969, p.260. C'est nous qui soulignons.

Le héros du roman de Cendrars, *Magonni Nameh*, se souvient également de la tête de Janus du narrateur de la *Messe des Morts* écartelé entre ses « petits démons ». Au premier chapitre, le héros est revenu dans la famille pétersbourgeoise qui l'a accueilli lors d'un précédent séjour. Il s'endort et trouve à son réveil une tête penchée qui le regarde avec amour et rage. Ce visage est celui du fils de famille. Tous deux font sembler de converser courtoisement :

> Ah !oui, ils causaient, c'est-à-dire ils parlaient de choses et autres, mais, derrière leurs dos, se démenaient deux petits êtres malingres et méchants, deux avortons, qui se faisaient des grimaces et grinçaient des dents. Les démons ! Il les nomma tout de suite : ànnacoùlou, les marquant de deux accents, afin de rendre leur originelle antipathie[148].

Certes, il s'agit des démons de deux personnages distincts, et non du dialogue interne au même sujet comme chez Przybyszewski, mais le sermon que le héros adresse mentalement à l'autre nous fait singulièrement penser aux inquiétudes propres de Cendrars, comme si le dialogue muet du héros et du fils de famille était l'extériorisation d'un débat intérieur :

> En tout cas, tu as honte, tu es inquiet, tu n'as pas confiance en toi, et, des fois, tu te souviens que ton éducation a été toute chrétienne. Tu cherches une voie, une vérité, une morale ou … une femme assez complaisante … J'ai ton affaire : Schopenhauer.

Le dédoublement de la personnalité, l'impossibilité d'allier l'éducation chrétienne et la raison scientifique, l'âme et le corps, se résout parfois chez Cendrars par la phrase fameuse de Schopenhauer : « Le monde est ma représentation. » Cette autre forme d'idéalisme qu'est le pessimisme de Schopenhauer, en soumettant la réalité du monde (y compris le vouloir-vivre et le sexe, ou instinct de l'espèce) à l'intelligence, seule capable de représenter le monde (celui-ci ne pouvant être conçu autrement que dans la représentation de l'intelligence) permet peut-être d'accepter la simultanéité des savoirs… tout en les marquant du sceau du relatif[149].

[148] *Magonni Nameh*, in *Œuvres complètes* 4, Denoël, 1960, p.72.
[149] La morale de Schopenhauer, en reconnaissant l'importance de la volonté, du vouloir-vivre et du sexe ou instinct de l'espèce, tout en voulant en libérer l'homme par l'intelligence, est aussi une façon de reconnaître à la fois les apports des sciences du vivant, le primat des instincts, et la morale de chasteté chrétienne (retrouvée à travers le filtre des philosophies orientales).

Crucifixion mentale : le choix impossible

Mais il n'est pas sûr que la résolution de Schopenhauer abrège pour autant les interrogations et la souffrance intellectuelle. Une curieuse image de crucifixion mentale apparaît ainsi chez Przybyszewski, Cendrars et Eliot.

Dans *Messe des morts*, puisque la « foi syncrétique » manque toujours, puisque « les plus belles espérances se sont effritées, se sont ruinées ; les pensées ont perdu de leur force expansive, ravalées au rang des réflexes incohérents » le narrateur est, sinon crucifié, du moins cloué par ses pensées contraires :

> J'étais dans mon lit ; à l'arrière de ma tête, comme fixée avec un clou, la conscience infiniment vaste qu'il fallait que j'en finisse.
> Il y avait comme un écheveau inextricable dans mon cerveau, qui entra en vibration sous l'effet d'une chaleur insoutenable, dans un désir fou de se démêler, de se dévider soi-même en longues mèches filées de pensées subtiles.[150]

Dans le *Conte* qu'il écrivit en 1910, la même année où il travaillait à la traduction de Przybyszewski, Cendrars s'est souvenu de ces images. Le contexte est comparable à celui de *Messe des morts* en ceci que Cendrars y oppose christianisme et vie des instincts, sans que l'un puisse l'emporter sur l'autre. Dans l'introduction, le narrateur du conte a découvert, au dos de la reliure d'un livre, un poème sur les amours d'Adonis et d'une statue. Ce poème rejoint le sujet du livre, l'histoire d'une princesse sculptant sa propre image, et morte d'avoir attendu en vain celui qu'elle aimait sans le connaître. Tissant ensemble le poème et le sujet du livre, le narrateur imagine les vicissitudes de la statue, « devenue quelque Mère des Sept Douleurs » au fond d'une chapelle. Quoique l'évocation de la chapelle soit plaisante, (c'est « une douce chapelle, blanche et simple… »), le narrateur ne cache pas son mépris tout nietzschéen pour les malheureux qui s'adressent à la statue :

> Et les malheureux, les peureux, tous ceux qui ont besoin d'un soutien, viennent l'invoquer, et elle sourit, elle, car elle est des races fortes, et elle attend, sourde aux prières, figée en son désir unique, celui qui descendra des vitraux et l'enlèvera dans un chaud rayon d'amour…

Au-delà de l'aristocratisme nietzschéen, nous reconnaissons ici, quoique dans un univers folklorique – parfois antiquisant - de conte, le rêve obsédant d'un amour à la fois charnel et

[150] *La Messe des Morts*, op.cit., p.95.

spirituel, d'un amour mystique comparable à la légende amoureuse de Marie-Madeleine et du Christ.

Après avoir imaginé le désir de la statue, le narrateur sombre lui-même dans un rêve. Mais ici point d'union mystique, au contraire c'est une lutte acharnée qui se joue entre le christianisme et les instincts vitaux. Ainsi « le grêle chalumeau d'un berger » est le gardien d'un troupeau autant que d'un « vaste paysage », tout chrétien, animé de « La foi sereine d'un restreint horizon » où se dresse « La silhouette d'un vieux crucifix penché ». Or le chant du berger entre bientôt en lutte contre le chant du désir vital, « l'aigu rire d'un aegipan en rut » qui « semait l'inquiétude au troupeau. » Ce mot « inquiétude » est essentiel chez Cendrars, qui définit, (on s'en rend compte au cours de son œuvre ultérieure), une angoisse existentielle, une interrogation infinie et exaspérée. L'ensemble des occurrences de l'inquiétude dans son œuvre renvoie à un questionnement spirituel : que croire ? quelle voie et quel système de pensée choisir pour conduire sa vie ? [151]

Dans le paysage montagnard que rêve le narrateur du « Conte », le flageolet et les prières finissent par l'emporter sur « les cris lascifs » et les « sarcasmes », c'est-à-dire sur la révolte des sens et l'intellectualisme athée, le scepticisme supérieur. Mais une espèce de guivre attire le narrateur de ses lèves sensuelles, et « une voix froide retentit, disant : « Vivre ! » ». C'est alors, au moment où le retour en force du vouloir-vivre l'emporte sur la paix confortable et médiocre du crucifix chrétien qui semblait enfin triompher, que le narrateur voit sa tête crucifiée.

> Et je vis distinctement ma tête hideusement triste, pétrifiée en un glacé sourire d'effarement, rivée au mur, au-dessous d'un miroir de bronze, un long clou rouillé entre les yeux.[152]

On le comprend, ici il ne s'agit plus d'un « débat du corps et de l'esprit. » La torture est strictement mentale, comme le montre l'image de la tête clouée. Elle est cette inquiétude paradoxalement transformée en immobilité par l'annulation des mouvements de pensées contraires. Elle est l'immobile inquiétude, la souffrance de celui qui ne sait que croire ni comment vivre.

---

[151] « Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet » dans les « Pâques à New York » ; « Les inquiétudes / Oublie les inquiétudes » dans « La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » ; « Je suis inquiet / L'Esprit / Je vais partir en voyage » dans le poème élastique « Crépitements ». L'inquiétude à laquelle Cendrars donne aussi le nom de « mal du pays » dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » précède en général un autre mot essentiel, celui de tristesse.

[152] in « Conte », reproduit dans les *Inédits secrets*, p. 64.

L'inquiétude, à laquelle Cendrars donne aussi le nom plus positif de « soif » (« J'avais soif » écrit-il dans la « Prose ») a encore un quasi-synonyme, le doute, qui mène à la même immobilité conflictuelle. Tel est le sens de la peur du Prince, alors qu'il se croit poursuivi :

> Et le Prince était inquiet.
> Et il se détournait souvent.
> Et il lui semblait que quelqu'un le suivait…
>
> Le doute allait, peut-être, venir !

Le narrateur, rapportant les pensées du Prince au discours indirect libre, imagine alors la lutte à venir entre le Prince et le poursuivant :

> [Le Prince] se débattrait rageusement et donnerait des coups de poing dans le vide ! … Et il tâcherait d'étrangler les brouillards !... Et la stupeur et l'effarement le jetteraient sur le parapet du quai, râlant !... et les brouillards s'épaissiraient dans sa gorge. Et il ne pourrait pas crier !... Et ce serait une glissade lente dans l'eau noire … une paralysie d'horreur … une noyade d'angoisse … une mort trouble et sourde !...
>
> Non, personne ne le suivait.

Les brouillards que nous avons vus envahir les rues des grands poèmes new-yorkais, londoniens ou parisiens sont ici absorbés par le sujet, intériorisés. Cette fausse poursuite est immédiatement précédée d'une citation de Goethe, tirée de l'acte I scène 6 de *Faust* : « Wir tragen die Trümmern in Nichts Hinüber. Und klagen über die verlorene Schöne. » (« Nous emportons ses débris dans le néant, et nous pleurons sur sa beauté perdue », dit à propos du monde le chœur d'esprits invisible dans la traduction de Gérard de Nerval). Faust, las de tout, de ses sens et de son esprit, s'apprête à conclure un pacte avec Méphistophélès, qui lui promet qu'il reprendra goût à la vie. Le poursuivant du prince a donc quelque chose à voir avec le Tentateur. A cette étape de son œuvre en germe, Cendrars est encore pétri de ses lectures. Mais on comprend que ce doute correspond à l'hésitation de celui qui est las de tout. N'y a-t-il pas moyen, comme le suggère le chœur d'esprits, de « reconstruire la beauté », de croire encore ? et cet espoir douloureux qui nous surprend dans notre fatigue, est-il divin ou infernal ? Moins qu'une description des univers urbains, les brouillards sont l'image spatialisée et extériorisée d'une angoisse, l'inquiétude de celui qui ne sait plus se diriger, ni conduire sa vie, privé de vision et d'horizon.

Quoique T.S. Eliot ne s'approprie pas le mythe de la double hérédité parentale, le partage entre foi chrétienne et exaltation des instincts, ailleurs entre idéalisme et matérialisme, divise aussi dans son oeuvre les sexes, les générations, les classes sociales. Ainsi la jeune, physique et « moderne » cousine Nancy du poème éponyme, vit par et pour les plaisirs du corps, et perturbe ses tantes, qu'on imagine dans l'ombre de la bibliothèque, sous la bonne garde de « Matthew and Waldo, guardians of the faith, / The army of the unalterable law. »[153] La foi toute livresque des vieilles tantes les laisse désemparées face au comportement moderne de leur nièce, et ici la ligne de fracture est générationnelle. Mais Eliot oppose aussi une physiologie nerveuse et une physiologie sanguine : comme Przybyszewski qui annonce la venue du « grand supercerveau » détaché du corps sanguin et sexuel, comme Cendrars qui dans *Bourlinguer* évoque « la modernité et ses nerfs » et associe dans sa description de *La Centauresse* de Rodin la femme-tête au futur, le jeune poète insiste sur l'importance inquiétante qu'ont prise les nerfs chez certains de ses contemporains … et lui-même. Prufrock, le locuteur de la chanson éponyme « The Love Song of J. Alfred Prufrock », est essentiellement une tête, et même une tête sans corps comme Jean-Baptiste, tandis que les muscles de ses bras et jambes s'amenuisent :

> They will say : 'But how his arms and legs are thin !'[154]

Quoique aux derniers vers, Prufrock semble se souvenir qu'il a un corps, cette tête développée aux dépens des membres le distingue nettement des personnages environnants, des femmes notamment, évoquées par d'autres synecdoques, parfum et bras essentiellement. Ces deux physiologies recoupent encore l'opposition de l'idéalisme menacé d'inanition et du matérialisme, de l'esprit, tristement réduit à l'organe du cerveau, et du corps.

C'est la même distinction qu'offre un poème contemporain, « La Figlia que Piange », également daté de 1911 et réuni dans le recueil *Prufrock and Other Observations* publié en 1917. Dans ce poème, le locuteur imagine une scène de séparation amoureuse :

> […]
> So I would have had him leave,
> So I would have had her stand and grieve,
> As the soul leaves the body torn and bruised,

[153] « Cousin Nancy » in *Prufrock and Other Observations*. « Matthew et Waldo, gardiens de la foi, / L'armée d'une loi inaltérable. » Quoique le transcendantalisme d'Emerson, que désigne ici le prénom Waldo, ne rejette pas la vie du corps, on voit que pour les vieilles tantes, c'est essentiellement la lettre du texte qui compte, le respect tout intellectuel d'une culture livresque.
[154] « [Et l'on dira :] 'Voyez comme ses bras et ses jambes sont grêles !' »

As the mind deserts the body it has used.
[…][155]

Le rapport des sexes est inverse de celui qu'imaginent Przybyszewski et Cendrars, la femme se trouvant du côté du corps, et le sujet masculin du côté de l'esprit. Cependant, Eliot, ici comme dans « Easter : Sensations of April », semble conscient que l'idéalité pure du sujet ne tient pas devant l'assaut des sensations. Le sujet de « La Figlia que Piange » ne saurait si bien se détacher du corps, que le corps de la femme ne l'obsède :

[…]
She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours:
Her hair over her arms and her arms full of flowers.
[…][156]

Non seulement cette réduction du sujet à la tête, à la seule vie mentale, est illusoire, mais elle est aussi source d' « irritation » comme nous l'avons vu, d'exaspération. Il semble qu'au cours de son œuvre, Eliot soit devenu de plus en plus critique face à cette intellectualisation trop réductrice de la vie. Ainsi Gerontion, le sujet du poème éponyme de 1919, est-il résumé en un cerveau sec, « a dull head », « a dry brain ».

Mais surtout, ce cerveau a la forme d'un labyrinthe dans lequel le sujet peut errer indéfiniment. Dans son article intitulé « Eliot's Head and Heart », John Gordon interprète *La Terre Vaine* (1922) d'Eliot comme la représentation d'un corps monstrueux où le labyrinthe déconnecté des nerfs a pris le dessus sur la circularité du sang et du cœur. En tant qu'autoportrait, *La Terre Vaine* serait même la description d'un individu réduit à son cerveau, et privé de sang. Gordon rappelle également une image présente dans le manuscrit et ensuite effacée, celle d'un *nourrisson hydrocéphale* (« the infant hydrocephalous »)[157]. Et il

[155] Pierre Leyris, dans l'édition bilingue du Seuil, op.cit., traduit : « Ainsi aurais-je voulu le voir partir, / Ainsi aurais-je voulu qu'elle se tînt, qu'elle souffrît, / Ainsi, donc, serait-il parti / Comme l'âme abandonne le corps défait, meurtri, / Comme l'esprit délaisse le corps qui l'a servi. » Cependant, dans la mesure où le premier vers « Stand on the highest pavement of the stair » ressemble fortement à l'indication donnée par un peintre à son modèle, le poème se présente comme une composition (ou l'élaboration inachevée d'une composition) picturale ou poétique ayant pour sujet une séparation. Aussi peut-on proposer une autre traduction : « Ainsi l'aurais-je fait partir, / Ainsi l'aurais-je fait souffrir, immobile … »

[156] Leyris traduit : « Elle se détourna, mais de concert avec l'automne / Tyrannisa mon imagination pour de longs jours, / De longs jours et de longues heures ; / Ses cheveux sur ses bras et ses bras pleins de fleurs. »

[157] John Gordon, « Eliot's Head and Heart », in *English Literary History*, vol.62 n°4, PP. 879-1000, 1995. Gordon précise que l'image d'un homme futur dont le cerveau et les nerfs l'emportent sur le corps et le sang est récurrente au tournant du XIXe siècle. On la trouverait chez Paul Bourget, chez « L'homme futur » de Rémy de Gourmont, même chez le Dracula de Bram Stoker, cet être dont le cerveau surpuissant survit à la mort de son corps, et qui se nourrit du sang des créatures plus faibles.

cite la pièce *The Family Reunion* (commencée en 1934), où il est dit : « do not like the maze in the garden, because it too closely resembles the maze in the brain[158] ».

Le propre du cerveau serait donc d'être labyrinthique, trompeur, et de faire errer le sujet entre des pensées ou des *convictions* contraires, pour reprendre le titre d'un poème de jeunesse.[159]

Est-ce de cette errance qu'il s'agit dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » ? Ici comme chez Cendrars et Przybyszewski, nous retrouvons l'image du sujet fixé au mur par un clou :

> And I have known the eyes already, known them all –
> The eyes that fix you in a formulated phrase,
> And when I am formulated, sprawling on a pin,
> When I am pinned and wriggling on the wall,
> Then how should I begin
> To spit out all the butt-ends of my days and ways ?
> And how should I presume ?[160]

Certes il semble a priori que l'épinglage de Prufrock soit davantage le résultat d'un préjugé social, et que cette rigidité sociale prévienne l'expression d'une sincérité intime. Au nom du réalisme, les questions métaphysiques que se pose Prufrock, les révélations qu'il a à faire sont par avance discréditées. Cependant, les marionnettes du poème « Convictions » n'hésitent pas à déclamer leurs croyances, quelles qu'elles soient, du sentimentalisme à fleur d'*âme* et des promesses d'*amour*, au pragmatisme social le plus sec. Mais Prufrock, lui, n'ose pas. Est-ce son sens aigu du ridicule qui seul le retient ?

Pris entre le temps spatialisé de la science positive et de la société, et sa propre aspiration vers l'absolu, en fait Prufrock hésite. Cette hésitation permanente (une bonne centaine de fois : « And time yet for a hundred indecisions, / And for a hundred visions and revisions ») l' « épingle » au moins tout autant que la contraignante comédie sociale[161]. Hamlet et Prufrock sont, comme les sujets de Przybyszewski et Cendrars, immobilisés par leur inquiétude : tous deux sont pris entre deux systèmes idéologiques contradictoires. Le très intellectuel Hamlet, homme de plume et de mots, poète et comédien, ne ressemble en rien à

[158] « n'aime pas le labyrinthe dans le jardin, car il ressemble de trop près au labyrinthe du cerveau » (notre traduction).
[159] Dans « Convictions », des personnages grotesques assènent des « idées » de la vie, toutes faites mais incompatibles les unes avec les autres.
[160] Pierre Leyris traduit : « Et j'ai connu les yeux, je les ai tous connus - / Ceux qui rivent au moyen d'une formule / Et une fois mis en formule, une fois étalé sur une épingle, / Une fois épinglé et me tordant au mur, / Comment, dès lors, commencerais-je / A cracher les mégots de mes jours et détours ? / Comment, dès lors, me risquerais-je ? »
[161] "Temps pour cent hésitations, / Pour cent visions et revisions"

son père, héros guerroyeur qui, même une fois mort, paraît vêtu de son armure et l'épée à la main. En fait, Hamlet appartient au même monde que son oncle, qui conduit sa politique à coup de diplomatie, d'ambassadeurs et de lettres. Ennemis, ils usent des mêmes armes, la ruse, la dissimulation et l'usage de missives écrites. Mais le fantôme de son père tente de contraindre Hamlet à être fidèle à l'héroïsme archaïque qu'il admire sans pouvoir y adhérer. Ecartelé entre l'impératif paternel de la vengeance, l'ancienne loi des sociétés archaïques, et la loi du Nouveau Testament, la nécessité chrétienne du pardon, entre une société guerrière où les conflits se règlent l'épée à la main, et une époque de cour et de diplomatie où la plume l'emporte sur le fer, la soie et les rubans sur l'armure, entre une pensée religieuse enfin, et les inquiétudes des Temps modernes, bref entre son père et son deuxième père, cet oncle à qui il ressemble bien davantage, Hamlet hésite, Hamlet se déchire et laisse le temps le dévorer[162]. Si, contrairement à Hamlet, Prufrock n'ose « forcer le moment vers sa crise », il a pourtant raison de se comparer au héros inquiet de Shakespeare. Comme lui, il manque de conviction : « I am no prophet - and here's no great matter »[163]. Comment Prufrock pourrait-il seulement « triturer le monde pour en faire une boule » et « le rouler vers une question bouleversante » ? Cela supposerait une vision unie du monde et de la vie, et non pas la confrontation de plusieurs systèmes de pensées. L'absence de conviction – ou d'arrogance, ou de bêtise – distingue en cela Prufrock des « marionnettes » du poème « Convictions ». Il ressemble davantage au sujet du quatrième fragment des « Preludes », daté également de 1911.

Tout à fait comparable malgré sa brièveté à « The Love Song of J. Alfred Prufrock », le dernier « Prélude » s'ouvre sur le même type d'image que la « chanson d'amour » : « His soul stretched tight across the skies ». Mais plus nettement que dans le poème de Prufrock, l'image prend ici le sens précis d'un écartèlement du sujet, d'un dédoublement. Alors que le reste du monde (en fait réduit aux dimensions de la rue) est plein « de certaines certitudes », le sujet de ce prélude est ému par une notion vague, difficile à définir, mais infinie : « The notion of some infinitely gentle / Infinitely suffering thing. » Aucune assurance ni certitude dans cette humble, mais pénétrante « songerie », et pourtant le sujet affirme, contre le positivisme de la rue, la présence d'un absolu. [164]

[162] Nous assumons entièrement cette interprétation de *Hamlet*. Mais d'autres ont souligné la proximité entre Hamlet et son oncle. Ainsi n'est-ce sans doute pas par hasard que le cinéaste Kenneth Branagh a choisi de mettre en valeur la ressemblance physique entre Claudius et Hamlet dans son film *Hamlet*, sorti en 1996, faisant porter un doute sur la véritable origine du héros… doute qui explique peut-être à son tour les hésitations de Hamlet.
[163] "Je ne suis pas prophète … et il n'importe guère;"
[164] Martin Scofield, dans son ouvrage *T.S. Eliot : the poems*, Cambridge University Press, 1988, cite cette phrase d'Eliot, à propos des marxistes : « They seem so certain of what they believe. My own beliefs are held with a

Frères par l'inquiétude et les hésitations, Hamlet et Prufrock vivent tous deux dans un monde de transition et de contradictions où des vérités incompatibles coexistent. Prufrock hésite entre l'expression d'une interrogation religieuse, ou au moins métaphysique, et l'indifférence, entre l'espoir d'un absolu et la perception fragmentaire de la représentation scientifique et de l'intelligence tournée vers l'action, entre le jeûne et la prière d'une part et l'absorption dans la vie matérielle et sociale de l'autre. Mais si Hamlet, héros problématique, parle et agit à l'ultime scène, et reçoit les honneurs posthumes du soldat, Prufrock vit dans un monde où le profit a remplacé l'héroïsme ; il laisse passer le moment de parler[165].

C'est certainement cette inquiétude de Prufrock, son absence de conviction, contrairement – du moins le pense-t-il – aux personnages qui l'entourent, qui est cause qu'un regard peut l' « épingler ». Comme les sujets de *Messe des morts* et de *Conte*, il souffre d'être écartelé entre des raisons contraires.

L'image d'une « âme clouée » revient dans un poème des *Inventions of the March Hare*, « The Little Passion : From 'An Agony in the Garret'», poème que Christopher Ricks ne date pas, mais qui offre de nombreuses correspondances avec « Prufrock » et « Rhapsody

---

scepticism I never even hoped to be rid of." (Ils semblent si sûrs de ce qu'ils croient. Mes propres croyances reposent sur un fond de scepticisme dont je n'ai jamais seulement espéré me débarrasser. » - notre traduction). Il semble que les « certain certitudes » ne renvoient pas seulement au matérialisme historique de Marx cependant : elles nous font plus généralement penser aux certitudes « positives » que Comte prétendait opposer aux doutes métaphysiques. Définissant ainsi les différents sens du mot « positif » aux alinéas 31-33 de son *Discours sur l'esprit positif*, il précise à l'alinéa 31 : « Suivant une troisième signification, cette heureuse expression est fréquemment employée à qualifier l'opposition entre la certitude et l'indécision : elle indique ainsi l'aptitude caractéristique d'une telle philosophie à constituer spontanément l'harmonie logique dans l'individu et la communion spirituelle dans l'espèce entière, au lieu de ces doutes indéfinis et de des débats interminables que devait susciter l'ancien régime mental. »

[165] Les hésitations de Prufrock à prendre la parole passent progressivement du présent de l'indicatif à l'irréel du passé : « Do I dare / Disturb the universe ? » ; « So how should I presume ? » ; « And would it have been worth it, after all ». Il y a peut-être une autre raison aux hésitations de Hamlet et Prufrock, de l'ordre de l'autocritique. Les deux jeunes gens, en sentant leur idéalisme vaciller, confrontés à la vanité et à la corruption de la vie, en ont perdu le goût. Hamlet ayant observé la légèreté de sa mère renonce à aimer Ophélie, et Prufrock ayant tout connu ne déclarera pas son amour. La crise qu'ils s'apprêtent à provoquer ne serait-elle pas une manière de venger leur amertume et de nier la vie ? Hamlet en effet a reçu la révélation du meurtre de son père par son oncle, mais peut-il vraiment faire confiance à cette ombre apparue sur les remparts ? n'est-elle pas plutôt une illusion destinée à l'induire en erreur, à lui faire commettre un crime sans nom ? n'est-elle pas, même, la projection de sa propre amertume et de son insatisfaction face à la vanité de la vie? Depuis la mort de son père et le remariage de sa mère, Hamlet tient en horreur la corruption des choses terrestres (dans les deux sens du terme, moral et physique) et le fantôme de son père vient peut-être un peu trop à propos lui donner raison. A l'exemple d'Hamlet, la question de Prufrock qui « dérangerait l'univers », qui le mettrait en cause et en attaquerait les fondements, n'est-elle pas un outil fallacieux pour venger sa maladresse sociale et son insatisfaction, son peu de talent pour la vie ? Interroger l'univers, mettre en doute le mode de vie des hommes … la révélation de Prufrock n'est-elle pas un prétexte pour rejeter toutes réalités matérielles ou sociales, pour nier la vie ?

on a Windy Night ». Au terme d'une déambulation nocturne dans les rues, on parvient « A une croix inévitable / Où l'âme est épinglée, et saigne. » Eliot a pris soin de gommer les allusions trop marquées à la Passion du Christ dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », mais le jeu sur le mot « cross », qui entre dans la composition du mot « crossroads », le montre clairement : la souffrance moderne tient essentiellement à l'impossibilité de choisir, le cheminement de la pensée débouche sur un carrefour, qui est aussi paradoxalement un point final, une croix.

Cet écart difficile à vivre entre les pensées de l'absolu et du relatif se résoudrait si l'on pouvait en venir à un système syncrétique, la fameuse « foi syncrétique » dont parle Stanislas Przybyszewski. La philosophie de Bergson, qui se veut être à la fois un dualisme et un monisme, qui s'appuie sur les sciences du vivant et la physiologie pour fonder une métaphysique, a pu, avant 1914, représenter une solution enthousiasmante, dont nous reparlerons plus tard. Mais en l'absence d'une « solution au problème » comme dit Lorca, la lassitude, l'abrutissement physique et l'appel de la mort sont autant de réponses aux souffrances de la conscience.

L'inquiétude, les petits verres, l'inconscience

De ce qui précède, il ressort que la souffrance du sujet peut avoir deux causes essentielles : ou bien la réduction du monde à la matière, et à son ombre prophétique ; ou bien l'hésitation du sujet entre deux pensées incompatibles, le relativisme scientifique et une métaphysique de l'absolu. L'une et l'autre peuvent induire à terme une forme d'abrutissement de l'esprit, involontaire dans le premier cas, volontaire dans le second.

Dans le poème d'Eliot « Goldfish », il semble que le sujet tâche un instant de s'intégrer à la ronde des marionnettes évoquées précédemment, à leur vie répétitive de poissons rouges tournant dans un bocal. Aussi tente-t-il de sortir du labyrinthe des interrogations et de jouer un tour de passe-passe à sa conscience. Comme Apollinaire glisse parfois du métaphysique au physique au prix d'un jeu de mots, en particulier dans « Palais », à son tour, T.S. Eliot joue des différents sens d'un mot, et de la surprise permise par les enjambements, afin de manifester l'appauvrissement du sens métaphysique, réduit à un sens galvaudé et trivial. L'Idéal, grâce à un désinvolte enjambement, devient une couronne d' « idéals lauriers et de roses » cueillie au jardin :

> And should you ever hesitate
> […]

Well ! among many apophthegms
Here's one that goes –
Play to your conscience, through the maze
Of means and ways
And wear the crown of your ideal
    Bays
    And rose.[166]

Il se peut que, comme Prufrock, quelqu'un hésite ici, ou commence à se poser trop de questions, erre « dans le labyrinthe », ce labyrinthe mental dont Nietzsche a si justement fait une image du monde absurde. Pris dans le monde et dans nos questions sans fin sur la vie ou l'origine de l'univers, nous nous trouvons dans un labyrinthe que nous ne pouvons quitter ; il ne nous est pas donné de voir l'univers et la vie entière depuis l'extérieur, du haut du ciel (et pourtant, pourtant, qui n'en a pas rêvé ?) Vouloir connaître LA vérité, quitter le labyrinthe et comme Icare prétendre s'élever au point de vue des dieux, c'est se brûler les ailes et mourir. Aussi la solution adoptée par le sujet de « Goldfish » est-elle d'en finir avec les interrogations, au moyen d'un tour de passe-passe sur le mot « idéal ». Que celui qui s'inquiète trop franchisse d'un enjambement le grand écart séparant l'idéalisme du sensualisme.

Mais dans la dernière partie du poème, le lecteur assiste à un débat de « you and me ». Comme dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », le lecteur hésite sur l'identité de cette deuxième personne. S'agit-il du lecteur, d'une femme aimée, ou bien d'un dédoublement du sujet entre un je et un tu, entre une tendance au positivisme et une attirance pour les questions métaphysiques et spirituelles ? Quoique les deux premières hypothèses ne soient pas à exclure, c'est la troisième qui nous semble la plus convaincante, la fin du poème opposant nettement un sujet positif, efficace, maîtrisant le pilotage et le vocabulaire maritime, sachant conduire sa vie et affronter les obstacles, et un autre sujet, inquiet.

Or dans l'œil de « you », la deuxième personne, apparaît une vieille sibylle, qui semble répondre au Sphinx fatigué de la première partie, et préfigurer déjà la vieille Sibylle de Cumes de l'épigraphe à « The Waste Land ». Alors que ressurgissent avec obstination certains « problèmes concernant l'âme », le sujet la voit apparaître et d'une phrase se débarrasser des problèmes susnommés :

The aged sibyl in your eyes
At the four crossroads of the world
Whose oracle replies : -

[166] « Et dusses-tu hésiter / […] / Eh bien ! parmi différents apophtegmes (ou pensées sentencieuses) / En voici un qui dit comme ça /- Joue pour ta conscience, à travers le labyrinthe / Des tours et des détours / Et porte la couronne de ton idéal / laurier / et de tes roses. »

"These problems seem importunate
But after all do not exist."[167]

Fin des interrogations spirituelles et de l' « entretien infini », "Goldfish" semble mener, momentanément du moins, à la victoire du sujet positif. Si le Sphinx fatigué ne pose plus la question la plus profonde, la Sibylle, elle, est épuisée par les questions inquiètes des hommes. Les problèmes concernant l'âme ou la totalité, « après tout » n'existent pas. Avec désinvolture, mais une certaine lassitude, le poème ouvre sur le néant de l'esprit.

Et pourtant, la Sibylle ne meurt pas et l'inquiétude du « je » se maintient :

Between the theoretic seas
And your assuring certainties
I have my fears:
- I am off for some Hesperides
Of street pianos and small beers![168]

Visiblement pris dans le labyrinthe, hésitant entre les interrogations sans fin de l'océan métaphysique, et les certitudes positives du "you", le sujet demeure inquiet. Mais plutôt que de s'obstiner à la recherche d'une vérité, aussi fatigué que le Sphinx et la Sibylle qui encadrent le poème, il part pour une sordide Hespéride (les mythiques îles de l'Ouest sont devenues un vulgaire rade urbain) et noie ses inquiétudes dans de petits bocs de bière. Le désir de mort dont nous avons parlé au tout début de cette étude, par l'effet d'une lassitude extrême, est devenu désir d'extinction passive. Et le sujet poétique a quelque chose du nihilisme passif propre au « devin de la grande lassitude » dont parle Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

> Toutes les fontaines se sont desséchées pour nous et la mer s'est retirée. Tout sol veut se fendre, mais les abîmes ne veulent pas nous engloutir !
> « Hélas ! où y a-t-il encore une mer où l'on puisse se noyer ? » ainsi résonne notre plainte – cette plainte qui passe sur les plats marécages.
> En vérité, nous nous sommes déjà trop fatigués pour mourir, maintenant nous continuons à vivre éveillés – dans des caveaux funéraires ![169]

A défaut de savoir mourir, le sujet noie son inquiétude dans les « caveaux funéraires » des Hespérides de banlieue, et dans leurs verres de bière.

---

[167] « L'ancienne sibylle dans tes yeux / Aux quatre carrefours du monde / Dont l'oracle réplique : 'Ces problèmes ont l'air d'être gênants / Mais après tout n'existent pas.' »
[168] « Entre les mers des questions théoriques / Et tes certitudes assurées / J'ai mes inquiétudes : / - Je m'en vais pour quelque Hespéride / De pianos mécaniques et de demis ! »
[169] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* II, « Le devin », in *Œuvres complètes*, op. cit., p.388.

Il est remarquable que le sujet de la « Prose du Transsibérien », le deuxième grand poème de Cendrars, inscrive également son trajet entre la mer reléguée dans un passé désormais inaccessible et la petite goutte des bars de la ville. « Blaise » est dans le poème miné par une soif spirituelle qu'ont éveillée les récits d'un vieux moine, et une faim toute charnelle née du spectacle des femmes et des vitrines. Il ressemble au sujet de « La Légende de Novgorode » écartelé entre des figures d'identification opposées, entre les deux pôles possibles de la vie, « les mille marchands suants et vaniteux » et « des files de moines qui marchaient vers leur / Dieu de patience ». Les beautés de l'esprit et la satisfaction de la chair, le moine comme le marchand tour à tour attirent le jeune poète de « La Légende »: « J'étais le moine qui psalmodiait, penché sur ce livre » écrit-il d'abord, puis « -et moi aussi j'étais un puissant marchand, effleurant avec délicatesse / les choses payées de mes deniers … […] ».

Au cours du voyage de la « Prose », Blaise intime à lui-même, à Jehanne ou au lecteur :

> Les inquiétudes
> Oublie les inquiétudes

Et malgré le voyage, malgré la beauté et l'horreur vues, malgré l'ivresse, malgré l'expansion de la Prose allant toujours plus avant, cette Prose qui n'en est pas une demeure sous le signe du *versus*, du retour des vers, et de la Roue. L'évocation des « îles perdues du Pacifique » est sans effet, voici le voyageur ramené à Paris, son point de départ, « Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes ». Pas plus que chez Eliot, le carrefour n'est le lieu de la liberté ni des possibles, mais bien de l'impossible choix existentiel et métaphysique, de l'écartèlement et de l'inquiétude. Avec l'impossible réponse à la question de savoir que penser et comment vivre, avec la soif d'amour inassouvie, les inquiétudes reviennent et comme si souvent chez Cendrars, comme dans les « Pâques », elles tournent aigres et deviennent tristesse. A défaut d'assouvir la soif et la faim du début, le sujet lyrique trompe l'une et l'autre, et noie les inquiétudes dans de petits verres :

> Je suis triste je suis triste
> J'irai au *Lapin agile* me ressouvenir de ma jeunesse perdue
> Et boire des petits verres

écrit ce vieillard de vingt-six ans.

Faut-il s'étonner de rencontrer chez les trois poètes le souhait ponctuel d'une existence sans conscience ? Prufrock se rêve en crustacé dans le monde de silence des océans, le sujet

lyrique de « Zone » tente d'échapper à l'insomnie et à l'angoisse, et s'en va dormir. Et le Prince du « Conte » de Cendrars écoute, « radieux », les paroles de la Sirène, « Reine souriante du Présent ». Contrairement aux sirènes de l'*Odyssée*, celle-ci ne charme pas les navigateurs en chantant leur gloire et leurs exploits héroïques, ni en faisant miroiter la connaissance qu'elle prétend détenir, mais au contraire sa tentation a le charme mortifère de l'ignorance, elle promet la fin de l'inquiétude :

> Accostez ! Débarquez ! Mon roc est solide ! Nulle dérive, nul doute possible. Vous avez déjà tout oublié ! Vous ignorerez tout. Le flot ondulé de mon chant bercera votre béatitude grasse. Et sans souffrance, la prochaine marée vous engloutira tous, car je suis aussi la station la plus proche de la mort.

Mais le Prince manque le roc. Et un « goéland blanc », version moins avouée de l'albatros baudelairien que dans la « Prose » (trois ans plus tard, dans la « Prose », Cendrars est en mesure de dire sa dette et de prendre ses distances), réveille « toutes les visions épuisantes […], tous les désirs frénétiques, toutes les nostalgies vagues ». Constamment le sujet lutte entre l'appel de l'idéal et le désir d'en finir avec les inquiétudes, entre le goéland blanc et la sirène du présent. C'est comme le dit Baudelaire « le goût du néant » qui guette ces jeunes gens déchirés.

La figure du cercle ou de la roue, si obsédante chez chacun d'eux, dit à la fois la terrifiante répétition de la vie, et le cercle de questions duquel on ne sort pas : la « Zone » qui donne son titre au grand poème d'Apollinaire, et l'enferme étymologiquement dans une ceinture, mais aussi dans un no man's land idéologique, ni croyant ni athée.

Nous posions la question en ouverture de cette étude : ne plus voir l'horizon, perdre le goût de vivre, avoir le sentiment de se situer à la fin des temps, sont-ce là les symptômes d'une maladie de la jeunesse ? Peut-être, si l'on considère que la jeunesse, avant de construire son propre monde, est d'abord une héritière inquiète. Or les jeunes gens nés dans les dernières décennies du XIXe siècle reçoivent un héritage embarrassant. Comment maintenir une fidélité pluriséculaire à une religion révélée, le christianisme, qui a nourri l'Europe et l'Occident, constitue les racines de sa culture et de sa littérature, de sa vision de la vie, face à la pensée scientifique et positive, cet autre héritage de la raison occidentale, qu'Auguste Comte appelle

« une religion démontrée » ?[170] Avoir vingt ans au début du vingtième siècle, c'est peut-être tenter de faire ce grand écart impossible entre absolu et relativisme, providence et déterminisme, liberté et loi physique, Création et Evolution. L'opposition radicale entre les deux modes de pensée touche tous les aspects du monde et de la vie. Ce sont non seulement deux cosmogonies, ou modes d'explication du monde et de l'origine de la vie humaine qui s'affrontent, mais encore deux attitudes existentielles irréductibles, l'une dirigée vers la maîtrise de la matière, l'autre faite de détachement et de renoncement aux richesses matérielles.

Certainement, une telle présentation, simpliste, néglige les multiples discussions, et les divergences essentielles qui ont construit l'histoire des christianismes et des métaphysiques occidentales, de même qu'elle gomme les désaccords et mises au point internes à la plus récente histoire des matérialismes et des positivismes. Loin de nous l'idée de vouloir absolument identifier les pensées de Diderot, Darwin, Comte et Marx, pas plus que celle des grandes métaphysiques de l'histoire européenne et occidentale. Néanmoins, il apparaît clairement, à la lecture d'Auguste Comte ou de Marx et Engels par exemple, à quel point pensées religieuses et métaphysiques sont pour ces penseurs d'un autre bord nettement affiliées[171]. Deux ensembles de pensées irréductibles s'affrontent donc là, pourtant aussi essentiels l'un et l'autre à la culture occidentale du vingtième siècle. C'est cet affrontement que vivent les jeunes gens du début du vingtième siècle, et dont des poètes comme Apollinaire, Cendrars et Eliot nous donnent à lire le récit, la transposition symbolique, parfois le drame.

Pour Auguste Comte, le drame n'en est certes pas un. Le conflit entre les deux raisons est un simple fait historique, destiné à être bientôt résolu – et, naturellement, au profit du positivisme. Mais malgré la calme assurance d'Auguste Comte, peut-on vraiment renoncer sans drame à Dieu, à l'absolu, à l'au-delà ? renvoyer Dieu à un service de l'histoire, à une idée utile aux âges primitifs de l'humanité ? Certes, cette « généalogie de la morale » avant la date, reconnaissant les services rendus aux premiers âges par la pensée théologique puis métaphysique, trouve des héritiers de marque au XIXe siècle, et quelques décennies plus tard

[170] Auguste Comte, *Catéchisme positiviste ou sommaire exposition de la religion universelle* (1851-1852).
[171]Voir par exemple Marx et Engels, *L'Idéologie allemande* (1845). Contre les jeunes hégéliens « qui soi-disant 'bouleversent le monde' » avec des phrases ou des idées (on aura noté la proximité de la formule d'Eliot dans « La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock », proximité qui chez le jeune doctorant en philosophie ne tient peut-être pas au hasard), les théoriciens du matérialisme dialectique nient l'existence d'une « Conscience en soi ». Plaçant l'accent sur l'importance des conditions matérielles (« Ce que sont les individus dépend donc des conditions matérielles de leur production »), ils rejettent « la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie » parmi les conséquences des rapports de production matériels. (in *L'Idéologie allemande*, éditions sociales, 1968, Première partie, pp. 45, 51 et 53.)

Nietzsche n'oublie pas la proposition de Comte. Néanmoins, beaucoup plus que son prédécesseur français, Friedrich Nietzsche prend acte de la difficulté à se séparer de Dieu, et narre à l'aide de mythes et de poèmes les tourments vécus par le « meurtrier de Dieu ». Non, la transition n'est pas simple : « le passage de la religion à la conception scientifique est un saut violent ». Et Nietzsche se tourne alors vers les artistes : « Ce qui doit être utilisé ici pour faire une transition, c'est bien plutôt l'art, en vue de donner un soulagement à l'âme surchargée de sentiments. »[172]

Les poètes ont-ils répondu au souhait de Nietzsche ? Si effectivement les grands poèmes d'Apollinaire, de Cendrars, de T.S. Eliot, ont parfois apporté un soulagement à leurs lecteurs, célèbres ou anonymes, en donnant forme à une inquiétude partagée, nous ne doutons pas qu'ils aient aussi contribué à en approfondir le désarroi. C'est précisément le travail intellectuel et poétique de ces jeunes poètes confrontés à un héritage aussi problématique que nous avons souhaité examiner ici. Nous avons vu dans quelle mesure le drame spirituel au cœur d'une grande majorité de leurs poèmes s'articule au vieux problème du dualisme chrétien ou platonicien. Certes, il existe une longue tradition littéraire du dilemme entre les aspirations incompatibles de la chair et de l'âme, des désirs matériels et spirituels. Les titres que T.S. Eliot donne à deux de ses poèmes de jeunesse, *First* et *Second Debate between the Body and the Soul,* proches de ceux de Villon, ou de Marvell et des poètes métaphysiques baroques, [173] témoignent de cet héritage médiéval et de la lucidité avec laquelle se l'approprie le jeune poète anglo-saxon. Mais il est possible que ce débat de la conscience avec elle-même ne soit, au début du vingtième siècle, que l'une des manifestations, (de forme traditionnelle), d'une crise de la pensée elle-même : la crise historique d'une pensée hésitant entre deux raisons irréductibles.

Cette crise, nous avons essayé de le montrer, prend (au-delà du conflit de la chair et de l'esprit), deux formes essentielles. Elle s'inscrit tout d'abord dans le groupe social, présenté comme majoritairement matérialiste et positiviste, et tend à isoler les idéalistes, poètes, artistes, croyants. En cela, elle ne diffère pas essentiellement de la posture adoptée par les poètes de la deuxième génération romantique, et s'accompagne à l'occasion, en particulier chez Cendrars, de manifestations de mépris tout aristocratique et esthète, propres à l'esprit « fin de siècle ».

[172] Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, (1878), §27, in *Œuvres*, éditions Robert Laffont, 1993, p 459.
[173] Marvell, « A Dialogue between the Soul and the Body ».

Mais la crise de la pensée est dans un second temps intériorisée, et vécue par le sujet lui-même, déchiré entre deux tendances idéologiques contraires. L'idéalisme traditionnel des poètes est mis à distance dans les poèmes eux-mêmes, et il semble qu'en ceci les créateurs répondent partiellement aux accusations qui leur sont faites d'être des métaphysiciens « arriérés », des penseurs rétrogrades. Pour autant, l'appel de l'absolu, les questionnements spirituels et métaphysiques ne prennent pas fin, et c'est cette persistance qu'après Cendrars nous avons appelée l'inquiétude. La violence du conflit spirituel est telle qu'elle menace parfois le poète d'aphasie ; mais il s'agit à présent de voir comment Apollinaire, Cendrars et Eliot s'efforcent de dépasser la déploration poétique, l'expression toute romantique du désarroi spirituel et esthétique, et quels outils à la fois intellectuels et poétiques ils inventent pour, depuis la crise même, trouver du nouveau et rendre l'époque habitable.

1.3. Transmutation

Si en 1851-52, durcissant son discours devenu très conservateur, Auguste Comte estimait que la coexistence de systèmes idéologiques incompatibles, théologiques, métaphysiques et positivistes, était un facteur de déséquilibre et de perturbation sociale, il n'avait pourtant sans doute pas tort sur l'analyse de la crise morale.

Nous avons vu que cette crise morale prenait souvent la forme d'une torture mentale, voire d'une souffrance cérébrale et nerveuse. Les hésitations philosophiques du sujet tendent à suivre les méandres du labyrinthe des nerfs et du cerveau. Mais il semble que l'insistance sur la subtilité des nerfs, et la sensibilité suraiguë des modernes aient également pris, dans les dernières années du XIXe siècle et au-delà, du moins chez certains artistes et littérateurs, une autre valeur, plus idéologique. Pour reprendre l'expression de Louis Menand dans l'ouvrage qu'il consacre à Eliot et au modernisme, il s'agit de faire de l'incertitude un « capital littéraire »[174]. Autrement dit, le syncrétisme est inenvisageable, mais on peut peut-être tirer parti de la crise morale ou idéologique.

[174] « Uncertainty is the modernist's literary capital" ("L'incertitude est le capital littéraire du moderniste"), in Louis Menand, *Discovering modernism : T.S. Eliot and his context*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987, p.49. Pour Menand, le modernisme d'Eliot n'est en fait qu'une façon de reformuler les valeurs littéraires du XIXe siècle tout en prétendant les décrier. Si la thèse de Menand nous paraît parfois radicale et systématique, nous adhérons complètement à l'idée selon laquelle Eliot aurait « utilisé la crise de réputation de la littérature à l'avantage de la littérature » (op.cit. p.4)

L'artiste névrosé

Le courant physiologiste et son équivalent littéraire, le naturalisme, tendent à la fin du XIX siècle à inscrire l'homme dans un déterminisme qui le prive de toute liberté : la nature et les actions d'un homme sont le produit d'une hérédité et d'un milieu. L'homme s'insère dans une chaîne d'évolution des êtres, une nécessité telle que Nietzsche va jusqu'à proposer dans *Humain trop humain* l'idée que « tout est nécessaire, chaque mouvement peut se calculer mathématiquement. » « Il en est de même pour les actions humaines ; on devrait pouvoir calculer d'avance chaque action, si l'on était omniscient, et de même chaque progrès de la connaissance, chaque erreur, chaque méchanceté. »[175] Mais quel écrivain est prêt à renoncer à son originalité, à sa liberté ? Depuis le XVIIIe siècle au moins, parallèlement au développement du capitalisme et à la défense des droits d'auteur, l'originalité a connu une valorisation croissante en tête des valeurs littéraires. Faire de l'écrivain un être déterminé, c'est le priver de son aura, de ce qui fonde sa valeur même. Il s'agit pour les tenants de la liberté et de la singularité que sont si souvent les artistes de lutter contre cette chape de plomb de la loi et du calcul.

C'est dans ce contexte, au cœur du débat entre déterminisme et liberté, que s'impose un philosophe qui une fois encore prend la défense des uns en se servant des arguments des autres. Bergson, en justifiant la liberté par des démonstrations étayées sur la physiologie, devait s'acquérir l'estime et la reconnaissance de plusieurs générations d'artistes et écrivains. Il nous semble que c'est en cohérence parfaite avec sa démonstration qu'apparaît la valorisation littéraire des nerfs.

Bergson : complexité du système nerveux et liberté

Dès son premier grand livre, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, publié en 1889, Henri Bergson s'en prend au « déterminisme faux ». L'enjeu de ce premier livre est précisément « le problème de la liberté », auquel le philosophe revient dans les ouvrages suivants, une liberté à laquelle Bergson rend tous ses droits, sans apparemment quitter le chemin d'une démonstration scientifique, appuyée sur l'analyse d'expériences

[175] *Humain trop humain*, op. cit., Deuxième partie§106, p.498

physiologistes. L'on comprend l'enthousiasme que le livre a pu susciter, et que T.E. Hulme ait pu s'exclamer qu'il mettait fin « au cauchemar » de sa jeunesse[176].

Or, la démonstration de Bergson s'appuie sur deux arguments principaux, l'un davantage philosophique, l'autre physiologique. L'argument philosophique consiste à nier la notion de possible. Renvoyant dos à dos les tenants du déterminisme et leurs adversaires, il leur reproche d'avoir confondu la durée avec l'espace. Ceux-ci prétendent qu'on a conscience du libre-arbitre lorsqu'on sait qu'on aurait pu choisir autrement ; ceux-là rétorquent que nous élaborons *a posteriori* cet autre choix en opérant une modification des antécédents, mais qu'en fait, ces antécédents étant donnés, nous avons agi de la seule manière possible. Bergson demande : « si les deux partis étaient également possibles, comment a-t-on choisi ? si l'un d'eux était seulement possible, pourquoi se croyait-on libre ? ».

En fait, « Avant que le chemin fût tracé, il n'y avait pas de direction possible ni impossible, par la raison fort simple qu'il ne pouvait être question de chemin. »[177] Le vrai choix libre est l'invention du chemin, il s'inscrit dans la durée, il est changement qualitatif, donc surgissement du nouveau, et non sélection entre deux « possibilités », succession sans changement. « Le problème de la liberté est donc né d'un malentendu : il a été pour les modernes ce que furent, pour les anciens, les sophismes de l'école d'Elée, et comme ces sophismes eux-mêmes, il a son origine dans l'illusion par laquelle on confond succession et simultanéité, durée et étendue, qualité et quantité. »[178] Cette liberté, quelques décennies plus tard, Bergson lui donne, dans *L'Evolution créatrice*, le nom de *virtualité.* L'action libre est la capacité virtuelle à inventer le chemin, à ne pas répondre spontanément à ce qui existe déjà. Autrement dit, la notion de possible n'a aucun sens, car elle suppose un donné non donné, tandis que la notion de *virtualité* suppose la capacité à *hésiter*, non pas entre deux donnés, mais à hésiter au lieu de répondre tout de suite, sous forme de réflexe, et au sein de cette hésitation à inventer ce qui n'est pas encore donné.[179]

Cette valorisation de l'hésitation comme expression de la liberté ne peut ici que retenir notre attention. Par ailleurs, l'assimilation de la liberté au nouveau correspond à l'esprit de l'époque, à l'importance qui est accordée à cette notion, comme à celle

[176] "It gives one the sense of giddiness that comes with a sudden lifting up to a great height … I had been released form a nightmare which had long troubled my mind." (« [Ce livre] vous donne le vertige, comme lorsqu'on s'élève soudain à une grande altitude … J'avais été enfin délivré d'un cauchemar qui m'avait angoissé si longtemps. » - notre traduction) Cité par Louis Menand, in *Discovering modernism : T.S. Eliot and his context*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987, p.33.
[177] *Les Données immédiates de la conscience*, op. cit., p.119.
[178] Ibid., p.156.
[179] Henri Bergson, *L'Evolution créatrice, XXX, p.617.*

d'originalité ; et inversement elle aura des conséquences esthétiques importantes, nous y reviendrons. Mais pour le moment, nous souhaitons insister sur le second argument, davantage physiologiste. C'est que cette *hésitation* n'est possible que par le développement du système nerveux. L'argument est développé dans le second livre de Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Le système nerveux est construit, d'un bout à l'autre de la chaîne animale, de l'espèce la plus élémentaire à la plus organisée, en vue d'une action de moins en moins nécessaire : on passe du réflexe à l'action choisie. Chez l'espèce élémentaire, l'organe de perception est également un organe de mouvement, et c'est pourquoi la réaction est immédiate, de l'ordre du réflexe. Plus l'organisme se complexifie, plus « mon système nerveux, interposé entre les objets qui ébranlent mon corps et ceux que je pourrais influencer […] se compose d'une multitude énorme de fils tendus de la périphérie au centre et du centre à la périphérie », plus il y a de questions posées à ma volonté, moins il y a réflexe mais au contraire temps laissé à mon hésitation et donc capacité à opérer un choix libre.[180] Cette action libre n'est ni la résultante d'une composition mécanique, ni une création ex nihilo. Elle sort de ses antécédents par une action sui generis, « de telle sorte qu'on retrouve dans cette action les antécédents qui l'expliquent, et qu'elle y ajoute pourtant quelque chose d'absolument nouveau, étant en progrès sur eux comme le fruit sur la fleur. »[181]

Si ce livre accorde une nature distincte à l'esprit, qui est essentiellement mémoire, par rapport au cerveau (« La mémoire est autre chose qu'une fonction du cerveau, et il n'y a pas une différence de degré, mais de nature, entre la perception et le souvenir »[182]), encore l'esprit est-il surgi de l'*hésitation* permise par le système nerveux : « la liberté ne sera pas dans la nature comme un empire dans un empire. » Au contraire, la liberté est issue du progrès de la matière vivante qui différencie les fonctions dans l'organisme, forme un système nerveux de plus en plus complexe. Au fur et à mesure que la latitude laissée au mouvement dans l'espace est plus grande, la conscience contracte, par sa mémoire de l'expérience immédiate, un nombre croissant de moments extérieurs dans sa durée présente, et devient davantage capable de créer des actes passant « à travers les mailles de la nécessité ».[183]

[180] Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 2001, p.183 à 194.
[181] Ibid., p.322.
[182] Ibid., p.366.
[183] Ibid., pp.377-378.

Bénéfices de la névrose

La défense de la liberté s'appuie donc sur des arguments à la fois philosophiques et biologiques, et le système nerveux y joue un rôle important, tout autant que la conception bergsonienne de la durée. En cela, Bergson et la tendance littéraire fin de siècle se rejoignent[184], et ce n'est sans doute pas complètement un hasard si Cendrars lisait l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* en 1910-1911, c'est-à-dire précisément au moment où il traduisait *Messe des Morts* de Przybyszewski[185]. Nervosité excessive et névrose sont complaisamment cultivées par Des Esseintes ou les sujets poétiques évoqués plus haut. Elles sont systématiquement l'apanage de personnages extrêmement raffinés, cultivés et intellectuels. Si la névrose apparaît comme le produit d'une crise idéologique, comme nous l'avons vu précédemment, elle peut alors devenir le signe, non d'un dérèglement, mais d'une grande lucidité, peut-être même d'une quête de liberté, en tout cas le contraire d'un déterminisme. Quand les théoriciens du déterminisme s'acharnent à nier la liberté au nom des lois de la nature, l'accent porté sur la sensibilité, voire sur une sensibilité exacerbée et névrotique, constitue un argument contre ces lois et en faveur de l'individualité.

Certes, nous allons le voir, cette valorisation de la névrose n'est pas sans danger, mais dans un premier temps, elle offre plusieurs ressources. D'abord, elle est un premier moyen de tirer un parti esthétique de la crise idéologique qui ronge plus d'un écrivain : parce que justement elle implique d'évoquer les caractéristiques physiologiques du sujet, elle apparaît comme un objet d'étude très contemporain, tout à fait dans l'ère du temps, en correspondance avec la vogue physiologiste et naturaliste, bien loin du vieil idéalisme des « arrière-mondes » qu'on reproche aux écrivains. Mais d'un autre côté, elle est, dans la lignée du travail de Bergson, un outil polémique contre le déterminisme scientifique et en faveur de la quête d'une liberté. Touchant de préférence les natures intellectuelles et artistiques, elle devient tout à fait indiquée pour esthétiser l'angoisse idéologique des poètes et écrivains. En fait, elle apparaît par un de ses aspects comme une réinvention plus moderne, adaptée à l'époque, de la mélancolie romantique et du mythe de l'artiste maudit. Elle permet de dire dans le langage de l'époque l'angoisse de ceux qui par leur position même d'écrivains et de poètes ont tant de mal à s'inscrire dans cette époque. Pour toutes ces raisons, la valorisation littéraire de la

[184] Rémy de Gourmont, dans *Physique de l'amour : essai sur l'instinct sexuel* (1903) affirme à son tour que « Ce qui constitue l'homme c'est son intelligence, son système nerveux. » (in *Physique de l'amour*, Paris, les éditions 1900, 1989, p. 207.)

[185] La mention de l'ouvrage de Bergson apparaît dans le Répertoire Gris, qui consigne les lectures de Cendrars en 1910-1911. Voir les *Inédits Secrets*, op.cit., p.122.

névrose devient momentanément le point de convergence idéal entre discours positiviste et tradition littéraire.

La défense de la liberté et de l'originalité à travers la névrose est bien ce à quoi Przybyszewski travaille, trois ans avant *Matière et mémoire* lorsque dans la préface à *La Messe des Morts* il écrit :

> C'est précisément dans les névroses et les psychoses qu'on trouve en germe une sensibilité de type nouveau qui, jusqu'à ce jour, n'a pas encore été prise en compte par la classification […].

Przybyszewski revendique à l'égard de « ces vagabonds de l'esprit », ces êtres dotés d'une telle sensibilité névrotique, l'action d'une nature qui bien loin de se conformer à des lois, sans cesse crée du nouveau :

> Ils constituent peut-être le seul luxe que se permette encore la nature. L'âme est son grand chef-d'œuvre sur lequel elle expérimente encore et continue de créer ; elle crée toujours de nouvelles formes expérimentales, jusqu'à ce qu'elle finisse peut-être un jour par obtenir le grand supercerveau auquel aspire son désir.[186]

A l'évidence, la névrose, entendue comme surdéveloppement des nerfs et de la sensibilité, est pour Przybyszewski comme pour d'autres à ce moment-là le moyen de revendiquer le droit à la liberté et à l'individualité, d'échapper aux terrifiantes lois de l'espèce et au déterminisme. Cette liberté singulière, il lui donne pour nom « l'esprit nouveau », une expression reprise plus tard par Apollinaire et Cendrars.[187] Plaignant les autres hommes qui ne sont que « les instruments et les organes génitaux de l'espèce », le sujet du récit qui suit peut alors s'exclamer « Je suis pour moi seul ! », « Je suis Moi. »[188] L'on reconnaît ici la volonté farouche, propre à un grand nombre d'artistes de la fin du XIXe siècle, de défendre l'individualisme et la liberté contre tout déterminisme.

La valorisation littéraire et artistique de la névrose au tournant du siècle a sans doute une autre signification, plus polémique. Elle est, en l'absence d'autres moyens d'action plus appropriés, l'expression d'une révolte impuissante. L'*Autoportrait à l'oreille coupée* (1889) de Van Gogh est un geste artistique significatif, et sans aucun doute conscient : l'artiste exhibe la folie à laquelle il a été porté. Ce peintre qui avait commencé par entreprendre des études de théologie, qui peignait *Le poète* sur fond d'étoiles et de nuit illuminée, a consacré en 1890 deux

[186] Stasinslas Przybyszewski, *Messe des morts*, traduit par Nicole Taube, Paris, édition José Corti, 1995, pp. 42 et 44.
[187] Ibid., p.44.
[188] Ibid., pp.57-58.

portraits au Dr Gachet, médecin spécialiste des maladies nerveuses, peintre lui-même et ami des peintres, autre signe de cette alliance d'époque entre art et névrose. Chez Edvard Munch, les visages hallucinés donnent raison aux critiques de Tolstoï sur les rapports de prostitution qui unissent les sexes[189], décrivent la déshumanisation d'une société engoncée dans ses codes, uniforme, inhumaine, en même temps que leur cri refuse cette société, et la brise symboliquement. C'est encore cette arme qu'empoignent l'auteur de *Messe des morts* ou le premier Cendrars-Sauser contre l'ordre bourgeois détesté.

Cette forme de révolte artistique et existentielle exprimée par la névrose trouve sa prolongation au vingtième siècle dans le mouvement expressionniste que Vincent Van Gogh et Edvard Munch ont contribué à faire naître. Par ailleurs, et hors de toute polémique, la figure de l'artiste ou de l'écrivain en homme ultrasensible aux nerfs fragiles conserve longtemps du crédit ; on sait combien le portrait du narrateur de *A la Recherche du temps perdu* lui doit. Néanmoins, le risque que comporte ce choix esthétique et idéologique n'est pas négligeable. Du névrosé au fou, il n'y a qu'un pas. Et si l'artiste est assimilé au fou, son génie alors n'est plus le signe d'une exception, d'une liberté et d'une individualité, mais au contraire la conséquence normale, calculable même, de sa maladie : et l'argumentation se retourne contre elle-même, la liberté s'inverse en un nouveau déterminisme. Les poètes, artistes et écrivains qui avaient pu un temps faire de la névrose une arme littéraire sous les apparences d'un discours physiologiste, se trouvaient alors contraints par cette nouvelle attaque à inventer d'autres stratégies esthétiques. Mais avant de réagir, il fallait avoir le courage d'écouter, de lire le parti ennemi, et nous allons voir à quel point les poètes de notre corpus ont été attentifs, malgré qu'ils en eussent, au retentissement de l'un de ces critiques les plus radicaux, Max Nordau.

Inconvénients de la névrose : Max Nordau contre les poètes

Cette nouvelle argumentation contre la prétention littéraire et artistique à l'originalité et à la liberté, c'est très exactement celle que développent deux « psycho-physiologistes », l'Italien Cesare Lombroso et le germanophone d'origine hongroise Max Nordau. Lombroso publie en 1889 un ouvrage intitulé *L'Homme de génie*, dont l'idée maîtresse est que le génie et la folie sont deux formes de la dégénérescence mentale. Le génie s'explique, il est comme tous les phénomènes soumis à des lois de la nature. Dû à « une excitation corticale », « le génie est une névrose ». En 1892, Nordau reprend le flambeau du « Cher et honoré Maître »

[189] Voir par exemple Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer.*

Lombroso avec un ouvrage au succès certain, *Entartung*, traduit en français sous le titre de *Dégénérescence.* Aussi réactionnaire que nous paraisse la critique de Nordau, il a bien fallu qu'elle touchât un point sensible, pour susciter des réactions nombreuses et vives chez les poètes. Mallarmé, qui se targue de « nommer personne », ne peut s'empêcher de citer Nordau au cours de sa conférence de 1894, *La Musique et les Lettres* :

> *Dégénérescence*, le titre, *Entartung*, cela vient d'Allemagne, est l'ouvrage, soyons explicite, de M. Nordau

Dans son ouvrage, Nordau s'en prend à l'esprit *fin de siècle* qui envahit la littérature contemporaine, part en guerre contre l'enthousiasme pour « les produits d'un esprit malade », « les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisée ».[190] Après Wagner et Nietzsche, il invente à son tour une expression propre à définir l'esprit de l'époque : il souligne l' « influence troublante et corruptive » de cet art dangereux qui maintient le public dans un esprit de « Crépuscule des peuples ». Outre le danger, il ne lésine pas sur le ridicule d'un public qui « emboîte le pas derrière des fous, des arracheurs de dents et des saltimbanques, comme si c'était des prophètes. »

Avec à propos, il cite des expressions à la mode, montrant à quel point le bel esprit s'abuse lui-même « au moyen de phrases sonores et parle superbement d'une 'recherche inquiète d'un idéal nouveau par l'âme moderne', des 'vibrations plus riches du système nerveux affiné des contemporains' », jolies phrases (que nous avons effectivement croisées) mais derrière lesquelles le médecin, écrit Nordau, reconnaît « deux états pathologiques bien définis, qu'il connaît parfaitement : la dégénérescence et l'hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie. »[191] D'après l'auteur, les écrivains à la mode portent sans aucun doute les stigmates physiques de la dégénérescence, comme on s'en apercevrait si on en faisait l'étude, mais surtout les stigmates moraux : en particulier dépourvus de toute morale, ils ne reconnaissent ni bien ni mal, sont impulsifs et égoïstes, émotifs, d'une exaltation religieuse exagérée. Leur intelligence réelle ne mène qu'à « des abîmes ou des déserts ».

Nordau reproche à la France d'avoir diffusé cet esprit du « Crépuscule des peuples », qui se serait développé dans ce pays après la défaite de 1870 et l' « épidémie de maladies mentales », le sentiment d' « épuisement maladif » qui lui furent consécutifs. « Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou naturalisme, le décadentisme, le néo-mysticisme et leurs subdivisions », mais aussi le symbolisme qu'il mentionne ailleurs, relèveraient de l'hystérie et

[190] Max Nordau, *Dégénérescence I : fin de siècle, le mysticisme*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Genève : Slatkine Reprints, 1998, pp. VI-VII.
[191] Ibid., pp. 30-31.

d'un esprit crépusculaire[192]. Nietzsche, Huysmans, Ibsen n'échappent pas à son mépris, et Nordau en appelle au lever d'hommes à « la tête claire, l'estomac solide et les muscles durs ».

Certes, la représentation du cénacle poétique en « importunité hautaine d'une féodalité d'esprit qui menace apparemment l'Europe », selon l'expression de Mallarmé parodiant la pensée de Nordau, ne déplaît pas à ce poète, et ce dernier se flatterait plutôt de participer à cette « dangereuse » entreprise. Néanmoins, Mallarmé se désole : « Le malheur, dans l'espèce, que la science s'en mêle ; ou qu'on l'y mêle. »[193] Oui, le nœud du problème est là : c'est à partir d'arguments prétendument scientifiques que la critique de Nordau fustige toute recherche esthétique un peu moderne en Europe. Et l'homme de génie, sculpteur ou poète post-romantique, qui pouvait accepter, voire revendiquer, d'être désigné comme « l'infirme élu », une autre expression de Mallarmé que Baudelaire sans doute n'eût pas désavouée, se voit brusquement rapproché du fou le plus commun. Le mot pesant de « malheur » qu'emploie Mallarmé signale la crainte d'une confusion : l'argumentation réactionnaire de Nordau ne risque-t-elle pas de passer pour une démonstration scientifique objective ?

Certes, Rémy de Gourmont peut se révolter en 1896 dans *Le Livre des masques* et maintenir sa conception de l'individualisme littéraire :

> M. Nordau, qui a lu, avec une patience bizarre, toute la littérature contemporaine, propagea cette idée vilainement destructrice de tout individualisme intellectuel que le « non-conformisme » est le crime capital pour un écrivain. Nous différons violemment d'avis. Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements. L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi, de sa personnalité. […] car être existant, c'est être différent.[194]

A son tour, Cendrars peut se plaindre dans ses carnets que « La méthode d'un Max Nordau est stérile » et affirmer avec Gourmont contre Nordau : « Il y a autant de lois que d'individus »[195].

Même, il n'est pas exclu que le livre de Przybyszewski ne soit une réponse en forme de provocation à la critique du médecin, quelques mois après la publication originale de

[192] Ibid., p.77-78.
[193] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1894), in *Œuvres complètes* II, (Pléiade), Gallimard, 2003, p.71.
[194] Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques* (1896), les Editions 1900, 1987, pp.11-12.
[195] *Inédits secrets*, op. cit., p.291.

Entartung. Pourtant, la multiplication même des réactions contre Nordau doit nécessairement attirer notre attention.

S'il est vrai que la critique de Nordau est très conservatrice, et ne s'interroge jamais sur ses propres préjugés moraux ou esthétiques, l'accusation d'individualisme anti-social ne risquait-elle pas de porter ses fruits ? Le lectorat réduit des avant-gardes n'a-t-il pas quelque chose de la foule bruyante, quoique minoritaire, que décrit Nordau ? Il semble qu'une attaque comme celle de Nordau, malgré les moqueries qu'elle ne manqua pas de déclencher, ait également été capable d'inquiéter. C'est d'ailleurs très probablement à Nordau qu'Apollinaire pense lorsqu'il invente son personnage d'Horace Tograth, le « savant-chimiste agronome » venu d'Allemagne qui appelle à l'assassinat des poètes au chapitre XVI de son conte « Le Poète assassiné ».

Qu'on veuille bien comparer ensemble les deux textes, celui de Nordau, *Dégénérescence*, et celui d'Apollinaire, « Le Poète assassiné ». Nordau décrit sa croisade contre les écrivains dégénérés comme une entreprise urgente et périlleuse, mais justifiée car :

> La grande majorité des classes moyennes et inférieures n'est naturellement pas 'fin de siècle'.[…] Une toute petite minorité seule trouve un plaisir sincère aux nouvelles tendances[196].

Et Apollinaire, qui, à preuve du contraire, nous semble à l'évidence parodier Nordau, écrit au chapitre « Persécution » :

> D'autre part, le goût de la poésie ne s'étant répandu dans aucune classe de la population d'aucun pays, l'opinion publique était très remontée contre les poètes que l'on appelait paresseux, inutiles, etc.

Nordau insiste sur le caractère bruyant de la minorité agglutinée autour des écrivains :

> […] Mais cette minorité a le don d'occuper toute la surface visible de la société […] et c'est ainsi que l'humanité civilisée tout entière semble convertie à l'esthétique du Crépuscule des Peuples.[197]

Qui plus est, elle entraîne l'ensemble des hystériques qu'elle séduit facilement et forme avec eux « un attroupement » :

> Et comme cette foule est poussée par la maladie, l'avidité du gain et la vanité, elle fait beaucoup plus de vacarme qu'un bien plus grand nombre d'hommes sains qui jouissent tranquillement et sans arrière-

[196] *Dégénérescence*, op. cit. , p. 13.
[197] *Dégénérescence,* tome I, op. cit. , pp.13-14.

> pensée égoïste des talents bien portants ; ces derniers, en effet, ne se sentent pas obligés d'aller hurler leur appréciation sur les toits et ne menacent pas d'assommer les passants innocents qui ne veulent pas s'associer à leurs acclamations étourdissantes.[198]

De la même façon, le narrateur du *Poète assassiné* rapporte :

> A la fin, Horace Tograth changeait brusquement de ton et terminait ainsi son article :
> […] Les poètes ne sont plus bons aujourd'hui qu'à toucher de l'argent qu'ils ne gagnent point puisqu'ils ne travaillent guère et que la plupart d'entre eux (sauf les chansonniers et quelques autres) n'ont aucun talent et par conséquent aucune excuse. Pour ceux qui ont quelque don, ils sont encore plus nuisibles, car s'ils ne touchent rien, ni à rien, ils font chacun plus de bruit qu'un régiment et nous rebattent les oreilles de ce qu'ils sont maudits.

Après avoir délivré son « diagnostic », Nordau donne dans *Dégénérescence* son « pronostic ». Comme après lui Horace Tograth, Nordau accuse les écrivains d'être incapables « d'aucun utile effort individuel et encore moins d'un travail commun qui réclame obéissance, discipline et accomplissement régulier du devoir. » Il insiste sur l'interprétation de leur nervosité, signe de dégénérescence : « la jouissance énervante est tout ce que peuvent encore fournir leurs organes en pleine régression. » et leur reproche leur enfermement « dans les vieilles tours » à la manière de chauve-souris. Il conclut sur leur nature parasitaire, « Ils vivent, en parasites, du travail qu'ont accumulé pour eux les générations antérieures » et prédit : « l'héritage une fois consumé, ils sont condamnés à mourir de faim. »[199]

On aura noté comme Nordau, après Comte, s'en prend à l'action non constructive des écrivains. Et l'horrible Horace Tograth du *Poète assassiné* insiste lui aussi sur la nature parasitaire des poètes et la nécessité d'en finir avec eux :

> Tous ces gens-là n'ont plus de raison d'être. Les prix qu'on leur décerne sont volés aux travailleurs, aux inventeurs, aux savants, aux philosophes, aux acrobates, aux philanthropes, aux sociologues, etc. Il faut que les poètes disparaissent. Lycurgue les avait bannis de la République, il faut les bannir de la terre. Sans quoi les poètes, paresseux fieffés, seront nos princes et, sans rien faire, vivront de notre travail, nous opprimeront, se moqueront de nous. En un mot, il faut nous débarrasser au plus vite de la tyrannie poétique.
> Si le républiques et les rois, si les nations n'y prennent garde, la race des poètes, trop privilégiée, croîtra dans de telles proportions et si rapidement qu'avant peu de temps personne ne voudra plus travailler,

[198] Ibid., p.61.
[199] Ibid., tome II, p.531.

> inventer, apprendre, raisonner, faire des choses dangereuses, remédier aux malheurs des hommes et améliorer leur sort.
> Sans tarder, donc, il faut aviser et nous guérir de cette plaie poétique qui ronge l'humanité.

Apollinaire a-t-il vraiment lu l'ensemble du livre ? Il est en tout cas certain que Nordau, comme le personnage du conte, Horace Tograth, change de ton à la fin du deuxième tome de *Dégénérescence*. D'un côté, Nordau se montre confiant, il prédit que « l'art et la poésie n'occuperont plus qu'une très petite place » dans l'avenir, il annonce la fin du symbolisme refoulé par la compréhension des lois de la nature (en somme, par la science), mais pour autant il met en garde contre « l'épidémie intellectuelle » qui risque d'affaiblir durablement « l'humanité civilisée » si l'on ne prend pas de mesures pour limiter l'influence des dégénérés.[200] Donnant libre cours à son lyrisme anti-littéraire dans les dernières pages intitulées « Thérapeutique », il conclut :

> Les mystiques, mais surtout les égotistes et les orduriers pseudo-réalistes, sont des ennemis de la société de la pire espèce. Celle-ci a le strict devoir de se défendre contre eux [et d'] inexorablement écraser du pied la vermine anti-sociale.[201]

Et pareillement, un second article de Tograth, après le succès du premier auprès des « journaux d'information et d'affaires », martèle dans *Le Poète assassiné*:

> Monde, choisis entre ta vie et la poésie ; si l'on ne prend pas de mesures sérieuses contre elle, c'est fait de la civilisation. Tu n'hésiteras point. Dès demain commencera l'ère nouvelle. La poésie n'existera plus, on brisera les lyres trop lourdes pour les vieilles inspirations. On massacrera les poètes.

Comparé au conte d'Apollinaire, le livre « sérieux » de Max Nordau prend à son tour des allures de farce. L'assassinat de Croniamental dans le conte est la conséquence logique, démente et fictive des appels de Max Nordau à anéantir « le livre et l'homme » dégénérés. Mais au-delà de l'exagération et de la verve franchement (quoique involontairement) comique qu'Apollinaire a si bien parodiées, l'un et l'autre disent, avec des objectifs certes opposés, l'impasse dans laquelle s'est perdue la poésie. Car il s'agit bien d'une impasse.

Sortir de l'impasse

L'impasse consiste d'une part, comme nous l'avons montré plus haut, à continuer de parler au nom d'un Idéal dont on a fini par se méfier. Ainsi, les mains coupées qui tombent

[200] Pp. 535 et 551.
[201] P.560.

comme des feuilles mortes si souvent chez Apollinaire, elles aussi image du destin mortel, s'accompagnent encore dans son poème « Signe » (à peu près contemporain de « La chanson du Mal-Aimé ») de la ténébreuse épouse, « l'ombre fatale ». Elles tombent alors que « Les colombes ce soir prennent leur dernier vol », et Cendrars, qui sait lire, évoque à son tour le dernier envol des « pigeons du Saint-Esprit » dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France ». Mais Cendrars en 1913 a tiré la leçon d'Apollinaire : les mains-feuilles mortes sont les rognures des ailes de l'albatros baudelairien. On ne peut plus comme Baudelaire habiter entre ciel et terre. Reste la terre, sans les ailes. La déploration, la souffrance du prince des nuées a eu son temps. Il attire décidément trop de huées.

Les ailes de l'albatros sont bien rognées, et l'Azur devenu blanc de Mallarmé risque de s'effacer tout à fait. Comme l'explique très clairement Jean-Michel Maulpoix dans son article « Stéphane Mallarmé, portrait du poète en araignée », l'Idéal a pour ce poète « épuisé ses noms d'emprunt : Dieu, peuple, progrès, Beauté même. L'Azur se réduit à son nerf » [202].

Or, il ne s'agit pas non plus de faire semblant, et de se projeter en arrière, au temps des mythes, des dieux et des héros. Apollinaire, Cendrars ni Eliot, pas plus que le Nietzsche du *Cas Wagner* (1888) ou le Mallarmé de « Richard Wagner : rêverie d'un poète français » (1885), ne prétendent sérieusement boire à la « conviviale fontaine » de Wagner, celle d'un art qui prétend oublier que la « cime menaçante d'absolu » n'est accessible à personne. « Personne ! » s'exclame Mallarmé[203].

D'un autre côté, à ne pas vouloir entonner la rengaine matérialiste, ou sentimentale des faux embarquements pour Cythère, la poésie est en passe de s'enfermer dans un soliloque. Nous avons vu à ce propos les différentes formes d'exil ou de solitude exhibées par de nombreux poèmes.

Enfin, l'expression de la douleur mentale, l'imagerie de la névrose, le culte de la liberté et de ce que Gourmont appelle « l'individualisme littéraire » - qui se double parfois d'une exaltation de l'individu - , sont peut-être autant de réactions contre le déterminisme, le règne écrasant des « lois de la nature », et une société matérialiste qui nie à l'esprit ses droits. Mais ils risquent d'être retournés contre eux-mêmes par des critiques conformistes, ou tout simplement las de l'esprit crépusculaire de la décadence. Et là encore, la marginalisation est au bout du chemin. Y a-t-il encore des lecteurs ? Mallarmé parle d'un « interrègne » des poètes.

---

[202] Jean-Michel Maulpoix, « Stéphane Mallarmé, portrait du poète en araignée », in *Le Poète perplexe*, Corti, 2002.

[203] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner : Rêverie d'un poète français », in *Œuvres complètes* II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2003, p.159.

Certes, ce dernier poète s'est maintenu dans une tierce voie, ni idéaliste, ni individualiste, celle d'une conscience s'élançant « vers le Rêve qu'elle sait n'être pas ». Mais peut-on se maintenir longtemps au bord du Néant ou, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, tenir par « aucune autre force que celle de ses vers mêmes » ?

L'homme doute toujours qu'il soit un sujet. Seules la reconnaissance exprimée par un autre sujet et le spectacle de son travail, la transformation qu'il a opérée sur le monde, le rassurent et apaisent un temps ses doutes. Or le travail de métamorphose poétique n'est pas immédiatement perceptible. Il risque de se confondre avec ce que Nordau appelle la « graphomanie », des signes noirs sur une feuille blanche. Qui reconnaîtra ce travail, sinon le lecteur ? Mallarmé, comme avant lui Baudelaire et Flaubert, méprise « le salut indifférent de la foule », et se suffit du « culte » de « quelques jeunes gens »[204]. Mais n'est pas le Maître qui veut.

Il est vrai également que la situation sociologique des poètes a changé à la fin du XIXe siècle. Comme l'a fort bien montré Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, le développement de l'instruction gratuite et obligatoire, l'aura acquise par les artistes et poètes de la période romantique, ont multiplié le nombre de candidatures aux carrières artistiques. Et le constat opéré par Bourdieu dans le domaine des arts trouve certainement sa correspondance dans le champ littéraire. Au besoin de reconnaissance subjective s'ajoute un besoin de reconnaissance sociale. Apollinaire, Cendrars et, à un degré différent, Eliot sont tous trois immigrés dans leur pays d'accueil. Le premier souffre (ses premiers poèmes et récits le disent assez) de ses origines incertaines, de ce père inconnu qui ne l'a pas reconnu. A cela s'ajoutent des besoins d'argent. La solution de compromis adoptée par Mallarmé, la distinction opérée entre le travail poétique, gratuit, et le travail rapportant salaire, mais ennuyeux, n'est pas forcément la meilleure. Lui-même exprime assez sa frustration dans ses lettres, et nous verrons plus tard qu'Apollinaire, Eliot et d'autres renonceront à la solution de Mallarmé, et poseront la question du salaire de l'art ou de sa professionnalisation. Enfin les conférences poétiques nombreuses que se décident à assumer Apollinaire, Eliot, et plus tard Lorca ont-elles un but strictement pécuniaire ? ou sont-elles le signe que la reconnaissance d'une « élite » limitée à « quelques-uns » ne convient pas ?

[204] Mallarmé, « Déplacement avantageux » (1894), in *Œuvres complètes* II, op. cit. , p.61.

Nous discuterons de ces deux derniers points au moment voulu, mais ce que nous voudrions ici suggérer, c'est que nombreuses sont les raisons, au tournant du siècle et au cours de ses premières années, qui poussent les poètes qui nous occupent à « reprendre contact avec le public » selon les propres mots d'Apollinaire. Pour des raisons qui sont à la fois idéologiques, esthétiques, sociales, ils quittent du même mouvement la Tour d'ivoire et l'esprit de déploration, ou de révolte, ou d'aristocratisme esthétique.

Rire

Deux épigraphes symptomatiques

Comment sans tricher, sans faire sonner les cuivres à s'en étourdir, retrouver une raison d'écrire ? Nous avons vu que l'exploitation littéraire de l'exacerbation nerveuse comme expression de désarroi idéologique s'était révélée une piste dangereuse et nous avons suggéré, après bien d'autres d'ailleurs, à quel point la voie empruntée par Mallarmé ne pouvait être que solitaire. Or deux épigraphes, celle qu'Apollinaire ajoute en 1913 lors de la publication d'*Alcools* à « La Chanson du Mal-Aimé », et celle que Cendrars affiche en tête de son « Conte » en 1912, sont les symptômes d'une attitude nouvelle.

L'épigraphe que Cendras appose à son « Conte » se trouve sur une nouvelle page de titre, postérieure à la rédaction première du « Conte ». D'après Miriam Cendrars, cette correction fut faite « probablement en 1912, au retour en Europe après le séjour à New York. »[205] L'épigraphe est tirée de Goethe :

> Ich hab in der Welt Nichts
> zu suchen als das Gefundne (sic),
> nur das Ichs geniessen lerne

« Je n'ai rien à chercher dans le monde, sinon cette découverte : j'apprends à savourer. » C'est tout le sens du « Conte » qui est modifié *a posteriori*, en 1912, par cette épigraphe. La lassitude du Prince n'est pas une fin, il y a un nouvel apprentissage à faire. Au bout de la science de Faust, une connaissance neuve est à découvrir.

> Et je chantais cette romance
> En 1903 sans savoir
> Que mon amour à la semblance
> Du beau Phénix s'il meurt un soir
> Le matin voit sa renaissance.

[205] *Inédits secrets*, op. cit., p.57.

écrit Apollinaire en tête de « La Chanson du Mal-Aimé ». Il est de coutume dans la critique apollinarienne d'insister sur le rôle positif joué dans le renouveau de sa poésie par la rencontre de Marie Laurencin par Apollinaire en 1907. Mais pour que le phénix renaisse de ses cendres, encore doit-il se *savoir* phénix. La vie, la pensée et la poésie sont liées d'un nœud puissant, qui nous étonnera toujours, et pour que la poésie d'Apollinaire se renouvelât, pour que sa rencontre avec le peintre devînt amour régénéré, il fallait aussi que sa pensée se retournât entièrement sur elle-même. Ce sont les grandes lignes de ce retournement que nous voulons tâcher de débrouiller.

Martin Scofield affirme dans l'ouvrage qu'il consacre à T.S. Eliot que le comique avait pratiquement disparu de la poésie anglaise depuis l'époque des poètes métaphysiques[206]. Or chez Apollinaire, Cendrars et Eliot, l'apprentissage du rire est une étape essentielle pour quitter le mode de la déploration et transmuer la fameuse « inquiétude » idéologique, pour passer du découragement et du ressentiment à l'invention d'une esthétique neuve.

« Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire »

Le premier pas vers la voie nouvelle consiste à rompre décidément avec la précédente. Cette rupture tient en un éclat de rire. Plutôt que d'attendre de l'équipage les huées, le poète, nouveau Cyrano, se les sert lui-même, brisant du même coup les vieilles lyres et les vieilles lunes (… ce à quoi n'avait pas pensé le héros de Rostand).

Or la nostalgie dépourvue de conviction que nous avons observée sur le plan idéologique se manifeste jusqu'ici formellement par un attachement à des formes traditionnelles, poétiques ou musicales, dont le poète mesure, là aussi, la fatigue. Si Hugo avait désarticulé l'alexandrin, donnant à son geste un sens politique explicite, le symbolisme s'est plu à jouer des dissonances légères avec les formes traditionnelles. Les premiers vers libres sont bien plutôt des alexandrins irréguliers, hésitants et bancals. Et Apollinaire, Eliot et Cendrars à leur tour se sont plus dans un premier temps à ces jeux, qui signalent la fatigue et l'épuisement de la forme, comme le pendant de la fatigue morale dont nous avons parlé. La référence à la chanson, dans les poèmes d'Apollinaire et Eliot, n'en manifeste que mieux l'impossibilité du poème d'atteindre à l'allégresse et la régularité que suppose le titre. On sait aussi à quel point Apollinaire affectionne le travestissement des formes régulières, y compris

[206] « Since the wit of the Metaphysicals and the comic satire of the Augustan poets and later Byron, it is broadly true to say that the comic element had disappeared from the main stream of English poetry." In Martin Scofield, *T.S. Eliot : the poems*, Cambridge University Press, 1988, p.52. ("De façon générale, depuis les jeux d'esprit des poètes métaphysiques et la satire comique des poètes augustéens, et à l'exception, un peu plus tard, de Byron, on peut affirmer que le comique avait disparu de la tradition poétique anglaise. »)

du sonnet. Dans « Les Colchiques », Apollinaire dit l'abandon « pour toujours » du « grand pré mal fleuri par l'automne », véritable poison, symbole des nostalgies qu'il faut laisser derrière soi, qu'elles soient amoureuses, idéologiques ou esthétiques. Néanmoins, la forme même du poème signale à quel point la rupture est difficile : même usé, le deuxième vers brisé en deux, les strophes re-disposées, le poème n'en reste pas moins le souvenir d'un sonnet. Tous ces jeux avec les formes traditionnelles nous semblent indiquer la conscience qu'ont les poètes de leur usure, mais en même temps leur présence quasiment incontournable : de même que les comédiens d'Eliot se donnent la réplique, posent des questions sur l'éternité, jouent aux amants éthérés, les poèmes se jouent la comédie de la forme fixe ou de la tradition. De même que « Pâques à New York » redit à chaque instant la présence du Dieu mort, les premiers vers libres de Cendrars, dans ce poème, doivent beaucoup à l'alexandrin dont ils sont en quelque sorte le fantôme. Enfin, les « préludes » d'Eliot s'inscrivent dans une tradition musicale, tout en désavouant on ne peut mieux leur titre : aucun commencement ici, aucun effet d'annonce, mais bien au contraire la répétition des mêmes gestes dans des villes usées par le temps et le piétinement immémorial des habitants. « The worlds revolve like ancient women / Gathering fuel in vacant lots."[207] A moins qu'il ne faille chercher, dans ce titre ironique, l'aveu discret d'une ambition poétique ? Les mondes et les vieilles femmes tournent en rond à la recherche d'une énergie neuve, tandis que le poète effectivement « prélude », c'est-à-dire s'essaye la voix, en préparation de l'œuvre à venir.

Le dernier vers de « Nuit rhénane » d'Apollinaire, « Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire », interrompt la chanson du batelier « Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes / Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds ». Vers isolé, rajouté, ce dernier vers déséquilibre le poème en répétant comme un écho la rime précédente. Il rompt le charme, ramène soudain le poète et le lecteur à la familiarité du quotidien, à cette taverne dont l'alcool et la chanson avaient estompé les contours. Si ce verre brisé par trop d'ivresse désenivre, s'il déchire le fantastique et met à distance une inspiration folklorique, aimée sans doute, mais un peu passéiste, en jouant de l'homophonie *verre / vers*, le poème ne s'en complaît pas moins à ces sirènes, ces chants et ces charmes. Or le sens de cet éclat de rire devient beaucoup plus net dans « Poème lu au mariage d'André Salmon », daté par Apollinaire du 13 juillet 1909. Le rire n'est plus un accident, mais la première manifestation d'une connaissance neuve :

[207] « Les mondes tournent en rond pareils à des vieillardes / Glanant du bois dans quelque terrain vague. » (Nous avons corrigé la traduction de Leyris, qui écrit « mots » au lieu de « mondes », confusion toutefois bien signifiante.)

La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée
Les verres tombèrent se brisèrent
Et nous apprîmes à rire

Ce rire d'Apollinaire et de Salmon met fin « au temps de notre jeunesse ». Le « caveau maudit » où les jeunes poètes se sont rencontrés et où, un jour, ils apprirent à rire, est sans doute le caveau du Soleil d'Or, place Saint-Michel à Paris, où se tinrent les soirées de *La Plume* d'abord en 1889, puis de nouveau en 1903 alors que le café avait été renommé Le Départ[208]. Le rire rompt avec un certain néo-symbolisme et rejoue donc la scène de « Rhénane d'automne ». Mais surtout, il en finit avec la posture des poètes maudits, révoltés et marginalisés, avec le portrait des poètes en larrons, « Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube / Epris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens ».

Très vite, Eliot a également appris à rire de lui-même. Le sujet masculin de « Conversation galante » rêvasse sur la lune, qu'il imagine à haute voix être quelque lanterne suspendue au ciel pour éclairer les pauvres voyageurs en détresse. Mais sa compagne, « ennemie éternelle de l'absolu », l'interrompt, et le locuteur doit le reconnaître : d'un mot, elle a convaincu d'erreur sa « folle poétique », et les sarcasmes de la dame abrègent prématurément la galante conversation[209]. Aussi le sujet du quatrième « Prélude », après avoir rêvé à quelque infini de bonté, brise-t-il lui-même la rêverie par le rire : « Wipe your hand across your mouth, and laugh »[210], et peut-être ce rire lui permettra-t-il en effet de trouver sa voix, après l'avoir essayée en préludant. Quant au personnage de Prufrock, il semble, comme d'autres figures des premiers poèmes d'Eliot, avoir profité de l'analyse des procédés comiques par Bergson. Nous savons par les aveux d'Eliot lui-même qu'il a subi fortement l'influence de Bergson en 1910-1911, c'est-à-dire au moment de la composition de « The Love Song », non seulement pour avoir suivi ses leçons, mais aussi pour avoir « étudié attentivement les livres qu'il avait écrits alors »[211]. Le pluriel défini suggère qu'Eliot a lu non seulement les trois grands livres qui forment la continuation d'une même pensée, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et mémoire* et *L'Evolution créatrice*, mais encore aussi peut-être *Le Rire* (1899).

[208] Michel Décaudin évoque cette rencontre d'Apollinaire et de Salmon à l'occasion des soirées littéraires de *La Plume* dans *La Crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Slatkine, 1981, p.249.
[209] « Conversation galante » est inclus dans *Prufrock and Other Observations*.
[210] « Essuyez votre main à vos lèvres ; riez. »
[211] « I was certainly very much under his (Bergson's) influence during the year 1910-1911, when I both attended his lectures and gave close study to the books he had then written." , lettre d'Eliot à Shiv K. Kumar du 21 janvier 1953, citée par Christopher Ricks, op. cit., p.412.

La définition célèbre du comique qu'y donne le philosophe, « du mécanique plaqué sur du vivant », se déploie en variations multiples. Pour Bergson, « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause », « le corps prenant le pas sur l'âme ».[212] N'est-ce pas là ce qui risque de rendre Prufrock ridicule aux yeux de ses compagnons, ces « ils » scrutateurs et prompts à juger ? Eux ne noteront que des détails physiques (raréfaction des cheveux, tassement de la taille, maigreur des membres) quand c'est une souffrance morale et métaphysique qui est au cœur de la chanson.

D'autre part, les hésitations sans fin de Prufrock ne débouchent sur aucune décision. Or Bergson ne manque pas d'analyser ce procédé :

> Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul. On pourrait être tenté de définir le comique de cette manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide. Kant disait déjà : « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien. »

Cet effort

> donne la sensation bien nette d'un agencement mécanique. C'est ce qui arrive dans les cas où un personnage oscille entre deux partis opposés à prendre, chacun de ces deux partis le tirant à lui tour à tour : tel, Panurge demandant à Pierre et à Paul s'il doit se marier. [213]

Nous savons à quel point certains des sujets mis en scène dans les premiers poèmes d'Eliot, précisément, « oscillent entre deux partis opposés », en l'occurrence entre deux systèmes de pensée, ressemblant en cela aux héros de Przybyszewski et Cendrars. Cette hésitation conduit aussi Prufrock à un autre dilemme : parlera ou ne parlera pas ? Mais Prufrock, lui, évite le rire parce qu'il est conscient de la sanction sociale qui l'attend s'il parle ; aussi est-il, pour le lecteur, moins ridicule ou grotesque que pathétique. Car le livre de Bergson présente en effet le rire comme une « correction », un « châtiment », « une espèce de brimade sociale » qui « réprime les excentricités », ou tire le personnage comique de son rêve[214]. Le rire châtie notre différence et nous incite à devenir ce que la société veut que nous soyons.

Les incertitudes et les hésitations de Prufrock, nous avons dit ce qu'elles signifiaient de souffrance et d'inquiétude. Mais elles sont aussi une précaution minimale, une manière

[212] *Le Rire*, collection Quadrige, PUF, 1989, pp.39-40.
[213] Pp. 64 et 60.
[214] Ibid., pp.15-16 et 102-103.

d'autocritique. En se présentant lui-même en « bouffon », Prufrock évite qu'on le fasse pour lui.

Cendrars à son tour apprend à rire de lui-même à la fin de 1911 et au début de 1912. La lecture du récit de Cendrars, ou plutôt des notes de voyage publiées sous le titre de *Mon voyage en Amérique* par sa fille Miriam Cendrars, est fascinante car ces notes sont la manifestation la plus claire du travail convergeant de la pensée morale, de la vie vécue et de la réflexion esthétique[215]. Freddy Sauser entreprit ce voyage de Saint-Pétersbourg à New York à la fin 1911, et le tissu de bribes saisies sur le vif, d'expressions et d'interrogations datées du 1er novembre au 11 décembre devait devenir un véritable creuset de la poésie de Cendrars pour les mois et les années à venir. Qu'un seul texte présente autant d'échos avec les *Séquences*, les *Amours*, les « Pâques à New York », la « Prose du Transsibérien » ou encore tel « Poème élastique » doit attirer notre attention.

Or la première partie du texte montre le jeune candidat à l'écriture songeant au « Paris littéraire », et à « tout un avenir de travail, de publications, d'articles »[216], comme un jeune homme impatient, méprisant, drapé dans son orgueil et préoccupé exclusivement de son Moi, cultivant sa solitude, gêné par « cette sale engeance » qu'est l' « animalité » humaine. Deux sentences, l'une inscrite effectivement en tête du récit, et l'autre qui eût pu servir d'épigraphe « Si jamais [il avait] écri[t] un livre sur l'Amérique », révèlent assez ses dispositions morales.

La première est un extrait du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, dans lequel le peintre et penseur italien s'étonne que le même organisme humain dote sans distinction « les hommes spéculatifs et de grand esprit » d'une part, et les autres, qui « ne sont qu'un sac où la nourriture entre et d'où elle sort », et qu'on devrait appeler « des faiseurs de fumiers et des remplisseurs de latrine, car c'est là tout leur office en ce monde. » La seconde est tirée de *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire : « Tout est prière … Quand le démocrate chie, il dit qu'il prie… » On reconnaît ici le dédain aristocratique, baudelairien et nietzschéen du narrateur du « Conte », pour « la multitude vile » comme dirait Baudelaire, foule courant après les divertissements de la chair et les consolations de la religion. Les « faces porcines, simiesques et pattes de crabes » des grandes villes ne valent pas mieux que « la zoologie à deux pattes » qui s'embarque sur le *Birma*[217]. Lorsque le tangage s'accentue, le spectacle des passagers malades lui tire cette drôle de conclusion : « Il n'y a que les anti-poètes qui aient le mal de

[215] Initialement publié dans le volume des *Inédits secrets*, le récit *Mon voyage en Amérique* a été republié aux éditions Fata Morgana, en 2003. C'est à cette édition qu'on se réfère ici.
[216] P.36.
[217] Expressions de Cendrars dans *Mon Voyage en Amérique.*

mer ». « Tous ces hauts-le-cul » sont décidément d'une autre espèce que « Nous autres, artistes »…

Pourtant, à l'évidence Freddy doute de la justesse de sa pose. Les premières ébauches d'autocritique et de mise à distance de son propre rôle d'écrivain désabusé, méprisant les hommes et la vie, apparaissent. Dans un moment de lucidité, il reconnaît vouloir s'épater lui-même, tel un « batteur d'estrade ». Et cette façon de s'avouer la comédie qu'il se joue le rapproche de l'ironie qu'affiche si volontiers Eliot dans ses poèmes. Pourtant, le masque ébréché n'est pas prêt de tomber encore. Lui qui tient si fort à son égotisme est obligé de se corriger, lorsque sans y penser il écrit « Une étoile voyage avec nous, prise, comme un filet, dans l'échelle de corde. » « Mais pourquoi 'nous' ? » demande-t-il alors. « – Une étoile voyage avec Moi. » Un peu plus tard, Freddy se croit conforté dans ses « maximes philosophiques, ironiques, misanthropiques » par l'affaiblissement des passagers. Puisque lui seul a le sourire dans la mer creusée, il peut applaudir sa propre morale : « Ce ne sont donc pas que de vides sonnailles creuses. »[218] Mais le « donc » est de trop, qui révèle un doute porté sur la validité des maximes en question. On sent Freddy s'efforcer de conserver le vêtement d'écrivain égotiste et aristocratique, mais sans y parvenir totalement.

Trop souvent, il déplore d'ailleurs n'avoir rien à écrire. Et voici encore Baudelaire qui revient : « Rien ? … 'en route, vieux lâche, il est trop tard'. » Mais, adaptant le dernier vers de « L'Horloge » aux circonstances, c'est-à-dire au voyage qu'il s'apprête à accomplir, il lui a fait subir une évolution bien remarquable. Le « meurs, vieux lâche, il est trop tard » d'origine a été consciemment ou non parasité d'un « en route » bien plus whitmanien ou rimbaldien que baudelairien, renversant complètement la pulsion morbide. D'ailleurs, si ce récit de voyage partage avec un texte de profondes correspondances, et non de simples tics d'écriture, c'est bien avec l'étrange « relation » d'*Une Saison en Enfer*. Il est comme elle un ample mouvement critique. Comme Rimbaud se dresse sans cesse contre lui-même, Sauser oppose d'abord son corps, « cette sale loque » réduite par synecdoque à l'estomac, son âme et sa volonté, et conclut d'un « Drôle de conscience ! », derrière lequel on entend le « Drôle de ménage ! » ou le « Farce continuelle ! » qui ponctuent les paragraphes de Rimbaud, précisément dans ce livre qui rêve de « posséder la vérité dans une âme et un corps ».

Mais surtout, comme Rimbaud fait le point sur ses expérimentations esthétiques dans *Une Saison en Enfer*, Sauser est à la recherche de sa propre main, et c'est à cet effet qu'il éprouve la littérature qu'il connaît, multipliant les souvenirs de lecture et les citations :

[218] P.56.

Goethe, Huysmans, Gourmont, Maeterlinck, Kahn, Poe mais aussi Wagner. Or, de même que le découragement moral dans lequel il se drape avec orgueil commence à se déchirer, Sauser prenant malgré lui conscience de son ridicule, de même cette littérature symboliste et décadente qui l'a nourri semble mal tenir la mer. Dans le mépris du corps qu'il affiche si volontiers, il affirme : « Je déjeune de deux cigarettes et de la lecture des *Fleurs de la Passion* de Gustave Kahn. » Cependant, il admet que cette lecture est un « devoir futile de dandy », et il avoue bientôt que « Michel-Ange et Léonard et, parmi les littérateurs, seul, je crois, Spitteler, peuvent subir l'épreuve d'être vus et lus dans ce milieu », c'est-à-dire en plein océan. « Que peu de poètes, en somme, ont la synthèse de la grandeur. » On le voit, Baudelaire et les symbolistes sont bien loin.[219] Les expérimentations esthétiques qu'il tente, trop inspirées de ses prédécesseurs, s'annulent les unes les autres. Tantôt il tend vers un symbolisme un peu éthéré, comme dans ce théâtre qu'il imagine, où les mains des acteurs palpiteraient sur des dialogues pleins de « paroles grandioses, d'une haute portée philosophique, de forts symboles » ; tantôt il cherche la violence négatrice de l'expressionnisme. Il imagine ainsi le brutal éclairage qui réduirait son drame symboliste :

> A la fin, une longue main maigre, hallucinée, s'étendrait et balayerait tous ces fantoches. Eclairage : les plâtres blancs sur fond violet dans lumière verte[220].

Dans ce programme imaginaire, ce sont bien les mouvements artistiques du tournant du siècle que Freddy oppose l'un à l'autre, le second rompant violemment la tentative de sens élaborée par le premier.

---

[219] La mention de Spitteler comme seul « littérateur » qui tienne la mer est particulièrement intéressante. En effet, Carl Spitteler (1845-1924), a, nous semble-t-il, *très* fortement inspiré le livre le plus enthousiaste de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* avec son ouvrage antérieur de quelques années, *Prométhée et Epiméthée* (1881) – les correspondances entre Prométhée et Zarathoustra sont innombrables, de même que le décor général de l'épopée, la présence des animaux, le goût de l'allégorie rapprochent les deux livres. Quoiqu'il partage avec Baudelaire, Nietzsche et le jeune Sauser la haine de « l'esprit de troupeau », et valorise sans cesse la fidélité à soi, le propos du livre est aussi de placer l'Ame au-dessus de la Conscience. Il se présente comme une véritable ode à la vie terrestre, une incitation à expérimenter dans la « chair vive le destin du monde et la réalité de l'existence » plutôt que de se complaire aux « campagnes bienheureuses du ciel », « au-dessus de tous les mondes et de toutes les douleurs ». Mais surtout Spitteler pose, comme Nietzsche après lui, la question de l'éternel retour. Dans son *Printemps olympien* , la jeune équipe divine croise l'ancienne et en conçoit la vision anticipée de sa fin. Il va lui falloir reconquérir la joie et le courage sur cette conscience. Et Héraklès y déclare : « Jusqu'à mon dernier souffle, ma devise sera : courage ! Mon cœur s'appelle 'Quand même !' » Or au moment où il cite Spitteler, Sauser-Cendrars se trouvait confronté, comme Eliot et Apollinaire, à ce problème de la succession des générations, et à cette lassitude qu'apporte la conscience de l'éternel retour. Comment retrouver foi en la vie quand on se sait pris dans une longue file de vie et de mort, et que l'absolu, les valeurs transcendantes qui eussent pu nous en extraire, ont commencé de sonner creux ?

[220] pp.27-28. Qui sont exactement les « fantoches » ? les mains ? ou les spectateurs mentionnés dans l'immédiat co-texte ?

Mais c'est autre chose que Freddy attend, un art neuf et une vie renouvelée. Il en a le pressentiment avant même d'embarquer: « Mon voyage sera très beau, j'en attends beaucoup de choses pour le bien de mon esprit. »[221]A plusieurs reprises, il se dit « fiévreux, inquiet ». Et le mot d' « inquiétude » semble ici désigner moins un problème métaphysique qu'un doute moral et esthétique. Enfin, peu avant l'ouragan, cette note isolée : « Une soif solaire… »[222] Comme la navette du tisserand, la personnalité se constitue dans les allers retours entre les lectures, la réflexion morale et l'événement.

Or l'événement ici est un ouragan d'une force exceptionnelle, « Vent : dix boules » estime Freddy, lui qui n'est pas tout à fait un néophyte, quoique habitué à naviguer sur un lac il surévalue peut-être la hauteur des vagues, « de vingt-cinq à trente-cinq mètres ». « Le capitaine dit qu'en vingt-six ans de navigation, c'est le troisième ouragan de cette force. »[223] Le jeune poète nerveux, survolté et péremptoire du début est heureux, il le dit, et tout change progressivement avec l'ouragan, « spectacle grandiose ». Freddy ne manque plus de mots pour décrire la splendeur des vagues, leurs « phosphorescences lilas », le bateau qui se cabre. Le « quadrige d'écume » s'élance au-dessus d'une houle décrite en termes montagnards, et sans le savoir Sauser trouve les étranges métaphores du peintre Elstir imaginé par Proust : comme lui, il compose ses marines en termes terrestres.

Alors que jusqu'ici, affectant de mépriser souverainement la vie, le poète se plaisait aux lointains du rêve, aux poses de dandy détaché, prêt à mourir philosophiquement, le voici qui admire : « Le capitaine passe, caoutchouté jusqu'aux dents, - je me sens bien ridicule avec mon carnet de notes. Voilà ma place, sur le pont de commandement et pilotant à toute vapeur dans la tempête ! » On le sent prêt à embrasser la vie ; l'aventure pointe son nez, ou plutôt sa proue, puisque l' « infâme bateau » est devenu la « nef aventureuse ».

A la façon dont Apollinaire met à distance son image et celle de Salmon en jeunes gens pauvres, poètes symbolistes et visiblement anarchisants, Cendrars découvre à New York le ridicule de son allure de petit poète - lui aussi secrètement anarchiste. L'anarchisme noir de Cendrars, cette fascination pour la mort, sa répulsion toute mallarméenne pour la médiocrité du réel, pouvaient d'ailleurs à ce moment-là se nourrir de théories plus économiques et sociales. Son amie Féla travaillait à la Ferrer School, une école fondée par l'anarchiste Emma

[221] pp.34-35.
[222] P.52.
[223] P.60.

Goldman, et dont les méthodes d'éducation s'inspiraient de Sébastien Faure et de l'école de la Ruche. Parmi les fondateurs se trouvait également, d'après Jay Bochner :

> Alexandre Berkman qui avait été incarcéré pendant 14 ans, jusqu'en 1906, pour son attentat contre Henry Clay Frick, bras droit de Carnegie. Ferrer était le centre des activités anarchistes à New York et le lieu de rencontres de socialistes en tous genres.

Le critique ajoute :

> c'est une attitude générale que l'on retrouve chez beaucoup d'écrivains et artistes qui font leurs débuts à cette époque en Amérique : le désir d'associer une idéologie anarchiste à la pratique artistique[224].

La politique des « Little Galleries of the Photo-Secession » participait d'une démarche artistique et idéologique. A ce sujet, Bochner rappelle que leur directeur, Alfred Stieglitz, refusait de vendre des œuvres à certains clients, même très riches, s'il ne les estimait pas dignes de les apprécier, et qu'il encourageait la création des artistes au moyen de souscriptions.

Le poème de Cendrars, les fameuses « Pâques à New York », réfléchit-il ce climat idéologique ? Il est bien certain que l'exhibition de la misère, la sacralisation de l'argent, et la confusion du temple et de la banque laissent entendre une révolte sourde au long du poème. Certains vers peuvent faire songer à la déclaration du candidat américain à la présidence en 1896, Bryan, citée toujours par Bochner : « Vous n'enfoncerez pas cette couronne d'épine sur le front du labeur, vous ne crucifierez pas l'humanité sur votre croix d'or. » Tout en visant la nouvelle idole, l'or accumulé dans les temples-banques, tout en conservant pour lui-même « des idées fort drôles sur la politique qui me soutiennent comme une rage au cœur, dans ma solitude »[225], Cendrars évoque néanmoins sans rancœur les rires que peut déclencher sa mine de poète-larron :

> Mes cheveux sont un peu trop longs. Mon chapeau est déformé. Mon manteau, une pelure. Tous les corrects Américains que je rencontre à cette heure rentrent de leur bureau, sont esculaffés, abasourdis. L'on s'arrête, l'on rit. L'on me crie quelque chose comme « professeur » ou « Shakespeare », ce qui sont les plus grandes injures ici. Moi, je file,

[224] Jay Bochner, « Cendrars downtown », *Revue des lettres modernes : Cendrars et l'Amérique 892-897*, Lettres modernes, 1989, pp. 38 et 41.
[225] Fragment daté de mai 1912, in *Inédits secrets*, op. cit. , p.210.

> rasant les murs et je pense, tout bas, qu'ils n'ont pas tout à fait tort…[226]

Si la révolte ne disparaît pas, elle change de ton. Il ne s'agit plus tout à fait de monter un camp, celui des poètes ou des artistes, contre un autre, celui des bourgeois ou du peuple travailleur, mais matérialiste. Tel était encore, sans doute, le choix du narrateur du « Conte » en 1910. Mais en 1912, l'isolement du poète exilé a désormais quelque chose de ridicule. En fait, ce qui s'ébauche ici, est un renversement de la posture symboliste-anarchiste ou décadente, comparable à celui qu'élabore Nietzsche relisant de façon plus critique Baudelaire et Wagner[227]. Le rire est le moyen de renverser les forces négatives et réactives, la volonté de néant, en forces actives : c'est le point de transmutation.

En finir avec la décadence

Le décadent, tel que le voit l'auteur du *Crépuscule des idoles*, se ment à lui-même : « Au lieu de dire naïvement 'Je ne vaux *plus* rien', le mensonge moral dit, dans la bouche du décadent : 'Il n'y a rien qui vaille, - la vie ne vaut plus rien…' »[228] Celui qui rompt avec la décadence et veut réapprendre une voie nouvelle, commence par rire de lui-même, comme Zarathoustra, comme le sujet du poème « Nuch Narr ! Nuch Dichter ! », qu'Henri Albert a traduit par « Fou seulement ! Poète seulement ! », mais que l'on peut aussi traduire « Seulement bouffon ! seulement poète ! »

Lorsque Prufrock se traite lui-même de bouffon, il apprend, sinon à chanter en creusant des tombes (Prufrock ne parvient pas à chanter), du moins qu'il n'est pas le seul à vivre une condition tragique. C'est aussi pourquoi il ne se prend pas pour Hamlet. Certes, Eliot ne se réfère jamais à Nietzsche et leurs pensées divergent fondamentalement. Néanmoins, la capacité d'autocritique de Prufrock (et de la plupart des « personae » ou masques adoptés par Eliot dans ses poèmes), sa lucidité ironique, ses doutes sur le bien fondé de ses révélations et sur la part éventuelle de ressentiment qui motive sa critique, le distinguent nettement du décadent.

Quant à Cendrars, il éclaire explicitement le mensonge qui risque de l'avoir trompé et d'avoir fait de lui ce bohème hautain et solitaire. Se mettant en scène à travers le personnage principal de *Magonni Nameh*, tel que justement il était en 1912, au moment du départ pour

---

[226] Ibid., p.211.
[227] Voir les explications lumineuses de Jacques Le Rider dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Nietzsche, op. cit., « Nietzsche et la France », en particulier p. XXVIII.
[228] *Crépuscule des Idoles,* « Flâneries d'un inactuel », §35.

l'Amérique et de ce qui représente à l'évidence pour lui un tournant, il semble se dire à lui-même les mots du Dithyrambe de Nietzsche, alors qu'au crépuscule les rayons du soleil couchant se moquent du poète « Le prétendant de la *vérité* ? Toi ? »[229] :

> Il alla se coucher, remettant à plus tard la lecture des notes de voyage. A peine au lit, il éclata de rire : « Souviens-toi des femmes ! Ce sont elles qui t'ont tiré de la basse-fosse universitaire. Elles sont sans morale, sans principes, sans théories ; tout énergie : une force élémentaire de vie et qui se cabre, un magnifique spectacle.
> « Pourquoi crains-tu le fleuve, l'eau vaillante et son cours impétueux ? L'amour est une chute d'eau, une cataracte grandiose, où des corps nus, de femmes, se brisent, incessamment, sur un roc inondé, le cœur noir des poètes.
> « Va ! et si le fleuve t'ébranle, tu rouleras lourdement et tu feras sombrer les barques de tes sentences. »
> Il éclata de rire.
> « Poète, menteur, tu n'as pas honte d'aimer, mais tu as peur !... »[230]

Le personnage principal de *Magonni Nameh* doit prendre le risque de se « baigner dans le Poème de la Mer » comme dit Rimbaud, et non l'inverse, et de se laisser ballotter par l'ouragan, comme en effet il semble que ce fût le cas lors de la transatlantique de Sauser-Cendrars. L'hypocrite à qui il faut ouvrir les yeux n'est plus le lecteur, mais le poète : il n'est plus temps de se payer de mots, encore faut-il dire oui à la vie.

> Conversion du lourd en léger, du bas en haut, de la douleur en joie : cette trinité de la danse, du jeu et du rire forme, à la fois, la transsubstantiation du néant, la transmutation du négatif, la transvaluation ou changement de puissance de la négation. Ce que Zarathoustra appelle « la Cène » ;

écrit Gilles Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*[231]. Autrement dit, tout ce qui - chez le décadent par exemple, était de l'ordre de la négation de la vie, se retourne, par le rire, en force active. Cette « conversion », il est vrai, il nous semble qu'elle reste bien souvent une forme d'utopie ou d'horizon. Et ce n'est sans doute pas pour rien que Nietzsche, encore une fois, n'en présente la version la plus parfaite, l'affirmation de l'affirmation, que sous forme de mythe : le oui d'Ariane à Dionysos.

Dans les *Dithyrambes*, Ariane se plaint[232]. Abandonnée sur son île de Naxos, elle est toute négation et ressentiment. Non, ce n'est pas possible, ce n'est pas juste ! il m'a

[229] « Fou seulement ! Poète seulement ! », in *Œuvres complètes* II, op. cit., p.1239.
[230] *Magonni Nameh*, op. cit., p.91.
[231] Gilles Deleuze, « Contre la dialectique » in *Nietzsche et la philosophie*, (1962), collection « Quadrige », PUF, 2003, p.202.
[232] Il s'agit justement du poème intitulé « La plainte d'Ariane ». In *Œuvres complètes* II, op. cit., pp. 1252-1254.

abandonnée, la vie est absurde ! Pour un peu, comme dans la tradition, elle réclamerait vengeance auprès de Poséidon, exigerait l'anéantissement de Thésée. Surgit alors Dionysos « dans une beauté d'émeraude ». Le dieu s'adresse à la princesse et la conseille : «Sois avisée, Ariane !... / Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : / mets-y un mot avisé ! » Pourquoi Ariane a-t-elle de « petites oreilles » ? Si ses oreilles sont petites, c'est que ce ne sont pas des oreilles d'âne. Sois avisée, Ariane, tu n'es pas un âne !

Ariane s'apprête à passer du ressentiment à l'affirmation. Comme dirait Spinoza, elle inscrit sa liberté dans la nécessité : au lieu de se plaindre et de nier, ce qui rend toute action ou tout renouveau impossible puisqu'elle resterait fixée sur le passé perdu, elle met, selon le conseil de Dionysos, « un mot avisé » dans ses oreilles, le mot oui. Oui, il m'a abandonnée, oui la vie est absurde. Elle ne se résigne pas, mais affirme. Et, en affirmant la nécessité, elle est capable de quitter le passé, la plainte et le ressentiment, et d'agir. En l'occurrence, l'action commence par la contemplation. En cessant de nier, Ariane devient capable de voir la « beauté d'émeraude » de Dionysos. Elle va pouvoir, comme le phénix d'Apollinaire après elle, renaître à l'amour, dire oui à Dionysos, c'est-à-dire du même élan dire oui au monde, même absurde, au labyrinthe du monde qu'est Dionysos lui-même : « Je suis ton labyrinthe… »

Les différents états du poème de Nietzsche dans le temps miment eux-mêmes le retournement de la pensée d'Ariane dans le poème. D'abord prononcé par l'Enchanteur de *Ainsi parlait Zarathoustra*, le poème dans sa première version s'achevait sur la plainte. Dans la seconde version, Nietzsche fait parler Ariane, et ajoute l'intervention essentielle de Dionysos : c'est le point de transmutation qui permet de retourner la plainte en dithyrambe. Cependant, le poème achevé lui-même ne garde pas de trace visible de cette évolution, l'univers de Nietzsche est hors du temps. Rochers, fauves, dieux et princesses. En mettant en scène Dionysos et Ariane, Nietzsche ne prétend bien sûr faire renaître aucun dieu ni valeur transcendante, mais ce qu'il a à dire d'essentiel s'inscrit toujours dans un ailleurs mythique. Et le lecteur d'aujourd'hui, peut-être sensible à la qualité archaïque du décor trop grec, de demander où est passée la réalité rugueuse qu'évoquait Rimbaud.

D'une manière ou d'une autre, c'est aussi à une forme de transmutation que nous assistons à partir de « La Chanson du Mal-Aimé », « The Love Song of J. Alfred Prufrock » et les « Pâques à New York », comme nous allons le voir. A cette différence près, que les poètes dont il s'agit ici font résolument le choix d'une esthétique moderne. Le drame se joue sur une terre toute humaine, et les sirènes ou Tirésias de passage n'y changent rien. Aussi la

conversion n'est-elle jamais définitive. C'est constamment qu'il faudra à Eliot apprendre « to care and not to care », à « se soucier sans se soucier », ou à aimer sans s'attacher, comme il l'écrit finalement en 1930 dans un très beau vers de « Ash-Wednesday ». A quelques mois près, le désarroi de « Zone » répond au chant triomphal de « Vendémiaire », et Cendrars hésitera toujours entre désespoir et exaltation. Mais si la transmutation de la négation en forces actives reste toujours un horizon et non un port définitif, c'est bien cette voie nouvelle qui est recherchée.

Au terme de cette première partie, nous espérons avoir proposé une hypothèse convaincante sur les causes et la nature de l' « immense fatigue », de l'inquiétude lasse qui frappe les sujets des premiers poèmes et récits d'Apollinaire, Cendrars et T.S. Eliot. En premier lieu, la conscience de notre condition mortelle contribue à cette lassitude et aux images morbides qui ponctuent ces œuvres de jeunesse. « Vanité des vanités, disait Qohéleth, vanité des vanités, tout n'est que vanité. Quel profit revient à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ? Une génération s'en va, une génération vient, et la terre subsiste toujours. »[233] La jeunesse n'est pas plus qu'un autre âge exempte du *taedium vitae* vieux comme le monde qui frappe les hommes.

Cependant, ce dégoût tout humain nous semble se doubler d'une caractéristique historique plus précise : l'expérience d'une contradiction idéologique apparemment insurmontable entre deux systèmes de pensée et de valeurs. Certes, cette contradiction n'est pas sans rapport avec la tradition occidentale du dualisme platonicien et chrétien, et des aspirations concurrentes du corps et de l'âme : « j'avais soif » - de connaissance, de poésie, de légendes, et « j'avais faim » - de femmes, d'alcool, d'aventure et d'argent, écrivait Blaise dans sa *Prose*. Mais ici, autant que de désirs, il s'agit aussi de deux visions du monde irréductibles. Par leur position d'écrivains ou d'aspirants poètes, Apollinaire, Cendrars et Eliot héritent de plusieurs traditions idéalistes, aux formes différentes, et même éventuellement concurrentes : foi religieuse, croyance en des vérités transcendantes (la vérité, le bien, le beau), culte de l'art, foi en la liberté humaine. D'un autre côté, ils ne peuvent ignorer les attaques subies par ces traditions idéalistes, et leurs textes présentent souvent, à tort ou à raison, les différents matérialismes et positivismes comme la tendance dominante de leur époque. Or *le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes* ...

Cependant, une telle description reste insuffisante, car elle risquerait de réduire les poètes de notre corpus à des enfants tardifs du romantisme. S'ils présentent leur conscience déchirée comme un cerveau crucifié, c'est qu'ils se perçoivent eux-mêmes comme le champ de bataille, et non comme les défenseurs solitaires d'un camp contre l'autre. Même s'ils s'y sont parfois essayé, Apollinaire, Cendrars et Eliot ne sauraient se dresser longtemps comme les champions de l'idéal contre « la multitude vile » ; ils manquent de conviction, et n'y croient plus tout à fait. Pour autant, ils ne se laissent pas non plus séduire par l'optimisme du progrès et le catéchisme d'un Auguste Comte, ou les prétendus espoirs nés de la mort de

[233] Livre de l'Ecclésiaste, I.2-4.

Dieu. Aussi les voilà contraints d'hésiter indéfiniment entre les deux grandes familles idéologiques sans pouvoir jamais se résoudre à choisir l'une ou l'autre, puisque ni l'une ni l'autre n'obtient leur pleine adhésion. Les figures du cercle, de la roue et du retour au point de départ ne désignent plus alors seulement l'éternel retour qui vaut à toute chose terrestre de vivre et de mourir pour renaître encore. Elles disent l'enfermement des jeunes gens dans le cercle des contradictions, le paradoxe d'une immobilité inquiète, la « zone » idéologique de laquelle ils ne parviennent pas à sortir. Or, comme nous l'avons suggéré, l'absence de vision cohérente du monde est un empêchement majeur à concevoir l'horizon d'une vie.

Or, tous trois extrêmement cultivés, Apollinaire, Eliot et Cendrars sont à l'écoute de leur temps. La curiosité éclectique d'Apollinaire, les premiers pas de Cendrars dans des voies bien différentes (qu'il ne suit il est vrai jamais longtemps, médecine, philosophie etc.) et le goût qu'il partage avec Apollinaire pour les bibliothèques, la formation universitaire d'Eliot, leurs voyages à tous trois et leurs contacts avec des milieux très divers les conduisent à prendre connaissance aussi bien de traditions littéraires anciennes, parfois confidentielles d'ailleurs, de la poésie symboliste des générations immédiatement précédentes, des grands philosophes du XIXe siècle, de la vogue de la physiologie ou des courants de pensée les plus radicalement positivistes[234]. C'est là sans doute une originalité forte de ces poètes par rapport aux générations antérieures : leurs textes manifestent une conscience aiguë, non seulement du conflit idéologique qui les fait souffrir, mais aussi de leur situation comme poètes à un moment précis de la pensée européenne. Ils reconnaissent l'impossibilité d'assumer plus longtemps le rôle de poète maudit et marginalisé par une société vulgaire qui ne le comprend pas. La mise en scène de leur propre difficulté à prendre la parole est, nous l'avons vu, récurrente.

Une fois le mal analysé, encore convient-il de réagir. Et lorsqu'on se prétend poète, répondre à son propre mal signifie trouver les voies de l'écriture, inventer une parole juste. Nous avons observé plusieurs des voies explorées par les trois jeunes gens. Les tentatives de syncrétisme étant peu concluantes, la défense de la singularité du génie artiste dans les mots mêmes de la physiologie s'étant avérée une stratégie très dangereuse, l'épure d'une poésie mallarméenne parlant au nom d'un absolu en la réalité duquel on ne croit plus n'étant guère

[234] La liste de lectures que donne Miriam Cendrars dans la biographie qu'elle consacre à son père est ainsi impressionnante par sa diversité, et *La Divine Comédie* de Dante y jouxte *L'Origine des espèces* de Darwin (voir Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, éditions Balland, 1984). D'autre part, Rémy de Gourmont, lu par l'ensemble des poètes de notre corpus, y compris Lorca et Crane, est représentatif d'un double intérêt à la fois pour la littérature mystique et pour l'approche la plus physiologiste de l'animal humain, lui qui fut l'auteur du *Latin mystique : les poètes de l'antiphonaire et la Symbolique au moyen-âge* (1892) autant que de *Physique de l'amour : essai sur l'instinct sexuel* (1903).

tenable, une voie essentielle s'est ouverte aux trois poètes : le parti pris de rire de leurs propres incertitudes et de leur position de poète. Certes, Jules Laforgue les avait devancés dans la voie de l'ironie poétique mais Apollinaire, Cendrars et Eliot ont mis en scène le rire dans leurs poèmes et leurs récits, comme l'outil d'une rupture forte, sans complaisance possible, avec les atermoiements du symbolisme et de la décadence.

Cependant, la salutaire conscience du ridicule présente à terme le risque d'un assèchement. Parodier les postures qu'on ne s'autorise plus à assumer spontanément n'est possible qu'un temps ; il faut, une fois qu'on a, par cette parodie même, renoncé aux paroles de déploration et de nostalgie, s'interroger de nouveau. Que feront les poètes ? Le problème de leur position dans le champ de la pensée se pose de façon concomitante à celui du renouveau esthétique.

II. L'invention : le monde simultané

Face à un problème intellectuel et existentiel apparemment insoluble, que reste-t-il à faire ? « il faut chercher en dehors de soi. C'est là l'énigme », répond Cendrars à l'automne 1912 dans une lapidaire formule[235]. Et c'est là aussi le maître mot de la période qui s'ouvre, après la rupture avec l'esprit fin de siècle. L' « individualisme littéraire » cher à Rémy de Gourmont est battu en brèche de toutes parts : la quête de la vérité philosophique cesse d'être un problème strictement personnel, et « l'autre » touche aussi bien la poétique des œuvres elle-même, que la façon de concevoir et d'organiser l'activité poétique. L'on ne peut choisir entre idéalisme et matérialisme ? eh bien, allons voir comment l'époque s'en arrange, comment les autres hommes vivent au milieu de ces contrastes.

Si les inquiétudes personnelles trouvent un exutoire dans l'ouverture à autrui, cette ouverture est aussi une réponse à la crise des valeurs littéraires, et aux attaques d'un Comte ou d'un Nordau. Ayant pris acte des critiques qui étaient faites à leur isolement dans les arrière-mondes, Cendrars, Apollinaire, Eliot, et après eux de plus jeunes poètes comme Lorca ou Crane, revendiquent en effet progressivement une fonction historique. Cette rentrée dans le monde, pour ces poètes, peut aller jusqu'à l'engagement militaire, avec ou sans identification des fonctions du soldat et du poète. Dans tous les cas il s'agit d'assumer un rôle pratique dans la cité : celui de dire l'époque et ses paradoxes, d'en être la conscience et le rénovateur. A défaut d'atteindre une vision cohérente du monde, il va s'agir désormais d'enregistrer tous les points de vue et de les transmettre poétiquement, d'opérer l'inventaire et l'invention de l'époque.

Peu à peu, au milieu des incertitudes philosophiques, émerge l'idée d'un monde simultané, où les composants les plus hétéroclites coexistent, apparemment incohérents, en réalité interdépendants. S'il est impossible de choisir entre matérialisme et idéalisme, du moins soupçonne-t-on une relation de la matière et de l'esprit. Ce postulat a des implications immédiates. Le lien entre le poète et la Cité est confirmé, mais aussi celui qui existe entre la poésie et la langue nationale, entre la langue et le territoire. Aussi le débat philosophique conduit-il à une redéfinition du rôle du poète dans l'espace de la Nation, à laquelle la pression des événements et la Première Guerre mondiale ne sont pas étrangères.

[235] Conférence du « camarade Sauser » intitulée « La Beauté devant l'Anarchisme », prononcée le 29 septembre 1912 à son retour de New York, et recueillie dans les *Inédits secrets*, op.cit., pp. 271-275.

Si la première partie insistait sur le problème idéologique et la crise poétique que vivent les jeunes poètes au début du XXe siècle, cette seconde partie souhaite présenter les inventions poétiques qui se dessinent lentement chez Apollinaire à partir de 1904, et qui se concrétisent entre 1912 et 1922, alors qu'Apollinaire, Cendrars et Eliot atteignent leur maturité. Nous espérons montrer, comme précédemment, les liens essentiels entre les problèmes cognitifs et les inventions esthétiques, entre les interrogations idéologiques et les positions adoptées par les poètes. Cette seconde partie souhaite aussi convaincre le lecteur de la cohérence de la période 1911-1922 : rupture avec l'individualisme littéraire et engagement progressif dans les questions contemporaines et sociales, renoncement à la recherche de vérités absolues, acceptation des contrastes du monde, invention esthétique du cubisme et du simultanéisme. Pour certaines questions nous remonterons même aux années qui précèdent. Apollinaire étant l'aîné du trio, il est intéressant de suivre sa progression intellectuelle et esthétique, le tournant qu'il engage à partir de 1904 avec « La Chanson du Mal-Aimé », qu'il radicalise à l'époque des poèmes dits du Feu, « Brasier » et « Les Fiançailles », en 1907-1908, avant d'en affirmer clairement la synthèse dans son essai de 1913, *Les Méditations esthétiques*. Nous ne négligerons pas l'importance de la Première Guerre mondiale. Apollinaire et Cendrars ont vécu dans leur chair d'hommes la violence du conflit ; et l'on sait à quel point la guerre a affecté la conscience que l'Europe avait d'elle-même, de sa culture et de sa civilisation. Néanmoins, nous verrons comment la plupart des propositions philosophiques et esthétiques, et à un moindre degré des pratiques poétiques, qui dominent dans l'immédiat après-guerre, trouvent leurs origines dans les années qui ont précédé la catastrophe.

2.1. Sortir de l'individualisme littéraire

Chercher en-dehors de soi

La sortie de l'individualisme littéraire est une étape essentielle pour la génération d'Apollinaire, Cendrars et Eliot. « La Chanson du Mal-Aimé », « The Love Song of J. Alfred Prufrock » et les notes du *Voyage en Amérique* de Cendrars en sont les premières manifestations. Nous consacrerons une analyse détaillée à chacun de ces moments, car nous souhaitons montrer qu'ils impliquent des prises de position morales, ou philosophiques, qui rendent seules possible le surgissement d'une poétique nouvelle. Parmi ces nouvelles donnes morales se trouve l'affirmation que l'inquiétude philosophique concerne moins le sujet individuel que le *type* humain. Nous verrons plus loin comment l'ouverture du sujet poétique à l'autre devient de plus en plus nette entre 1908 et 1912, mais les premiers pas dans cette direction remontent à l'époque de « La Chanson du Mal-Aimé ».

Le café du Mal-Aimé

« La Chanson du Mal-Aimé » chemine d'un point solitaire à une situation de communication élargie, tout en se purgeant progressivement, pour reprendre une expression de Freddy Sauser sur laquelle nous reviendrons, du *jeu enfantin des mythologies.* Londres, où se situe la scène d'ouverture du poème, est d'abord à peine visible, recouvert sous les références antiques : fragments de récits bibliques, homériques, sanskrits, chrétiens, qui servent de comparant au drame du sujet lyrique. Le début du poème oppose le malheur du Mal-Aimé, souffrant de l'infidélité et de la fausseté de l'amour, et l'heur des « rois heureux » aux épouses fidèles, la Pénélope d'Ulysse et la Sacontale du roi indien Douchanta[236]. L'écart est maximal entre l'histoire douloureuse vécue par le sujet dans une métropole moderne et les récits légendaires de fidélité antique.

Or, au fil de la Chanson, les références culturelles descendent le cours de l'Histoire, se rapprochant du temps de l'écriture, tandis que l'expérience du sujet cesse progressivement d'être strictement isolée. La fidélité religieuse des « quarante de Sébaste » et des Cosaques zaporogues est donnée comme image de la fidélité amoureuse du sujet qui peut se reconnaître partiellement dans ces exemples du passé, à cette différence que ces deux groupes auxquels il

[236] Sacontale ou Sakountala est l'héroïne éponyme d'une pièce de Kalidasa, poète sanskrit du Ve siècle.

se compare rassemblent des soldats solidaires, tandis que lui reste solitaire.[237] On note d'ailleurs au passage la constance avec laquelle Apollinaire articule, d'un poème à l'autre, fidélité religieuse et amoureuse.

Dans la dernière série de quintiles, la folie de Louis II de Bavière et les allusions à son homosexualité (les « fausses femmes » des « Rois secoués par la folie »), l'évocation de sa mort par noyade en 1886, multiplient les points de ressemblance avec l'histoire du Mal-Aimé : délire, fausseté de l'amour, ambiguïté sexuelle, motifs aquatiques et sirènes.[238] Mais à l'inverse du roi fou, le sujet lyrique n'a pas « le cœur de mourir ». Il ressemble donc quelque peu au Prince du « Conte » de Cendrars : au bout de l'Histoire, ce *dernier des hommes* comme dirait Nietzsche, ne peut qu'errer passivement au long d'un trop long dimanche. D'autre part, ne vivant sa propre histoire qu'à travers son imagination historique et ses références littéraires, le sujet reste isolé, s'inscrivant maladroitement dans une modernité à peine acceptée, recouverte sous les oripeaux légendaires. Quoique moins arrogant, il est frère du Freddy mécontent, en rupture avec le monde, du début du *Voyage en Amérique.*

Pourtant, les cinq derniers quintiles constituent l'amorce d'un retournement. A force de descendre le cours du temps, l'imagination historique du sujet finit par rejoindre le moment vécu. La scène parisienne de la fin du poème n'est plus guère brouillée par des allusions culturelles, tout au plus « Les fleurs aux balcons de Paris » sont-elles comparées à la vieille tour de Pise, qui comme elles se penche. Mais la comparaison le cède bientôt à la métaphore et le goût de l'antiquité au néologisme : « Les tramways feux verts sur l'échine / Musiquent au long des portées », la modernité urbaine explose dans sa splendeur électrique. Alors que le temps de l'imagination, ou de la rêverie, rejoint le temps de l'expérience, le sujet peut enfin entrer en relation directe avec ses contemporains, précisément par la chanson et la musique. Le sujet n'est plus tout à fait le larron exilé, incapable de s'inscrire dans un groupe social. Au contraire, il reconnaît dans le monde moderne le chant de son propre amour et de son propre délire : ses lais et chansons répondent à la « lyre » de Juin, aux « orgues de Barbarie », à la musique des tramways, aux chants des « tziganes » dans les cafés. Sorte de romantique inverse, le Mal-Aimé ne chante pas le monde, mais Paris chante pour lui : les cris des cafés chantant « Vers toi toi que j'ai tant aimée » deviennent « La romance du mal aimé ».

[237] Les « quarante de Sébaste » étaient des Chrétiens de l'Empire d'Orient qui refusèrent en 324 de renier leur foi. Ils moururent de froid sur le lac gelé de Sébaste. Les Cosaques zaporogues, chrétiens eux aussi, refusèrent en 1676 de se soumettre au sultan ottoman Mahmoud IV, et lui envoyèrent une fameuse lettre d'insultes, à l'origine de la « Réponse » réinventée par Apollinaire.

[238] Franck Bauer a particulièrement insisté sur cet aspect de l'ambiguïté sexuelle dans son article « Le sexe des rimes : à propos de quelques strophes de 'La Chanson du Mal-Aimé' », dans la revue électronique *Questions de style*, dossier « Esthétique du vers ».

Ainsi, au moment même du plus grand désarroi, de ce que Nietzsche appellerait le *nihilisme passif* de qui n'a plus la force de mourir, un renversement s'opère, mais qui n'est pas de nature nietzschéenne. Le sujet sort de lui-même, reconnaît dans le chant des autres sa propre histoire, et une nouvelle communication poétique est désormais possible, alors que le poète cesse de s'opposer à la société ou à la modernité, mais s'y inscrit.

Tel nous paraît être le cheminement essentiel de « La Chanson du Mal-Aimé » : de la rêverie antiquisante à l'invention d'un fantastique moderne, de la lassitude entraînée par la mort des dieux et de l'amour à la possibilité d'un espoir neuf, de la solitude à une communication poétique renouvelée. Certes, « La Chanson du Mal-Aimé » s'achève sur un suspens, et le « malheur » du Mal-Aimé n'est pas résolu. Mais le pas décisif est accompli : en regardant *hors de soi* et pas seulement dans le passé littéraire, le poète a rompu son isolement et s'est donné les moyens d'un renouveau poétique.

Les voix humaines et les sirènes de Prufrock

C'est encore à un retournement complet du rapport du sujet poétique au monde social et urbain qui l'entoure que nous assistons à la fin de « The Love Song of J. Alfred Prufrock », en 1911. L'énigme de cette fin de poème exige d'être prise au sérieux : le tout dernier vers du poème évoque un réveil, suivi d'une noyade : « Till human voices wake us, and we drown. »[239] De quel réveil s'agit-il exactement ? et comment interpréter cette noyade ? Enfin, quelle est la nature exacte de ce « nous » qui apparaît soudain ?

La première hypothèse consiste à rapprocher ce dernier vers des trois vers d'ouverture. Le poème commence, on s'en souvient, sur une image curieuse, probablement dérivée de Baudelaire : « Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table »[240], des vers qui font songer au « Spleen » : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis ». Mais à la pesanteur, Eliot a préféré l'anesthésie, une image probable de l'indifférence et de l'apathie de l'univers. De plus, tandis que la scène du « Spleen » de Baudelaire est essentiellement mentale, ce sont bien les rues sordides de la ville de Prufrock

[239] Pierre Leyris traduit ainsi : « Mais des voix d'hommes nous réveillent et nous noient ». Mais le vers d'Eliot est plus ambigu, et la cause de la noyade moins explicite. Aussi préférons-nous : « Enfin des voix humaines nous réveillent, et nous nous noyons. »

[240] « Allons-nous en donc, toi et moi, / Lorsque le soir est étendu contre le ciel / Comme un patient anesthésié sur une table »

(Saint Louis, la ville de naissance d'Eliot ? Boston ? Paris ? Londres ?) qui soulèvent les interrogations :

> Let us go, through certain half deserted streets,
> The muttering retreats
> Of restless nights in one-night cheap hotels
> And sawdust restaurants with oyster-shells:
> Streets that follow like a tedious argument
> Of insidious intent
> To lead you to an overwhelming question…
> Oh, do not ask, "What is it?"
> Let us go and make our visit.[241]

L'inquiétude de ces rues de misère s'oppose étrangement à l'anesthésie du ciel. Que désigne exactement l'expression « restless nights » ici ? Peut-être les angoisses et les monologues d'occupants insomniaques, ou bien les ébats de couples ayant loué la chambre pour la nuit, peut-être les deux. Dans tous les cas, c'est bien le passage à travers ces rues qui éveille d'abord les interrogations du sujet. Ce sont ces rues, encore, dont l'image s'impose à Prufrock, lorsqu'il se demande s'il parlera :

> Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
> And watched the smoke that rises from the pipes
> Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows ?[242]

Ces rues étroites, peuplées d'hommes solitaires, fumant leur pipe en bras de chemise aux fenêtres, suggèrent à la fois un univers social très différent des réunions bourgeoises dans lesquelles Prufrock évolue, un univers à l'évidence plus modeste, plus solitaire, mais aussi peut-être une capacité à la rêverie ou à la méditation.[243] Quoi qu'il en soit, ce sont là encore ces rues, peuplées d'hommes seuls, inquiets peut-être, rues bruissantes de murmures, de paroles inarticulées, qui suggèrent à Prufrock ses questions. Une brève comparaison avec les « Préludes » permet de mesurer l'évolution d'Eliot. Si nous y trouvons le même réseau

[241] « Allons par telles rues que je sais, mi-désertes / Chuchotantes retraites / Pour les nuits sans sommeil dans les hôtels de passe / Et les bistrots à coquilles d'huître, jonchés de sciure : / Ces rues qui poursuivent, dirait-on, quelque dispute interminable / Avec l'insidieux propos / De te mener vers une question bouleversante … / Oh ! ne demande pas : « Laquelle ? » / Allons plutôt faire notre visite. »

[242] « Dirai-je : j'ai passé à la brune par des rues étroites, / Et j'ai vu la fumée qui s'élève de la pipe / Des hommes solitaires penchés en bras de chemise à leur fenêtre ? »

[243] La pipe est volontiers associée par les poètes à la méditation, ou aux rêveries d'idéal, contrairement aux cigares. On peut songer par exemple à « La Pipe » de Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, « Je suis la pipe d'un auteur / […] : J'enlace et je berce son âme », ou au poème d'Apollinaire, « Pipe », dont la fumée est sans doute « Le chemin qui mène aux étoiles ». *Le Guetteur mélancolique*, in Œuvres *poétiques complètes*, op.cit., p572.

d'images, soir baissant sur la ville, sciure sur le sol et pipes, le sujet des « Préludes » se construit en opposition à la ville qui l'entoure, son inquiétude contrastant avec les certitudes vulgaires de la rue « Avide d'assumer le monde ». Dans « The Love Song » au contraire, la timidité du sujet répond aux rêveries des hommes à la fenêtre ; il voit l'écho de son inquiétude, sinon dans le café du Mal-Aimé, du moins dans les « nuits sans sommeil » des hôtels et des restaurants qu'il croise, et sa chanson imparfaite répond aux chuchotements vespéraux de la ville. Ainsi le réveil final provoqué par les « voix humaines » pourrait être une prise de conscience à la fois sociale et spirituelle de Prufrock, une façon d'en finir avec l'anesthésie générale. Tendant son oreille aux hommes, écoutant ce qu'ils peinent à dire, Prufrock tâcherait de sortir du brouillard tombé sur la ville, de cette indifférence aux autres qui n'est qu'une des formes de l'apathie spirituelle.

Il est une seconde hypothèse, complémentaire de la première, que nous voudrions défendre ici : nous croyons pouvoir lire en cette fin de poème une rupture avec Bergson et avec la conception individualiste de l'art que le philosophe français partage avec les symbolistes.

Les neuf derniers vers du poème introduisent en effet un paysage nouveau, frontalier, fait de plage, de vagues et de sirènes, mais qui pour autant reste construit puisqu'il y est question des « chambers of the sea », des chambres de la mer. Comme lors de l'ouragan de Freddy, en ce moment essentiel, les espaces marin et terrestre échangent leurs termes. Ce lieu mixte, étrange, est introduit habilement par la suggestion d'une simple promenade sur la plage, comme si nous étions dans quelque ville côtière de Nouvelle Angleterre : Prufrock semble se résigner au cérémonial estival convenu des costumes de flanelle blanche, déjà rencontré dans « Goldfish ». Aux vers suivants, la présence des sirènes ne surprend qu'à moitié le lecteur ; elle a été préparée par les différentes interventions d'un fantastique moderne au cours du poème : la personnification du soir, le brouillard semblable à un chat, l'allégorie de la mort incarnée dans la figure de « l'éternel Laquais ». Ces sirènes elles-mêmes sont un exemple typique de fantastique puisqu'elles hésitent entre le merveilleux pur des « mermaids » et le plus réaliste « sea girls », qui pourrait désigner n'importe quelles jeunes filles à la baignade, de ces jeunes filles en fleurs égayant les plages du début du siècle. Après tout, chez Proust aussi, le peintre Elstir échange les termes picturaux marins et urbains.

Mais l'expression *chambers of the sea* indique que nous avons moins quitté la ville pour la plage que nous n'avons plongé, depuis la ville même, dans quelque univers urbain et

aquatique, amphibie[244]. Et les sirènes de T.S. Eliot, aussi féminines et séduisantes soient-elles, jouent double-jeu. Il est en effet bien possible qu'elles renvoient, dans l'imaginaire d'Eliot, à une séduction beaucoup moins érotique que … métaphysique. Mais, dira-t-on, qu'est-ce qu'une sirène métaphysique ?

Nous avons vu plus haut que « The Love Song » était marqué par l'opposition bergsonienne entre le temps social, spatialisé et fragmenté, juxtaposant des instants équivalents, et la durée, le temps de la conscience, un temps non plus mathématique mais qualitatif, qui est surgissement perpétuel de nouveau. La reconnaissance de cette durée qualitative était aussi le premier pas vers l'accès à la continuité fluide de l'absolu dans lequel, suggère Bergson, nous baignons[245].

Le titre même de l'ouvrage le plus célèbre de Bergson, *L'Evolution créatrice*, dit assez sa double ambition : il s'agit d'une part de passer d'un évolutionnisme conçu comme adaptation ou soumission à la nécessité (au début du vingtième siècle, le mot « évolution », très connoté, renvoie explicitement à Darwin et à la pensée scientifique), à un évolutionnisme vu comme mouvement créateur, production incessante de nouveau pur et donc expression de liberté ; et d'autre part de rendre à l'art (à la création) le prestige de la science. Et en effet, la lecture de Bergson, au fil des pages, finit par donner la sensation vague mais persistante d'une valorisation de l'intuition, du rêve, de la vie intérieure et de la création, donnant accès à l'absolu, et d'une commune dévalorisation de la science et de la vie sociale, certes placées du côté de l'utile, mais aussi de l'erreur et d'une douloureuse fragmentation.

Or *Le Rire* de Bergson, dont nous avons déjà suggéré qu'Eliot avait pu le lire, célèbre plus que jamais, dans des pages d'ailleurs très belles, la capacité de l'art à nous faire percevoir la réalité pure, et non le réseau de conventions que nous lui avons superposé à l'aide du langage courant. Bergson y affiche sa méfiance du conformisme social, mais aussi du comique et du rire, qui ont « quelque chose de diabolique », car ils sont la marque et le garant du groupe social. Bergson réaffirme sa conception individualiste de l'art, dans la tradition du symbolisme et de Rémy de Gourmont : « Ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le

[244] D'ailleurs, à peu près au même moment Apollinaire et Cendrars profitent eux aussi de l'ambiguïté du français *sirène*, jouant cette fois-ci non plus sur l'étymologie et la synonymie mais sur la polysémie, et c'est ainsi qu'en plein Paris « Le matin par trois fois la sirène y gémit » et « Il y a des cris de sirène qui me déchirent l'âme ». Comme le programmait Sauser à la fin 1911, en 1912 et 1913 Apollinaire et Cendrars ont renoncé au *jeu enfantin des mythologies* pour lui préférer un fantastique moderne qui joue sur l'ambiguïté et l'hésitation. Les sirènes des détroits de « La Chanson du Mal-Aimé », ou la sirène du présent sur le roc du « Conte », en devenant urbaines, sont devenues doubles, instables, ironiques, en un mot modernes.

[245] Voir l'extrait de *L'Evolution créatrice* cité plus haut.

sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus », écrit Bergson. « Il suit de là que l'art vise toujours l'individuel. » En revanche, la comédie :

> En organisant le rire, […] accepte la vie sociale comme un milieu naturel ; elle suit même une des impulsions de la vie sociale. Et sur ce point elle tourne le dos à l'art, qui est une rupture avec la société et un retour à la simple nature.[246]

Certes, le texte de Bergson n'est pas sans faire entendre des échos de Rousseau, en particulier dans sa méfiance de l'humour et de l'ironie, mais ce « retour à la simple nature » est surtout un retour à la réalité, que les conventions sociales nées des besoins de l'action avaient déguisée et voilée.

Or *Le Rire* se conclut sur des images maritimes et d'écume de mer, Bergson comparant alors le rire à l'écume née des luttes des vagues à la surface de la mer:

> Le rire naît ainsi que cette écume. Il signale, à l'extérieur de la vie sociale, les révoltes superficielles. Il dessine instantanément la forme mobile de ces ébranlements. Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. C'est de la gaîté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une quantité de matière, une certaine dose d'amertume.[247]

Le rire, expression du groupe social, stigmatise les tentatives individuelles de révolte, les sorties hors des usages et des modes de pensée conventionnels. Quelle que soit sa gaîté, il n'en reste pas moins amer, car il est aussi la sanction de la société contre l'individu, contre le moi profond et la quête de vérité.

Il se trouve que cette association de l'écume de mer avec la moquerie du groupe à l'égard de l'individu singulier se rencontre aussi chez un autre auteur admiré de T.S. Eliot, Rémy de Gourmont, quatre années plus tôt, à l'occasion d'un article sur Mallarmé. Le portrait que le critique consacre au poète dans *Le Livre des masques* en 1896 évoque ainsi les railleries récurrentes de la Presse à l'égard des poètes :

> […] la Presse a trouvé […] un motif de plus à se rire et à nous plaindre, tant que, ballotté sur les flots d'encre de la mer des ténèbres intellectuelles, mais vainqueur des naufrages, le nom de Mallarmé, enfin écrit sur l'ironique élégance d'un cotre de course, vogue et maintenant nargue la vague et l'écume douce-amère de la blague.[248]

[246] Ibid., pp. 123 et 131.
[247] *Le Rire*, pp.152-153.
[248] *Le Livre des masques,* op. cit., pp.41-42.

Bergson a-t-il lu Gourmont ? la métaphore est la même, à ceci près que Gourmont montre le poète en vainqueur du rire social, chevauchant sans crainte l'écume moqueuse de la presse, tandis que Bergson en souligne l'amertume, et avoue clairement sa méfiance face à au rire, « un geste qui fait légèrement peur » comme il l'écrit dans l'appendice du *Rire*.

T.S. Eliot, lui, a lu et aimé à la fois Gourmont et Bergson, et à son tour, sa chanson se conclut sur des images d'écume, chevauchées non par un cotre, mais par des sirènes[249]. Seulement, s'agit-il de la même écume ? Les poètes sont-ils encore les sirènes qui chevauchent héroïquement l'écume du rire, et bravent le jugement social ? Rien n'est moins sûr. Dans un essai sur la politique et la métaphysique, daté approximativement de 1913 et conservé à la Houghton Library, Eliot écrivait au sujet de Bergson le paragraphe suivant :

> Bergson, on the other hand, emphasises the reality of a fluid psychological world of aspect and nuance, where purposes and intentions are replaced by pure feeling. By the seduction of his style we come to believe that the Bergsonian world is the only world, and that we have been living among shadows. It is not so. Bergson is the sweet Siren of the adventurous [*from* wandering] philosophers and our world of social values is at least as real as his.[250]

Nous retrouvons la métaphore aquatique, mais avec un sens bien différent de celui que lui donnaient Gourmont et Bergson. Brodant sur la métaphore bergsonienne de l'absolu comme fluide, Eliot l'a étendue de façon caricaturale et il a fait de Bergson la dangereuse sirène régnant sur cet absolu. C'est de la séduction de son style que viendrait le danger de Bergson, car il nous fait rêver à un monde métaphysique, à *des mers de théories* comme il est dit dans « Goldfish », aux dépens de la réalité humaine et sociale.

Cette image du philosophe en dangereuse sirène n'est d'ailleurs pas tout à fait neuve, et peut-être Eliot s'est-il souvenu de la troisième partie du *Banquet* de Platon. Alcibiade, déjà, s'y plaignait du charme de Socrate, trop prompt à le convaincre de s'occuper de son éducation

[249] La « Lettre d'Angleterre » d'Eliot, publiée dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er novembre 1923, signale l'influence forte de Rémy de Gourmont pour toute sa génération, notamment comme guide qui fit découvrir Flaubert, Rimbaud, Corbière et Laforgue. (cité in *Inventions of the March Hare*, p.404).

[250] Cité par Christopher Ricks, *Inventions of the March Hare*, op. cit., p.409. Nous traduisons : « Bergson, d'un autre côté, met l'accent sur un monde psychologique fluide, fait de qualités et de nuances, où desseins et intentions sont remplacés par la sensation pure. La séduction de son style nous conduit à croire que le monde de Bergson est le seul monde réel, et que nous n'avons fait que vivre jusqu'ici parmi des ombres. Il n'en est pas ainsi. Bergson est la douce Sirène des philosophes aventureux [au sens où ils errent à l'aventure] et notre monde de valeurs sociales est au moins aussi réel que le sien. »

personnelle, plutôt que des affaires des Athéniens [251]. Le philosophe, Socrate ou Bergson, est dans les deux cas cet orateur au talent prodigieux qui vous charme, vous désintéresse de la considération de la foule et vous détache des affaires publiques, ou tout simplement de la société. En combinant l'antique métaphore de la sirène à celle de l'écume, Eliot a retourné contre Bergson l'image que celui-ci opposait à la société.

En fait, tandis que Bergson oppose de façon définitive société et moi profond, comique et émotion, Eliot semble comprendre en 1911 les dangers de cette opposition radicale. L'introduction de procédés comiques, (bouffonnerie et grotesque des personnages, comédie du pathos, à quoi l'on pourrait ajouter certains cas d'ironie et d'humour[252]), dont certains, nous l'avons vu, correspondent d'ailleurs aux analyses de Bergson, peuvent désormais s'associer à l'émotion poétique. Surtout, le sujet ne s'oppose plus à la cité.

Et c'est sans doute pourquoi le jeu des pronoms personnels se modifie soudainement à la toute fin du poème : le « je » omniprésent, parfois associé à une deuxième personne à l'identité instable, cède pour la première fois la place au « nous » :

> We have lingered in the chambers of the sea
> By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
> Till human voices wake us, and we drown[253].

A l'ultime moment, Prufrock s'inclut dans un pluriel, quitte la singularité pure et sa position de marginalité. Il sort de son rêve, rompt le charme des sirènes, réveillé par les voix humaines. Or, il nous semble que ce changement ultime, tardif certes dans le poème, est extrêmement important et signale un tournant dans la pensée d'Eliot : la fin de « The Love Song » marquerait la rupture avec une conception individualiste de la poésie « état d'âme », en même temps qu'une rupture avec Bergson. Le sujet risque par son isolement social la sanction du rire, et le poète n'a aucun intérêt à se désintéresser du public potentiel que forme une fraction de la société, ni des questions sociales. D'ailleurs, est-il vraiment si différent des autres ? Ce qui fait de « The Love Song » un grand poème, bien supérieur selon nous à « Rhapsody on a Windy Night » ou à « The Little Passion », c'est notamment que les rues ne

[251] « Aussi est-ce en me bouchant de force les oreilles, comme pour me défendre des Sirènes, que je m'en vais en fuyant, pour n'avoir pas, assis en ce lieu même, à attendre la vieillesse aux côtés de ce bonhomme ! » Platon, *Le Banquet*, 216a, traduction de Léon Robin, collection de la Pléiade, Gallimard, 1950, p.754.

[252] Bergson définit l'un et l'autre de la façon suivante : dire ce qui est en affectant de croire que c'est ce qui devrait être (l'humour), et dire ce qui devrait être en affectant de croire que c'est ce qui est (l'ironie). Martin Scofield insiste aussi à propos d'Eliot sur la satire sociale et sur ce qu'il appelle *la comédie de l'idéalisme contrarié* (« the comedy of thwarted idealism ») et dont nous avons analysé les enjeux plus haut. (voir Martin Scofield, *T.S. Eliot : the poems*, Cambridge University Press, 1988.)

[253] « Nous nous sommes attardés aux chambres de la mer / Près des filles de mer couronnées d'algues brunes / Mais des voix d'hommes nous réveillent et nous noient. » ou, bien, comme nous l'avons proposé : « Enfin des voix humaines nous réveillent, nous nous noyons. »

sont pas uniquement l'image urbaine du labyrinthe mental. La femme croisée dans la « Rhapsodie » est strictement fonctionnelle : elle déclenche un phénomène de mémoire involontaire et une série de réminiscences ; elle a le statut de n'importe quelle madeleine. Mais les rues de « The Love Song » sont peuplées d'hommes et de femmes qui pensent, vivent, aiment et souffrent, des silhouettes entr'aperçues mais potentiellement aussi pathétiques que Prufrock. Aussi cet étrange sujet, portrait décalé du jeune poète qui se demande s'il osera assumer une parole publique, n'est-il peut-être pas tellement unique. Et l'intervention finale de la première personne du pluriel est la marque de sa prise de conscience : sans doute son histoire est-elle commune, dans tous les sens du mot[254], il ne s'agit plus de « je » mais de « nous ».

Il est temps à présent de conclure sur les derniers vers de « The Love Song », et l'interprétation que l'on peut donner à ces images mi-urbaines, mi-maritimes, et au réveil final. En fait, cette fin est probablement volontairement ambiguë, et ouvre sur deux tendances concurrentes de la pensée et de la poésie d'Eliot. En la rapprochant des fragments de Gourmont et de Bergson, elle pourrait suggérer le caractère oppresseur des conventions sociales, et d'une société qui réprime par la menace du ridicule, (dont Prufrock est éminemment conscient), toute singularité vraie, toute vie qui ne soit pas pure répétition d'habitudes vides. Les voix humaines noient nos espérances, nous forcent à quitter notre rêve poético-métaphysique d'absolu. Mais d'un autre côté, la comparaison avec l'essai de 1913, postérieur de quelques années à peine au poème, suggère que le réveil provoqué par les « voix humaines » de la fin de la chanson est aussi une forme de rupture volontaire avec le rêve bergsonien. Les voix humaines, en nous rappelant à elles et à la réalité, nous sauvent des dangereuses sirènes de la métaphysique.

Si Eliot a reconnu avoir subi l'influence de Bergson en 1910-1911, la fin de la composition de son premier grand poème correspond aussi à une prise de distance avec le philosophe français. Elle signale le refus d'opposer de façon trop binaire société et vie intérieure, personnage social et poésie, préoccupations sociales et questions esthétiques, l'art et la vie, comme tendent à le faire bien souvent Bergson et Mallarmé.

[254] Certains critiques, étudiant les « Préludes » d'Eliot, ont insisté sur la notion d'une construction sociale des sentiments, ceux-ci étant rarement spontanés : l'on peut songer par exemple à « Portrait of a lady ». Mais cet aspect anti-romantique, cette ironie moderne et ce détachement sont contrebalancés par une capacité (qu'Eliot nous semble développer uniquement à ses meilleurs moments) à saisir le pathétique commun à tous, quel que soit le milieu social ou le sexe.

Il nous semble que la poésie d'Eliot depuis lors ne cesse de manifester ces deux tendances et que les plus grands de ses poèmes ont toujours travaillé à l'articulation des deux : d'une part une tendance proche de Bergson, c'est-à-dire la révolte contre la mort au travail dans le conformisme et la répétition du rite social, le désir d'une parole détachée, singulière, et d'autre part une méfiance contre les métaphysiques de l'absolu, doublée de la certitude que le poète appartient à sa société. C'est d'ailleurs ce qu'indique le flottement du dernier vers. Qui, finalement, est responsable de la noyade sur laquelle se conclut le poème ? les sirènes de la métaphysique qui vous coupent de la réalité, ou bien les voix humaines de la réalité sociale qui vous tirent (trop) brutalement du rêve d'absolu ? sans doute les deux. Si renoncer au rêve vous rend à la réalité, cela n'est pas sans danger, de même qu'un bruit tirant de son rêve éveillé le somnambule en équilibre instable risque de lui faire perdre pied. Prufrock se noie. Mais d'un autre côté ni le lecteur ni le poète ne sont identifiés absolument à Prufrock, Eliot a pris soin de donner un nom à son personnage poétique. Le poète et le lecteur peuvent tirer la leçon de l'expérience de Prufrock, et reconnaître avant qu'il soit trop tard le caractère commun du drame qu'ils partagent peut-être avec le sujet poétique. Ici comme chez Apollinaire, la réflexion du poète sur la position qu'il occupe par rapport à la communauté humaine est centrale. Elle ne l'est pas moins chez Cendrars.

Freddy, Hélène, Féla et le Christ : le Voyage en Amérique

Le 5 mai 1912, Cendrars dessine son autoportrait, au bas duquel il ajoute une citation de Nerval : « Je suis l'autre »[255]. La formule, qui revient sans cesse désormais sous sa plume, peut s'entendre en plusieurs sens : elle renvoie en partie à ces démons morbides et ces pulsions de destruction que Cendrars ne cesse de constater en lui-même, à cette partie de lui qui échappe à son contrôle. Mais l'accent principal ne porte pas sur la mise en cause du sujet cartésien, la formule de Nerval n'équivaut pas celle de Rimbaud. Etre l'autre, et non pas « un autre », c'est devenir sensible, comme une pellicule photographique, à l'autre, et l'autre bien réel, le camarade, le frère, le pauvre, le larron à la potence, le capitaine ou la mère de famille. C'est, du même mouvement, devenir l'autre, non plus seulement le jeune homme inquiet mais le poète, l'écrivain. L'écrivain naît lorsque le jeune homme accepte de s'exposer au monde et de changer d'identité. Et c'est précisément cela que Cendrars a appris lors de son voyage en Amérique.

[255] Le dessin est reproduit par Miriam Cendrars dans *Blaise Cendrars,* Balland, 1993. Voir aussi la préface de Claude Leroy aux *Poésies complètes*, Denoël, 2001.

C'est à la fin de 1911 que Freddy s'est décidé à rejoindre son amie Féla à New York. Au commencement de son récit de voyage, il songeait tristement que se rapprochait le moment de retrouver l'Absente, c'est-à-dire Féla, qui ferait fuir le Rêve au profit d'une réalité écoeurante, dans une posture à la fois néo-romantique et symboliste : « La volupté n'est qu'un écho perdu de poésie, de faux accord… Nous subissons les Décrets ironiques. »[256] A rejeter la réalité au profit du rêve, le poète se trouvait dans une impasse fameuse : il était condamné à servir une religion vide, qui ne reliait plus rien à rien, sinon lui-même au néant. C'était là une bien dérisoire « Liturgie intime » comme il l'écrivait lui-même, car strictement réservée à un usage personnel dans l'espace mental des divagations, loin de toute réalité. Et s'il lui arrivait sur le bateau d'oublier quelque instant de jouer son rôle de nihiliste revenu de tout, il se grondait alors. Ainsi écrivait-il en se remémorant peut-être « La Chanson du Mal-Aimé » : « Aphrodite est morte. La Sainte Mère de Dieu pleure au pied de la Croix. Hélas ! ma Muse s'humanise ! »[257] Or c'est exactement cette humanisation, inacceptable pour le jeune dandy embarqué à l'automne 1911, qui se produit lors de son voyage en Amérique : la beauté d'une tempête formidable l'oblige à accepter sa propre métamorphose, cet événement attendu mais contre lequel il résistait, encombré par ses admirations littéraires. Le futur Cendrars s'apprête à se débarrasser de sa religiosité « intime » et poussiéreuse pour s'ouvrir à l'Homme.

Avant d'en arriver là, et que Sauser ne renaisse en Cendrars, rejetant la liturgie du rêve et le mépris de la vie au profit d'une « humanisation », il évoque sans l'expliquer au lecteur de son *Voyage en Amérique* une obsession mentale. La tempête a déjà commencé, et au milieu de l'océan, Freddy se remémore le mur de la Santé à Paris, et les images mouvantes qu'à force de les fixer, les pierres semblaient produire lorsqu'il longeait le mur.

> Encore maintenant et pour toujours peut-être, le sinistre mur de la Santé dresse en moi son ombre épaisse sur le soleil couchant […][258]

Parmi les images hallucinatoires qu'il croyait alors voir se détacher sur le mur, il se souvient d'« une *face* anémiée, véronisée, de Christ. »[259] Il faut que ce mur de la prison parisienne et les idées qu'il a fait naître aient un pouvoir de suggestion singulier pour s'immiscer ainsi au cœur des eaux déchaînées. La suite, quoique allusive, presque censurée, nous renseigne : le mur « sépare en deux ma conscience et moi, s'élève en mon cœur comme le remords d'un

[256] P.15. Ce "faux accord" ainsi que la révolte sourde contre les Décrets ironiques résonnent aussi dans la « Prose » : « Les démons sont déchaînés / Ferrailles / Tout et un faux accord / Le broun-roun-roun des roues ». Notons que c'est encore dans les notes du *Voyage* que Sauser-Cendrars imagine l'onomatopée du « broun-roun-roun des roues. », à la date des 16-21 novembre.
[257] P.16.
[258] P.66.
[259] P.66. C'est nous qui soulignons.

crime ! » Ce crime sans nom, indéfini, quel peut-il être sinon la mort d'Hélène, la jeune fille rencontrée à Saint-Pétersbourg, et morte brûlée vive au moment où les lettres de Freddy, retourné en Suisse, se faisaient moins pressantes ? Les circonstances mal élucidées de sa mort pèsent sur sa conscience, nous disent tous ses biographes, et désormais « l'amour déborde de sentiments morts » comme il est écrit dans *La Légende de Novgorode.* C'est à Hélène la morte que songe sans doute Sauser dans le poème XVII des *Séquences*, « Dans l'absidion encensé de mon âme ». Or, précisément, le mot singulier de « Face », que nous rencontrons dans le *Voyage* pour désigner le Christ, apparaît dans ce poème, orné de sa majuscule, pour évoquer la jeune femme :

> Mais rien que son visage et ses deux yeux sont morts …
> O Face ravagée par tes yeux de deuil
> Qui comme deux soleils rongés de crépuscule,
> Se sont éteints – je te contemple, Face amaigrie !

Quelques mois après le voyage transatlantique, la « face véronisée » du récit de voyage réapparaît dans les « Pâques ». Cendrars évoque alors le visage du Seigneur, « La beauté de votre Face dans la torture » et précise : « Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte / Et pour cela sainte Véronique est votre Sainte ».

Ainsi la Face est tantôt celle de la jeune femme morte, tantôt celle du Christ. La persistance de l'image d'une face sur le mur de la Santé devient signifiante : l'empreinte ineffaçable du visage du Christ, que ce soit sur le mur de la Santé ou le mouchoir de Véronique, est la version collective d'un récit qui rejoint le récit personnel, mais indicible, d'une faute et d'un sentiment de culpabilité ; la Passion du Christ et sa mise à mort rejoignent la souffrance et la mort d'Hélène, la culpabilité des hommes déicides celle de Freddy. Entre les « Séquences » et les « Pâques à New York », le moment de la traversée transatlantique et son ouragan constituent le point de passage d'une *religion intime* à l'expression de la douleur de l'homme en général, et la Face du Christ dans les « Pâques » remplace celle de la jeune morte dans les *Séquences*.

Pour le poète, le récit collectif, ou mythe, a désormais au moins trois vertus. Récit de substitution, le mythe chrétien permet de dire par métaphore ce qui doit rester tu, et d'évoquer un remords insupportable mais indicible ; comme mythe, il appartient au fonds culturel collectif, il est donc compréhensible par tous lecteurs (ou presque) sans qu'il soit besoin de commentaire ni d'explication, et c'est là une vertu poétique non négligeable ; enfin, il *concerne* tous les lecteurs, et prétend signifier quelque chose de la condition humaine, de sa

souffrance[260]. La mort du Christ devient l'image de la mort qui nous hante, que ce soit celle de l'autre ou la sienne propre. L'expérience individuelle prend sinon un sens, du moins une dimension supra-personnelle, et même une beauté nouvelle.

De façon très significative, c'est précisément alors qu'il évoque ce souvenir de la face « véronisée « , imprimée sur le mur de la Santé comme sur le mouchoir de Véronique, que le futur nom du poète apparaît pour la première fois en filigrane dans le *Voyage*:

> Tout cela me hantait incessamment et défilait dans ma tête, en grandioses images de douleur et de tristesse ; danse macabre, tintammaresque ; scories de métropole sur le canevas anémié de mon cerveau, fleurs braisées sous la cendre.[261]

Au cœur de la souffrance et de la destruction, dont les cendres sont la métaphore, le futur Blaise Cendrars a découvert le moyen d'une beauté toujours vive, fleurs braisées.

Le mythe chrétien fonctionne désormais dans la poésie de Cendrars comme l'opérateur qui permet de passer de l'expérience individuelle à une communication poétique d'un tout autre ordre. Un exemple de déplacement textuel nous le montre. Au début du récit de voyage, s'adressant par l'écriture à Féla qu'il va retrouver à New York, Freddy écrit, conscient de la distorsion poétique et mentale qu'il opère sur la réalité : « Pourtant, je ne puis penser à Vous qu'en vers ». Or le dernier vers des « Pâques à New York », on le sait, répète une formule comparable, mais adressée cette fois-ci au Seigneur : « Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous. » Or la répétition qui fonde le vers final est la dénégation de ce qu'il prétend : Cendrars continue de penser à son interlocuteur muet, ce « Vous » auquel s'adresse le sujet des « Pâques ». Ce dernier vers dit à la fois la tentation du retrait solitaire dans la chambre « nue », le désir de renoncer à chercher Dieu, et l'aveu qu'on n'y parviendra pas, l'impossibilité de l'athéisme. Dire à l'interlocuteur qu'on ne pense plus à lui est déjà un paradoxe, mais le répéter est un double paradoxe, une impossibilité logique au même titre

[260] Le terme de « mythe chrétien » que nous choisissons d'employer ici désigne, au-delà du récit évangélique de la vie et de la mort du Christ, l'ensemble de significations qui s'y sont attachées au cours des siècles. Il ne s'agit pas de reprendre la critique platonicienne du *muthos* (parole douteuse, à laquelle s'oppose le *logos*) mais d'insister sur le caractère fondateur d'un récit susceptible de métamorphoses multiples, au sens que Paul Ricoeur donne au mot dans *Temps et Récit.* Ricoeur évoque ainsi « la capacité qu'a le *muthos* aristotélicien de se métamorphoser sans perdre son identité. C'est à cette mutabilité de la mise en intrigue qu'il faut mesurer l'envergure de l'intelligence narrative. » In *Temps et Récit II*, éditions du Seuil, 1984, p.12.

[261] P.65. Notons que la danse macabre est encore une fois à l'évidence liée à l'histoire et à la mort d'Hélène. En effet, c'est pendant son séjour new-yorkais que Cendrars devait écrire une pièce de théâtre intitulée *Danse macabre*, dans laquelle une mère y accuse l'amant de sa fille défunte : « Tu as crucifié ma chair et tu as torturé mon âme. »

qu'affirmer « Je mens tout le temps ». Même si « Journal », un poème daté d'août 1913 semble le confirmer, qui s'ouvre sur l'affirmation « Christ / Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous / Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques », le vers ultime des « Pâques » se contredit lui-même : la quête de Dieu ne saurait s'arrêter tout à fait, et la flamme humaine et divine ne saurait s'éteindre. Car Vous, c'est à la fois Hélène, Féla, le Seigneur, Dieu fait homme, et le voisin « triste et muet », l'homme souffrant, animé d'une espérance divine :

> Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
> Dans la chambre à côté, un être triste et muet
>
> Attend derrière la porte, attend que je l'appelle !
> C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Eternel.

Ecrit Cendrars dans les « Pâques ». La beauté de l'ouragan sur le transatlantique a en effet forcé le poète à « humaniser sa muse ». C'est là le premier sens de l'expression « chercher en dehors de soi » prononcée quelques mois plus tard lors d'une conférence sur l'anarchisme. C'est « la beauté qui, possédée, possède » (une expression employée par le camarade Sauser) et que l'on retrouve en 1913 dans la *Prose* sous une forme quasi identique : « […] une violente beauté / Que je possède / Et qui me force. » La violence active de la beauté, celle des éléments furieux, a forcé la transformation espérée du sujet.

La découverte de l'usage poétique possible du mythe chrétien est ainsi strictement contemporaine d'un nouveau point de vue moral et d'une esthétique nouvelle. Les paragraphes programmatiques que Freddy rédige au cœur de la tempête, en vue de la poésie future, sont essentiels. Ils déterminent les contours de son œuvre à venir, « pendant poétique de la IXe [symphonie] », poème de l'âme humaine, de « l'origine du monde et toute la vie de l'univers ». Enfin, le jeune poète assume une distance critique par rapport à ses lectures favorites, et invente l'expression de sa propre esthétique :

> Il faut purger Spitteler du jeu enfantin des mythologies, Huysmans de l'encombrant bric-à-brac, Rémy de Gourmont de son érudition, tous les poètes et tous les livres de la mise en scène, des coulisses, de l'anecdote, éplucher tous les poèmes des rimes, jusqu'au vers rythmiquement élémentaire qui en est le noyau, réduire tous les livres à quelques pages essentielles et nues, etc., etc. – pour découvrir ce que j'appelle *le lyrisme cosmique*.
> Peu d'œuvres sont pures ; il n'y a eu jusqu'ici que des essais.

> Plus de commentaires, mais des inventaires ; plus de gloses, mais des clefs, des florilèges, des essentiaires ; l'analytique synthèse, la scelle mortuaire, la Pyramide.[262]

Tout est dit, ou presque, et pour longtemps. L'inventaire, au lieu du commentaire : embrasser le monde, sans le juger. Trouver « le rythme du mouvement, l'harmonie de la vie. Dissonance, effet dynamique. Immobile, il ne subjuguerait guère. De même qu'en chemin de fer, on ne s'intéresse guère au paysage, mais bien à la danse, à la ronde du paysage. »[263] Seule peut-être la notion de Pyramide sera abandonnée au profit, bientôt, de la Profondeur. Aussitôt après la définition du nouvel art poétique, appliquant ses préceptes à la lettre, le poète étrangement altéré peut avec beaucoup d'attentive douceur décrire une mère portant son enfant, telle une Madone qui lui fait penser à « la *Maternité* de Carrière à Bruxelles »[264], une figure à la fois mythique et esthétique, antique et moderne, le peintre Carrière ayant vécu entre 1849 et 1906. Forcé par la beauté sauvage de l'ouragan à quitter sa contemplation narcissique, Sauser-Cendrars en a fini avec le mépris outrancier qu'il affichait avant son voyage pour l'humanité misérable, avec cet isolement aristocratique qui le caractérisait. Au lieu d'accabler silencieusement cette femme de ses sarcasmes, il s'intéresse désormais aux hommes et femmes autour de lui, la pauvre voyageuse sur le transatlantique rejoint la Madone de Carrière (qui apparaît ensuite dans les « Pâques ») : la vie est esthétique car, éternellement recommencée, elle est prise dans une totalité cosmique. C'est bien du même mouvement que Sauser-Cendrars change d'éthique et prend conscience de la possibilité de la beauté moderne, de floraisons nouvelles.

Notre disponibilité aux événements dépend peut-être surtout de notre capacité à les anticiper, voire à les construire. Il a fallu que Freddy *veuille* sa métamorphose (nous nous souvenons qu'il attendait beaucoup de son voyage et parlait d'une « soif solaire »), puis la reconnaisse et l'admette. La signature Blaise Cendrart, ainsi orthographiée, apparaît parmi les papiers des *Inédits Secrets* à la date du 18 décembre 1911, soit une semaine après la fin du voyage, et non pas, comme Cendrars l'a affirmé plus tard, lors de la nuit de Pâques 1912. L'expérience de l'ouragan, en forçant la volonté de changement de Sauser, en rompant la résistance de sa culture littéraire fin de siècle, a été déterminante. Cependant, les faits et le

[262] P.71. Carl Spitteler fait également partie des lectures favorites de Cendrars, mais aussi de Nietzsche, qui s'inspira semble-t-il considérablement de son personnage de Prométhée pour Zarathoustra.
[263] P.74. Le cinquième *Poème élastique* « Ma Danse », s'en souvient encore en février 1914 : « Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage / Danse-paysage / Paritatitata / Je tout-tourne ».
[264] P.72. Dans les « Pâques à New York », c'est l'âme du poète qui est associée à la Mère du Christ : « Mon âme est une veuve en noir, - c'est votre Mère / Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière. »

symbole construit *a posteriori* d'une naissance à la poésie le jour de Pâques s'accordent : c'est bien en méditant sur la Passion du Christ, sur ce que le mythe chrétien raconte de souffrance et de ciel synthétisés en un Type, que Blaise renaît homme et poète : il s'ouvre à une humanité inclusive du poète.

Les inquiétudes du tout nouveau Blaise Cendrars ne prennent évidemment pas fin avec sa traversée transatlantique, elles s'avivent même. Pourtant, elles ne sont plus désormais une raison de nier la vie, mais au contraire d'en saisir le dynamisme. Reconnaissant leur qualité cosmique, propre non pas au seul poète, mais à l'humanité, Cendrars peut désormais les partager. Certes, les « Pâques à New York » n'ont aucune « solution » à offrir. Le poète ne se veut ni prophète, ni sauveur, mais c'en est désormais fini du « monotone soliloque » des premières années d'écriture[265]. Encore une fois, le dernier vers des « Pâques » se contredit lui-même, et le poème est traversé de part en part par cette deuxième personne qui en est aussi le dernier mot.

L'objectif chez chacun des trois poètes est désormais comparable : il s'agit moins de rendre compte d'une expérience personnelle, que de manifester le caractère commun de cette expérience. Le mythe, dont nous avons vu l'importance chez Cendrars, est l'un des moyens de rendre compte d'une expérience humaine, et nous verrons plus loin les autres outils mis en œuvre. Or ils s'inscrivent dans des stratégies énonciatives divergentes selon les poètes, et qu'il nous faut d'abord préciser. Si celle d'Apollinaire et Cendrars relève de ce que Käte Hamburger a appelé le lyrisme, celle d'Eliot relève de l'énonciation fictive ou du masque.

Sujet lyrique et sujet fictif

Dans *Logique des genres littéraires*, constatant que les distinctions formelles ne sont plus des critères génériques fiables (par exemple, un poème peut être écrit en vers ou en prose), l'Allemande Käte Hamburger propose de les remplacer par une logique des genres, fondée sur l'opposition entre deux genres majeurs : le lyrisme et la fiction.

[265] Dans *Magonni Nameh*, au moment où le héros tâtonne au fond de son ennui, il semble saisi d'un éclair de lucidité : « Mon Dieu, ma vie n'est qu'un monotone soliloque ! ». Op. cit., p.101.

Cette opposition repose sur la notion d'énonciation : d'après Käte Hamburger, « Le langage est énonciation partout où il ne crée pas de Je-Origine fictif. »[266] Le genre fictionnel est séparé du système d'énonciation de la langue, il est du côté de la mise en forme, de la mimesis. L'« univers fictif n'est pas le champ d'expérience de l'auteur, du narrateur ou du dramaturge ». En revanche, nous éprouvons spontanément le poème lyrique comme un énoncé de réalité, « au même titre qu'un récit vécu qui nous serait communiqué par voies orale ou écrite. » Nous l'appréhendons comme étant « le champ d'expérience du sujet d'énonciation ». C'est là ce qui distingue notre expérience d'amateur de poème de celle à quoi nous invitent le roman et le drame : nous ne voyons pas dans les énoncés du poème [lyrique] un semblant, une fiction, une illusion. [267]

Cette première différence fondamentale étant posée entre énoncé d'un sujet d'énonciation, et énoncé fictionnel, il reste à préciser la spécificité du genre lyrique parmi les autres énoncés sans Je-Origine fictif, c'est-à-dire parmi l'ensemble des énoncés relevant d'un sujet d'énonciation. Ici, Käte Hamburger précise que les autres énonciations, qu'elle appelle « communicatives », sont orientées vers le pôle-objet, ou la fonction de réalité. Le langage est alors « au service de l'information, de la communication ». Ainsi, dans la prière, le sujet est « un sujet pragmatique, en tant que tel orienté vers l'objet, comme le sont les sujets d'énonciation historique ou théorique. » En revanche, « l'énonciation lyrique ne 'veut' pas (comme nous sommes obligés de dire) exercer une telle fonction » [268]. Käte Hamburger distingue subtilement deux faits : d'une part l'identité entre sujet lyrique et auteur est une identité *notifiée*, explicite dans le poème lyrique, mais d'autre part le caractère de réalité de l'expérience rapportée dans l'énoncé n'est pas avéré :

> Le sujet d'énonciation s'identifie toujours à l'énonciateur, le locuteur ou l'auteur d'un document de réalité. Le sujet d'énonciation lyrique s'identifie donc avec le poète, exactement comme celui d'une œuvre historique, philosophique ou scientifique s'identifie avec son auteur, au sens logique du terme. Mais alors que, dans le cas de ces documents de réalité, cette identification n'est pas problématique puisque, seul l'objet étant visé, le sujet d'énonciation n'a pas de rôle par rapport au contenu, il en va autrement avec le Je lyrique. L'identité logique ne signifie pas, dans ce cas, que tous les énoncés d'un poème, ou même le poème dans son entier, doivent correspondre à une expérience réelle de l'auteur. […] Certes, l'expérience peut être « fictive » au sens d'invention, mais le sujet d'expérience, et, avec lui, le sujet d'énonciation, le Je lyrique, ne

[266] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (édition allemande en 1957 sous le titre *Die Logik der Dichtung*), Seuil, 1986, p.208.
[267] Ibid., pp. 250, 240 et 237-238.
[268] Ibid., pp. 211, 213, 215.

> peut être que réel. Car il est l'élément structurel, constitutif de l'énonciation lyrique ; à ce titre, son comportement n'est pas différent de celui de l'énonciation non lyrique […][269]

En somme, le sujet lyrique renvoie à l'auteur du poème, mais l'expérience rapportée dans le poème peut être fictive. Comme l'écrit Käte Hamburger, « Le genre lyrique est constitué par la volonté en quelque sorte 'notifiée' du sujet d'énonciation de se poser en Je lyrique, c'est-à-dire par le contexte dans lequel nous rencontrons le poème »[270].

Or c'est là précisément ce que font, de plus en plus nettement au cours du temps, Apollinaire et Cendrars, insistant fortement dans leurs grands poèmes sur l'identité entre le sujet poétique et l'auteur. En revanche, Eliot, lui, refuse la stratégie lyrique, préférant à partir de « The Love Song » le choix de la fiction poétique.

A l'inverse des deux poètes de langue française, T.S. Eliot avance masqué, derrière des sujets poétiques qui sont autant de personnages ou, étymologiquement, de masques. Certes, Prufrock, ou plus tard Gerontion partagent à l'évidence de nombreux traits avec leur auteur et sont même sur certains points son porte-parole : Prufrock se débat comme lui dans des contradictions métaphysiques, et hésite à prendre la parole publiquement, à la manière, du moins peut-on le supposer, du jeune poète inconnu ; comme Eliot qui a cherché à s'engager dans l'US Navy puis dans les services d'espionnage en 1917, mais dont les démarches sont restées sans effet (à cause, semble-t-il, de l'intervention d'Ezra Pound), Gerontion, le sujet poétique d'un poème de l'immédiat après-guerre, décrit sa maison au bord de la ruine, avoue ne s'être pas battu, et réfléchit aux pièges de l'Histoire.

Néanmoins, Eliot se garde bien de proposer une identification *logique*, pour reprendre le terme de Käte Hamburger, du sujet poétique et de l'auteur. Au contraire, l'attribution d'un nom différent, l'insistance sur l'âge du sujet poétique le distinguent explicitement de l'auteur. Eliot privilégie ces masques, et même invente de véritables *personnages* poétiques, tel Sweeney, un sujet poétique récurrent. Eliot dramatise alors volontiers la scène, exhibant l'arrangement du paysage ou l'organisation spatiale des figures les unes par rapport aux autres. Cet ensemble de procédés produit un effet de distance, et renvoie ainsi le poème au domaine de la poiesis, ou, pour suivre les catégories de Käte Hamburger, de la fiction.

Cette stratégie adoptée par Eliot tient certainement à sa personnalité, en particulier à sa prudence : les témoins de ses premières années en Angleterre insistent sur le contrôle de lui-

[269] Ibid., pp.241 et 243.
[270] Ibid., p.214.

même manifesté en toute occasion par le jeune homme, son accent plus british que nature, la correction de sa tenue etc. Sans doute y a-t-il chez Eliot une forme de pudeur extrême et, comme chez Prufrock, une peur du ridicule qui l'incitent à privilégier la fiction poétique sur le lyrisme. Ce choix correspond certainement aussi à une conscience aiguë de la comédie que se jouent les hommes, du caractère répétitif des situations sous des déguisements différents. Mais surtout, ce choix permet à Eliot d'explorer un registre nouveau, sans passer par la parodie : il s'autorise désormais l'émotion pathétique, l'expression non satirique du sentiment.

Le contraste entre « Portrait of a Lady » (1910-1911) et « The Love Song of J. Alfred Prufrock » permet ainsi de mesurer les bénéfices poétiques du « Je-Origine fictif », pour reprendre le terme de Käte Hamburger, ou du sujet poétique fictif[271]. Le sujet de « Portrait of a Lady » ressemble en effet beaucoup à Prufrock, et sans doute à leur auteur commun. Comme le brouillard tombe sur la ville dans la chanson de Prufrock, ici c'est l'obscurité qui envahit la pièce, précisément au moment où le sujet flanche dans le rôle qu'il a décidé d'adopter : « My self-posession gutters ; we are really in the dark. »[272] Comme Prufrock, il a quelque chose à dire, qu'il ne fait qu'évoquer sans précision ; il s'interroge : « Are these ideas right or wrong ? »[273] sans qu'on sache bien ce que sont « ces idées ». Tout au plus comprend-on que, comme la question de Prufrock, elles risquent d'introduire une brèche dans les conventions de la comédie humaine. Ces idées restent donc à l'état de sensations fugitives, de vagues notions comme issues d'un monde antérieur, une défaillance du sujet qui perd un peu de sa contenance lorsque la musique d'un piano mécanique se conjugue au parfum des jacinthes. Surpris, il se rappelle alors « certaines choses que d'autres ont désirées ».

Mais peut-être trop proche du jeune Eliot lui-même, (on le voit la plume à la main, mettant en scène son propre poème, et sur le point de partir à l'étranger comme Eliot lui-même en 1910) ce sujet vit amèrement la distance qui le sépare de toute vie vraiment vécue ; il ignore la flamme du désir, l'élan de la spontanéité, reconnaissant en chaque geste la copie du geste d'un autre. Il se trouve à mi-chemin de deux positions possibles, assumées ni l'une ni l'autre : le cynisme et l'idéalisme. D'un côté il hésite à sourire à son propre humour noir, peut-être inconvenant si la dame venait vraiment à mourir, de l'autre il s'interroge lorsqu'il tressaille au son d'une vieille chanson d'amour. Aussi l'ironie est-elle la seule attitude vitale

[271] « Portrait of a Lady » est recueilli dans les *Collected Poems 1909-1935*, mais pas dans l'édition bilingue du Seuil. Par conséquent, nous traduisons.
[272] « Je perds mes moyens un instant ; il fait vraiment sombre à présent. »
[273] « Ces idées sont-elles justes ou erronées ? »

qui lui soit possible, et le champ d'exploration des sentiments par le poème se réduit au minimum, l'intérêt du poème résidant essentiellement dans la satire sociale et l'humour.

Il fallait qu'Eliot trouvât un outil poétique adéquat afin de dépasser cette ironie perpétuelle, et d'explorer d'autres émotions, de renouer en particulier avec une forme de pathétique. De même que Proust put synthétiser ses recherches antérieures lorsqu'il adopta la forme du roman autobiographique, la distance créée par l'invention d'un sujet poétique fictif fut l'outil qui affranchit Eliot de son autodérision et de sa distance ironique perpétuelles. Il était désormais possible d'explorer une gamme plus large de sentiments et d'émotions, car la distance de l'intelligence critique observant la comédie humaine était inscrite dans le choix générique du poème et le refus du lyrisme : il n'était plus nécessaire de l'attribuer au sujet lui-même. Et si Prufrock reste encore *prudent* tout en laissant déjà deviner son inquiétude et sa soif d'amour, ni Gérontion ni les personnages de « The Waste Land » n'instaureront d'eux-mêmes une distance avec leurs réflexions ou l'élan de leurs émotions : la *logique* du poème le fait pour eux. Avec le sujet poétique fictif, Eliot a également mis fin à l'effet de supériorité condescendante produit par certains de ses premiers poèmes, dans lesquels le sujet poétique, alors identifiable à l'auteur, évoquait avec ironie ses « marionnettes ». Ainsi le « je » du poème « Convictions (Curtain Raiser) » levait-il le rideau sur la comédie des sentiments insincères et des opinions « individuelles ». La suppression du je-auteur en position hiérarchique de surplomb est aussi le premier pas vers un poème dramatique et même vers le drame poétique, formes possibles de l'impersonnalité en art.

Enfin, Eliot lui-même a justifié ce choix un peu plus tard, en 1917, en défendant le concept de *l'impersonnalité* de l'art dans son essai *Tradition and the Individual Talent* :

> La marche de l'artiste est un sacrifice continuel, une extinction continuelle de sa personnalité. […] L'esprit du poète […] peut, soit en partie, soit exclusivement, opérer sur l'expérience humaine du poète ; mais plus l'artiste est parfait, et plus complètement se sépareront en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée, et plus sera parfaite la façon dont l'esprit absorbe et transmute les passions qui composent ses matériaux. […] Et des émotions qu'il n'a jamais éprouvées lui serviront tout aussi bien que celles qui lui sont particulières. […] L'émotion due à l'art est impersonnelle.[274]

Il existe, en particulier dans le contexte anglo-saxon, une lecture idéologique de ce parti paris éliotien pour l' « impersonnalité » de l'art. La critique anglo-saxonne actuelle, se détachant de ce qu'elle a adulé les décennies antérieures, n'est pas toujours tendre avec Eliot. Elle a pris

[274] « Tradition and the Individual Talent » (1917), traduit par Henri Fluchère, in *Essais choisis*, Seuil, 1999, p.31, 32, 33, 3- et 37.

soin ces dernières années de préciser le rôle joué par le droite française sur la formation d'Eliot. Le travail d'écriture d'Eliot aurait été commandé par une idéologie politique, un système réactionnaire, fait d'anti-romantisme, de rejet des Lumières et de la Révolution française. Kenneth Asher affirme ainsi dans *T.S. Eliot and Ideology* :

> Simply put, it seems to me that from beginning to end, Eliot's work, including both the poetry and the prose, was shaped by a political vision inherited from the French reactionary thinkers, especially from Charles Maurras.[275]

La thèse de Kenneth Asher a l'intérêt de proposer une lecture cohérente de l'ensemble de l'œuvre d'Eliot, plutôt que de voir chez lui deux périodes, la première, révolutionnaire, représentée de façon exemplaire par « The Waste Land », étant orientée vers les questions d'esthétique, et la seconde, portée sur la morale, la religion et la politique, étant conservatrice. La triple déclaration d'Eliot dans sa préface à *For Lancelot Andrews* en 1928, où l'auteur s'affirme « classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion » ne serait ainsi que l'épiphénomène d'une adhésion de fond aux idées de Charles Maurras et Pierre Lasserre, dès ses années d'étude à Harvard (en 1906-1910), sous l'influence du professeur Irving Babbitt. Cette adhésion aurait été ensuite renforcée par son premier séjour parisien, la lecture de *L'Action française* puis la rencontre avec T.E. Hulme, lui-même diffuseur des idées de la droite française en Angleterre.

Or, il est fort possible en effet que la pensée de Maurras et Lasserre ait permis à Eliot d'unifier en un système des tendances antérieures. Pierre Lasserre avait ouvert la polémique contre le romantisme en 1907 avec *Le romantisme français* qu'il analysait comme « ruine de l'individu qui se brise dans une vaine révolte contre la condition humaine, vanité d'une sensibilité chimérique qui nie le réel, tyrannie de la passion, confusion de l'art, idolâtrie du Progrès, influence néfaste de l'Allemagne et de l'esprit panthéistique » articulées à un néfaste idéal démocratique du « bonheur pour tous ». D'après Michel Décaudin, cette polémique culmina en 1909-1911, autrement dit lors du séjour parisien d'Eliot[276]. Le sommaire des conférences qu'Eliot prononça plus tard dans le Yorkshire, en 1916, montre que pour Eliot à ce moment-là, Rousseau marque la naissance du romantisme et de l'individualisme à l'origine du désordre moderne : l'effusion sentimentale, le mépris de la forme, le refus de la discipline sont les marques formelles d'un individualisme et d'un égotisme qui ont pour correspondance

[275] Kenneth Asher, *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, 1995, pp.2-3: « En un mot, il me semble que du début à la fin, le travail d'Eliot, tant en poésie qu'en prose, a été commandé par une vision politique héritée des penseurs réactionnaires français, en particulier de Charles Maurras. »

[276] Voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., pp.310-311. Nous tenons la citation de Pierre Lasserre de la même source, p.310.

politique le mépris de l'autorité, de la hiérarchie, et l'établissement d'un contrat social fondé sur la volonté des individus.[277]

Cependant, aussi convaincant que soit le travail de Kenneth Asher sur l'influence de Babbitt, Maurras, Benda, Sorel, Hulme, nous ne partageons pas son point de vue selon lequel le travail poétique d'Eliot serait *depuis le début dépendant* d'une vision politique de type maurrassien. Il semble qu'avant même d'être une pensée anti-démocratique, donc d'ordre politique, son anti-romantisme s'explique par deux phénomènes : une réticence personnelle à l'effusion sentimentale, et la conviction que la sortie de l'individualisme littéraire est salutaire. Le poète, s'il ne veut pas être totalement marginalisé, doit prendre en compte la réception de son public, aussi restreint soit-il. Et l'homme qui quitte l'environnement social pour se perdre sur les océans métaphysiques risque de se noyer. Comme nous l'avons vu dans ses premiers poèmes, l'introspection sans fin, le débat avec soi-même ne mènent nulle part et ce labyrinthe-là n'a guère d'issue. La thèse de philosophie qu'Eliot consacre à Bradley est d'ailleurs l'affirmation du scepticisme d'Eliot.[278]

En fait, ni le sujet, ni le poète n'ont rien à gagner dans la défense de l'individualisme promu par le romantisme, le symbolisme ou Bergson, et dans lequel s'est égarée la décadence. Sur ce point, on ne peut que partager l'analyse de Bourget pour qui la sortie du décadentisme passe par la compréhension de « l'action réciproque de la société sur l'individu » et la conception d'une totalité dans laquelle s'inscrivent les parties[279]. C'est bien la prise de conscience du caractère commun des expériences humaines qui marque l'émergence d'une nouvelle poétique chez Apollinaire, Cendrars et Eliot. Aussi la satire sociale qui occupe une telle place depuis les premiers poèmes d'Eliot jusqu'à « The Waste Land » au moins, n'est-elle pas la manifestation d'une opposition romantique à la société qui, par définition, opprimerait l'individu, mais bien au contraire la critique d'une société qui se noie dans l'individualisme et l'effusion instantanée, donc dans la répétition stérile. Il n'est sans doute pas nécessaire d'aller chercher Maurras pour cela.

---

[277] Voir T.S. Eliot, *Syllabus of a Course of Six Lectures on Modern French Literature*, cité par Kenneth Asher, op. cit., pp.37-38.

[278] Louis Menand résume avec humour et de façon expéditive la thèse d'Eliot, *L'Expérience et les objets de la connaissance dans le philosophie de F.H. Bradley,* au chapitre 2 de *Discovering modernism : T.S. Eliot and his context* (op.cit., p.42) : « Eliot was engaged in writing for the Harvard philosophy department a dissertation whose arguments amount to a demonstration of the pointlessness of doing, for any traditional philosophical reason, philosophy. » (« Eliot avait commencé à rédiger pour le département de philosophie de Harvard une thèse, dont les arguments tendaient à prouver l'inutilité de faire, pour quelque raison philosophique traditionnelle que ce soit, de la philosophie. »)

[279] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, 1993, p.16.

Ainsi, il nous semble que le choix d'un sujet poétique fictif, outre qu'il permet de concilier comme nous l'avons suggéré l'exploration des sentiments et une forme de distanciation, répond aussi à la nécessité de sortir d'une conception individualiste de l'art, pour parvenir à ce que Eliot appelle l'impersonnalité de l'art : il ne s'agit pas seulement d'une disparition élocutoire du poète, même si Eliot a certainement médité la leçon de Mallarmé dans « Crise de vers » ; le sujet poétique fictif permet de synthétiser des expériences et des émotions humaines bien au-delà de la seule personne du poète. Il est le garde-fou qui évite au poète l'erreur de Rousseau stigmatisée par Eliot, « exaltation of the *personal* and *individual* above the *typical.* »[280] S'il est la marque et l'outil d'une ouverture de la poésie à autrui et à des questions qui concernent l'ensemble du groupe social, il nous paraît abusif de l'interpréter, ou de lire l'essai « Tradition and the Individual Talent » qui justifie *a posteriori* des choix esthétiques déjà partiellement visibles dans « Prufrock », comme une réponse esthétique à une idéologie réactionnaire. Cette importance du Type, déjà rencontrée chez Cendrars qui emploie le mot à la fin de son *Voyage en Amérique*, pourra chez Eliot également s'exprimer grâce au mythe. Or il est temps d'en venir aux stratégies énonciatives d'Apollinaire et Cendrars. Le choix qu'ils font, contrairement à Eliot, du lyrisme, les engage-t-il vers une personnalisation de l'art ?

Apparemment, le parcours d'Apollinaire semble suivre le chemin inverse de celui d'Eliot. Ses premiers poèmes donnent parfois la parole à un sujet poétique fictif, par exemple à Salomé, un sujet fictif qui assume l'ensemble de l'énoncé du poème éponyme d'*Alcools*, ou aux différents personnages de poèmes dramatiques comme « Le Larron », ou encore aux personnages de poèmes narratifs comme « La Loreley » : quelles que soient par ailleurs leurs éventuelles ressemblances avec l'auteur, il n'y a pas d'identification logique. En revanche, le sujet des grands poèmes d'*Alcools* renvoie explicitement à l'auteur. « La Chanson du Mal-Aimé » se donne pour cadres deux villes européennes, Londres et Paris, qui sont des lieux de résidence notoires du poète, et l'épigraphe ajoutée lors de la publication en recueil renvoie directement au contexte d'écriture, identifiant ainsi de façon explicite le je auctorial (« Et **je** chantais cette romance / En 1903 […] ») au je aimant de l'énoncé, (« […] sans savoir / que **mon** amour »). Par ailleurs, les allusions au travail poétique sont marquées dans « Les Fiançailles ». « Poème lu au mariage d'André Salmon » multiplie les effets de réel, par la mention de la date et de l'occasion de composition, par le nom d'un poète réel, ami de

[280] « L'exaltation de tout ce qui est *personnel* et *individuel* aux dépens du *type* », Première leçon des cours de littérature française de 1916, in *T.S. Eliot and Ideology*, op. cit., p.37.

l'auteur, dans le titre et le corps du poème, par la mention de Paris, d'ailleurs très présent dans le recueil (dans « Le Pont Mirabeau », « Vendémiaire », « Zone »)[281]. Le caractère biographique de « Zone » est très marqué, et ce poème qui ouvre le recueil multiplie lui aussi les effets de réel et les allusions à la position de l'auteur, par la mention de ses lieux de séjours, en particulier Auteuil où vivait alors Apollinaire, et d'un autre nom de poète, René Dalize. Mais c'est surtout le nom de l'auteur lui-même qui est mentionné à plusieurs reprises dans le cours des poèmes : depuis le très villonien « Guillaume qu'es-tu devenu » d' « A la Santé », au vers deux fois écrit de « Cortège », « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes ».

Comme Apollinaire, et en ayant sans doute conscience d'imiter le geste de son aîné, Cendrars mentionne son prénom d'homme et de poète dans « Prose du Transsibérien » : le vers « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre » revient sous cette forme ou sous une légère variante six fois dans un poème qui multiplie les toponymes réels, mentionne également « mon ami Chagall » et cite « Les Fiançailles » d'Apollinaire :

> Mais je n'ai pas pris de notes en voyage
> « Pardonnez-moi mon ignorance
> « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers »
> Comme dit Guillaume Apollinaire

Si le prénom « Blaise » ne réapparaît pas dans les poèmes suivants, en revanche les *Dix-neuf poèmes élastiques* continuent de multiplier les noms de lieux réels, parisiens et autres, les amis artistes et poètes (Chagall, Léger, le Douanier Rousseau, Apollinaire encore, Canudo, le poète expressionniste Rubiner) et s'ouvrent avec l'allusion aux « Pâques à New York » qui tisse encore l'aller-retour entre la figure du poète et celle de l'homme :

> Christ
> Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous
> Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques[282]

L'on arguera peut-être que cette constante présence du poète dans ses poèmes n'est pas précisément une façon de dépersonnaliser ses inquiétudes. Cette poésie serait-elle narcissique ?

En fait, il nous semble que ce choix du lyrisme produit deux effets majeurs. Tout d'abord, que l'auteur s'expose dans ses poèmes en tant qu'homme et poète lui permet de

[281] Nous reprenons bien entendu le concept d'*effet de réel* à Roland Barthes, dans l'article du même nom publié dans l'ouvrage collectif *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, Points Essais, 1982, pp.81-90.
[282] « Journal », in *Poésies complètes*, op. cit., p. 65.

s'inscrire dans une réalité extra-poétique, dans le monde social où l'homme porte une identité et un nom, et d'affirmer hautement les liens de la vie vécue et de la poésie : comme l'écrivait Francis Vielé-Griffin en 1905, « Quitter la cathédrale des esthètes pour se mêler aux choses vivantes ».[283] Or, nous nous permettons d'y insister, cette exposition du poète en tant qu'auteur dans ses poèmes ne fait pas de cette poésie de l'avant-guerre une poésie plus *autoréférentielle* ou *métapoétique* qu'une autre comme on l'a souvent affirmé. Elle est avant tout la réponse aux exigences nouvelles apparues depuis 1895, sinon d'un « Art pour la Vie » selon l'expression de Louis Nazi, du moins d'un art en relation réciproque avec la vie[284]. Elle est aussi une première forme d'engagement du poète dans ses poèmes, non certes conçu comme la défense d'une « cause », mais comme une manière de *publicité*. Sous l'*affiche* sonore et visible de son nom de poète, comme l'écrit Cendrars quelques années plus tard, le poète s'expose publiquement :

> Je me suis fait un nom nouveau
> Visible comme une affiche bleue
> Et rouge montée sur un échafaudage[285]

C'est cette relation nécessaire de la vie et de la poésie qu'exhibe Cendrars lorsqu'il affirme avoir écrit les « Pâques à New York » au cours d'une seule nuit de fièvre en avril 1912, trouvant du même coup son nom de poète. Nous avons vu au contraire que la signature Blaise Cendrart apparaît dès le 18 décembre 1911, et que l'image des « fleurs braisées sous la cendre » intervenait dès le voyage transatlantique. A quoi il faudrait ajouter que cette Pâque russe qu'est *La Légende de Novgorode*, si elle n'est ni un faux ni un poème antidaté, invalide l'hypothèse d'une écriture entièrement neuve des « Pâques à New York ». Que les documents dont on dispose viennent infirmer le récit de Cendrars ne relève pas (seulement) de la recherche pointilleuse du critique victorieux sur le créateur pris en flagrant délit de mythomanie. Cela signale surtout à quel point, ici comme souvent désormais à partir de 1912, Cendrars insiste sur les liens de la poésie et de la vie : « La littérature fait partie de la vie, écrit-il en 1913. Ce n'est pas quelque chose 'à part' » ou encore « Je ne trempe pas ma plume dans un encrier, mais dans la vie. »[286]

---

[283] Francis Vielé-Griffin, réponse à une enquête de *La Littérature contemporaine*, 1905, cité par Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., pp. 268-269.
[284] « l'heure est venue de l'Art pour la Vie » écrit Louis Nazi dans *Sincérité* (octobre 1909), répondant ainsi au credo parnassien de l'Art pour l'Art. Cité par Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p.279.
[285] « Hôtel Notre-Dame », fragment du poème *Au Cœur du monde*, in *Poésies complètes*, p.129.
[286] Article de Cendrars paru dans *Der Sturm* n°184-185, novembre 1913, à l'occasion de la publication de « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », in *Poésies complètes*, op. cit., p.35 ; et *L'Homme foudroyé*, (1945), éditions Denoël, 2002, p.233.

Ce mythe élaboré par Cendrars sur l'écriture de « Pâques à New York » et sa propre naissance comme poète ne vaut pas comme explication biographique, mais comme indication de lecture, contrat de lecture orienté. Premièrement, prenons garde, semble dire Cendrars, la poésie fait bien plus que de se réfléchir dans une complaisance narcissique, mais vient de la vie même, se bat avec les mystères de l'existence ; deuxièmement, loin de se donner comme vérité sur le monde, miroir du monde, un poème est toujours un discours historique, énoncé à un moment donné par un sujet donné. Et l'importance frappante des marques d'énonciation dans les poèmes de Cendrars et Apollinaire le confirme.

Apollinaire et Cendrars insistent volontiers, dans les écrits critiques qu'ils consacrent aux arts plastiques, sur la notion de « personnalité » qui leur est chère. Loin d'eux la volonté de préconiser, comme Eliot, un art impersonnel. De ce point de vue, nous pourrions en effet parler d'une personnalisation de l'art. Pour autant, il ne s'agit en aucune façon d'une personnalisation des questions existentielles, ou des expériences évoquées dans les poèmes. Le choix du lyrisme et la présence des noms des poètes tendent surtout à inscrire le poème dans un espace plus vaste que lui, dans une réalité sociale et historique.

Déterminante est donc chez Cendrars, Apollinaire et Eliot la conscience nouvelle que leurs souffrances et inquiétudes sont partagées. Le choix du lyrisme ou du Je-Origine fictif sont deux stratégies différentes autorisant un même effet : quitter l'impasse d'une poésie post-symboliste, expression de sujets isolés. Nous pressentons déjà que cette prise de conscience s'accompagne d'un nouveau regard sur l'univers social, moins systématiquement négatif ou méprisant. Or c'est au moment même où ils rompent avec ce que nous avons appelé *l'individualisme littéraire* que ces poètes cherchent à renouveler leur communication avec le public, à *rentrer dans le monde*, selon les termes mêmes d'Apollinaire.

Rentrer dans le monde

L'image est dans l'esprit du temps : il s'agit de « quitter les tours ». Comme le rappelle Michel Décaudin, Adolphe Boschot écrivait dès 1901 « nous descendons de la 'Tour d'Ivoire' » ; Jules Romains constatait « C'est entendu : poètes, musiciens, peintres, tous sortent de la fameuse tour d'ivoire » ; et Duhamel écrit à propos de Vildrac en 1911 : « On sort des tours, on voudrait bien serrer des mains et parler affectueusement à quelqu'un

… »[287] Sortir des tours, soit, mais pour descendre où ? dans le monde, et plus exactement dans la Cité. L'importance que prennent la rue, les métaphores urbaines et architecturales, tant dans les poèmes que dans les essais d'Apollinaire, de Cendrars et d'Eliot, témoigne de cette volonté de retrouver place et fonction dans la cité, entendue à la fois comme ville et comme organisation politique.

Métaphores urbaines et architecturales

Tracer l'évolution des métaphores architecturales dans le discours d'Apollinaire permet de suivre la progression de sa pensée concernant les rapports de l'artiste (ou du poète) et de la cité. En 1908, dans un article qu'Apollinaire consacre à son ami poète André Salmon, l'imagerie reste très baudelairienne. Imaginant une ville nocturne, il y situe les poètes en marge, entre ciel et terre :

> Les poètes y veillent dans des mansardes de maisons à six étages, et, près du ciel, les lampes sont analogues aux étoiles. [288]

Pourtant, l'article s'ouvre sur une image du poète en bâtisseur :

> Le ver Zamir qui sans outils pouvait bâtir le temple de Jérusalem, quelle saisissante image du poète ! Et cet André Salmon, dont l'avenir se souviendra, crache des constructions plus solides sur leurs bases mentales que les monuments de pierre. Ses paroles ont plus de réalité que les objets mêmes du sens qu'elles expriment.

Mais le choix du verbe « crache », et la concurrence entre les constructions du poète André Salmon et celles des architectes, comparaison défavorable aux secondes, isole encore le poète de la réalité urbaine et sociale.

Le poème d'Apollinaire « Le Brasier », contemporain de cet article, reprend le mythe du ver Zamir. Peter Fröhlicher, dans l'article qu'il consacre à ce poème, interprète le sujet poétique comme « une figure de l'autocratie intellectuelle », dont le ver Zamir, capable de bâtir seul et sans instruments, serait une image[289]. Le critique voit le théâtre céleste construit par le ver Zamir comme une métaphore du poème :

> Figuré par le théâtre céleste, le texte poétique est un espace de la vision et de l'analyse qui permet, d'une part, un nouveau regard sur le monde – à l'utopie de la Désirade s'oppose la terre déchirée et reprisée – et qui, d'autre

[287] Voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, pp. 120-121, 238.
[288] Voir l'article qu'il consacre à André Salmon dans *Vers et prose* en 1908, in *Œuvres en prose complètes*, II, p.1007.
[289] Peter Fröhlicher, « Le Brasier d'Apollinaire : lecture sémiotique », *Archives Guillaume Apollinaire n°7*, Paris, Lettres modernes, 1983.

> part, est le lieu où le Sujet se contemple et prend conscience de lui-même. [290]

Mais le sujet poétique renonce finalement à cette figure possible de sa création, déclarant qu'il préférerait « vouloir savoir » plutôt que « pour toujours [rester] assis dans un fauteuil ». Comme l'écrit Peter Fröhlicher :

> [le théâtre] apparaît comme une création spontanée et parfaite, dont le produit-énoncé ne comporte aucune marque de l'acte créateur. Comparé au pentacle, le narrateur-spectateur s'inscrit, nous l'avons vu, dans le même contexte mythologique que le ver constructeur du temple de Salomon, et on admettra que le spectacle décrit par Ego se rattache, en fait, à la poétique présidant à la création du théâtre. A cette poétique qui relègue l'instance de parole dans la position de spectateur éternel – l'acte créateur une fois accompli ne saurait être répété ou dépassé – le narrateur préfère l'effort cognitif continuel orienté vers la mort.[291]

Autrement dit, en 1908, au moment de l'article consacré à Salmon et de la composition du « Brasier », le jeu sur les métaphores architecturales et urbaines (en « contremont » du théâtre apparaît aussi « une ville marine » peuplée seulement de « colombes lasses ») suggère qu'Apollinaire se détache d'une conception à la fois solitaire et parfaite de l'acte poétique. Il commence à lui préférer, selon l'expression ultérieure du poème « Cortège », une création qui « Présente tout ensemble et l'effort et l'effet », qui exhibe son processus de fabrication. La création, loin d'être détachée du sol, se situe aussi désormais au cœur du lieu commun. En effet, Peter Fröhlicher remarque que le néologisme des *sphingeries* dans « Le Brasier » « contient phoniquement le mot *singerie* ». L'habitat des sphinx, auquel le sujet souhaite se joindre finalement, serait donc marqué par des « traces de moquerie », parallèlement à la dévalorisation du lieu propre au sujet poétique, « vain pentacle ». Remarquons également que ces sphinx vivent en troupeau, un terme potentiellement très péjoratif, mais qui, chez Apollinaire, semble porteur d'une ironie légère, non dénuée d'affection. Si l'hypothèse de Peter Fröhlicher est exacte, selon laquelle « les sphinx fonctionnent comme récepteurs d'un message culturel »[292], contrairement aux centaures du début du poème, figures sexuelles et naturelles, alors il nous semble que par la préférence accordée aux sphingeries, le sujet poétique affirme son choix d'appartenance à l'espace culturel collectif, même si c'est celui du troupeau.

---

[290] « Le Brasier d'Apollinaire », p. 115.
[291] Ibid., p.116.
[292] L'hypothèse est convaincante dans la mesure où les centaures produisent des sons naturels, un « hennissement mâle » auquel se mêlent les « grand'plaintes végétales », tandis que le troupeau de sphinx écoute « le chant du pâtre ».

Quoique le poème et le texte théorique soient contemporains, « Le Brasier » marquerait donc une évolution par rapport à l'article consacré à Salmon. Le poète renonce dans le poème à la figure de l'architecte solitaire, et à l'image de la création parfaite, du monument littéraire conçu pour l'éternité. Il lui préfère une création en acte, au cœur de l'espace commun. Or progressivement, les conférences d'Apollinaire infléchissent dans le même sens le discours sur la poésie et l'art, à travers de parlantes métaphores architecturales et urbaines. Elles abondent en particulier dans son essai de 1913, *Les peintres cubistes : Méditations esthétiques*.

L'article des *Méditations esthétiques* consacré à Jean Metzinger raconte ainsi la formation du peintre. Apollinaire choisit pour ce récit la métaphore d'un voyage, qui rappelle celui des artisans compagnons:

> Dans le douloureux voyage qu'il a fait à la recherche d'une discipline, Jean Metzinger s'est arrêté dans toutes les villes bien policées qu'il a rencontrées sur son chemin.

Mais le lecteur peut s'épargner la peine de chercher ces villes sur la carte de France. La première d'entre elles est en effet « cette élégante et moderne cité du néo-impressionnisme dont Georges Seurat fut le fondateur et l'architecte ». La cité est donc bien une métaphore de l'espace de création. Filant sa métaphore, Apollinaire remarque que lorsque l'invention artistique tourne à la copie et à l'imitation, lorsque les artistes reproduisent les mêmes vieilles recettes, la cité se désertifie, à l'exemple de la ville du fauvisme que traverse Metzinger. Cette « cité barbare et sauvage », lorsque « les fauves eurent cessé de rugir », ne fut plus habitée que par de misérables « bureaucrates » ou « fonctionnaires », indignes d'être nommés peintres, et la cité prit « soudain l'aspect d'un village abandonné ».

L'article consacré à Albert Gleizes dans le même essai affectionne également les comparaisons architecturales :

> Les tableaux d'Albert Gleizes sont réalisés par une force de même sorte que celles qui ont réalisé les pyramides et les cathédrales, qui réalisent les constructions métalliques, les ponts et les tunnels.

Prophétisant le développement de l'art de Juan Gris, Apollinaire imagine :

> les éléments imprévus dont le style se dégagerait comme il se dégage aujourd'hui des constructions métalliques des ingénieurs : grands magasins, garages, voies ferrées, aéroplanes. [293]

[293] *Méditations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, pp. 28, 29, 30, 33 et 41.

Comment l'imagerie apollinarienne désignant le poète ou l'artiste a-t-elle pu passer, en quelques années, de l'habitant des mansardes, poète solitaire entre terre et ciel, au fondateur de cités, à l'architecte et à l'ingénieur de constructions à usage collectif ? Notre hypothèse est qu'entre 1903-4, l'époque de « La Chanson du Mal-Aimé », et 1913, celle des *Méditations esthétiques*, Apollinaire a compris la nécessité pour le poète et pour l'artiste de reprendre leur place dans la cité. Il a parallèlement développé une conscience aiguë de leur rôle social et du travail qui les attend. Le tournant décisif est pris en 1907-1908, à l'époque des poèmes dits du Feu, précisément au moment où Apollinaire décide de vivre de sa plume et d'abandonner son emploi à la banque Châteaufort et Poitevin.

Lorsque plus tard en 1919, Cendrars consacre plusieurs articles à la peinture contemporaine, il reprend les métaphores urbaines employées par Apollinaire pour narrer l'évolution de la peinture du début du siècle, et il cite d'ailleurs en toutes lettres les « fameuses *Méditations esthétiques* » dont il s'inspire à l'évidence beaucoup. Néanmoins, ces métaphores se rencontrent aussi ailleurs sous sa plume, par exemple lorsque, citant une page de Walt Whitman dans la conférence qu'il consacre aux « poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », il commente :

> Oui, paver le trottoir. C'est cela qui est bon à dire.
> En cherchant leur langue les poètes d'aujourd'hui ont pavé le trottoir.[294]

Autrement dit, l'évocation de la ville moderne en poésie ne relève pas de l'anecdote, ni du motif à la mode. Les rues de « La Chanson du Mal-Aimé », de « The Love Song », des *Pâques à New York*, de « Zone », et plus tard de *The Waste Land* n'ont réellement d'importance que parce que le poète s'engage dans la cité.

Cet engagement ne va pas nécessairement de soi. Ainsi les *Pâques à New York* surprennent curieusement le lecteur par l'accumulation des références au « vieux temps » et à l'Europe, avant d'en venir au sujet annoncé par le titre. Ce n'est qu'alors que le sujet poétique consent à descendre « […] à grands pas vers le bas de la ville, / Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile. » Cet effet de tampon des premières strophes, ce retard pris dans le poème, est significatif de la transition qu'opère Cendrars en 1912.

[294] In *Aujourd'hui*, op. cit., p.94.

A l'inverse, la déclaration d'Apollinaire au troisième vers de « Zone » marque la volonté du poète de prendre à bras le corps la réalité urbaine contemporaine, et d'en faire sans subterfuge à la fois l'objet de son poème et l'espace propre du poète : « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine » n'est certainement pas à entendre comme une variante des sulfureuses déclarations futuristes, ni une réplique de l'appel de Marinetti, en 1909, à détruire les musées et les bibliothèques. Le vers serait plutôt à lire comme une réponse au Baudelaire des *Tableaux parisiens*, dans *Les Fleurs du Mal*. Ce poète qui, l'un des premiers, avait fait de Paris un véritable enjeu poétique, ne cessait pour autant de dire son inadéquation à la ville moderne. L'usage du mythe, par exemple dans « Le cygne », permet à Baudelaire de recouvrir le Paris haussmannien qui se construit depuis quelques années (les travaux ont commencé juste après l'avènement de Napoléon III en 1852) sous une autre construction, purement littéraire et imaginaire. Ce n'est pas la Seine que Baudelaire mentionne, mais « Ce Simoïs menteur » agrandi des pleurs d'Andromaque, et c'est à peine si « le nouveau Carrousel » est évoqué, seul toponyme renvoyant à une réalité urbaine récente. Baudelaire accumule les figures d'exilés - Andromaque, un cygne (variante de l'albatros), Ovide, la négresse africaine, les matelots, les captifs etc. - pour signifier son propre exil dans le Paris moderne qui se construit sous ses yeux.

Nous l'avons vu, « La Chanson du Mal Aimé » s'ouvre sur le même type de construction à rebours, Londres étant recouvert de tout un bazar antique. Le vers de « Zone », lui, doit se lire moins comme un rejet du passé littéraire et artistique, ou comme un culte du moderne, que comme un manifeste. Il s'agit d'accomplir dès le début de « Zone » le geste ébauché à la fin de « La Chanson du Mal Aimé », cette transition de l'Antiquité à la modernité : « A la fin tu es las de ce monde ancien ». Tandis que Baudelaire recouvre le Paris moderne de mythes antiques qu'il lui préfère, Apollinaire préfère désormais « la grâce de cette rue industrielle » et « la sirène » de l'usine aux sirènes de la mythologie grecque et romaine. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un refus en bloc de la mythologie, à laquelle, dans « Zone » même, Apollinaire continue de recourir, mais d'une rupture avec la préférence baudelairienne du vieux Paris au Paris nouveau, de l'antiquité à la vie contemporaine. Si le début de « Zone » est un *Contre Baudelaire*, c'est parce que le poète accepte la cité, s'engage dans son époque.

Or cet engagement du sujet poétique et du poète dans son époque ne saurait se concevoir à sens unique : il se double aussi d'une revalorisation du rôle du public, et d'un débat sur la très délicate question de la professionnalisation des poètes. Une curieuse image apparaît alors dans les poèmes et les essais, rendue possible sans doute par l'intérêt à la fois

réel et condescendant pour les colonies, pour ces primitifs africains qu'on admire mais qui n'en restent pas moins des « sauvages » fascinants et effrayants : le *cannibalisme* donc devient l'une des métaphores de ce rapport nouveau du poète au public.

Consommation poétique

Lorsque le sujet lyrique du « Brasier » affirme « J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries / Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât », il propose une curieuse image de sacrifice, une sorte de nouvelle Cène où la dévoration du poète remplacerait la communion chrétienne. Il s'agit que le public mange le corps du poète. A cette étape de notre travail, nous espérons avoir convaincu de l'importance primordiale du rapport à la religion chrétienne chez Apollinaire[295]. Mais comme dans toutes les choses sérieuses Apollinaire ne se dépare pas d'humour, l'étrange *communion-consommation* du poète évoquée dans « Le Brasier » trouve un écho amusant, mi-laïque, mi-sacré dans *Le Bestiaire* (1911), au poème intitulé « La sauterelle » :

> Voici la fine sauterelle,
> La nourriture de saint Jean.
> Puissent mes vers être comme elle,
> Le régal des meilleures gens.

Apollinaire joue sur les doubles sens de « vers », à la fois insecte comme la sauterelle et poésie, et de « nourriture », charnelle et spirituelle, comme eût pu le faire Rabelais, offrant os et substantifique moelle à son banquet romanesque. Ici, le superlatif « meilleures gens » est également double : il peut désigner l'excellence morale, la sainteté chrétienne, ou bien renvoyer à un élitisme social. L'expression désignerait alors l'aristocratie et la bourgeoisie aisée, cultivée, sachant apprécier les bonnes choses … et pouvant se les offrir. Il est vrai que la petite plaquette du *Bestiaire*, tirée à cent vingt exemplaires, illustrée de bois gravés de Raoul Dufy, était destinée à un public fort choisi de connaisseurs et d'amateurs de livres d'artistes, disposés à y investir une certaine somme. Aussi le quatrain propose-t-il en souriant un glissement de la nourriture du saint et de l'ascète à celle de la bonne société bourgeoise et cultivée. L'adresse du poète à son public, aux « meilleures gens », relève avec un humour distancié mais aimable de la tradition du poète courtisan, qui complimente ses dédicataires. Mais Apollinaire met aussi –discrètement- les pieds dans le plat : sa poésie est un produit de consommation.

[295] Nous nous engageons ici dans les pas de Didier Alexandre, dont l'article « L'écriture du sacré dans *Alcools* » in *Littératures contemporaines n°2*, est particulièrement attentif à la façon dont Apollinaire transforme l'hypotexte sacré, notamment biblique.

L'image de la consommation poétique se trouve également dans le poème de Cendrars composé en 1914, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, lorsque Cendrars évoque le cinquième oncle. Pourquoi ce chef cuisinier est-il le seul des sept oncles qui n'ait pas « le mal du pays » ? Il y a à cela plusieurs raisons : nous savons que cet oncle est pleinement de son époque, qu'il connaît « tous les événements » et qu'il a « toujours été partout où il se passait quelque chose ». Point de nostalgie chez lui de quelque âge d'or, point de fuite vers un paradis illusoire ni de révolte anarchiste, son rapport au monde contemporain est celui de l'adhésion. Sa lettre parvient d'ailleurs au sujet lyrique en même temps que le *Petit Journal Illustré* et l'annonce de l'affaire Dreyfus. Mais surtout, affirme Cendrars à son sujet :

> Tu es le maître
> Tu as inventé nombre de plats doux qui portent ton nom
> Ton art
> Tu te donnes tu te vends on te mange
> On ne sait jamais où tu es
> […]
> Tes menus sont la poésie nouvelle

Si l'oncle n'est pas atteint de la même mélancolie que les autres, n'a pas « le mal du pays », c'est bien car son art est consommé. Aussi est-il doublement ubiquiste, non seulement parce qu'il ne cesse de voyager, mais parce que son art nourrit les quatre coins de la planète. Comme chez le sujet lyrique du « Brasier », nous observons un glissement de la consommation de l'art à celle de l'artiste, et donc au cannibalisme, qui rejoint d'autres images exotiques du poème : « Tu te donnes tu te vends on te mange ».

Quant à l'accumulation des verbes « donner » et « vendre », elle est symptomatique de l'hésitation de Cendrars : quel est exactement le statut de ce cannibalisme ou de cette *consommation* poétique ? acte gratuit ou commercial ?

Portrait du poète en travailleur

La question, non résolue par la succession des deux verbes dans « Le Panama », est particulièrement délicate. Chez Apollinaire, Cendrars et Eliot, l'insistance sur le *travail* poétique est notable, quoique parfois compensée, par exemple chez Apollinaire, par une désinvolture qui relève d'un attachement (un peu conservateur) à l'esprit bohème. L'éloge du travail n'est pas, certes, une donnée tout à fait nouvelle, déjà les Parnassiens se présentaient comme des artisans du vers. Cet accent mis sur le travail poétique ou artistique est, une fois de plus, une façon de répondre aux accusations de parasitage, et de rapprocher les poètes des autres corps de métiers. Il pose par ailleurs un problème véritable : le poète est-il un

professionnel ? ce « travail » est-il un « effort », une activité maîtrisée qui s'appuie sur un ensemble de techniques, comme on pourrait parler du « métier » d'un artisan ? ou est-ce une activité sociale impliquant rémunération ? et si le poète exerce un travail au sens social du terme, comment et par qui doit-il être rémunéré ?

T.S. Eliot, dans son essai de 1917, *Tradition and the Individual Talent*, évoque le "*métier* of poetry". En cela, il suit les traces d'Ezra Pound, qui se plaisait, comme le remarque Louis Menand, à souligner le travail laborieux et le temps nécessaire pour produire un poème très court :

> "I waited three years to find the words for 'Piccadilly'", he explains in "How I began" (1913), "it is eight lines long, and they tell me now it is 'sentiment'". The two lines of "In a Station of the Metro", he says in the same article, required "well over a year"; it was cut down, we learn in "Vorticism" (1914), from a poem of thirty lines.[296]

Dans un article d'avril 1920, "Modern Tendencies in Poetry", mesurant l'importance des poètes des générations antérieures, T.S. Eliot ne voit que Browning parmi les poètes anglais dont l'étude soit de quelque fruit pour les jeunes poètes. Il mentionne en revanche les Français, « Baudelaire, Gautier, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Rimbaud » et commente ainsi cette liste de références qui, on l'aura noté, commence justement avec le Parnasse :

> It is curious that these men, who have so strongly influenced our contemporaries, should have impressed themselves upon us as eminently *hommes de métier*. Some of them lived as romantic or pathetic lives as any of our young men of the nineties. But […t]he Frenchmen of whom I speak were very seriously occupied with the problem of finding a sincere idiom.[297]

Autrement dit, Baudelaire, Gautier et leurs héritiers symbolistes, malgré une apparente vie de bohème, adoptaient une attitude en réalité très sérieuse dans leur « métier » de poètes. Le terme désigne ici l'artisanat, le savoir technique, davantage que le statut social. Mais l'insistance de T.S. Eliot sur l'attitude *quasiment professionnelle* de ces poètes semble déjà être une façon d'avancer des arguments en faveur d'une professionnalisation de la poésie. En

[296] Louis Menand, op. cit., p.61. « J'ai mis trois ans à trouver les mots de « Piccadilly », explique-t-il dans « How I Began » (« Comment j'ai commencé », 1913). Ce poème fait huit lignes et on me dit à présent que c'est du « sentiment » ! Les deux vers de « In the Station of the Subway » (« Dans la station de métro »), affirme-t-il encore dans le même article, ont réclamé « plus d'une année » ; ce poème est le résultat d'une coupe sévère, apprend-on dans « Vorticism » (1914), et se développait à l'origine sur trente vers. »

[297] Cité par Christopher Ricks, dans les notes aux *Inventions of the March Hare*, op. cit., p.403. « Il est curieux que ces hommes, qui ont si fortement influencé nos contemporains, nous aient marqués en tant *qu'hommes de métier*. Certains d'entre eux ont mené des vies aussi romantiques ou pathétiques que n'importe lequel de nos jeunes gens des années 90. Mais […l]es Français dont je parle consacraient très sérieusement leur temps à découvrir une langue sincère. »

1923, revenant sur l'influence de Rémy de Gourmont, Eliot remarquera encore que ce dernier « est l'un des guides qui nous firent étudier Flaubert, lequel fut un maître à la fois d'art et de pensée »[298]. Le choix un peu étonnant d'un prosateur parmi les « guides » d'Eliot s'explique sans aucun doute par le soin célèbre que Flaubert mettait au travail de la forme, à la recherche de la perfection stylistique, lui qui pouvait consacrer une journée à la tournure d'une phrase. Car c'est là une des spécificités du discours métapoétique d'Eliot, que son attachement tout parnassien à la notion de « perfection », Eliot parlant tout aussi volontiers de « poète parfait » que de « critique parfait ».

Apollinaire affirme quant à lui avec une certaine légèreté, en 1908, dans le poème « Fiançailles » : « Des anges diligents travaillent pour moi à la maison ». Certes, l'image est peut-être une façon de faire comprendre que la poésie se fait à la fois dans la rue, en marchant et en chantant, et plus tard, à la table de travail. Néanmoins, la responsabilité du travail n'est pas ici assumée par le sujet poétique. D'après Philippe Soupault, Apollinaire se serait également vanté, au sujet de son « Poème lu au mariage d'André Salmon » :

> Eh bien ! je l'ai écrit sur l'impériale de l'omnibus qui me conduisait à la mairie. Mon ami René Dalize me parlait tout le temps.[299]

Cette désinvolture, qui tend à faire du poète un génie à l'inspiration facile, est pourtant en complète opposition avec les propositions d'Apollinaire critique d'art et conférencier. Au contraire, lorsqu'il s'adresse au public au sein d'un essai ou bien lors d'une conférence, et non plus à ses amis, Apollinaire insiste sur le travail et le métier des artistes et des poètes. Ainsi affirme-t-il en 1909 dans *Les Poèmes de l'année* : « les poètes veulent honorer aujourd'hui non seulement leur art mais encore leur métier. »[300] Dans l'article qu'il consacre à André Salmon en 1908, Apollinaire utilise encore l'expression de « métier poétique »[301], il parle ailleurs de « travail orgueilleux »[302]. Mais c'est surtout lorsqu'il défend l'art de ses amis cubistes que la valorisation du travail artistique est la plus nette. En 1913, dans les *Méditations esthétiques*, Apollinaire déclare :

> Je déteste les artistes qui ne sont pas de leur époque et de même que le langage du peuple était pour Malherbe le bon langage de son époque, le métier de l'artisan, du peintre en bâtiment devrait être

[298] « Lettre d'Angleterre » de la *Nouvelle Revue Française*, novembre 1923, citée par Christopher Ricks, op. cit., p.404.
[299] Philippe Soupault, *Guillaume Apollinaire ou les Reflets de l'Incendie*, cité par Marcel Adéma et Michel Décaudin dans les notes des *Œuvres poétiques*, op. cit., p.1054.
[300] In *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.904.
[301] Ibid., p.1011.
[302] *Les Poètes d'aujourd'hui*, ibid., p.915.

> pour l'artiste la plus vigoureuse expression matérielle de la peinture.[303]

On voit à quel point, comme chez Eliot, le terme de « métier » semble flottant. Certes, Apollinaire n'évoque pas ici la question de la rémunération. Mais la comparaison de l'artiste avec l'artisan et le peintre en bâtiment dépasse la seule question technique ; elle suggère non seulement que le « métier » de l'artiste s'inscrit dans un contexte social, historique, mais elle semble encore suggérer une équivalence des statuts sociaux.

L'article qu'Apollinaire consacre à Pablo Picasso dans les *Méditations esthétiques* est particulièrement remarquable par son insistance sur le travail de l'artiste. Apollinaire propose une critique du génie, qui rejoint la critique de l'imitation de la nature sur laquelle s'ouvrait l'essai. Apollinaire distingue alors les génies inspirés des artistes travailleurs. Pour les premiers, « point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous le jours, en tout pays et en toute saison ». Mais cette inspiration facile a sa contrepartie :

> ce ne sont point des hommes, mais des instruments poétiques ou artistiques. Leur raison est sans force contre eux-mêmes, ils ne luttent point et leurs œuvres ne portent point de traces de lutte. Ils ne sont point divins et peuvent se passer d'eux-mêmes. Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs œuvres ne passent point par l'intelligence.[304]

Les artistes inspirés ne sont ni humains, ni divins. Notons au passage le parallélisme entre les deux notions, sur lequel nous reviendrons dans un instant. Les autres artistes au contraire, les travailleurs, « s'efforcent » :

> aucune muse ne les inspire […], rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. Hommes créés à l'image de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage. Mais que de fatigues, que d'imperfection, que de grossièretés ! Picasso, c'était un artiste comme les premiers.
>
> Il n'y a jamais eu de spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds.[305]

[303] *Médiations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.27.
[304] *Méditations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.23.
[305] Ibid., p.24.

N'eût été la mention de Picasso, ce dernier passage eût aussi bien pu s'appliquer à la poésie d'Apollinaire. Le verbe « balbutier » semble indiquer qu'il oublie presque le médium artistique, l'art pictural, auquel s'intéresse l'article. Surtout, les échos du « Brasier », des «Fiançailles » et de « Cortège » sont multiples. L'artiste travailleur est humain et divin parce que c'est un créateur. Le « spectacle » de la transformation de Picasso rappelle le théâtre de la fin du « Brasier », ainsi que le vers « Et voici le spectacle », peu avant que le sujet poétique ne déclare les changements de son esthétique, précisément vers une esthétique de l'imperfection, du processus constamment renouvelé, du « vouloir savoir ». Ce processus artistique continu porte aussi les traces d'une lutte, puisque le sujet du « Brasier » est dévoré, rappelant la métaphore du boucher de soi-même de Cendrars. Aussi l'œuvre selon le goût d'Apollinaire est-elle celle qui « Présente tout ensemble et l'effort et l'effet », selon le dernier vers de « Cortège », ce qu'il dit plus clairement encore à la fin de l'article sur Picasso :

> Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art.[306]

La réunion des termes « travail », trois fois mentionné, et du mot « valeur » donne un accent résolument économique à cette dernière phrase. L'artiste est un travailleur, et son œuvre, comme n'importe quelle production, tire sa valeur du travail. S'il n'évoque pas ici les questions financières ni la question de la rémunération des artistes, Apollinaire semble préparer le terrain.

Ici comme si souvent, en particulier dans les *Méditations esthétiques*, on croirait lire la réponse d'Apollinaire aux propositions de Nietzsche, par exemple au paragraphe 162, intitulé « Culte du génie par vanité », de la première partie de *Humain, trop humain*, où l'on peut lire que « l'activité du génie ne paraît pas le moins du monde quelque chose de foncièrement différent de l'activité de l'inventeur en mécanique, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. » Ce qu'il y a de commun entre eux, selon Nietzsche, c'est précisément l'effort de ces hommes, qui se consacrent entièrement à leur activité, qui se préoccupent de « chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à les mettre en forme. » Se demandant alors pourquoi on réserve aux « artistes de l'expression » et non aux hommes de science le titre de « génie », Nietzsche propose trois éléments de réponse :

> Les hommes ne parlent manifestement de génie que là où les effets de la grande intelligence leur sont le plus agréables et où ils ne veulent pas d'autre part éprouver d'envie. Nommer quelqu'un « divin » c'est

[306] Ibid., p.25.

> dire : « ici nous n'avons pas à rivaliser ». En outre : tout ce qui est fini, parfait, excite l'étonnement, tout ce qui est en train de se faire est déprécié. Or personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle s'est *faite* ; c'est son avantage, car partout où l'on peut assister à la formation, on est un peu refroidi. L'art achevé de l'expression écarte toute idée de devenir ; il s'impose tyranniquement comme une perfection actuelle. Voilà pourquoi ce sont surtout les artistes de l'expression qui passent pour géniaux et non les hommes de science. En réalité cette appréciation et cette dépréciation ne sont qu'un enfantillage de la raison.[307]

L'agrément de l'art, la vanité du public, et le caractère achevé de l'œuvre sont cause, selon Nietzsche, de cette erreur qui fait qualifier les artistes de géniaux ou divins.

Apollinaire semble répliquer au philosophe en revendiquant précisément la visibilité du travail et l'effort de l'intelligence dans l'œuvre. L'intuition d'Apollinaire ici est étonnante, car il définit une tendance majeure de l'art du vingtième siècle et même du vingt-et-unième commençant, qui, en développant de plus en plus la pédagogie de l'œuvre, fait du processus de travail, du « work in progress », un aspect au moins aussi important que l'œuvre finie. Or pour Apollinaire, c'est précisément la visibilité de « l'effort et l'effet », c'est ce travail de l'artiste qui fait de lui non un instrument mais bien un ouvrier, et *en même temps* un démiurge, un artiste divin, un créateur. Ces qualificatifs ne relèvent plus d'une escroquerie de la raison, comme le voulait Nietzsche, mais d'une valorisation de la condition humaine, d'une appréciation positive du mythe de la chute qui contraint les hommes à travailler. C'est parce que l'homme est mortel et travailleur qu'il est créateur, ce qui rappelle encore « Les fiançailles » :

> Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
> Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
> J'admirerais mon ouvrage

Le poète mortel, affublé de son ombre au sol, sa ténébreuse épouse, qui est le signe anticipé de sa mort à venir, peut aussi se multiplier dans des formes diverses, qu'il s'agisse de poèmes ou d'enfants, et ce malheureux mortel accède alors au rang d'un Créateur qui au septième jour admire son ouvrage. Il est vrai que dans « Les Fiançailles », antérieur aux *Méditations* de

[307] *Humain, trop humain*, in *Œuvres I*, op. cit., p.534. Le paragraphe suivant, intitulé « La conscience du métier », comporte lui aussi de nombreux échos dans le texte d'Apollinaire. Il commence ainsi : « Gardez-vous de parler de dons naturels, de talents innés ! On peut nommer des grands hommes qui furent peu doués. Mais ils *acquirent* la grandeur, devinrent des « génies » (comme on dit) […] ; ils eurent tous cette robuste conscience d'artisans […]. » Et l'on pourrait encore citer l'opposition de Michel-Ange et Raphaël dans le livre cinquième d'*Aurore*, § 540, ou encore de nombreux passages du *Crépuscule des Idoles*. La flânerie 31, « Encore un problème de régime », évoque également les métaphores utilisées par Eliot dans *Tradition and the Individual Talent*. Nietzsche énumère en effet les moyens de conservation « de cette machine subtile qui travaille sous la plus forte pression, de cette machine que l'on appelle Génie. »

quelques années, le sujet poétique décrète aussi : « J'observe le repos du dimanche / Et je loue la paresse », même si cette paresse semble non productive et est mise en cause quelques vers plus loin. Dans le poème, contrairement à ce qui se passe avec les artistes travailleurs des *Méditations esthétiques*, point de travail. Et nous avons vu que ce sont de bien fantaisistes « anges » qui travaillent pour le sujet poétique. Est-ce alors une manière de présenter le travail comme une activité heureuse, et non un devoir ? ou bien faut-il croire que la pensée d'Apollinaire a continué de mûrir entre 1908 et 1913, ce qui est plus probable ?

Sans doute aussi le changement de contexte contribue-t-il à la différence entre la proposition du poème et celle de l'essai esthétique. Parce qu'il n'est pas lui-même en cause dans le champ des arts plastiques, Apollinaire se trouve moins contraint par les habitudes intellectuelles du milieu, les siennes propres et celles de ses confrères. Il peut, comme critique artistique, se libérer plus facilement de l'habit bohème qu'il a revêtu au sortir de l'adolescence en devenant poète, s'affranchir partiellement du discours sur la pureté de l'art et le désintéressement des poètes et des artistes, pour tracer ce portrait de l'artiste en travailleur, avec les éventuelles implications économiques qu'il comporte.

La position de Cendrars par rapport au travail est encore plus complexe. A de nombreuses reprises au cours de sa vie, Cendrars rejette toute idée de travail ou de métier poétique, qu'on entende les termes au sens de technique, d'effort, ou de profession. Il écrit ainsi en 1913 dans *Der Sturm*, en commentaire à « Prose du Transsibérien » :

> Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier ; il n'y a donc pas d'artistes. Les organismes vivants ne travaillent pas. Je n'aime pas la sueur de mon front malgré les avis salutaires d'un livre trop fameux. Il n'y a pas de spécialisations. Je ne suis pas homme de lettres.[308]

Ce rejet du professionnalisme et du travail, auquel le péché originel aurait condamné l'homme, permet surtout à Cendrars d'insister sur le fait que « La littérature fait partie de la vie. » Dans le poème soigneusement intitulé « *Prose* du Transsibérien », il écrit « Et j'étais déjà fort mauvais poète ». La phrase de Cendrars n'est pas « j'étais alors fort mauvais poète » ou « j'étais encore fort mauvais poète » mais « j'étais déjà fort mauvais poète ». Qu'implique ce « déjà » sinon un refus du statut : poète sent trop le métier, l' « ornière esthète », le bohème parisien attaché à son Montmartre ou son Montparnasse, ce qu'il confirme dans l'article de *Der Sturm*, « Je ne suis pas poète », tout en écrivant quelques lignes plus bas « C'est donc bien mon poème, mon Eve, ma côte ». Curieux paradoxe. Il s'agit en fait d'un mouvement

[308] En marge de *La Prose de Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, in *Poésies complètes*, op. cit., p.35.

général au début du siècle: quitter la tour d'ivoire consiste précisément à rapprocher la littérature de la vie. Qui plus est, alors que sa réputation poétique est toute récente, Cendrars cultive déjà son image d'aventurier, et confond allègrement, comme il le fait dans le début de « Prose du Transsibérien », vie et littérature, réalité et fiction. Il affirme ainsi dans l'article de *Der Sturm* avoir fait ses « plus beaux poèmes dans les grandes villes parmi cinq millions d'hommes – ou à cinq mille lieues sous les mers en compagnie de Jules Verne ». Un vers de « Prose », « Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse » est d'ailleurs une réécriture d'une phrase déjà citée de Gourmont dans *Le Latin mystique* : « Seule la littérature mystique convient à notre immense fatigue. » En corrigeant l'hypotexte de Gourmont, Cendrars déplace de façon symptomatique la fonction d'évasion de la littérature vers l'aventure géographique.

Enfin, dans le numéro 10 de la revue *Littérature*, à la question « Pourquoi écrivez-vous ? », Cendrars répond « PARCE QUE », refusant d'ajouter un mot aux déclarations faites dans la revue berlinoise :

> Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct ; peut-être par spiritualité.[309]

La référence à la physiologie et à l'hygiène est encore une façon de répondre aux accusations de dégénérescence. La littérature est bien loin désormais d'être un produit du cerveau névrosé, elle est au contraire une activité de l'instinct (du côté du primitivisme et non de la civilisation) en même temps que de l'esprit[310].

Pourtant, cette présentation organique de la littérature et ce rejet du métier ou du travail, si elles sont périodiquement réaffirmées par Cendrars au cours de sa vie, sont tout aussi régulièrement contredites par une série d'affirmations contraires. C'est ainsi qu'il écrit dans « Le Panama », à peine ultérieur à « Prose du Transsibérien » de quelques mois :

> Il n'y a pas d'espérance
> Et il faut travailler
> Les vies encloses sont les plus denses
> Tissus stéganiques
> Rémy de Gourmont habite au 71 de la rue des Saints Pères
> Filagore ou seizaine

[309] Ibid.

[310] Le rejet du travail, du métier ou de la profession d'écrivain sert encore une stratégie de valorisation de la littérature comme prolongement de la *vie*, dans un texte bien plus tardif, daté de 1949. Cendrars y évoque son travail d'édition de Casanova aux éditions de la Sirène en 1919. Il insiste sur le succès foudroyant, dès le XVIIIe siècle, des *Mémoires* qui « circulaient sous le manteau » de « ce grand vivant de Casanova », un aventurier, un homme qui s'était « improvisé écrivain à l'âge de soixante ans » et « n'était en rien gens de lettres ». Préface à *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, in *Œuvres complètes II,* Paris, Denoël, 1960, pp.11-13.

« Séparés un homme rencontre un homme mais une montagne ne rencontre jamais une autre montagne »
Dit un proverbe hébreu

Claude Leroy précise dans ses notes à l'édition Denoël que *Les Vies encloses* est le « titre d'un recueil de poèmes, paru en 1896, de l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-1898), l'auteur de *Bruges-la-Morte* », que *stéganique* est un néologisme qui signifie « hermétique, impénétrable », et que la *filagore* est une « corde à l'usage des emballeurs dite aussi seizaine ». Autrement dit, ici Cendrars inverse complètement les propositions de son poème « Prose du Transsibérien ». Alors que dans son deuxième grand poème il semblait signifier son adieu au symbolisme incarné dans la figure de Jehanne, et avait corrigé une phrase de Gourmont en privilégiant la géographie au détriment de la littérature, ici il mentionne Rémy de Gourmont, valorise non le déplacement géographique mais l'enfermement, la clôture et le travail littéraire, et valorise les vies encloses en citant un recueil de poésie symboliste. Comment expliquer une telle contradiction ?

En fait, Cendrars hésita toute sa vie entre les deux positions, tantôt se présentant comme un aventurier qui se trouve écrire par hasard, affirmant que « seule l'action libère », tantôt au contraire persuadé que l'action et le voyage ne sont que des déplacements illusoires, qu' « Au milieu de l'Atlantique on n'est pas plus à l'aise que dans une salle de rédaction » et que l'on « tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne », comme il l'affirme dans *Le Panama* (mais l'image de la cage des méridiens remonte aux notes du *Voyage en Amérique*). Cendrars en revient alors à la proposition de Schopenhauer, « Le monde est ma représentation » ; chaque homme, isolé dans sa solitude, est enfermé dans sa vision du monde, à la réalité duquel il n'a pas accès. De cette philosophie idéaliste découle une conception de la littérature proche de celle de Bergson et Proust, puisqu'elle est avec l'art le seul moyen qu'un « homme rencontre un homme », même séparés, ou plutôt *surtout* séparés. Lorsque cette philosophie idéaliste l'emporte, Cendrars n'hésite plus à parler, comme il le fait dans *Le Sans-Nom*, de « ce solitaire métier d'écrire qui est maintenant le mien depuis cette nuit mémorable »[311], nuit du 1er septembre 1917, date à laquelle Cendrars situe son troisième mythe de naissance comme poète (de la main gauche), après la nuit de Pâques 1912 et le crack du Panama.

[311]In *L'Homme foudroyé suivi de Le Sans-Nom*, Denoël, 2002, pp. 394-395. Le récit autobiographique *Le Sans-Nom* (un titre qui fait du poète non seulement l'Autre, l'Anonyme, mais le rapproche de Dieu dont on ne peut prononcer le nom) a vraisemblablement été écrit en 1935, publié en 1952, et porte sur la période qui commence en 1910.

Nous le voyons, les différentes philosophies entre lesquelles oscille Cendrars déterminent en partie deux conceptions de la littérature, soit participant de l'aventure humaine, activité ou aventure parmi d'autres, soit au contraire à part, vécue dans l'isolement, mais promue alors à devenir le seul véritable moyen de rencontre entre les hommes. Jamais, nous semble-t-il, Cendrars n'adopta une position définitive, et il conserva toujours à la fois une tendance néo-symboliste et une tendance futuriste, ce culte moderniste de l'action, qui s'associe parfois à un rejet de la littérature. Cendrars est peut-être, comme il l'avait senti lui-même, le poète le plus *impressionnable* de ce corpus, qui malgré ses moqueries à l'égard des clans et des écoles littéraires, assimile de façon extraordinairement *élastique* les tendances de son époque.

Quoi qu'il en soit, et malgré l'allusion à l'hermétisme des « Tissus stéganiques » dans *Le Panama*, s'il en vient parfois à penser que chaque vie est hermétique aux autres, cette solitude *peut* se combiner avec une communion. Ainsi affirme-t-il en 1917 « Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme »[312], et la littérature est l'un des modes de cette communion. Même si elle s'écrit dans la solitude et depuis l'isolement, elle ne se ferme pas sur elle-même, mais s'ouvre sur le monde.

Commerce poétique

C'est précisément cette ouverture que manifeste Cendrars avec le début de son poème « Contrastes » daté d'octobre 1913, publié en 1919 dans le recueil des *Poèmes élastiques* :

> Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les Boulevards et dans ses vitrines
> Brillent
> Les pierreries de la lumière[313]

Bien sûr, il s'agit d'abord pour Cendrars de rompre avec l'esthétique mallarméenne et le rejet de la vie exprimés par exemple dans le poème « Les fenêtres » : « Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées / D'où l'on tourne l'épaule à la vie […] », y écrivait Mallarmé. Regrettant que le dégoût de l'homme, la Bêtise, bref l'Ici-bas viennent l'écoeurer « jusqu'en cet abri sûr » qu'est la chambre close, le sujet poétique mallarméen s'y rêvait en Icare. Au contraire, en 1913, Cendrars inverse les termes de Mallarmé et ouvre grand les fenêtres, non seulement sur la rue, mais encore sur les boulevards et le commerce. Le poème « Contrastes » rompt donc avec la position mallarméenne et radicalise la proposition d'Apollinaire dans son propre

[312] *Profond aujourd'hui*, in *Aujourd'hui*, op. cit., p.14.
[313] *Dix-neuf poèmes élastiques*, in *Poésies complètes*, p.70.

poème « Les fenêtres », paru dans *Poème et Drame* en janvier 1913 et où il écrivait : « La fenêtre s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière ».

Pour le poète en herbe évoqué au début de « Prose du Transsibérien », ce jeune homme de 16 ans qui voyageait en Russie en 1904-1905, qui était peut-être anarchiste (« Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la Révolution russe ») et possiblement mallarméen, les vitrines étaient encore à *briser*, ou à *broyer dans une fournaise de glaives*. Mais dans « Contrastes » le poète semble ouvrir boutique. Vend-il sa marchandise ? Ses pierreries sont-elles d'une nature bien différente des néfastes cailloux du Prince du *Conte* ? Et les vitrines de la poésie ne vont-elles pas s'empoussiérer au contact de la ville ? La question des rapports entre art et commerce est là encore indirectement posée.

Apollinaire, lui, la pose de façon plus directe. Depuis longtemps, le jeune homme savait, et pour cause, que le temps où les hommes de lettres pouvaient se désintéresser des questions financières est révolu. Dès 1898, des notes autobiographiques rageuses insistaient sur l'apparente contradiction de nature entre poésie et argent :

> J'eusse mieux fait au lycée de bûcher mes maths et d'essayer Centrale de tâcher d'en sortir ingénieur d'avoir une position assurée. Non au lieu de travailler j'ai fait des vers, j'ai eu des rêves, je me suis occupé de Littérature, merde, merde.[314]

Or ce qui est remarquable, c'est qu'il décide à l'évidence, à partir de 1907 (soit au moment où il vit de sa plume et fait effectivement de l'écriture son métier), de rendre manifeste pour ses contemporains cette insupportable contradiction entre poésie et argent. Il multiplie alors, notamment dans les journaux et revues, les récits exemplaires des dysfonctionnements entre art et argent.

Dans « Le Juif latin » par exemple, paru dans *La Revue Blanche* en 1903, Apollinaire se met lui-même en scène (le narrateur se présente comme l'auteur du conte « Le Passant de Prague », un conte d'Apollinaire effectivement paru l'année précédente) sous un mode humoristique. Le narrateur, poète pauvre et bohème, insiste à loisir sur ses conditions de vie à la limite de la misère : la même pièce lui « sert de cabinet de travail, salon, et salle à manger, le cas échéant », l'ultime précision « le cas échéant » suggérant au détour de la phrase qu'il n'y a pas souvent à manger. Cette pièce unique est ornée d'un « unique fauteuil » et le visiteur reçu par le narrateur s'exclame « Vous êtes bien mal installé, Boudiou ! », en buvant sa liqueur dans une tasse. Le soir, le narrateur soupe chez lui « par économie » d'un restant de

[314] Cité par Michel Décaudin, in *Apollinaire en somme*, p.117.

pâté. Mais ce pâté, ayant été empoisonné par le visiteur, provoque des vomissements et le narrateur « par bonheur [s'] en tir[e] sans médecin » qu'il n'eût sans doute pu payer.

Certes, il y a une forme de complaisance dans la description de cette vie de bohème. Mais au cours des années, l'insistance d'Apollinaire à raconter des anecdotes et autres contes sur les relations problématiques de l'art et de l'argent finit par être signifiante. Dans « La librairie de M. Lehec »[315], Apollinaire met en scène l'éditeur érudit Liseux, type même de l'amoureux de l'art et de la science. Or Liseux doit engager sa montre pour pouvoir acheter un livre. Celui-ci ayant été vendu entre temps, il ne dégage pas sa montre, la gloire de faire un mot d'esprit l'emporte sur le sens de la propriété matérielle : « C'était un mauvais oignon qui ne m'a pas donné de tulipe. » Lorsqu'on interroge Liseux sur ses opinions politiques, « Je suis républicain, répondit-il, mais de la république des lettres ». Liseux se veut idéalement coupé de la cité, mais celle-ci ne l'oublie pas. Lui qui voudrait se consacrer uniquement à son amour de la connaissance constate avec dépit qu'il « doi[t] la négliger parfois pour [s']occuper de commerce », ce qu'il fait d'ailleurs fort mal :

> Son fonds fut dispersé de façon très désavantageuse pour lui, et cet homme, qui avait édité des livres qui comptent parmi les plus beaux de l'époque, mourut dans une misère complète.

Ainsi, le travail remarquable de l'éditeur n'est rémunéré que par la misère et la mort. Or ces contradictions récurrentes entre l'argent et l'amour de l'art aboutissent à des situations intenables : ou bien au détriment de l'art (le conte se conclut par le remplacement du libraire Lehec, double de Liseux, « par un libraire qui connaît bien son métier mais n'a pas pour les livres le respect superstitieux que leur marquait Lehec »), ou bien par la mort, ici celle de Liseux, ailleurs celle des poètes. Tel est le cas du conte « La Serviette des poètes », initialement paru dans *Messidor*, le 21 septembre 1907[316]. Quatre poètes, dont Apollinaire dit à plusieurs reprises que « leurs vers étaient admirables », visiblement crève-la-faim, vont de temps en temps dîner chez un ami peintre. Ce dernier est suffisamment à l'aise pour les faire manger, mais pas assez pour les inviter simultanément, ni même pour faire nettoyer l'unique serviette qu'il leur donne à tour de rôle. Or l'un des poètes est tuberculeux, et la serviette finit par contaminer les trois autres poètes. Tous quatre meurent, et leur mort est ainsi commentée par le public :

> On mit leur mort au compte, non de la nourriture, mais de la malefaim et des veilles lyriques.

[315] Deuxième récit du *Flâneur des deux rives*, composé de plusieurs articles parus dans sa chronique de « La vie anecdotique » au *Mercure de France* en 1911 et 1912. In *Œuvres complètes III*, pp.10-18.
[316] Recueilli ensuite dans *L'Hérésiarque et Cie*, in *Œuvres complètes en prose I*, pp.191-194.

Que fait ici Apollinaire ? Il ironise sur l'image archétypale du poète et de l'artiste. Il est admis qu'un poète soit tuberculeux (sa tuberculose lui fait d'ailleurs cracher sa vie « avec des mines à mourir de rire » précise le narrateur), totalement dévoué à son art, pur esprit désincarné et désintéressé, au point qu'on attribue spontanément la mort des poètes à la faim et à l'épuisement. Voilà qui est dans l'ordre des choses. Or c'est très exactement cette normalité de l'anormalité que dénonce avec un humour un peu cruel Apollinaire. Il n'est pas acceptable que les poètes meurent de faim et les éditeurs de misère, il y a là un dysfonctionnement dont Apollinaire entend avertir le public.

Concrètement, si les poètes et les artistes ne sont pas purs esprits, s'ils ont, tout comme les autres hommes, des besoins qu'il s'agit de satisfaire, de quels moyens disposent-ils ?

Apollinaire, Eliot, Cendrars ont parfois bénéficié de mécénats. Ainsi le couturier Jacques Doucet permettra-t-il en 1917 à Cendrars d'écrire *L'Eubage* à raison de cent francs par mois, et on a déjà mentionné la vente de son manuscrit *Inventions of the March Hare* par Eliot à John Quinn en 1922. Mais ces aides sont ponctuelles et Apollinaire ne manque pas de noter la rareté des mécènes.

En l'absence d'une rente personnelle, le poète peut suivre l'exemple de Stéphane Mallarmé et comme lui exercer en dehors de son travail poétique un autre métier, rémunéré. Tel est le compromis d'abord adopté par Apollinaire jusqu'en 1907, ainsi que par T.S. Eliot, comme lui employé de banque, jusqu'en 1925, à la Lloyds. Ce choix, médiocrement satisfaisant, fut avant Apollinaire et Eliot celui de Mallarmé. Il était la conséquence logique de la gratuité de la poésie défendue par ce poète. Dans sa conférence prononcée à Oxford en 1894, ensuite publiée sous le titre « Déplacement avantageux », Mallarmé avouait se réjouir de l'écart entre la qualité de la production littéraire ou « l'effusion d'intelligence », et le pécule financier incomparablement plus modeste rapporté par la vente des livres. Il s'inscrivait alors dans la filiation de Flaubert déclarant ne pas voir « le rapport qu'il y a entre une pièce de cinq francs et une idée »[317], et comme lui méprisant le « salut indifférent de la foule ». Cette gratuité du travail poétique le distinguait absolument du travail rémunéré, par exemple celui du terrassier auquel Mallarmé opposait le poète dans son texte de 1895, « Confrontation », inclus dans les *Divagations*. Cependant, cette distinction singulière du travail poétique obligeait Mallarmé à assurer un autre travail, rémunéré cette fois, celui

[317] Dans une lettre au comte René de Maricourt datée du 4 janvier 1867. Citée par Pierre Bourdieu, in *Les Règles de l'Art*, Paris : Seuil, 1992-98, p.83.

d'enseignant, pour lequel il n'était assurément pas fait et qui lui pesait comme une contraignante obligation.

Or pour Apollinaire, le compromis adopté par Mallarmé est devenu inacceptable. En 1907, sans doute peu de temps avant de quitter la banque, il s'exclame :

> Et quand trouverai-je les 300 francs par mois nécessaires pour que je puisse me livrer à la littérature poétique de mon cœur sans être obligé d'écrire de stupides circulaires financières[318]

Si Cendrars s'est enorgueilli au contraire des multiples métiers assumés au cours de sa vie, allongeant peut-être même la liste de quelques emplois fictifs, en revanche Eliot, comme Apollinaire, se plaignit longtemps de ce que son emploi à la Lloyds l'empêchait de se consacrer à son travail d'écriture. Et de même que le poète français, le poète américain n'hésite pas exposer cette situation insatisfaisante au public. Ainsi le poème « Mélange adultère de tout », écrit en français et publié dans le recueil de 1920, *Poems*, ironise sur l'amateurisme que suppose la multiplication des métiers :

> En Amérique, professeur ;
> En Angleterre, journaliste ;
> C'est à grands pas et en sueur
> Que vous suivrez ma piste.
> En Yorkshire, conférencier ;
> A Londres, un peu banquier,
> Vous me paierez bien la tête.

Cet éparpillement se situe à l'opposé du « sérieux » et de l'application toujours renouvelée qu'Eliot avait cru distinguer chez les poètes français de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Louis Menand, dans le remarquable chapitre « Literature and Professionalism » de son ouvrage *Discovering modernism : T.S. Eliot and his context*, fait le point sur le phénomène social qu'il appelle « the rise of professionalism », la montée du professionnalisme dans le champ littéraire. Il situe cette évolution dans la seconde moitié du XIXe siècle, montrant que les standards professionnels, y compris dans la littérature, ont parfois remplacé les valeurs traditionnelles d'originalité et de génie individuel. Son analyse de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, propose de voir ce roman comme le récit d'un tournant du capitalisme. La première génération des capitalistes industriels, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle aurait, comme les artistes romantiques leurs contemporains, valorisé

[318] Cité par Pierre Caizergues, dans la préface aux *Souvenirs de la Grande Guerre par Guillaume Apollinaire*, Montpellier : Bibliothèque artistique et littéraire, 1980.

l'énergie créatrice, l'entreprenariat et l'originalité, tandis que la fin du XIXe siècle aurait surtout cultivé, chez l'homme d'affaire comme chez l'artiste ou l'écrivain, la conscience professionnelle et le sérieux. D'après Menand, le roman de Conrad exhibe ce tournant. En effet, l'association entre génie et amateur s'incarne dans le personnage de Kurtz (pour le narrateur Marlow, le héros Kurtz est un génie, mais sans profession définie), un type en voie de disparition, qui s'oppose à la figure du professionnel. Ce dernier est peut-être un homme ordinaire, mais il atteint la grandeur par son application au travail, son dévouement à l'institution qu'il sert, et sa capacité à n'y pas mêler ses sentiments personnels[319].

Rappelant la phrase de G.H. Lewes en 1865, « Literature has become a profession », Louis Menand montre que l'argument qui permet à chaque profession de justifier son existence est le suivant :

> in order to serve the needs of others properly, professions must be accountable only to themselves.[320]

Recherche d'une autonomie (dans son organisation, ses systèmes de diffusion, les règles qu'elle se donne à elle-même) et revendication d'une utilité sociale sont effectivement les deux traits que nous rencontrons en poésie, sinon à la fin du XIXe (l'utilité sociale est rarement revendiquée dans les cercles avant-gardistes de l'époque), du moins dans le premier tiers du XXe siècle. Cependant, la transition ne se fait pas sans difficulté du génie amateur au travailleur professionnel. Et c'est ainsi, montre Menand, que Conrad lui-même s'efforça de préserver quelque chose de l'amateur dans sa propre image d'écrivain :

> Thus Conrad's own habit, often remarked by his biographers, of presenting his career as a seaman as the result of a series of carefully deliberated decisions (though much of it seems to have been fortuitous) and his career as a novelist as the result of a series of accidents (though he appears to have prepared himself for it quite conscientiously) might be understood as an effort to preserve something like an amateur status, to give the impression that his writing was something he could not help in order to claim for it an origin in the unpremeditated impulses responsible for true art.[321]

---

[319] On se sera peut-être rendu compte, à l'occasion de cette analyse de Menand, que la défense du professionnalisme rejoint curieusement la critique nietzschéenne du génie et la valorisation du travail et de l'apprentissage en art. Mais ce qui eût peut-être moins plu au philosophe allemand, moins prêt sans doute à en accepter toutes les implications, c'est que l'écrivain, pour Menand, aussi loin de l'homme d'affaire qu'il se veuille être, possède avec lui des valeurs communes ; la façon dont ils conçoivent leur activité évolue parallèlement.

[320] *Discovering modernism*, op. cit., p.114. « afin de satisfaire convenablement les besoins des autres, chaque profession ne doit rendre de comptes qu'à elle-même ».

[321] Ibid., p.117. « Ainsi l'habitude qu'avait Conrad, souvent notée par ses biographes, de présenter sa carrière de marin comme le résultat d'une série de décisions soigneusement réfléchies (alors qu'elle paraît surtout avoir été le fruit du hasard) et sa carrière de romancier comme le résultat d'une série d'accidents (quand en fait il semble

Il est frappant de constater à quel point ce portrait de Conrad pourrait aussi bien convenir à Cendrars, ou à une des facettes du personnage. Son rejet périodique des standards professionnels en littérature (rejet des écoles, des groupes, de la vocation réfléchie à l'écriture – la réponse « PARCE QUE » à la question « Pourquoi écrivez-vous ? ») s'expliquerait ainsi par l'adhésion aux valeurs romantiques d'originalité, d'indépendance, de spontanéité, et donc d'amateurisme, pourtant renversée tout aussi périodiquement par l'adhésion à certains des aspects de ce que Menand appelle « la montée du professionnalisme », et au goût pour l'étude appliquée, entre quatre murs comme dit lui-même Cendrars.

Mais tel n'est évidemment pas le cas d'Eliot, qui défend sans tergiverser la professionnalisation de la littérature et de la poésie. Louis Menand cite ainsi son article « Professional, Or… », publié dans *The Egoist* en avril 1918, dans lequel Eliot s'en prend à la *négligence britannique*, et à la racine du mal : « the dislike of the specialist ».[322] Il y défend le professionnalisme artistique qu'il définit ainsi :

> Surely professionalism in art is hard work on style with singleness of purpose.[323]

Revenant sur ses premières années de poète, Eliot explique dans « What Dante means to me » ce qu'il a appris de Baudelaire et Laforgue :

> that the poet, in fact, was committed by his profession to turning the unpoetical into poetry [324].

Ici le grand mot de « profession » est bien lâché. Or la *persévérance*, le *dur labeur* du professionnel, affirme encore Eliot dans « Professional, Or… », sont incompatibles avec la multiplication des objectifs ou des métiers.

Aussi Eliot finit-il en 1925 par quitter la Lloyds pour un emploi de directeur littéraire à la maison d'édition que crée alors Faber. Son contrat correspond désormais aux quatre cinquièmes de son salaire à la banque, mais il lui permet de rapprocher son métier salarié de son travail de poète. Pour Eliot en effet, le travail critique auquel l'engage son activité éditoriale est utile à son travail de poète : à partir de son essai de 1917, *Tradition and the*

---

s'y être préparé méticuleusement) peut se comprendre comme la tentative de préserver quelque chose du statut de l'amateur, donnant toujours l'impression que son écriture n'était pas quelque chose qu'il contrôlait ou pouvait empêcher, afin que son origine parût venir d'impulsions non préméditées, desquelles seules naît l'art véritable. »

[322] Cité dans *Discovering modernism*, op. cit., p.123. « le mépris du spécialiste ».

[323] Ibid., p.125. « Assurément, le professionnalisme en art se définit par un travail stylistique ardu et l'unicité de l'objectif poursuivi. »

[324] In *To Criticize the Critic*, cité par Martin Scofield, *T. S. Eliot the poems*, op. cit., p.82. « Ce que Dante signifie pour moi » (1950) : « que sa profession impliquait de fait pour le poète de changer le prosaïque en poésie ».

Individual Talent, Eliot n'a cessé d'affirmer qu'activité critique et création poétique sont indissociables. Sa posture théorique et les mesures pratiques qu'il prend sont donc parfaitement cohérentes.

En somme, Apollinaire semble préparer le terrain aux réflexions sur le professionnalisme en art, sans aller jusqu'à prononcer le terme, et tout en valorisant encore ponctuellement le « désintéressement » des artistes et des poètes dans ses conférences. Cendrars, lui, hésite constamment entre l'image de l'écrivain travailleur et celle de l'aventurier qui par hasard écrit, mais il rejette dans l'ensemble bon nombre de standards professionnels. Eliot est des trois poètes celui qui s'avance le plus loin sur la voie de la professionnalisation. Cette professionnalisation du champ poétique implique pour Eliot que le poète soit aussi un critique (il peut donc avoir des activités éditoriales ou présenter des conférences), ce qui est une des façons de résoudre le problème de sa rémunération.

Cette question de la rémunération des poètes est en effet un véritable problème, et pour de multiples raisons. Le mépris de l'argent dans les cercles littéraires des générations précédentes était cohérent avec le rejet global du matérialisme dominant et des valeurs de la classe bourgeoise. Le philistinisme supposé du public suffisait d'ailleurs à le mépriser, à refuser par conséquent son évaluation et sa rémunération. Nous avons vu également que la gratuité était, par exemple chez Mallarmé, une façon de distinguer absolument la poésie des autres activités, de la sublimer, d'en faire une activité certes risquée, le poète étant à la fois l'ouvrier et le patron, mais aussi pure, en somme quasiment transcendante en une époque où pourtant la transcendance est devenue problématique. Or des poètes comme Apollinaire, Cendrars ou Eliot ne sont plus aussi clairement les champions de l'anti-matérialisme. En évoluant, leur position idéologique présente un terrain plus favorable à l'examen des questions matérielles et financières : l'époque moderniste commence à rompre avec la pensée que l'argent est sale. Comme nous l'avons vu, Apollinaire n'hésite pas à multiplier les anecdotes financières, et aborde la question de la rémunération des poètes. Dans une certaine mesure, l'argent que l'on gagne par ses œuvres, la popularité d'un ouvrage, ne peuvent-ils être le signe de sa qualité ?

L'adjectif « populaire » est de plus en plus souvent un qualificatif mélioratif sous la plume de nombreux poètes alors qu'on approche de la Grande Guerre. Tandis que Freddy Sauser affichait à son arrivée à New York son mépris de l'argent et des Américains, « des

bourgeois endimanchés, corrects, qui, comme les chiens, se fourrent le nez dans le cul. Pour sentir quoi, l'amour ? Non, l'argent ! », on le voit au contraire quelques mois plus tard, dans le texte inachevé *New York in Flashlight*, imaginer qu'il enregistre ses romans sur des disques « sympathiques » (une première version, mécanique, de la « sensibilité » du poète), retransmis ensuite par une machine parlante dans les tramways, machine qui lui « fait de la réclame » et lui attire de nombreux lecteurs. « Je ne poursuis plus de chimères. Je ne rêve pas. Pas de métaphysique ». Entendant « faire fortune » avec son appareil, il ajoute :

> Après les Balzac, les Villiers, c'est là mon dernier rêve romantique.
> Millionnaire, je me ferai citoyen américain. Je suis pratique. [325]

On sent ici la torsion que Cendrars imprime au mot « romantique », et la provocation *moderne* qu'elle implique. Que nous sommes loin aussi des modèles flaubertiens ou mallarméens ! Il est vrai que *New York in Flashlight* relève du fantasme littéraire aussi bien que de la blague, il s'agit ici moins d'un programme que d'une fiction. Mais ce qu'il y a de singulier à cette fiction, c'est qu'elle est en grande partie le récit d'une invention publicitaire. La publicité commence à fasciner une partie de l'avant-garde.

Autre amateur de publicité, Apollinaire publiait, en juin 1908, dans la revue *La Phalange*, plusieurs poèmes sous le titre de *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain.* Pourquoi donc a-t-il ensuite édité le recueil, illustré de bois de Raoul Dufy, sous le titre nouveau de *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, attribuant alors les quatrains de la marchande à Orphée ? Dans la première version, la marchande « fait l'article » ; c'est à elle qu'est attribué le premier quatrain :

> Admirez le pouvoir insigne
> Et la noblesse de la ligne :
> Elle est la voix que la lumière fit entendre
> Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre

L'effet est réjouissant : il est cocasse d'attribuer à une marchande une telle érudition, et plaisant d'associer commerce et culture hermétique. D'autant qu'une note précisait lors de la publication en revue : « Elle loue les images au trait, gravées sur bois, qui accompagneront, lorsqu'il paraîtra en librairie, le divertissement dont nous donnons ici un poétique fragment ». Autrement dit, le livre met en scène et en vers sa propre publicité, le quatrain est à la fois un petit poème et la publicité des gravures, et celle-ci est attribuée, non à l'éditeur ou au poète, mais à une marchande. Apollinaire construit ici un espace fictif dans lequel les commerçants,

[325] in *Inédits Secrets*, pp. 201 et 239-40.

en plus de leurs fruits et légumes, s'occupent de héler le chaland pour lui vendre des livres d'art. Le livre d'art est effectivement destiné à être, comme dans « Le Brasier », *dévoré.* Il devient (pour la plus grande joie d'Apollinaire, qui a dû beaucoup s'en amuser) un produit de consommation courante, parmi les pommes et les tomates. Dans ce divertissement poétique, commerce, art et poésie sont parfaitement réconciliés.

L'autre intérêt de ce jeu où poésie et publicité sont confondues, c'est de revendiquer pour les poètes et les artistes le droit de faire du commerce, de vendre leurs œuvres, voire d'en faire la publicité, bref d'être complètement au cœur du *monde*, comme le suggère la suite du titre, ce *Bestiaire mondain*, et non ailleurs, à part, loin du commerce des hommes. Il s'agissait donc, surtout en 1908, d'un geste novateur, provoquant et drôle, dont le caractère polémique est atténué par les multiples références culturelles et la tradition poétique dans laquelle le recueil s'inscrit. Mais il reste à comprendre la substitution de cette formidable marchande par une figure infiniment plus convenue, celle d'Orphée, poète et musicien initié aux mystères. Apollinaire n'a-t-il pas réussi à convaincre son éditeur ? ou bien a-t-il décidé de lui-même d'effacer les aspects les plus provocants du recueil pour son édition en 1911 ? a-t-on estimé que le public auquel ce livre d'art était destiné n'apprécierait pas l'innovation d'Apollinaire, et qu'il valait mieux en rester à une combinaison beaucoup plus traditionnelle si l'on espérait le vendre ? Peut-être Apollinaire n'a-t-il pas osé assumer, finalement, une position si manifestement en rupture avec la tradition d'une poésie pure, détachée du vil commerce des hommes.

Il est vrai que dans ces mêmes années un mouvement de révolte contre le règne de l'argent s'élevait en Europe, et notamment en France, ne facilitant pas sa démarche. On reprochait leur embourgeoisement aux intellectuels, accusés de n'être détachés du temporel et dévoués à la science ou à la société qu'en apparence, mais de servir en réalité leurs propres intérêts. En 1906, *L'Avenir de l'intelligence* de Charles Maurras s'en était pris à l'asservissement des écrivains au règne de l'argent, et Péguy allait développer l'idée dans *L'Argent*, une série de textes publiés dans sa revue *Les Cahiers de la Quinzaine* en février et avril 1913 : « Et jamais l'argent n'a été à ce point le seul maître et le Dieu. […] Et jamais le temporel n'a été aussi couvert contre le spirituel, et jamais le spirituel n'a été aussi découvert contre le temporel. »[326]

[326] Les textes ont été réunis par les éditions Gallimard : Charles Péguy, *L'Argent*, NRF, Gallimard, 1932, p.198.

Pourtant, Apollinaire n'était déjà plus tout à fait le seul à s'intéresser au commerce de la poésie. Peut-être même avait-il été encouragé, lors de la publication du *Bestiaire* dans la revue *La Phalange*, par l'exemple de Valery Larbaud.

Le cas de Valery Larbaud, sans doute singulier, est néanmoins exemplaire d'une tendance d'époque : ce poète, d'un an le cadet d'Apollinaire, avide de trouver une poésie nouvelle, et proche de groupes très exigeants en matière de littérature comme *La Phalange* (dès 1908) où collaborait aussi Apollinaire, ou la jeune *NRF*, n'en affichait pas moins l'importance qu'il accordait à la valeur monétaire de la poésie. Apollinaire devait avoir eu connaissance de la préparation de son recueil, *Poèmes par un riche amateur*, paru en juillet 1908 chez Messein, c'est-à-dire à peine quelques semaines après la publication en revue du *Bestiaire*. Or le recueil de Larbaud se présentait comme un produit de consommation courante, « sous une couverture couleur saumon et bordée d'une bande verte, qui aurait voulu imiter les boîtes de conserve Amieux », comme l'écrit Auguste Anglès dans la thèse qu'il a consacrée à la *NRF*.[327] Et Auguste Anglès rapporte que « Son point d'honneur de littérateur professionnel, - qui coexistait sans difficulté avec sa coquetterie d'amateur, car, à l'exemple du christianisme selon Chesterton, il n'en était pas à un paradoxe près, - exigeait la rémunération de sa copie », rémunération dont sa fortune personnelle ne lui faisait pas un besoin économique. Mais cette « coquetterie d'amateur » nous paraît être non seulement la revendication d'un droit à une posture singulière, en marge des modes, mais surtout un masque, une réponse à la position que sa fortune lui faisait dans le champ littéraire, lui à qui l'on refusa le Goncourt pour *Fermina Marquez* en 1911 car son auteur était trop riche.[328]

Autrement dit, la rémunération d'une œuvre ou d'un article, d'une traduction, devient avec Larbaud qui n'en a pas besoin le signe d'une reconnaissance professionnelle, et un indice de valeur du *métier* (même si encore une fois le mot d' « amateur » vient contredire la position). Cette question du métier est néanmoins âprement discutée, puisqu'à l'inverse, Claudel à la même époque écrivait à Jacques Rivière avoir en horreur la figure hagarde de Villiers de l'Isle-Adam, affirmant « Il n'est pas honorable d'essayer de vivre de son âme et de la vendre au peuple », « il n'y a pas de pire métier que l'art ! » et même, assimilant la

[327] Auguste Anglès, dans *André Gide et le premier groupe de la NRF : la formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890-1918*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978, pp.110-111.

[328] Est-ce un hasard si la revue publiée plus tard, à partir de l'été 1924, par Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud devait s'intituler *Commerce*, jouant sur le double sens du mot ? La revue se voulait un lien vrai entre les hommes, (*Commerce*, rivale de la *NRF*, répondait à la revue américaine *The Little Review*) et ses animateurs ne pouvaient ignorer « le marché, la bourse, le bazar occidental des échanges de phantasme » qu'est en partie le champ littéraire. (La citation est extraite de la « Lettre » de Paul Valéry dans le premier cahier, dans la réimpression de Kraus reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1969, p.17.)

tentative de vivre de sa plume à la prostitution, « tout vaut mieux que le trottoir. » [329] On sent mieux rétrospectivement ce que la phrase déjà citée de Cendrars, « les poètes d'aujourd'hui ont pavé le trottoir », contient de provocation.

L'omniprésence de l'adjectif « pur », au cours de la période, aussi bien en français qu'en anglais, est une façon de compenser partiellement les tendances à la professionnalisation de la poésie ou de l'art. L'adjectif, dont l'emploi se généralise avant guerre, désigne d'abord la volonté de se concentrer sur les moyens propres à chaque art. Ainsi la peinture pure n'est pas de la littérature en image, ni une représentation de la nature, et l'expression tend à désigner une peinture non figurative, que ce soit chez Kandinsky ou Apollinaire. De la même façon, l'expression « poésie pure » désigne un art désencombré de littérature, de discours, un art volontiers expérimental. Mais il est clair que l'adjectif suppose aussi une exigence, un dévouement complet à l'art. Cette « pureté » peut donc être la marque du professionnel, mais elle est susceptible aussi de porter des connotations morales, notamment celle du désintéressement. Et le partage entre les deux connotations est loin d'être net. Ainsi, pour Apollinaire, Georges Braque est-il un artiste pur car « il s'efforce gravement », il est « héroïque », écrit le poète dans les *Méditations esthétiques* ; de même Metzinger, « l'un des plus purs » s'astreint à une douloureuse discipline[330]. Ici l'artiste est « pur », non parce qu'il se désintéresse des questions financières, mais bien parce que l'artiste travailleur fait preuve d'un effort concentré et continu. En revanche, dans le passage ci-dessous de *L'Homme foudroyé*, c'est surtout le désintéressement qu'évoque Cendrars :

> André me raconta qu'il avait surtout fréquenté les surréalistes à Paris, mais devinant que si j'aimais la poésie pure je n'aimais pas ces jeunes gens que je traitais d'affreux fils de famille à l'esprit bourgeois, donc arrivistes jusque dans leurs plus folles manifestations, André n'insista pas.[331]

Le poète est pur s'il ne cherche pas à parvenir, à se positionner dans le champ littéraire, à faire carrière. Ce qui n'empêche pas Cendrars de se targuer ponctuellement d'écrire pour l'argent, présentant ses activités d'écrivain comme un business parmi d'autres, plutôt ennuyeux.

[329] Voir la correspondance Claudel-Rivière. Cité par Auguste Anglès, op. cit., p.261. La position de Saint-Léger, le futur Saint John Perse, rejoint celle de Claudel, puisqu'il affirmait avoir horreur du métier d'écrivain, « le plus vil de tous » et rejoint par-delà Mallarmé, celle de Flaubert. Claudel et Saint John Perse choisirent la carrière de diplomate pour ne pas avoir à vivre de leur plume.
[330] *Méditations esthétiques*, in *Œuvres complètes en prose II*, pp.27-28.
[331] *L'Homme foudroyé*, p.129.

Notons que dans ce dernier cas, Cendrars une fois de plus évite de se présenter comme un écrivain professionnel, puisque ce dernier se consacre et dévoue exclusivement à la littérature.

On le voit, une tradition idéaliste, renforcée par la tradition parnassienne de « l'art pour l'art », résistait à la clarification du problème de la rémunération des poètes. La gratuité de l'art était inhérente à la religion de l'art. Dans les années qui précèdent et suivent la Grande guerre, le problème est abordé, et sujet à débat. Naturellement, si le poète est un travailleur ou un professionnel, la question se pose de savoir si l'on peut vivre de son art tout en restant un artiste « pur », ou bien si l'on peut, pour reprendre les conseils donnés aux jeunes par Cendrars à la fin de sa vie, « faire de l'argent » tout en évitant « de devenir des fonctionnaires de la plume ».[332] Si le poète écrit pour un public, qu'en est-il de son indépendance intellectuelle ? va-t-il cesser d'être à lui-même son propre « patron » selon le terme de Mallarmé dans « Confrontation » ? ne va-t-il pas se plier simplement aux lois du marché, et répondre à la demande ? peut-il, dans de telles conditions, rester un créateur ?

Se passer des intermédiaires

Outre l'exercice d'un emploi rémunéré, dont nous avons vu qu'il est rejeté par Apollinaire et Eliot, Mallarmé songeait, dans son article « Déplacement avantageux », à un autre compromis pour la survie des écrivains : une proposition d'amendement à la loi sur le domaine public. Opposant habilement à « la filiation naturelle » du père au fils, « la lignée par l'esprit » d'un écrivain à la génération suivante, Mallarmé posait que les vrais héritiers des écrivains morts sont moins les descendants directs que les écrivains débutants, qui poursuivent la tâche de leurs aînés. Au lieu que les libraires héritent seuls des bénéfices qu'ils peuvent tirer de la vente des livres tombés dans le domaine public, Mallarmé suggérait le prélèvement par l'Etat d'une taxe sur ces livres, dont le rendement serait redistribué aux jeunes écrivains, « sous la forme de prix décernés pour des travaux notoires, ou de facilités à la publication d'ouvrages manuscrits. » En somme, Mallarmé préconisait une modernisation du mécénat, de la rente octroyée par le roi ou le seigneur à quelques poètes et artistes officiels, sous la forme plus républicaine de subventions et de prix, ou d'une aide à la publication (effective aujourd'hui, et assurée par le Centre National du Livre). Et pour la sélection des

[332] Conseils rapportés par Jacques Rouré dans *Blaise Cendrars sans visas*, L'Archange minotaure, 2004, p.123.

écrivains méritants, Mallarmé proposait l'entremise de l'Académie ou d' « un comité, au recrutement simple. »[333]

Apollinaire pouvait-il suivre Mallarmé dans cette voie ? En 1916, le conte « Le Poète assassiné » révèle au contraire sa méfiance vis-à-vis des prix et des comités d'aide quelconques, ironisant sur la manie des prix littéraires qui n'améliorent aucunement le goût du public pour la poésie :

> En ce temps-là, on distribuait chaque jour des prix de poésie. Des milliers de sociétés s'étaient fondées dans ce but et leurs membres vivaient grassement en faisant, à date fixe, des largesses aux poètes. Mais le 26 janvier était le jour où les plus grandes sociétés, compagnies, conseils d'administration, académies, comités, jurys, etc., etc., du monde entier décernaient celui qu'elles avaient fondé. On attribuait ce jour-là 8019 prix de poésie dont le montant faisait une somme de 50 003 225, 75 F. D'autre part, le goût de la poésie ne s'étant répandue dans aucune classe de la population d'aucun pays etc.

Autrement dit, l'intervention d'intermédiaires entre les poètes et le public, même motivés par de louables intentions (on aura cependant noté que les Académiciens et autres bienfaiteurs tirent surtout un profit personnel des sociétés littéraires destinées à aider les poètes), est désastreuse. Il s'agit donc de se passer d'intermédiaires. Et c'est bien dans ce sens que vont les articles sur l'art publiés par Apollinaire en 1907-1908, précisément au moment où il décide de vivre de sa plume, quitte son emploi à la banque et est donc amené à s'interroger sur le statut des écrivains et des artistes.

Ces articles accumulent les sarcasmes à l'égard de tous ceux qui prétendent régir les relations des artistes et du public. Le président du Salon d'Automne, M. Frantz Jourdain, dont Apollinaire ne manque pas de souligner la parenté avec le personnage homonyme de Molière, fait en particulier les frais de ses moqueries[334]. Ce bourgeois, également président d'honneur du magasin La Samaritaine, est entouré de sa cour, constituée par les membres du jury du Salon, et Apollinaire s'amuse à rimer, à la manière de la comptine qui concluait quelques années auparavant le poème « Salomé », les fonctions des courtisans auprès du « bon Samaritain »: « Un membre du jury tendit le drageoir, un autre le crachoir, un troisième le mouchoir. » Si Apollinaire s'amuse, profite de la liberté de ton permise dans une feuille comme *Je dis tout* et retrouve l'humeur satirique de ses tout premiers articles dans *Tabarin*

[333] « Déplacement avantageux », in *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 2003, pp.56-62.
[334] « Le Salon d'Automne », *Je dis tout*, 12 octobre 1907, in *Œuvres en Prose complètes II*, p.87.

(son premier article signé date de 1901), il n'en analyse pas moins avec lucidité les vices liés au principe même d'une organisation comme le Salon d'Automne.

Les dysfonctionnements des salons et des comités tiennent essentiellement, selon Apollinaire, à la soumission de l'art au bon vouloir de commerçants non initiés. C'est donc la dépendance de l'art qui est à déplorer. Le président Jourdain fait profession d'aimer Cézanne mais sans savoir pourquoi, et a pour principal objectif de « ne pas déplaire à la clientèle de son commanditaire Jansen », « entrepreneur du Salon d'automne et tapissier connu », c'est-à-dire en fait décorateur[335]. D'après Apollinaire, cette confusion de l'art et du monde marchand est la cause de la représentation insuffisante des artistes essentiels et novateurs au Salon d'Automne, qu'il s'agisse de Cézanne, considéré par les jeunes artistes d'alors comme le père de la modernité picturale, ou de Matisse. Le poids du commerce provoque même une perversion du système démocratique puisque, toujours pour ne pas déplaire à son commanditaire, Frantz Jourdain « s'assied sur les règlements », annule l'élection d'un tableau de Matisse malgré le vote acquis[336], ou la nomination de Maurice de Vlaminck parmi les sociétaires. Aussi Apollinaire s'en prend-il à la « pauvreté intellectuelle » des organisateurs du Salon, à leur « inconscience » et leur « mauvaise éducation ».

On ne s'étonne pas que le Salon des Indépendants ait sa préférence. Comme le rappellent Pierre Caizergues et Michel Décaudin, « le Salon des Indépendants fut fondé en 1884 par des artistes qui souhaitaient présenter leurs œuvres sans être soumis à un jury et sans attendre de récompenses »[337] et Apollinaire ne manque pas d'insister sur « le rôle historique » prépondérant de ce salon, par opposition à l' « art soi-disant légitime » des Salons officiels ou même à « l'art dégénéré » de la « citadelle de la rue Bonaparte », c'est-à-dire de l'Ecole des Beaux Arts[338]. Mais les critiques qui se mêlent de s'interposer entre le public et les artistes ne sont pas épargnés. Apollinaire stigmatise « une critique souvent esclave et rarement désintéressée », et le vice tient ici à l'intervention de mystérieuses « officines » qui ont probablement découragé les critiques de faire la moindre publicité au Salon des Indépendants[339]. Qui ces « officines » désignent-elles ? des galeristes, des marchands, des officiels, des institutions ? Dans tous les cas, on le voit, Apollinaire se méfie des intermédiaires, marchands ou institutions, qui biaisent les relations, qu'il souhaiterait

[335] Ibid. pp.87 et 91.
[336] Ibid. pp.91-92.
[337] Notes aux *Œuvres en prose complètes II*, p.1522.
[338] *Méditations esthétiques* (1913), in *Œuvres en prose complètes II*, p.26.
[339] « Le Salon des Indépendants », *La Revue des Lettres et des Arts*, 1er mai 1908, in *Œuvres en prose complètes II*, pp. 104-105.

immédiates, des artistes et du public. Aussi propose-t-il le cas de Georges Braque en exemple, lui qui a su aller au devant du public :

> Georges Braque est le premier parmi les peintres nouveaux, qui après sa métamorphose esthétique, ait pris contact avec le public.
>
> Cet événement capital se passa au Salon des Indépendants en 1908.[340]

L'opinion d'Apollinaire sur les intermédiaires, marchands ou critiques, n'est pas démentie par les années. L'article « Marchandage » de *Paris-Journal* du 15 juin 1914 montre encore un marchand, bien loin de l'érudite marchande des quatre saisons, tentant d'acheter pour rien ses tableaux à un peintre qui propose pourtant des prix très modestes ; dans l'essai *Fragonard et l'Amérique* de juillet 1914, les journalistes et éditeurs américains informent mal l'opinion, et là encore l'intérêt financier des éditeurs est mis en cause, car « ils sont en même temps les propriétaires des galeries où a lieu l'exposition » de tableaux dont Apollinaire conteste l'authenticité etc.[341]

De façon générale, le système marchand est associé au hasard, à l'exemple de l'épicier de *La Femme assise* dont le nom est Hazard, ou du célèbre marchand d'art Vollard (dont Apollinaire fera pourtant son témoin de mariage), à qui il attribue en 1907 cette chansonnette : « Je march' pour tout c'qu'on me propose / Laprade, Marquet, Manzana, / Leurs toil's n'sont pas couleur de rose ; / J'eusse préféré vendr' des Bonnat. / Mais j'march', qu'voulez-vous, j'suis marchand, / La fortune vient en marchant » et qui montre un respect tout relatif pour les tableaux qu'il fait mettre « Aux ca, aux ca, aux cabinets. »[342] Or ce hasard est le contraire de la « conscience » et de la « raison » de l'artiste qui doit au contraire produire une œuvre nécessaire et organiser le chaos. Ainsi, dans la préface au *Catalogue de l'exposition Braque* chez Kahnweiler (en novembre 1908), les peintures de Braque sont dites « nécessaires », un terme qui reviendra sans cesse sous la plume d'Apollinaire, par opposition aux peintres impurs, « ceux qui s'improvisaient peintres, à tout âge, sans études préalables, par esprit de lucre et parce qu'il était facile d'en imposer dans un art sur lequel régnait le hasard » (il s'agit de l'impressionnisme et on aura noté une fois de plus l'association du lucre et du hasard).[343]

Aussi voit-on Apollinaire s'intéresser de près aux entreprises qui permettent d'éviter tous intermédiaires, marchands, comités, critiques etc. C'est le cas en particulier, dans le

[340] *Méditations esthétiques*, op. cit., p.25.
[341] *Œuvres en prose complètes II*, pp. 56 et 770.
[342] « Salon d'automne » de 1907, op. cit., *Œuvres en Prose complètes II*, p.89.
[343] « Georges Braque », in *Œuvres en prose complètes II*, p.111.

champ littéraire, de l'Abbaye, ce phalanstère d'artistes fondé fin 1906 à Créteil, à la suite de la publication du recueil de Charles de Vildrac, *Poèmes* (1905), qui en exprimait le rêve. Apollinaire mentionne d'abord l'Abbaye dans sa conférence de « La Phalange nouvelle », en avril 1908, mais surtout dans celle de novembre 1909, intitulée « Les Poètes d'aujourd'hui ». Il s'agissait certes pour Apollinaire de répondre aux tentatives de rapprochement ébauchées par Jules Romains entre les membres de l'Abbaye ou leurs proches (parmi lesquels Romains lui-même) et les amis d'Apollinaire, bref d'un échange de politesses ; mais il est certain qu'une entreprise visant à assurer par soi-même l'impression des livres ne pouvait que susciter l'intérêt d'Apollinaire :

> Les thélémites furent à la fois des ouvriers et des artistes. On comprendra facilement pourquoi comme travail manuel ils choisirent le métier de typographe qui permettait à ceux d'entre eux qui étaient des écrivains de se passer d'intermédiaires pour l'impression de leurs oeuvres. [344]

En 1909, Apollinaire, qui a déjà largement avancé sa réflexion sur le statut des poètes, conclut pour le moment sur l'idée d'une indépendance des poètes et le souhait d'une relation immédiate au public, sans formuler exactement la façon dont le contact peut se faire :

> nous désirons qu'il n'y ait entre nous et vous […] aucune barrière. Notre poésie ne s'enferme pas dans la tour d'ivoire. Nous ne ferons pas de concession au goût du jour, fût-il le goût populaire, nous n'attiédirons point notre lyrisme pour nous attirer des disciples, mais nous n'interdirons à personne le libre accès à nos ouvrages. Nous ne rimons point des curiosités, nous chantons pour l'humanité tout entière des chants dignes d'elle.[345]

Si l'expérience collective de l'Abbaye ne s'est pas poursuivie au-delà de mars 1908, on voit encore Apollinaire s'intéresser, en 1912, à la création du Syndicat des auteurs[346], autre moyen d'assurer l'indépendance des poètes. En fait, la stratégie adoptée par Apollinaire vise à une organisation des poètes et des écrivains, à leur visibilité dans la cité, et à une défense de leurs intérêts par eux-mêmes, qui permette de se passer de l'aide d'un tiers. Tandis que Mallarmé se plaisait à évoquer la « retraite » des poètes, Apollinaire semble au fond se réjouir que les thélémites, une fois l'expérience de Créteil achevée, « rentrent dans le monde » selon ses propres mots.

---

[344] « Les Poètes d'aujourd'hui », 1909, in *Oeuvres en prose complètes II*, p.914.
[345] Ibid. p.916.
[346] voir la lettre du 13 juin 1912 publiée dans *Gil Blas*, in *Œuvres en prose complètes II*, p. 1499.

Au-delà de l'expérience particulière de l'Abbaye, d'autres groupements et associations apparurent, visant à donner une visibilité à la poésie nouvelle. Louis Menand, dans les pages qu'il consacre à la professionnalisation de la littérature, remarque ainsi que les associations ont proliféré, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, à partir de la fin du XIXe siècle[347]. L'association permet en effet de faire bénéficier ses membres d'une part plus grande de marché. Or, affirme Louis Menand,

> Poetry around the time of the First World War was to a significant extent a group activity : the characteristic mode of publication was the anthology, and the characteristic manner of self presentation was the –*ism*. In, say, 1916, we find actively operating in London : the Georgians, with two anthologies in the bookshops and three more to come; the Imagists, some of them formerly the Imagistes in Pound's *Des Imagistes* anthology (1915) but now represented by Amy Lowell's *Some Imagists Poets* (1915, 1916, 1917); the Vorticists, under whose standard Pound was by then enrolled, and whose work – a good deal in the genre of the manifesto – had appeared in Wyndham Lewis's magazine *Blast* (1914-1915); and the Cyclists, contributors to Edith Sitwell's annual anthology *Wheels* (1916-1921).[348]

Louis Menand raconte ainsi la façon totalement artificielle dont fut créé le groupe des « Georgians » en 1912, dans le but très net de « lancer » un jeune poète, Rupert Brooke. Une fois l'idée adoptée, l'anthologie fut réalisée en quelques semaines, afin d'être disponible au moment des courses de Noël, ce qui assura en effet son succès, la première année comme les suivantes.

Cependant, les « Georgians » n'étaient pas les premiers à avoir réussi une telle opération de publicité. Ils avaient été devancés, dès 1909, par l'Italien Marinetti. Celui-ci, après avoir publié le manifeste « futuriste » dans *Le Figaro* du 20 février 1909 ainsi que dans la revue qu'il avait fondée, *Poesia*, en février-mars 1909, envoya, comme l'écrit Giovanni Lista, « des centaines de tirés à part du manifeste aux rédactions des journaux, aux écrivains

---

[347] *Discovering Modernism*, op. cit., p.118.

[348] Ibid., p.119. « La poésie, à l'époque de la Première Guerre mondiale, était en grande partie une activité de groupe : on publiait volontiers en anthologie, et on se présentait sous la bannière d'un –isme. Par exemple, en 1916, opéraient activement à Londres : les « Georgians », qui avaient déjà deux anthologies en rayon, et dont trois nouvelles anthologies allaient encore paraître ; les « Imagists », dont certains avaient d'abord été réunis sous le nom d' « Imagistes » par Pound dans l'anthologie *Des Imagistes* (1915), mais étaient désormais représentés par les anthologies d'Amy Lowell, *Some Imagists Poets* (1915, 1916, 1917) ; les « Vorticists », parmi lesquels Pound était désormais enrôlé, et dont le travail –qui prenait fréquemment la forme du manifeste – avait paru dans le magazine de Wyndham Lewis, *Blast*, en 1914-1915 ; les « Cyclists », qui avaient contribué à l'anthologie annuelle d'Edith Sitwell, *Wheels*, de 1916 à 1921. »
Ajoutons que cette multiplication des anthologies n'est pas propre à l'Angleterre. Ainsi, Apollinaire avait envisagé en avril 1908 de « donner de la poésie contemporaine une anthologie plus complète que celle de Van Bever et Léautaud », dont Pierre Caizergues et Michel Décaudin précisent : « Il s'agit de *Poètes d'aujourd'hui*, dont une réédition augmentée venait de paraître aux éditions du Mercure de France. » (voir les notes aux *Œuvres en prose complètes II*, p.1652.

et aux lettrés : c'était un procédé tout à fait nouveau. Cet envoi était accompagné d'une lettre qui demandait au destinataire son jugement et son adhésion totale ou partielle. »[349] C'est ainsi qu'en quelques semaines Marinetti créa un nouveau mouvement, qui ne cessa de s'étendre, son animateur usant de tous moyens publicitaires, et traduisant le manifeste, entre 1909 et 1912, « dans toutes les plus importantes langues du monde », selon Lista. Une telle démarche ne pouvait qu'intéresser Apollinaire, bien qu'il fût aussi critique de plusieurs des positions futuristes, et le poète français reconnaît avec admiration, dès sa conférence *Les Poèmes de l'année* en avril 1909, l'habileté des futuristes qui « savent se servir de la presse avec tant d'audace et d'à-propos ».[350]

Si les futuristes ont été en contact avec une partie de l'avant-garde britannique (et par exemple avec Wyndham Lewis), on imagine mal qu'ils aient pu en revanche intéresser T.S. Eliot, dont la discrétion est à mille lieues de leur tapage. Certes, T.S. Eliot ne va pas jusqu'à partager la pensée de Mallarmé selon qui « le volume […] ne réclame aucune approche de lecteur » et « a lieu tout seul : fait, étant. »[351] Néanmoins, Eliot s'est toujours positionné avec la prudence qui caractérise Prufrock. Bien plus tard, l'essai « The Social Function of Poetry » daté de 1945, qui examine l'impact de la poésie sur une société, révèle une forme d'élitisme dont Eliot ne s'est sans doute jamais déparé. Ainsi, pour qu'un poète influe sur sa société, il importe peu, affirme Eliot, qu'il ait une grande audience :

> I would even press my first point and say that if a poet gets a large audience very quickly, that is a rather suspicious circumstance : for it leads us to fear that he is not really doing anything new, that he is only giving people what they are already used to, and therefore what they have already had from the poets of the previous generation ; But that a poet should have the right, small audience in his own time *is* important. There should always be a small vanguard of people, appreciative of poetry, who are independent and somewhat in advance of their time or ready to assimilate novelty more quickly. The development of culture does not mean bringing everybody to the front, which amounts to no more than making everyone keep step : it means the maintenance of such an *elite*, with the main, and more passive body of readers not lagging more than a generation or so behind. The changes and developments of sensibility which appear in a few will work themselves into the language gradually, through their influence on other, and more readily popular authors, and by

[349] Voir Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p.83.
[350] In *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.907.
[351] Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte » (1895), in *Œuvres complètes II*, Gallimard, 2003, p.217.

> the time they have become well established, a new advance will be called for.[352]

C'est ainsi qu'une petite avant-garde de poètes finit par modifier « le langage, la sensibilité et les vies » des membres d'une communauté plus large, puis par cercles concentriques de plus en plus larges, de l'ensemble de la société, y compris de ceux qui ne lisent jamais de poésie. Si les métaphores militaires s'expliquent partiellement par la date de rédaction de l'essai, elles sont tout à fait appropriées à la stratégie d'Eliot. On aura noté ici qu'Eliot ne condamne pas la popularité d'un auteur, tout bon auteur est même appelé à atteindre un jour l' « establishment ». Mais cette popularité, pour être juste, doit prendre du temps, et passer d'abord par l'appréciation de quelques-uns. Autrement, elle n'est que conformité à la demande du public.

C'est précisément cette crainte que partage Apollinaire. Car en *rentrant dans le monde*, pour reprendre son expression, en devenant *mondain*, ce qui est certes souhaitable, le poète *risque* de se transformer en entrepreneur. Dans un article publié dans *L'Intransigeant* du 1er mars 1910, Apollinaire raconte sous le pseudonyme de Pascal Hédégat avoir voulu voir des scénarios à la bibliothèque nationale. Il s'agissait de :

> M. Rostand écrivant *Chantecler* […] ; Mme Rostand recopiant *Chantecler* ; les membres de la famille Rostand se faisant part le soir des vers écrits dans la journée ; M. Rostand chez son tailleur ; M. Rostand fait porter à la banque les millions qu'a produits son génie ; le Coucher de M. Rostand ; avant de s'endormir, il prend un lait de poule ; les Dames de la Halle viennent offrir des bouquets à M. Edmond Rostand [etc.]

Les films n'ayant pas pu lui être communiqués, le journaliste déplorait qu'ils pourrissent dans les caves et réclamait qu'ils fussent accessibles « au public qui aime avant tout et en tout le

[352] « The Social Function of Poetry », in *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, 1957, p.21. "J'insiste et j'ajoute qu'un poète obtienne très rapidement un large public, ce sont là des circonstances qu'il faut examiner de près : on peut en effet craindre qu'il ne produise rien de nouveau, qu'il se contente d'offrir au public ce à quoi celui-ci est déjà habitué, c'est-à-dire ce que lui avait déjà donné la génération poétique précédente. En revanche, qu'un poète obtienne de son vivant le public réduit, mais adéquat, *est* important. Il devrait toujours y avoir une petite avant-garde qui sache apprécier la poésie, des gens indépendants et quelque peu en avance sur leur temps, ou prêts à assimiler plus rapidement la nouveauté. Le développement de la culture ne consiste pas à mener tout le monde au front, ce qui reviendrait à marcher au pas : cela consiste au contraire à maintenir une telle *élite*, tandis que le corps principal des lecteurs, plus passif, ne reste pas plus d'une génération derrière. Les changements et les développements de la sensibilité qui apparaîtront d'abord chez quelques-uns feront progressivement leur chemin dans le langage, en influençant les auteurs plus populaires ; et le temps qu'ils soient bien établis, une nouvelle avant-garde sera appelée. »

progrès ».[353] Certes, l'exemple de Rostand démontre qu'il peut y avoir une relation entre littérature et argent. Mais la sécularisation des poètes, le contact avec le public ne mènent-ils pas à une commercialisation néfaste de l'art ? L'intention ironique d'Apollinaire est ici évidente, et Edmond Rostand est un roi de théâtre, vrai marchand, qui plie son art non au progrès mais aux attentes les moins exigeantes du public. Dans quelle mesure les poètes peuvent-ils échapper à l'alternative de l'Art pour l'Art et de l'Art pour l'Argent, pour autant qu'ils refusent aussi l'intervention de tous autres intermédiaires entre eux et le public ?

.

Renouer le contact avec le public

Pour Eliot, nous l'avons vu, la réponse tient dans le concept d'avant-garde et de cercles de lecteurs concentriques. Pour Apollinaire, une partie de la réponse tient en quelques mots : il s'agit d'inverser les termes de l'offre et de la demande entre le poète et le public. C'est là la stratégie consciente d'Apollinaire. Ainsi, dans les *Méditations esthétiques*, après s'être efforcé d'expliquer le sens des recherches cubistes, il affirme : « L'art moderne repousse, généralement, la plupart des moyens de plaire mis en œuvre par les grands artistes des temps passés. » Il ajoute que le but est toujours le plaisir des yeux, mais « on *demande* à l'amateur d'y trouver un autre plaisir » que celui de l'imitation de la nature[354]. L'artiste et le poète, son porte-parole, sont passés du côté de l'offre à celui de la demande.[355] Ainsi l'artiste ne risque plus de répondre à la demande du public, c'est lui qui détermine l'orientation du marché. Mais cela n'est possible que si l'artiste ou le poète fait œuvre de pédagogue, explique ses intentions au public, et éduque son goût.

C'est aussi dans cette perspective qu'il s'agit désormais, pour les poètes, de se rendre visible, de « renouer le contact avec le public », comme dit Apollinaire, même s'il s'agit d'un public plus ou moins restreint.

La revue est l'un des modes de contact avec le public. Il est remarquable que les trois poètes réunis dans ce corpus aient fondé des revues et/ou des maisons d'édition. Ainsi, Apollinaire fonda avec André Salmon *Le Festin d'Esope* en novembre 1903, une revue de courte durée, jusqu'en août 1904, mais dans laquelle il put publier plusieurs contes et poèmes. En 1912 il participa à la fondation de la revue *Les Soirées de Paris*, dont il prit la direction en

[353] In *Œuvres en prose complètes I*, pp.1401-2.
[354] In *Œuvres en prose complètes II*, p.9. C'est nous qui soulignons.
[355] Apollinaire adopte cette posture pédagogique jusque dans sa poésie. Ainsi, dans le calligramme « La jolie rousse », le sujet lyrique accepte par avance les rires du public, mais tient toutefois à expliquer l'importance de ses recherches expérimentales, dans des termes très proches de la conférence *L'Esprit nouveau et les poètes.*

1913, et ne cessa jamais de collaborer à de nombreux journaux et revues. Cendrars fonda en octobre 1912, avec Marius Hanot et Emil Szitya, la revue *Les Hommes nouveaux*, version française de la revue allemande *Neue Menschen*, publiée en 1910-1911 par Emil Szitya. La revue ne dépassa pas trois numéros, mais elle permit à Cendrars d'éditer son premier grand poème *Les Pâques*, dans un hors série de 1912. Et Cendrars collabora plus tard activement aux éditions de La Sirène, fondées par Paul Laffitte en 1917, où il fut conseiller littéraire et même « directeur » en 1918-1919, et où il publia *Le Panama* en 1918, et *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* en 1919. Eliot devint assistant de rédaction de *The Egoist* en 1917, fonda la revue *Criterion* en octobre 1922, une revue qu'il avait d'abord conçue pour être un grand organe européen, et qui, si elle fut finalement essentiellement britannique, était ouverte sur l'Europe (on y trouvait ainsi les signatures de Paul Valéry et de Valery Larbaud, d'Ortega y Gasset, de Hermann Hesse), où il publia *The Waste Land.* Il participa également plus tard à la fondation de la future maison d'édition Faber and Faber, chez laquelle il publia ses propres poèmes. Autant de façons de se passer des intermédiaires.

Par ailleurs, depuis les dernières années du XIXe siècle, des initiatives se développaient en faveur d'une éducation populaire. En France, la première Université Populaire, *La Coopérative des idées*, fut créée en 1896 à l'initiative de Georges Deherme et d'ouvriers de Montreuil sous Bois, et elles étaient en 1901 cent vingt-quatre à rassembler ouvriers et intellectuels, parmi lesquels le poète André Spire. De son côté, le mouvement naturiste constitua un *Collège d'esthétique moderne*, dont le programme, paru en 1900, entendait rassembler « la pensée et l'exemple des novateurs modernes, constituer la somme des formules vivantes, ainsi que des découvertes énoncées déjà par les grands écrivains scientifiques, de Claude Bernard à Berthelot ». Le cours de Saint-Georges de Bouhélier sur *L'Esthétisme de la vie* s'ouvrait sur « le rôle rédempteur et religieux de l'artiste », les conférences d'Eugène Montfort sur *La Beauté moderne* dégageaient les formes contemporaines de la beauté, y compris les transformations dues à la machine, et Edouard Laurent dans sa causerie *Esthétique des sciences* évoquait la beauté de la machine et la civilisation de l'électricité. Or il semble qu'Apollinaire ait assisté à ces conférences, et qu'il en ait aussitôt saisi l'intérêt pédagogique[356].

Conférences, articles de journaux, essais, programmes sont autant d'occasions de convaincre le public du bien fondé des recherches des artistes. Ainsi, dans le programme qu'Apollinaire rédige pour le spectacle *Parade* en 1917, la notion classique de plaire n'est pas

[356] Voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, pp. 115-117 pour la mention des différents cours et la présence d'Apollinaire à ces conférences.

abandonnée. Mais les articles sur le plaisir que le public pourra y trouver sont accompagnés d'un véritable travail pédagogique à destination de ce même public. Apollinaire joue habilement de la séduction et de la surprise : « *Parade* renversera les idées de pas mal de spectateurs », et « Ils seront surpris, certes, mais de la plus agréable façon et, charmés, ils apprendront à connaître toute la grâce des mouvements modernes dont ils ne s'étaient jamais doutés. » Le poète adopte ici la posture de l'enseignant, ou tout au moins du pédagogue, face à un public dont il faut éduquer le goût, « afin de l'amener au niveau de l'artiste » selon le mot de Kandinsky[357]. Quant aux conférences que multiplient les trois poètes, et en particulier Eliot (le plus souvent en contexte universitaire), elles sont certes un moyen non négligeable de rémunération. Mais au-delà, la conférence est aussi un outil publicitaire et pédagogique, elle permet de défendre et de diffuser ses idées esthétiques, d'expliquer sa position vis-à-vis du public et des pairs.

A cet égard, les contacts qu'Apollinaire et Cendrars ont développés avec les peintres de leur temps ont multiplié les occasions de parole et de publicité. La peinture présente en effet, pour les poètes du début du siècle, l'avantage d'une présence concrète dans la cité. Les nombreux salons organisés chaque année, en particulier à Paris, attirent la presse et le grand public. Ils constituent donc une vitrine de choix, et c'est avec beaucoup d'à propos qu'un premier Salon des poètes s'organise pendant le Salon d'automne 1907, puis pendant le Salon des Indépendants d'avril 1908. C'est à cette occasion qu'Apollinaire prononça sa conférence « La Phalange nouvelle », et c'est encore pendant le Salon des Indépendants de 1909 qu'il prononça sa conférence « Les poèmes de l'année ».

L'alliance avec les peintres présente les avantages de toute association : ses membres se soutenant réciproquement, à travers tous médias, ils finissent par conquérir une visibilité publique plus grande. C'est d'ailleurs là un procédé à l'efficacité éprouvée, dont la vogue des *collectifs* est le prolongement au début du vingt-et-unième siècle. Les poètes défendent les positions de leurs amis peintres dans des essais d'esthétique, des articles, voire des correspondances avec les magazines et les galeristes susceptibles de les exposer. Inversement, Picasso, Modigliani, Chagall, Léger, Dufy peignent les portraits de leurs amis poètes ou illustrent leurs recueils. C'est ainsi, entre autres facteurs, la présence des Delaunay à Madrid

[357] A plus d'un égard les positions d'Apollinaire et de Kandinsky sont proches. Le peintre a comme Apollinaire conscience de la concurrence et du « marché artistique ». La pédagogie de l'art est un moyen d'en contrebalancer les effets néfastes. Il écrit ainsi dans *Le Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), Paris, éditions Denoël, 1989, p.57 qu'il faut « éduquer le spectateur afin de l'amener au niveau de l'artiste ».

qui a permis de diffuser la poésie française contemporaine, notamment celle de Cendrars, parmi les Espagnols.

Notre propos ici est surtout d'insister sur l'impact public d'une association des poètes et des artistes, et non d'analyser l'influence réciproque de chaque art sur l'autre, ou la convergence des recherches, qui furent évidentes et essentielles. Cependant, notons que là encore la collaboration des peintres et des poètes a permis de rendre plus visible la poésie, en modernisant radicalement l'édition et la typographie. Le cas du poème-objet *Prose du Transsibérien*, qui se dépliait verticalement sur deux mètres de haut, présentant sur la partie gauche et sur toute la hauteur des figures géométriques et colorées de Sonia Delaunay, et sur la partie droite le texte de Cendrars dans des encres de différentes couleurs, fait du poème un événement, matérialise la poésie et la donne en spectacle. Les éditions de la Sirène auxquelles collaborait justement Cendrars ont créé des mises en page particulièrement remarquables, avec la collaboration de Kees Van Dongen, Marie Laurencin, Fernand Léger, ou Raoul Dufy. Quant au *Panama*, il inclut dans ses pages une reproduction d'un prospectus publicitaire pour Denver City, ainsi que la reproduction des lignes de chemin de fer entre San Francisco et Chicago. Le poème, comparable aux papiers collés cubistes, joue avec les autres usages du langage, et construit son lyrisme en détournant les objets de communication.

A ce goût pour les peintres, la peinture et les recherches plastiques s'adjoint, au moins dans une partie de l'avant-garde, le goût de la publicité, dont nous avons déjà rapidement parlé au sujet d'Apollinaire. La publicité en effet est porteuse de *lyrisme*, selon les termes de l'époque et comme le raconte André Billy[358] ; elle anime les murs de la ville, elle est de la poésie efficace. Le goût d'Apollinaire pour la publicité est connu, il y fait allusion dans « Zone », et Apollinaire narre avec jubilation dans une carte à son ami Picasso en 1911 comment il a été amené à faire une affiche publicitaire pour un bistrotier :

> Pour la foule du 15 août, j'ai fait une affiche en vers, afin que les consommateurs payassent au moment où on les servait :
>
> Chers clients, payez-nous, à l'heure où l'on vous sert
> Vous me ferez plaisir. Signé : Monsieur Suter.

C'est en grosses lettres sur une bande de calicot et cela me rend fier.[359]

[358] André Billy raconte comment « Hector », c'est-à-dire Apollinaire goûtait les affiches et autres avis pour leur lyrisme. Voir « Comment je suis devenu poète », paru dans *Les Soirées de Paris*, octobre 1912, cité par Michel Décaudin, in *Le Dossier d'Alcools*, p.87.

[359] Tiré de la correspondance d'Apollinaire et Picasso : Picasso/Apollinaire, *Correspondance*, édité par Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1992, pp.87-88.

Ce « monsieur Suter » était-il vraiment le nom du bistrotier ou, plus vraisemblablement, le nom fictif que lui attribue Apollinaire ? Dans les deux cas, le petit morceau de publicité devient effectivement tout à fait lyrique, comme la « merveilleuse histoire » du général Suter ruiné par la découverte de l'or, que Cendrars devait narrer quelques années plus tard : ici les deux alexandrins prétendent au contraire assurer la fortune de ce nouveau « monsieur Suter ».

Quant à Cendrars, il a lui aussi songé à la publicité, comme le prouve un projet d'affiche publicitaire pour les montres Zénith recueilli parmi les *Poésies complètes* de l'édition Denoël : il s'agit d'un petit poème de Cendrars mis en page par Sonia Delaunay[360]. Déplacer les frontières entre poésie et publicité relève d'un jeu amusant, tout en manifestant la volonté d'une poésie visible et efficace dans la Cité.

Il y a bien, chez Apollinaire, Cendrars, comme chez Eliot, la volonté de « prendre contact avec le public » selon l'expression d'Apollinaire, et de multiplier les démarches dans ce sens. Certes, c'est la présence médiatique d'Apollinaire qui est la plus frappante : on sent chez le poète, romancier, journaliste, critique d'art, conteur, scénariste (comme nous le verrons plus loin) la volonté d'être partout pour diffuser ses idées. Les intérêts de T.S. Eliot sont moins éclectiques et sa volonté plus nette d'influencer une élite, qui elle-même contribuera à renouveler la sensibilité de l'époque. Mais les trois poètes ressentent la nécessité d'une visibilité dans la Cité, même si celle-ci prend parfois la forme d'une réclame quelque peu dérisoire. Enfin tous trois réfléchissent à la question de leur statut et au problème de la professionnalisation de la poésie. Apollinaire à l'évidence examine les différentes modalités envisageables, dispose le public à percevoir poètes et artistes en travailleurs, mais semble finalement réticent à assumer les standards du professionnalisme et reste attaché, plus ou moins par choix, ou par obéissance au milieu, à la culture bohème. Cendrars, lui, hésite en permanence entre l'image de l'écrivain travailleur, solitaire, obstiné à sa tâche, et celle de l'aventurier qui écrit par hasard, « parce que », ou pour l'argent. Dans les deux cas cependant, il nous semble vouloir éviter à tout prix d'être associé aux autres hommes de lettres, et à la figure du professionnel, même quand il en accepte certains standards (le sérieux, l'application etc.). T.S. Eliot est, des trois, le plus explicitement favorable à la notion de professionnalisation. Or le champ dans lequel il imagine cette profession de poète-critique

[360] Ce phénomène ne semble pas être isolé, loin de là. Nous avons en mémoire un petit poème publicitaire de Jean Cocteau pour le Ricard qui donnait à peu près « Je ris car / j'ai mon Ricard ».

se situe à la rencontre des cercles d'avant-garde et de l'académie, des revues dans lesquelles il écrit, et des milieux universitaires et scolaires dans lesquels il prononce ses conférences, une position qui nous semble devenir parfaitement commune dans la deuxième moitié du vingtième siècle.

La sortie des tours d'ivoire, la « rentrée » des poètes dans le monde et leur éventuelle professionnalisation, sont en partie, nous espérons l'avoir fait comprendre, les conséquences d'une métamorphose de leur positionnement idéologique et d'une nouvelle évidence : les poètes ne sont point des marginaux isolés, d'archaïques champions de l'idéalisme en lutte contre une société matérialiste, le désarroi philosophique éprouvé par eux est aussi celui de l'époque. Il devient alors cohérent de chercher à entrer en contact avec cette époque, pour peut-être y jouer un rôle valable. Et il n'est plus absurde d'accepter l'évaluation et la rémunération de l'époque, de s'inscrire dans un système marchand.

Au cours de notre développement, nous avons été conduite à rapprocher des textes épars dans le temps, depuis les articles, poèmes, contes et conférences d'Apollinaire des années 1907-1909, jusqu'à des textes beaucoup plus tardifs, tant le passage du culte religieux de la poésie au *commerce* poétique fut incertain et non linéaire. Ce faisant, nous avons quelque peu délaissé l'analyse proprement littéraire, interrompue après la lecture de « La Chanson du Mal-Aimé » d'Apollinaire, du *Voyage en Amérique* de Cendrars, et de « The Love Song of Alfred J. Prufrock ». Il est temps de reprendre le fil de notre narration et d'analyser l'invention des années 1908-1913, dont les prolongements esthétiques se poursuivent bien après la guerre. Comment les poètes voient-ils ce monde dans lequel ils ont décidé de rentrer, quel nouveau postulat philosophique en fonde la représentation, et quelles esthétiques permettent d'en rendre un compte exact ? Et pour le dire clairement, comment passe-t-on d'une poésie de l'inquiétude, centrée sur le sujet, à une poétique des contrastes simultanés ?

2.2. Les contrastes simultanés de l'époque

La période qui s'ouvre pour Apollinaire en 1907-08, quelques années plus tard pour ses cadets, est essentielle tant sur les plans philosophique, esthétique, que politique. Renonçant à l'individualisme littéraire, Apollinaire, Cendrars et Eliot renoncent du même

mouvement au régime de la vérité absolue. Et ceci n'est pas sans effet sur l'invention d'esthétiques nouvelles, cubisme et simultanéisme, que nous étudierons chez Apollinaire et Cendrars dans un premier temps, chez qui elles sont lisibles nettement plus tôt que chez Eliot. Mais ce nouveau positionnement philosophique conduit aussi à de nouvelles prises de position politique, à un engagement plus net dans la Cité, et en ce qui concerne Apollinaire et Cendrars, à la rupture avec l'anarchisme, révolutionnaire ou non. Comme l'affirme Cendrars: « Tu peux toujours chercher. Il n'y a pas d'unité. […] Il n'y a pas d'absolu. Il n'y a donc pas de vérité, sinon la vie absurde qui remue ses oreilles d'âne. »[361]

Renoncer aux vérités transcendantes

Renoncer aux vérités absolues, c'est refuser désormais d'hésiter entre deux systèmes de vérité antagonistes, dans une indécision vaine et sans issue. Pour Apollinaire, Cendrars et Eliot, il s'agit désormais au contraire de montrer la coexistence de postulats opposés, et l'incertitude potentiellement joyeuse, libératrice, de toute affirmation. Apollinaire, à partir de 1908, Cendrars autour de 1912 et T.S. Eliot à peu près au même moment alors qu'il travaille à sa thèse de philosophie, parviennent à des conclusions similaires.

La première expression poétique de cette nouvelle posture se trouve à notre sens chez Apollinaire, dans un poème de 1908, « Les Fiançailles », long poème qui se présente comme une initiation à l' « Incertitude ». Le sujet poétique des « Fiançailles » parcourt en effet un trajet important, du « tourment » initial à la danse joyeuse des derniers vers, du désarroi face au délitement religieux à la valorisation d'un art immanent.

Le début du poème médite sur le mensonge latent de la vie. Une religion de pacotille a remplacé la vraie foi, et le monde est marqué par le triomphe des masques et des faux semblants. Ainsi, les signes et symboles chrétiens sont parodiés, remplacés par des doubles prosaïques :

> Le printemps laisse errer les fiancés parjures
> Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues
> Que secoue le cyprès où niche l'oiseau bleu
>
> Une Madone à l'aube a pris les églantines
> Elle viendra demain cueillir les giroflées
> Pour mettre au nid des colombes qu'elle destine
> Au pigeon qui ce soir semblait le Paraclet

[361] *Eloge de la vie dangereuse* (1926), in *Aujourd'hui*, op. cit., p.26.

Au petit bois de citronniers s'énamourèrent
D'amour que nous aimons les dernières venues
Les villages lointains sont comme leurs paupières
Et parmi les citrons leurs cœurs sont suspendus

Dans cette première partie, nous trouvons bien une Madone, des colombes, le Paraclet, et l'amour. Mais la Madone est ici « une Madone », et l'article indéfini renvoie non à la Vierge, mère du Christ, mais à quelque jeune fille de village. Les colombes, au pluriel, ne sauraient désigner l'Esprit saint, mais de simples oiseaux, et l'Esprit est remplacé par un vulgaire pigeon qui lui ressemble, le « pigeon qui ce soir semblait le Paraclet » (une image que Cendrars reprend dans la *Prose* avec les « pigeons du Saint-Esprit »). La jeune fille, loin d'avoir été touchée par l'aile pure de l'Esprit et d'en avoir virginalement conçu l'Enfant, organise au contraire très concrètement les accouplements des oiseaux. Elle destine d'ailleurs *plusieurs* colombes au même pigeon, et aux mœurs des oiseaux répondent celles des hommes, dont les amours plurielles sont parjures dès les fiançailles. La dégradation des symboles religieux s'accompagne des mêmes vices que dans les poèmes d'Apollinaire antérieurs ou contemporains de « La Chanson du Mal-Aimé » : fausseté de l'amour, images de mutilation, corruption morale et physique, éternel retour du même. Le printemps laisse présager l'automne des feuilles qui tombent, les plumes de l'oiseau « feuillolent », c'est-à-dire, chez Apollinaire qui a créé ce néologisme, tombent en se balançant comme font les feuilles mortes.

De ce travestissement de la religion, la deuxième partie du poème semble être une sorte d'explication :

Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris
Je buvais à pleins verres les étoiles
Un ange a exterminé pendant que je dormais
Les agneaux les pasteurs les tristes bergeries
De faux centurions emportaient le vinaigre
Et les gueux mal blessés par l'épurge dansaient
Etoiles de l'éveil je n'en connais aucune
Les becs de gaz pissaient leur flamme au clair de lune
Des croque-morts avec des bocks teintaient des glas
A la clarté des bougies tombaient vaille que vaille
Des faux cols sur des flots de jupes mal brossées
Des accouchées masquées fêtaient leurs relevailles
La ville cette nuit semblait un archipel
Des femmes demandaient l'amour et la dulie
Et sombre sombre fleuve je me rappelle
Les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies

Il est difficile de ne pas reconnaître dans « Les agneaux les pasteurs les tristes bergeries » autant de symboles renvoyant à l'Eglise, au Christ et à la communauté des Chrétiens et dans

les « faux centurions » une allusion travestie aux soldats romains qui occupaient la Palestine au premier siècle, et au soldat qui blessa le Christ d'un coup de lance, faisant saigner son flanc. Or le christianisme est ici entré en lutte avec une autre puissance, un ange exterminateur, sous les coups duquel il est tombé. Là encore, la perte de la foi provoque les désastres que nous connaissons : obscurité, laideur, dévoiement de la religion en un culte de pacotille, mensonges, fausseté du décor, de la fête et de l'amour, triomphe de la mort. Le poète, comme dans « Zone », connaît la honte, ou plutôt ici le « mépris » des amis qui se moquent de son idéalisme ou de son attachement à la religion de son enfance.

Pourtant, à la fin du poème, le « tourment » du sujet est enfin résolu. L' « ouragan » qui désignait par comparaison la mort à venir du poète (« Et j'espérais la fin du monde / Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan ») s'est apaisé : « Les vents ont expiré couronnés d'anémone ». Les symboles religieux trompeurs de la première partie se sont changés en « signes purs » : « O Vierge signe pur du troisième mois ». Les ombres « jamais jolies » ont cédé la place à la « belle ô belle nuit » et aux images solaires de joie et de danse : « Le soleil et l'amour dansaient dans le village ». Le sujet parvient même à mirer de sa mort « la gloire », à évoquer l'enfance (et non les fêtes morbides des « accouchées masquées »), et à achever son poème sur le mot de « courage », bien loin de la lassitude des poèmes de jeunesse. Mais un tel renversement demande explication. Serait-ce que le sujet a su rétablir la foi de son enfance ? ou bien qu'il est parvenu à une sorte de conciliation moderniste de la science et de la religion ?

En fait, le poème dément l'une et l'autre interprétation. Certes, l'union potentielle de l'intelligence rationnelle et de la foi a été évoquée au cœur du poème, lors de ce long parcours effectué par le sujet : il s'agit d'une curieuse image, celle de « bêtes théologales de l'intelligence ». L'adjectif « théologales » qualifie habituellement trois vertus chrétiennes, la foi, l'espérance et la charité, dites « théologales » car, signes de la présence de l'Esprit en l'homme, elles conduisent l'homme à se rapprocher de Dieu. Elles s'accompagnent des quatre vertus « cardinales », (la prudence, la tempérance, la force et la justice), autre adjectif supprimé de la version définitive du poème, mais présent dans une version antérieure[362]. Ici, l'adjectif « théologales » qualifie une curieuse alliance de mots, « les bêtes de l'intelligence », expression qui nécessite d'être rapprochée du « Brasier » et des *Méditations esthétiques* pour être comprise. On se souvient en effet que dans l'essai de 1913, Apollinaire réclame, dans la filiation de Nietzsche, un art « inhumain », et que dans « Le Brasier », « Des acteurs

[362] Voir les notes des *Œuvres poétiques*, op. cit., p.1068.

inhumains claires bêtes nouvelles / Donnent des ordres aux hommes apprivoisés », c'est-à-dire configurent (par leur art) le nouveau visage de la Terre et de l'époque. Autrement dit, ces « bêtes théologales de l'intelligence » renvoient vraisemblablement aux artistes et poètes, ou aux facultés artistiques (qu'Apollinaire associe chez les artistes travailleurs à l'intelligence), qui permettent moins de rapprocher l'homme de Dieu, dans une perspective chrétienne, que de faire de l'homme un créateur. Cependant, à ce moment du poème, le poète ne s'est pas encore mis à travailler, ni même à « méditer divinement » (autre terme qui renvoie aux *Méditations esthétiques*) ; ces étranges « bêtes théologales de l'intelligence » manquent donc, et le sujet poétique, qui n'est pas encore un créateur, est réduit une fois de plus à la terreur de sa mort à venir : « Qu'ai-je fait aux bêtes théologales de l'intelligence / Jadis les morts sont revenus pour m'adorer / Et j'espérais la fin du monde / Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan ». Le sujet lyrique n'est pas parvenu à opérer la synthèse de la foi et de la science, « l'infiniment petite science » comme dit Apollinaire.

Quant à l'hypothèse d'un retour à la foi de l'enfance, elle est démentie, après l' « extermination » de la deuxième partie, à partir de la septième partie du poème. Le poète affirme au contraire son acceptation amusée des faux semblants : « A la fin les mensonges ne me font plus peur / C'est la lune qui cuit comme un œuf sur le plat ». L'image désolante du nocturne urbain dans la deuxième partie, « Etoiles de l'éveil je n'en connais aucune / Les becs de gaz pissaient leur flamme au clair de lune », était sentie comme terriblement décevante au départ car elle renvoyait à l'artificialité de la ville. Un « clair mol des bougies » remplaçait le clair de lune ainsi que l'« étoile de l'éveil », à la fois bonne étoile du poète et astre qui guida les rois mages vers le Christ, terriblement absente. Mais l'image de l'éclairage nocturne est devenue ludique dans la septième partie et, ici aussi, comme chez Cendrars plus tard dans « Prose du Transsibérien », pré-surréaliste. Elle est une façon de reconnaître qu'il n'y a peut-être pas de transcendance, et l'astre ici gentiment grimaçant est surtout passablement drôle, œuf au plat céleste, ou ciel de cuisine.

Or, en prenant son parti de la lutte des idéologies contraires, de la colombe et du faux centurion, en acceptant l'absence de vérité absolue, et son remplacement par des simulacres humains, artificiels et drolatiques, le sujet poétique accepte le caractère vrai-faux de l'existence et de l'art. Cette nouvelle attitude, faite d'acceptation et d'amusement, rend de nouveau possible le goût du chant. La « Vierge signe pur du troisième mois » est bien un « signe pur » parce que, dans le paysage maritime au sein duquel s'enfoncent « les trois-mâts », elle est une constellation céleste, un repère utile pour les marins au troisième mois de l'été, mois de la Vierge, et non un symbole religieux, dont on interrogerait avec angoisse la

véracité. Et si l'expression « Toute la sainte journée », qui apparaît dans la septième partie, repose sans aucun doute sur un emploi affaibli, lexicalisé, du mot « sainte », pour désigner toute la durée du jour, cette sainteté toute prosaïque et quotidienne, qui n'a plus grand-chose de chrétien, n'en est pas moins joyeusement, gaiement répétée :

> La lune et la tristesse disparaîtront pendant
> Toute la sainte journée
> Toute la sainte journée j'ai marché en chantant
> Une dame penchée à sa fenêtre m'a regardé longtemps
> M'éloigner en chantant

Ce qui est essentiel chez le poète, c'est que cette acceptation de l'incertitude, mot-clé du dernier quatrain, « Incertitude oiseau feint peint », ou des mensonges, du faux et du toc, donc du caractère éminemment théâtral de l'existence, est explicitement associée à une valorisation de l'art. Certes, à la différence de Dieu, le sujet est mortel, affublé de son ombre, présente ici comme dans « La Chanson du Mal-Aimé », signe prophétique de son destin mortel. Mais en admettant la relativité des vérités, la possible absence de transcendance, Apollinaire opère un retournement saisissant de sa pensée. La mort, si elle est toujours une mauvaise heure, peut, comme le suggère la fin du poème, désormais devenir glorieuse : « Je mire de ma mort la gloire et le malheur ». Pourquoi ? non parce qu'une postérité éternelle viendrait récompenser quelque haut fait héroïque, mais parce que la mortalité de l'homme est la condition même de son pouvoir créateur.

Dans « Le Brasier », contemporain des « Fiançailles », Apollinaire demande :

> O Mémoire Combien de races qui forlignent
> Des Tyndarides aux vipères ardentes de mon bonheur
> Et les serpents de sont-ils que les cous des cygnes
> Qui étaient immortels et n'étaient pas chanteurs
> Voici ma vie renouvelée

Ne s'est-on pas trompé sur la malédiction des races humaines, païennes ou chrétiennes ? Le serpent tentateur, le signe du mal et de la faute, ne revient-il pas plutôt aux immortels ? Le chant du cygne, sublime et unique, n'est possible que parce que le cygne va mourir, mais Zeus immortel, lui, s'il peut se métamorphoser en cygne pour séduire quelque mortelle, est condamné à ne pas chanter. Là seulement, peut-être, réside le mal, du côté des dieux immortels incapables de chanter, non du côté des hommes mortels mais créateurs. Nous sommes bien, ici, *Par-delà le bien et le mal*, espace moral revendiqué également par Cendrars, par exemple dans ce texte ultérieur de *Bourlinguer* :

> Je ne suis ni bon, ni méchant, ni naïf ni perverti : je souris : et c'est une ride de plus à la face du Néant, car je suis le Néant : l'homme : le Néant primordial qui planait sur les eaux, qui fit le Verbe, la Gloire et l'Immortalité.

L'homme se réapproprie les attributs divins lorsqu'il prend conscience que sa mortalité est la condition même de sa créativité[363].

Aussi, dans « Les fiançailles », Apollinaire espère-t-il faire jaillir de son ombre, signe de sa mort à venir et de l'incertitude des choses humaines et trompeuses, sa création poétique, la « diversité formelle » de son amour. Tant que le poète ne s'est pas mis au travail, tant qu'il n'a pas regardé en face et accepté l'artifice de la vie et de l'art, tant qu'il se contente de méditer en laissant les « astres intacts », en s'attachant à une conception idéaliste de la vie et de l'art, aucune création ne naît. Et le « monstre » poétique se lamente : « Et le monstre le plus beau / Ayant la saveur du laurier se désole ». Apollinaire joue alors sur le double sens du mot « épreuve », à la fois métamorphose douloureuse, et première impression du livre avant l'édition définitive : « Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuve ». Tant que la lune et l'étoile n'ont pas cédé la place au nocturne artificiel d'une ville moderne, où s'affrontent les croyances et les raisons, tant que les astres n'ont pas subi l'épreuve libératrice de l'art, pour devenir « lune qui cuit comme un œuf sur le plat », le ciel non transformé, non éprouvé, ne mène à aucune « épreuve » de poème, au sens éditorial du terme. C'est au contraire lorsqu'il accepte les mensonges et l'artifice, que le poète peut de nouveau chanter, transformer ses rêves de création en épreuves d'imprimerie, inverser le signe négatif de l'ombre, devenue « enfin solide », oeuvre.

Le renversement du négatif en positif assumé dans la dernière partie se comprend désormais :

> Je mire de ma mort la gloire et le malheur
> Comme si je visais l'oiseau de la quintaine
>
> Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez
> Le soleil et l'amour dansaient dans le village
> Et tes enfants galants bien ou mal habillés
> Ont bâti ce bûcher le nid de mon courage

Le pigeon qui « semblait le Paraclet » au début du poème est devenu un signe peint, un produit de l'art, mensonge ou feinte, « oiseau feint peint ». Or le signe peint est doté d'une double connotation. D'une part, il renvoie à la mort du sujet (n'oublions pas que seule cette

[363] C'est là un renversement qui parcourt tout le vingtième siècle. Camus l'a dit par la bouche de son personnage Meursault aux dernières pages de *L'Etranger* : le privilège de l'homme, c'est d'être condamné à mort.

mortalité a rendu l'art possible, la condition tragique de l'homme étant la source de sa créativité et donc de sa joie), puisque ce dernier a désormais le courage de regarder sa mort en face, comme on vise une cible dans un manège, une quintaine, c'est-à-dire un oiseau peint sur un panneau de bois. D'autre part, cet oiseau artificiel et artistique est aussi appelé « Incertitude », et il répond précisément aux faux-semblants ou aux images de destruction des symboles religieux, à l'hésitation idéologique. La mortalité et l'incertitude métaphysique de l'homme ont cessé d'être des signes négatifs, les causes de l'aphasie du poète, elles sont au contraire la nouvelle source de l'art, d'une vie brûlante et ardente, où brûlent les anciennes nostalgies. De cette vie renouvelée, l'ombre *et* la lumière feront désormais les contrastes[364].

Ce bouleversement de la pensée d'Apollinaire, que révèlent « Le Brasier » et « Les Fiançailles », peut donc être synthétisé en trois points : la mort qui terrassait l'homme est la source de son ardeur à vivre et de sa puissance créatrice ; l'incertitude philosophique, d'un handicap est devenu le signe même de l'art ; l'art lui-même est aussi artificiel que la vie. La figure de Nietzsche est perceptible dans cette transmutation philosophique et poétique. Dans « Les Fiançailles », on croit reconnaître plusieurs chapitres du *Crépuscule des Idoles* (1888), des motifs de détail, comme la maxime 34 qui préconise la pratique d'un travail intellectuel en marche : « Rester assis, c'est là précisément le *péché* contre le Saint-Esprit. Seules les pensées qui nous viennent en marchant ont de la valeur », que rappelle irrésistiblement la septième partie des « Fiançailles ». Mais on reconnaît aussi des postulats philosophiques d'importance, comme le chapitre intitulé « Comment le 'monde vrai' devint enfin une fable : histoire d'une erreur ». En quelques phrases lapidaires, Nietzsche montre comment a évolué le vieux dualisme occidental, l'opposition du monde des apparences et du monde vrai. Ce « monde vrai », que la tradition occidentale a opposé à la réalité décevante, est dans les premiers âges « accessible au sage, au religieux, au vertueux » ; il est ensuite devenu « inaccessible pour le moment, mais promis au sage, au religieux, au vertueux » avec le

[364] On n'en finirait pas de rapprocher la nouvelle esthétique qu'Apollinaire élabore en 1908 et théorise en 1913 de la pensée de Nietzsche. Le paragraphe 34 de *Par-delà le bien et le mal* montre ainsi l'articulation entre la perspective cognitive (le rejet de l'opposition vérité / apparence), ses implications morales et les conséquences plastiques qu'on peut en déduire : « C'est tout bonnement un préjugé moral de croire que la vérité a plus de valeur que l'apparence, c'est même l'hypothèse la plus mal fondée qui soit au monde. Qu'on en fasse une bonne fois l'aveu : il n'y a de vie possible qu'à la faveur d'estimations et d'apparences inhérentes à sa perspective, et si l'on voulait, comme ces philosophes aussi balourds que pleins d'un vertueux enthousiasme, supprimer complètement le 'monde des apparences', eh bien ! à supposer que *vous* le puissiez, il ne resterait rien non plus de votre 'vérité'. Qu'est-ce qui nous force, en effet, à supposer qu'il y ait une opposition radicale ente le 'vrai' et le 'faux' ? Ne suffit-il pas d'admettre qu'il y a dans l'apparence des degrés, pour ainsi dire des ombres et des harmonies d'ensemble, plus claires et plus foncées, différentes *valeurs*, pour parler le langage des peintres ? » La valorisation de l'artifice est exprimée dans cette formule brève du paragraphe 40 : « Tout ce qui est profond aime le masque ». (in *Œuvres II*, op. cit., pp. 590 et 593.)

christianisme, pour ensuite devenir « inaccessible, indémontrable, que l'on ne peut promettre, mais, même s'il n'est qu'imaginé, une consolation, une obligation, un impératif » avec le romantisme et le kantisme. Le positivisme ayant commencé de mettre en cause cette fable du monde vrai, Nietzsche achève le coup de balai, permettant le retour de la gaieté et du soleil qui avait été « obscurci par le brouillard et le doute » :

> 5
> Le « monde vrai » - une idée qui ne sert plus de rien, qui n'oblige même plus à rien, - une idée devenue inutile et superflue, *par conséquent,* une idée réfutée : supprimons-la !
> (Journée claire ; petit déjeuner ; retour du *bon sens* et de la gaieté ; Platon rougit de honte et tous les esprits libres font un vacarme du diable.)
>
> 6
> Le « monde vrai », nous l'avons aboli : quel monde nous est resté ? Le monde des apparences peut-être ? … Mais non ! *avec le monde vrai nous avons aussi aboli le monde des apparences !*
> (Midi ; moment de l'ombre la plus courte ; fin de l'erreur la plus longue ; point culminant de l'humanité ; INCIPIT ZARATHOUSTRA.)[365]

De la même façon, le soleil revient à la fin des « Fiançailles », chassant « la pluie de naguère », lorsque le sujet s'est débarrassé de sa mélancolie, du regret des vérités plus belles que la réalité. Et lorsque Nietzsche affirme, dans le chapitre intitulé « La 'raison' dans la philosophie » que « Le 'monde des apparences' est le seul réel : le 'monde vrai' est seulement ajouté par le mensonge … », il nous semble entendre Apollinaire lui répondre dans « Les Fiançailles » : « A la fin les mensonges ne me font plus peur ». Le rejet nietzschéen de l'idéalisme a vraisemblablement été médité par Apollinaire. Mais Apollinaire ne rejette pas tout à fait les « mensonges » idéalistes, ce en quoi il rejoint d'ailleurs, non le philosophe du *Crépuscule des Idoles*, mais l'auteur des *Dithyrambes*, et la figure du poète « errant sur des arcs-en-ciel mensongers, / parmi de faux ciels »[366]. La réponse d'Apollinaire à Nietzsche est d'ailleurs en même temps une réplique à *Une Saison en Enfer*, à la fin de laquelle Rimbaud avouait, parcourant d'un œil critique son œuvre passée : « Enfin je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge ». Alors que Rimbaud renonce à ses illuminations et à ses utopies, Apollinaire leur redonne leur place. Pour Apollinaire, il ne s'agit plus de trancher entre les

[365] Nietzsche, *Œuvres II*, op. cit., p.968.
[366] Ibid, p. 1239-40.

idéologies, de rechercher LA vérité, mais d'accepter l'antagonisme des vérités contraires, et d'inventer par l'art *des* vérités nouvelles, quelque artificielles qu'elles soient.

Ce que découvre « Les Fiançailles » à travers le parcours du sujet lyrique est confirmé quelques années plus tard dans les textes théoriques. Les *Méditations métaphysiques* et *L'Esprit nouveau et les poètes* (en 1917) ne vont cesser de le répéter : « Ce monstre de la beauté n'est pas éternel », il est historique, l'art ne peut donc être naturel, et de la même façon, la vérité n'est pas absolue mais « La vérité sera toujours nouvelle »[367]. Elle n'est pas conformité à la nature mais invention, création. Aussi le poète n'est-il pas Prométhée, volant le feu aux dieux, il est lui-même la source du feu, et se passe de l'origine divine. Cette conception de l'art et de la vérité comme invention et adhésion joyeuse, dansante, au monde imparfait, trouve dans les essais des accents qui rappellent le tableau final des « Fiançailles » en même temps que le style de Nietzsche: « En deçà de l'éternité dansent les mortelles formes de l'amour », écrit Apollinaire dans *Les Méditations esthétiques*[368]. Apollinaire défend d'ailleurs le concept d'un art « inhumain », un terme qui évoque le « surhumain » de Nietzsche : « Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains »[369] ; c'est-à-dire qu'en créateurs, ils veulent se libérer de la nature et inventer ainsi un art nouveau, donc vrai. Et Apollinaire de citer Nietzsche :

> Nietzsche avait deviné la possibilité d'un tel art :
> « O Dionysos divin, pourquoi me tires-tu les oreilles ? demande Ariane à son philosophique amant dans un de ces célèbres dialogues sur l'*Ile de Naxos.* – Je trouve quelque chose d'agréable, de plaisant à tes oreilles, Ariane : pourquoi ne sont-elles pas plus longues encore ? »
> Nietzsche, quand il rapporte cette anecdote, fait par la bouche de Dionysos le procès de l'art grec.[370]

Faire le procès de l'art grec, c'est condamner la mimesis, la soumission à la nature, au profit de la création. C'est aussi refuser le dualisme platonicien, c'est cesser de croire que les murs de la caverne des apparences s'adossent à un monde plus vrai, plus absolu, plus lumineux, que le feu dans la caverne cache le pur soleil. Car Nietzsche associe lui aussi l'absence de vérité absolue à la nécessité d'un art libéré de la nature, comme ici dans *Le Crépuscule des idoles* :

---

[367] *Méditations esthétiques : les peintres cubistes*, in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., pp. 5 et 8.
[368] Ibid., p.5.
[369] Ibid, p.8. L'expression apparaît d'ailleurs dès le poème « Le Brasier », qui avec « Les Fiançailles » nous semble être le point de départ de la nouvelle esthétique théorisée par Apollinaire dans *Les Méditations esthétiques* : « Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles / Donnent des ordres aux hommes apprivoisés ». Ces deux vers, obscurs sans doute dans le contexte du poème, deviennent parfaitement transparents lorsqu'on les rapproche de l'essai de 1913, les « acteurs inhumains » renvoyant à l'évidence aux artistes et aux poètes qui « déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis ».
[370] Ibid., p.12.

> La nature, c'est le *hasard.* L'étude « d'après la nature » me semble être un mauvais signe : elle trahit la soumission, la faiblesse, le fatalisme, - cette prosternation devant les *petits faits* est indigne d'un artiste *complet.*[371]

Ce à quoi répondent directement les *Méditations esthétiques* :

> Cependant, trop d'artistes-peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes.
> On s'accoutume vite à l'esclavage du mystère. Et la servitude finit par créer de doux loisirs.
> On laisse les ouvriers maîtriser l'univers et les jardiniers ont moins de respect pour la nature que n'en ont les artistes.
> Il est temps d'être les maîtres.[372]

L'opposition tellement nietzschéenne des esclaves et des maîtres, une opposition peu commune chez Apollinaire, est comme l'évidence stylistique de la présence de Nietzsche dans ce texte consacré aux peintres cubistes. Apollinaire a su, à partir de l'époque des « Fiançailles », un poème précisément dédié à un peintre cubiste, Pablo Picasso, tirer parti de la double critique nietzschéenne du génie et du « monde vrai ».

Les métaphores du feu, du brasier et de la lumière qu'adopte Apollinaire à partir de 1908 pour désigner la flambée des vieilles nostalgies métaphysiques en même temps qu'une conception de l'art comme création constamment renouvelée dans un monde dépourvu de fondement absolu, sont également adoptées par Cendrars, à partir de 1912, et, nous semble-t-il, dans un contexte philosophique et poétique très comparable. Le rythme rapide de la prose de Cendrars, s'il s'inspire en partie de celle de Rimbaud et s'il correspond au goût de l'époque, rend compte aussi de ce renversement de sa pensée. C'est ainsi qu'il décrit son poème « Prose du Transsibérien » dans une page publiée par la revue berlinoise *Der Sturm* en novembre 1913 :

> Une œuvre mortelle, blessée d'amour, enceinte. Un rire effroyable. De la vie, de la vie. Du rouge et du bleu, du rêve et du sang, comme dans les contes.
> J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité. Où je vais ? Je n'en sais rien, puisque j'entre même dans les musées.[373]

[371] *Crépuscule des idoles*, op. cit., p.994.
[372] *Méditations esthétiques*, op. cit. p.5.
[373] *Poésies complètes*, op. cit., p.36.

La mort et l'absence de certitude sont désormais valorisées, comme sources même de l'art, et l'œuvre est dite « mortelle ». Le patronage de Nietzsche est, de même que chez Apollinaire, essentiel. Les *Dix-neuf poèmes élastiques* ne manquent pas de citer le philosophe et « la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser », au milieu même du « Va-et-vient continuel » et de l'inquiétude[374]. Nietzsche demeure une référence essentielle pour Cendrars au cours de sa vie. Ainsi, bien plus tard dans *L'Homme foudroyé*, c'est encore le nom de Nietzsche qui apparaît au cœur de quelques-unes peut-être des plus belles pages de Cendrars. La « Deuxième Rhapsodie » de ce roman autobiographique médite conjointement sur un spectacle de cirque, représenté par des gitans, et sur le rapport de Cendrars à la création. Revendiquant une création légère, « à danser dans la lumière », pleine de rire (« Est-ce que Dieu rit ? On a peine à l'imaginer. Alors, tant pis pour la doctrine ou le dogme. Moi, je ris »), Cendrars s'affirme libéré de toute culpabilité et, reprenant la proposition de Przybyszewski déjà citée, il en appelle à une nouvelle Bible :

> Il n'y a rien à pardonner car il n'y a pas de mal dans le bonheur et seule l'action libère. Mais l'accoutumance a été dure, ce climat étant inhumain. Je sais que je porte ma création, et je plane. C'est ce qu'on appelle être seul. Mais planer c'est décrire un cercle en spirale et la spirale est la figure d'une chute. Or, on tombe de quelque part vers quelque part. On n'est donc pas seul. C'est le coup de foudre. Je te retrouverai dans l'abîme de la lumière. Mais n'anticipons pas. La Bible, ce livre des livres, est à récrire. *Au commencement l'Esprit planait sur les eaux* ... Non, au commencement était le Sexe.[375]

La deuxième phrase résonne d'échos rimbaldiens, décidément l'un des phares de Cendrars tout au long de sa vie, mais le terme « inhumain » appliqué à la création rappelle aussi Apollinaire et Nietzsche. Et de même qu'Apollinaire dans « Le Brasier » réinterprétait la figure du serpent, ici Cendrars valorise la chute. Si créer, c'est planer, et planer c'est chuter, alors la création est une chute. Et si au commencement est la création, la genèse, alors au commencement est la chute, (le serpent), le sexe. Prenant le contre-pied de la Genèse, le passage n'est pourtant pas dépourvu d'accents mystiques, et l'emploi du futur (« Je te retrouverai dans la lumière ») suggère une rencontre dans l'au-delà. Mais ce mysticisme somme toute chrétien se combine avec l'affirmation nietzschéenne, la danse du Léger, Dionysos. Revenant alors au spectacle des gitans, c'est lui que Cendrars évoque quelques pages plus tard: « C'est ainsi que se terminait cet extraordinaire tableau d'une tragédie que

[374] Voir le poème « Ma danse », in *Poésies complètes*, p.75.
[375] *L'Homme foudroyé*, op. cit., p.256.

j'aurais baptisée, d'après Nietzsche, *La Tragédie de Dionysos*, si le Grêlé ne l'eût tout simplement appelée *La Peau de l'Ours* ».

De même qu'Apollinaire a depuis longtemps abandonné le nom de Guillaume Macabre pour un nom solaire, Blaise Cendrars a finalement choisi un nom qui joue avec le feu, les braises et la cendre. Or la transmutation du négatif en actif, le moment du passage, est clairement lisible dans la conférence que « le camarade Sauser » donne boulevard Magenta après son retour de New York, le 29 septembre 1912, et là aussi le retournement a lieu par l'acceptation qu'il n'y a point de « monde vrai » auquel s'adosserait notre monde, ni de certitude possible, ni de sens transcendant à la vie.

Il est vrai que certaines phrases nostalgiques de la conférence retentissent du même son que le « Conte » ; on croit entendre le Prince prendre la parole au Club libéral de discussion :

> L'Anarchisme n'est pas un lieu d'ébats pour la multitude, mais le banc de repos d'où des individus, grands et las, contemplent le crépuscule. Et la Beauté, elle aussi, a le même visage que le soleil couchant, et la Vie, du fait qu'elle a flamboyé jadis, ne peut maintenant que s'assombrir, pâlir, mourir.[376]

C'est le même crépuscule baudelairien, la même lassitude, le ton de caveau funéraire dirait Nietzsche, et cette marginalité hautaine du contemplatif méprisant l'activité de la multitude. C'est le côté cendres de Cendrars, dominé par « Sa Majesté la Mort ». On y retrouve le sujet torturé, inquiet, fils de Przybyszewski, du premier Sauser :

> Je vois une tête d'homme, maigre et dure, d'une pâleur et d'une tristesse muettes. Son visage est sombre, rongé de chagrin, illuminé subitement comme d'incendies intérieurs.

Mais dans la même conférence, les couleurs explosent et Blaise célèbre « le grand printemps de la Vie » : « Toute manifestation de vie est un hasard savoureux. » Certes, la vie est absurde, comme le dira Cendrars à mille reprises, mais cette absurdité, que Nietzsche appelle le tragique, ce hasard, une fois affirmé, peut devenir une fête. Le hasard est savoureux. Encore faut-il l'affirmer ! Cendrars a un autre mot pour désigner cela : « Il n'y a plus qu'à *embrasser* courageusement toute occasion » (nous soulignons) : dire oui à la

[376] Le texte de la conférence est reproduit dans les *Inédits secrets*, op. cit., pp. 271-275.

nécessité. C'en est fini, il ne sera plus question de dormir à présent, cela désormais sera réservé aux Jehanne, le poète gardera les yeux grands ouverts. Embrasser le monde entier, affirmer, et savoir voir la beauté, non pas seulement d'émeraude mais de toutes les couleurs, c'est ce que Cendrars a appris au cours des quelques mois qui précèdent. C'est le côté braises crépitantes.

La beauté désormais cesse d'être crépusculaire, elle est « le havre de la grande inquiétude », non parce qu'elle est protection, ou sublimation de la volonté de puissance - le ton ici est beaucoup moins schopenhauerien que nietzschéen – mais parce que l'inquiétude est source de création, elle-même manifestation de vie. Comment s'opère un tel renversement ?

On se souvient qu'à la fin de la conférence, Cendrars en révèle « l'énigme » :

> Le bonheur est la beauté qui, possédée, possède. Pour atteindre cette possession, il faut chercher en dehors de soi. C'est là l'énigme.

Cette énigme a elle aussi un accent nietzschéen. Pour sa résolution partielle (les vraies énigmes, comme celle du Sphinx, n'ont pas de solution – aussi Œdipe ne l'a-t-il qu'à moitié comprise), Cendrars a donné un indice quelques lignes plus haut :

> L'Anarchisme n'est pas un lieu d'ébats pour la multitude. La multitude n'est ni lasse de la vie, ni heureuse de vivre. Elle peine comme un bœuf. Etre boucher, c'est assouvir sa puissance. Nous ne voulons pas être des bergers, nous sommes des bouchers.
> Et qui verse le sang est un viveur. Le viveur est l'homme qui lutte contre soi-même.

Cendrars a trouvé un sens à l'absence d'unité. L'être qui lutte avec soi-même n'est pas nécessairement condamné à prendre la figure de Janus de *Magonni Nameh*, ni le chemin d'une triste névrose, d'une perpétuelle oscillation par exemple entre la chair et l'esprit, l'idéalisme et le matérialisme. Sa lutte peut être comparable à celle d'Ariane et Dionysos : la division est aussi jeu, devenir perpétuel, lutte d'un être qui se transforme, et ne stagne pas dans l'impossible choix entre deux possibilités déjà données. S'il lutte et hésite, c'est qu'il se donne le temps de *créer* sa réponse, comme le véritable homme libre de Bergson. Il évite le piège dans lequel est tombé le Zarathoustra du dithyrambe « Parmi les oiseaux de proie ». Celui-là a suivi malencontreusement la fausse leçon de l'oracle de Delphes, ou celle de Socrate, « connais-toi toi-même ». Ce connaisseur de soi-même s'est donné des limites, il est

désormais « comprimé / entre deux néants ». Aussi est-il devenu « une énigme fatiguée – une énigme pour oiseaux de proie … », facile à résoudre. Et Nietzsche ajoute :

> ils finiront bien par te « résoudre »,
> ils sont affamés de ta « solution »,
> ils voltigent déjà autour de toi, leur énigme,
> autour de toi, pendu ![377]

N'en soyons pas surpris : cette lutte du viveur de Cendrars tient à la fois de l'homme libre de Bergson, de celui qui crée du nouveau à chaque fois qu'il choisit, et du Dionysos de Nietzsche. Il y a ici une filiation naturelle entre Nietzsche et Bergson. Chez les deux philosophes, le véritable choix est un choix créateur, l'invention d'une tierce possibilité, et non l'hésitation entre les termes d'une alternative préexistante. Car Dionysos aussi renaît après avoir été déchiré, et s'invente en permanence. Il est celui qui ne se connaît pas soi-même, d'une part parce qu'il n'a pas d'identité définitive, d'autre part parce qu'il accepte qu'il n'y ait pas de réponse aux énigmes. Accepter le tragique, c'est accepter l'absurde, c'est renoncer à « la solution du problème » pour reprendre une expression de Lorca, c'est donc se dépendre du clou où l'on s'agitait immobile entre deux mouvements contraires ou deux systèmes de pensée. Mais par la même occasion, c'est accepter le jeu tragique, et la beauté de la tragédie, la beauté de métamorphose de Dionysos. L'anarchiste de Cendrars cesse d'être uniquement ce petit bonhomme rageur dont les passants se moquent. Comme l'homme libre de Bergson, il crée en se métamorphosant, en devenant boucher de lui-même, en « cherchant en dehors de soi ». Aussi la phrase que Cendrars reprend à Nerval, « Je suis l'Autre », résonne-t-elle d'un nouveau sens, non exclusif des précédents : il est celui qui sans cesse se réinvente.

Chute de l'oiseau feint peint qu'on a cessé de comparer au Paraclet chez Apollinaire, chute du créateur planant chez Cendrars, Incertitude, énigmes insolubles, beauté savoureuse du hasard et de la mort : le mouvement permanent de la création a remplacé chez les deux poètes la quête impossible d'une vérité éternelle. Aucune des images solaires que nous avons vues émerger chez Apollinaire et Cendrars ne convient à Eliot, pas plus que le renversement cendrarsien de la Genèse ni l'acceptation joyeuse de l'artifice ou l'assimilation de la création

[377] « Parmi les oiseaux de proie », in *Œuvres complètes II*, op. cit., p1249.

à la chute.[378] Néanmoins, nous avons déjà évoqué le fondamental scepticisme d'Eliot, son rejet des certitudes, en quoi il rejoint l'impossible vérité absolue d'Apollinaire et Cendrars[379]. Et il partage encore avec eux la conviction d'un lien entre vie et invention verbale. Déjà dans sa thèse de philosophie, Eliot écrit :

> No symbol, I maintain, is ever a mere symbol, but is continuous with that which it symbolizes. Without words, no objects. The object, purely experienced and not denominated, is not yet an object. […] We have no objects without language.[380]

Autrement dit, le langage participe de mon expérience du monde, il contribue à faire du monde l'objet de ma connaissance. D'ailleurs, contestant la notion de « sensibilité pure » proposée par Bergson, Eliot défend l'idée que l'expérience n'est en réalité pas séparable de la pensée, donc des mots. L'une des fonctions de la poésie pour Eliot –mais aussi pour Cendrars et Apollinaire- est de contribuer à rendre le monde habitable, vivant, en le renouvelant par les mots, sans quoi il dégénèrerait. Or précisément surgit alors l'une des inventions esthétiques de premier plan : le cubisme plastique ou littéraire est l'esthétique nouvelle qui rend possible l'expression d'un monde énigmatique, sans solution.

Le cubisme ou les points de vue multiples

C'est en 1906-1907 que Pablo Picasso réalise *Les Demoiselles d'Avignon*, considéré comme le premier tableau cubiste. Qu'est-ce que le cubisme ? Il serait prétentieux de faire en quelques paragraphes le tour d'une question qui a occupé tant de volumes, et nous ne prétendrons pas non plus en relater la genèse. Nous voudrions simplement insister sur deux faits : le cubisme est un refus de la perspective unique et une multiplication des points de vue.

---

[378] Kenneth Asher pense même que la conception judéo-chrétienne de la faute et du péché originel est déterminante chez Eliot. Au sujet de T.E. Hulme vers 1916, Asher parle de "his own obsession with Original Sin, the metaphysical basis for his – and with his help, Eliot's – classicism." ("son obsession pour le Péché Originel, le postulat métaphysique qui fonde son classicisme, et, par l'influence de Hulme, celui d'Eliot"). In *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, 1995, p.7.

[379] Le scepticisme exprimé dès la rédaction de la thèse de philosophie est encore revendiqué en 1927 dans un article consacré à Bradley : « wisdom consists largely of scepticism and uncynical disillusion » (« la sagesse est pour une bonne part scepticisme et désillusion dépourvue de cynisme »). « Francis Herbert Bradley », in *Selected Prose*, Faber and Faber, 1975, p.200.

[380] *Knowledge and Experience*, cité par Louis Menand, op. cit., p.52. « Aucun symbole, je le répète, n'est jamais un pur symbole ; au contraire, il est continu avec ce qu'il symbolise. Sans mots, pas d'objets. L'objet, s'il est purement expérimenté et non dénommé, n'est pas encore un objet. […] Nous n'avons pas d'objets sans langage. »

En ce sens, nous allons le voir, il est proprement l'esthétique d'un monde sans transcendance ni vérité absolue.

Le tableau de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, représente cinq femmes nues et un compotier, au bas de la composition. La nature morte est à l'évidence un clin d'œil à Paul Cézanne, qui a composé plusieurs natures mortes au compotier. Or le peintre aixois malmenait déjà la perspective : la table, les fruits, les coupes ne sont pas regardés d'un point de vue unique, l'un est vu légèrement du dessus, l'autre de face. Aussi l'ensemble serait menacé de glissement, n'eût été la lourde tenture qui équilibre le plus souvent les compositions de Cézanne et leur donne du poids. Picasso radicalise la mise en cause de la perspective dès son grand tableau de 1906-1907 : alors que les « demoiselles » de gauche et de droite se tiennent debout, la main appuyée au mur, et sont vues à hauteur d'homme, les deux femmes centrales sont très clairement regardées du dessus. Leur posture, si elles étaient debout, ne leur permettrait pas de tenir en équilibre. Elles sont en fait allongées sur un lit, que l'on devine aux draps blancs entrelacés aux jambes. Pourtant, l'espace vu en plongée auquel appartiennent ces deux figures centrales, n'est pas séparé de l'espace de gauche, et la demoiselle de gauche semble se détacher sur le même fond que ses deux compagnes. Quant à la demoiselle au bas du tableau à droite, elle est vue simultanément de dos, de face et de profil, soit que le peintre en ait fait le tour pour l'observer sous toutes les coutures, soit qu'elle soit en train de se retourner, réagissant à l'intrusion du peintre ou du spectateur dans la maison close.

Le tableau trouve son unité par une thématique commune, les demoiselles nues de la rue d'Avignon, à Barcelone, (rue connue pour être un lieu de prostitution), par la géométrisation des formes et par le camaïeu de rose chair et de blanc. Mais il fait co-exister dans une seule composition des espaces différents, et même des inspirations très variées (de la figuration égyptienne à l'art des masques africains, en passant par l'influence de Cézanne). De plus, l'abolition de la perspective supprime par la même occasion la hiérarchisation des plans et des objets. Il n'y a plus ni premier plan, ni arrière plan, ni motif principal ou secondaire.

Apollinaire a, semble-t-il, très tôt associé consciemment le refus cubiste de la perspective et l'absence de vérité absolue. En 1908, c'est-à-dire peu de temps après la naissance du cubisme plastique, il dédie à Pablo Picasso son poème « Les Fiançailles », un poème qu'il décrit lui-même plus tard comme « le plus nouveau le plus lyrique et le plus

profond » des poèmes *d'Alcools*.[381] Mais pour quelle raison ce poème peut-il être considéré par Apollinaire comme « profond », et suffisamment « cubiste » pour pouvoir être dédié à Picasso ?

Une première lecture fait apparaître un parallélisme formel entre le poème d'Apollinaire et le travail de Picasso. Les neuf parties du poème se succèdent, très disparates : tantôt les vers et les systèmes de rimes sont réguliers, comme dans les première et dernière partie, tantôt au contraire les vers sont libres. Des espaces très différents co-existent, champêtres (première et dernière partie), urbains (deuxième et septième partie), maritimes (huitième partie), ou bien ne sont ni l'un ni l'autre, mais plutôt fantastiques. Est-ce le jour, la nuit ? Là encore, les parties successives du poème exhibent leurs différences. Néanmoins, l'unité du poème est thématique. Or cette unité thématique est précisément la vraie raison du parallélisme entre le poème d'Apollinaire et les recherches cubistes : il s'agit précisément pour le sujet lyrique des « Fiançailles », comme nous l'avons vu, d'accepter la co-existence des points de vue, et des idéologies contraires.

Le cubisme est en un sens l'art de l'inventaire. « Plus de commentaire, mais des inventaires », écrivait en 1911 Cendrars sur le transatlantique, alors que l'ouragan l'avait à jamais bouleversé. Lorsque le mot d' « inventaire » apparaît alors pour la première fois chez Cendrars, il est d'abord accompagné du terme de « Pyramide »[382], un mot qui suggère encore un ordre vertical, une hiérarchie, l'opposition de la base et du sommet. Mais Cendrars abandonne très vite cette vision du monde au profit d'une autre notion, qu'on trouve également volontiers sous la plume d'Apollinaire et de bien d'autres poètes contemporains, celle de « profondeur ». Cendrars, à partir de 1913, n'a cessé de définir le mot, dans ses poèmes, ses essais sur la peinture ou la sculpture, ses fragments autobiographiques et ses arts poétiques. La profondeur est d'abord l'inverse de la pyramide, de la hiérarchie et de la synthèse en un point unique. Revenant sur sa proposition de 1911, le poète affirme en effet dans « Mardi gras », un poème élastique daté de février 1914 : « Il n'y a pas de pyramide spirituelle ». La profondeur se définit ensuite comme la vie des contrastes simultanés dans le monde moderne. Or,

> Le contraste n'est pas un noir et blanc, un contraire, une dissemblance. […] C'est dans ce que les hommes ont de plus commun qu'ils se différencient le plus. Les deux sexes font contraste. Le contraste est amour. C'est par contraste que les astres et les cœurs gravitent. C'est le contraste qui fait leur profondeur. Le contraste est profondeur. Forme.

[381] Voir les notes à l'édition des *Œuvres poétiques*, op. cit., p.1067.
[382] *Mon Voyage en Amérique*, op. cit., p.71.

L'art d'aujourd'hui est l'art de la profondeur.[383]

Il ne s'agit donc plus de penser en termes de dualisme, par l'opposition du noir et du blanc, de la matière et de l'esprit, de l'idéalisme et du matérialisme, mais au contraire d'accepter, voire d'*affirmer* les contrastes. C'est d'ailleurs ce verbe très nietzschéen que Cendrars emploie à propos de l'art de Pablo Picasso : l'inquiétude de Picasso (« Je ne connais pas de tempérament plus tourmenté, d'esprit plus inquiet », écrit à son sujet Cendrars, comme s'il se peignait lui-même) n'est pas tristesse, car cette mobilité est amour des contrastes, « Il affirme la vie », « la joie de se sentir vivre et mourir ».[384]

La « profondeur » renvoie encore chez Cendrars, nous y reviendrons, à l'intuition d'une « sensibilité » universelle, qui dépasse et inclut celle du poète, et même à une spiritualisation possible de la matière. Mais pour l'instant, arrêtons-nous sur cet aspect de la profondeur qu'est le refus de la perspective. Car lorsque Cendrars redéfinit le terme d'inquiétude par celui de « mobilité » au sujet de Picasso, il modifie considérablement les connotations de l' « inquiétude ». L'inquiétude existentielle se traduit désormais, et c'est un pas important, en termes esthétiques, en l'occurrence plastiques : la difficulté de se situer idéologiquement est « transmutée », selon l'expression de Nietzsche, en une affirmation d'ordre esthétique, le choix de points de vue multiples, ou le refus de la perspective issue de la Renaissance, dont Cendrars dit lui-même qu'elle correspond à la « tendance mécanico-rationnelle » qui a succédé à la tendance médiévale « mystico-religieuse »[385]. Si l'époque moderne est celle de l'inquiétude, elle est aussi celle de la profondeur et des contrastes simultanés. Ce n'est donc pas par hasard si Cendrars redéfinit positivement l'inquiétude comme « mobilité » à l'occasion d'un article sur Picasso. Car c'est bien la mobilité, cette inquiétude, cette volonté de multiplier les points de vue qui est à l'origine de la peinture cubiste à partir de 1907.

Le mot d' « inventaire », le titre « Il y a » qu'Apollinaire donne à l'un de ses *Calligrammes*, l'expression de « passive attending upon the event » proposée par Eliot dans *Tradition and the Individual Talent* sont autant d'exemples de cette nouvelle attitude que se proposent les poètes : abolition des hiérarchies entre les objets du monde, refus de la perspective. Ils sont strictement contemporains du jeu nouveau avec la vérité, entendue

[383] Cendrars, « Le contraste simultané », texte consacré à Robert Delaunay, daté de juillet 1919, in *Aujourd'hui*, op. cit., pp.71-72
[384] Voir les articles consacrés en 1919 à la peinture, intitulés « Modernités », in *Aujourd'hui*, op. cit., pp. 66 et 70.
[385] Cendrars, « La perspective », essai inachevé de 1912, recueilli dans *Aujourd'hui*, op. cit., p.180.

désormais comme invention plutôt que comme transcendance. André Breton pouvait ainsi écrire à juste titre :

> le tour de la pensée d'Apollinaire tient dans la formule « Il y a », grand leitmotiv de ses poèmes, qui lui permet de confronter les aspects simultanés, sans commune mesure appréciable, que peut revêtir ce monde pendant que nous y sommes […].[386]

Le cubisme littéraire s'explique donc en partie par le refus de hiérarchiser les systèmes de pensée, les valeurs, dans une société qui les fait constamment se contraster. L'absence d'unité idéologique, de vérité absolue, si elle est d'abord difficile à vivre, peut devenir réjouissante quand elle est envisagée esthétiquement. Le cubisme est l'une des réponses esthétiques possibles à l'incertitude idéologique, et le moyen de transformer le négatif en création positive ; il donne aussi une forme de signification à ce qui pouvait être ressenti comme un manque, car en adoptant un point de vue mobile, soit en peinture, soit en poésie, il inscrit aussi l'incertitude idéologique dans l'esprit d'une époque, marquée précisément par la mobilité.

C'est l'ère de l'accélération des communications, de la naissance de l'aviation, mais également de la montée des nationalismes puis de la Première Guerre mondiale. Aussi dans cette époque mobile, le terme d'inquiétude prend-il bientôt une nouvelle connotation, à partir de 1913-14, directement liée aux tensions internationales. Dans ce double contexte, les poètes Apollinaire, Cendrars et T.S. Eliot prennent peu à peu conscience que leur destin est directement lié à celui de leurs contemporains, et que la voix qu'ils ont à chercher est plus collective qu'individuelle. Ils s'interrogent plus que jamais sur les rapports de la langue poétique et de la langue nationale, sur leur fonction de poète, mais aussi d'homme.

C'est donc en réponse aux événements sans doute, aussi bien que parce qu'ils avancent en âge, qu'on voit Apollinaire et Cendrars prendre des distances avec l'anarchisme de leur jeunesse. Et cette nouvelle position politique n'est pas non plus sans rapport avec leur évolution philosophique.

[386] André Breton, « Le Donateur », in *Hommage à Saint John Perse*, Gallimard, NRF, 1965, cité par Henriette Levillain, « Peut-on être nouveau sans être moderne ? », in *Modernité de Saint John Perse*, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2001, p.342.

Distances avec l'anarchisme

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises l'intérêt des jeunes Apollinaire et Cendrars pour l'anarchisme. En ce qui concerne Apollinaire, il semble avoir renoncé à ses positions de jeunesse en 1909. Cela est suggéré avec le poème « 1909 », et devient évident, non seulement à la lecture du « Poème lu au mariage d'André Salmon », daté précisément du 13 juillet 1909, mais également à l'évolution de plusieurs images, présentes dans les poèmes de jeunesse et modifiées dans des poèmes ultérieurs.

Le poème d'*Alcools* intitulé « 1909 » dit les rapports ambigus d'Apollinaire à la nation française. Ce poème se construit sur plusieurs oppositions, sociale d'abord, entre une dame riche et le peuple des ouvrières, esthétique ensuite, l'une étant « belle », les autres « atroces », émotionnelle enfin, puisque l'admiration, la peur et l'amour s'y combinent mal, laissant la résolution du poème en suspens. Le sujet poétique y est en effet fasciné par une dame, sorte d'allégorie de la France :

> Elle avait un visage aux couleurs de France
> Les yeux bleus les dents blanches et les lèvres très rouges
> Elle avait un visage aux couleurs de France

Cette dame est à la fois belle, riche, et oisive :

> La dame en robe d'ottoman violine
> Et en tunique brodée d'or
> Décolletée en rond
> Promenait ses boucles
> Son bandeau d'or
> Et traînait ses petits souliers à boucle

La mention de l' « or » à trois reprises et systématiquement à la rime insiste sur la richesse de la dame, indirectement associée à la Restauration par l'allusion à Mme Récamier : « Elle était décolletée en rond / Et coiffée à la Récamier / Avec de beaux bras nus ». Or cette femme si riche et qui n'a rien d'autre à faire que de promener ses boucles et ses belles parures coexiste dans le poème avec le peuple des ouvriers, rivés à leurs outils de production :

> Elle était si belle
> Que tu n'aurais pas osé l'aimer
> J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes
> Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux
> Le fer était leur sang la flamme leur cerveau
> J'aimais j'aimais le peuple habile des machines
> Le luxe et la beauté ne sont que son écume
> Cette femme était si belle
> Qu'elle me faisait peur

Les adjectifs les plus contradictoires qualifient le peuple ouvrier, tantôt péjoratifs, tantôt mélioratifs : « atroces », « énormes », « nouveaux », « habile ». Les ouvriers sont à la fois des créateurs, qui enfantent et font surgir la nouveauté, et des créatures fantastiques enfantées par l'usine, mi-hommes mi machines, comme le soulignent avec force le vers « Le fer était leur sang la flamme leur cerveau » et le groupe nominal « le peuple habile des machines », qui s'entend variablement : les machines forment métaphoriquement un peuple mécanique, les machines ont enfanté un peuple, le peuple des machines. Or l'amour que le sujet poétique porte aux ouvriers se double de l'impossibilité d'aimer la dame. Il y a certes un positionnement esthétique de la part d'Apollinaire, cohérent avec ce qu'il affirme dans « Cortège » et les *Méditations esthétiques* : la beauté de la femme est trop parfaite, il préfère la beauté au travail, beauté bizarre et métamorphique des « femmes atroces ». Mais le poème réclame surtout une lecture politique.

Le luxe oisif de la dame a quelque chose d'indécent, ou au moins d'irréel, rapproché du sort des « femmes atroces dans les quartiers énormes ». Comme l'écrit Apollinaire, « J'aimais j'aimais le peuple habile des machines / Le luxe et la beauté ne sont que son écume ». La beauté oisive de la dame n'est possible que grâce au travail des ouvriers. La négation « ne que » ramène tout cet or à sa véritable valeur : soluble comme l'écume, ce luxe en a aussi sans doute l'amertume. L'interrogation « N'entendra-t-on jamais sonner minuit » entre deux descriptions de la dame renvoie certainement au minuit des contes, quand disparaissent le carrosse et la parure de Cendrillon (auxquels « les petits souliers à boucle » de la dame peuvent faire vaguement penser). Comme les atours irréels de Cendrillon, l'écume du luxe ne va-t-elle pas bientôt disparaître, évaporée ? Mais ce minuit est peut-être aussi l'heure du crime, du « sang neuf » qu'on entend dans le titre « 1909 », voire l'heure des révolutionnaires. Si l'on se souvient que la dame « avait un visage aux couleurs de France » et fonctionne donc comme une allégorie de la France, le poème porte par conséquent une interrogation sur l'unité réelle et l'avenir de la France comme nation. La France aux beaux atours n'est-elle pas un mirage ? L'unité fictive d'une nation disparate n'éclatera-t-elle pas bientôt telle une bulle de champagne ? L'interro-négative « N'entendra-t-on jamais sonner minuit » nous semble même recéler un peu plus qu'une simple question : un reste de fantasme et d'impatience, dont le sujet poétique sait en même temps qu'ils sont vains. Certes, Apollinaire n'affirme pas comme il eût pu le faire dans sa jeunesse « Bientôt viendra minuit ». Mais il est difficile de nier la portée politique d'un poème qui manifestement multiplie les

oppositions entre deux classes sociales, l'une productive, l'autre oisive, et s'interroge sur la réalité ou la viabilité d'un tel fonctionnement social.

Reste que le sujet poétique avoue sa fascination distanciée pour la belle dame riche aux couleurs de France : « Cette femme était si belle / Qu'elle me faisait peur ». Pourquoi cette peur ambiguë ? parce que sa beauté est amère, qu'elle repose sur l'activité « atroce » d'un peuple monstrueux, mi-humain, mi-machine ? Ou bien le sujet de l'énoncé (auquel ne s'identifie pas totalement le sujet de l'énonciation) ne craint-il pas d'aimer la France bleu blanc rouge et or, et de trahir ainsi d'autres idéaux, notamment son amour trois fois répété pour le peuple ? Quoi qu'il en soit, le choix de l'imparfait tout au long du poème suggère que l'émotion mitigée sur laquelle s'interrompt le poème a été résolue, dans un sens ou un autre, depuis.

Or c'est précisément à l'époque désignée par ce poème qu'est composé le « Poème lu au mariage d'André Salmon », sous-titré « le 13 juillet 1909 », veille de la fête nationale. Une lecture comparée de ce poème avec un poème ancien d'Apollinaire, intitulé « Avenir », et publié dans le premier supplément poétique de *La Plume*, le 1er mai 1903, montre que le « Poème lu » en reprend les données, mais en en changeant complètement le sens. Naturellement, les deux dates associées aux deux poèmes se renvoient dos à dos, le 1er mai étant, à l'instigation de la IIe Internationale Socialiste, un jour de revendication pour les ouvriers et les travailleurs, notamment pour l'obtention de la journée de huit heures ; tandis que la fête nationale, si elle est aussi la commémoration d'une révolution, célèbre surtout la naissance de la République et l'unité de la Nation française.

Or les deux poèmes ont une structure d'ensemble commune. Dans « Avenir » comme plus tard dans « Poème lu… », le sujet poétique se propose des objets pour sa louange et son chant de réjouissance, et en refuse d'autres. Dans le premier, le sujet prophétise la révolution « Quand trembleront d'effroi les puissants les ricombres ». Les *ricombres*, de l'espagnol *ricos hombres*, désignent habituellement les Grands d'Espagne, et le mot signifie ici littéralement « les hommes riches ». Associant comme dans « Le Larron » anarchisme et christianisme, le sujet lyrique affirme :

> Nous chanterons le feu la noblesse des forges
> La force des grands gars les gestes des larrons
> Et la mort des héros et la gloire des torches
> Qui font une auréole autour de chaque front
>
> La beauté des printemps et les amours fécondes
> La douceur des yeux bleus que le sang assouvit

Et l'aube qui va poindre et la fraîcheur des ondes
Le bonheur des enfants et l'éternelle vie

Contrairement à ce qui se passe plus tard dans « 1909 », ici le bleu des yeux s'associe seulement au rouge du sang, en l'absence du blanc, couleur de la royauté, pour ne conserver que les couleurs du Paris révolutionnaire, et non celles de la France. Si l'amour fertile et la naissance des enfants est ici, comme dans « 1909 », associé au peuple et non aux « puissants », on mesure le chemin parcouru jusqu'à ce poème dans lequel ce ne sont plus les puissants qui ont peur, mais le poète, peur d'aimer la dame aux couleurs de France, et peut-être de trahir ses idéaux anciens.

Or, s'étant donné dans ces deux quatrains des objets dignes de son chant, révolution et ère nouvelle, le sujet d' « Avenir » en refuse d'autres, qu'il énumère. Ce sont le mythe national, l'héroïsme des morts au champ d'honneur, voire la culture du passé, puisque, comme l'indique le titre, le sujet considère l' « avenir » seul :

Mais nous ne dirons plus ni le mythe des veuves
Ni l'honneur d'obéir ni le son du canon
Ni le passé car les clartés de l'aube neuve
Ne feront plus vibrer la statue de Memnon

Très exactement de la même façon, dans « Poème lu … » Apollinaire réutilise ce type de construction, mais dans l'ordre inverse. Il refuse d'abord la critique républicaine, typique de l'anarcho-syndicalisme, qui condamne la démocratie comme une escroquerie bourgeoise :

En voyant les drapeaux ce matin je ne me suis pas dit
Voilà les riches vêtements des pauvres
Ni la pudeur démocratique veut me voiler sa douleur
Ni la liberté en honneur fait qu'on imite maintenant
Les feuilles ô liberté végétale ô seule liberté terrestre
Ni les maisons flambent parce qu'on partira pour ne plus revenir
Ni ces mains agitées travailleront demain pour nous tous
Ni même on a pendu ceux qui ne savaient pas profiter de la vie
Ni même on renouvelle le monde en prenant la Bastille

Il va de soi que la succession de prétéritions est une manière détournée d'évoquer quand même la critique de la démocratie bourgeoise que le sujet n'assume plus, et de montrer que pour autant il n'est pas dupe du décorum des fêtes républicaines. Les « riches vêtements des pauvres » que sont les drapeaux font également penser à la riche parure de la dame aux couleurs de France, et il ne se fait pas d'illusion sur les mythes nationaux. Les images principales d' « Avenir » sont reprises ici : « le feu les maisons qui s'effondrent », « les gibets », le départ vers un avenir meilleur. Mais ceux qu'on a pendus – une allusion possible

aux exécutions d'anarchistes (trois vagues d'attentats entre la naissance d'Apollinaire et la parution du poème à la fin de 1911)- ne sont-ils pas partiellement coupables ? Le verbe « profiter » dans le vers « Ni même on a pendu ceux qui ne savaient pas profiter de la vie » est ambigu : ils n'ont pas su tirer de profit financier ou bien aimer la vie ? Apollinaire semble suggérer une confusion des deux significations.

Si Apollinaire a affirmé l'année précédente dans « Les Fiançailles » « A la fin les mensonges ne me font plus peur », il semble que la proposition soit à entendre aussi sur le plan politique : il accepte les mensonges démocratiques, et la fausse égalité du drapeau. Aussi le vrai départ dans « Poème lu » est-il finalement un départ vers la poésie, aussi le feu que le sujet entend chanter n'est-il plus celui des forges et des torches, des travailleurs révoltés et héroïques, mais le feu de l'amour et de la poésie :

> Réjouissons-nous parce que directeur du feu et des poètes
> L'amour qui emplit ainsi que la lumière
> Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes
> L'amour veut qu'aujourd'hui mon ami André Salmon se marie

L'aube attendue dans « Avenir » est devenue ici un sujet de moquerie, une rêverie d'adolescents : « Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube / Epris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens ». Et le sujet poétique de « Poème lu… », bien loin de préconiser la table rase du passé que proposait le poème « Avenir », envisage au contraire la construction de l'Avenir dans la continuité du Souvenir : « […] et je dis toutes ces choses / Souvenir et Avenir parce que mon ami André Salmon se marie » : Apollinaire fait donc ce qu'il annonce, et effectivement « change le sens » des paroles ou des images de son poème antérieur. Il renonce à l'évidence à l'anarchisme révolutionnaire de sa jeunesse, accepte les mensonges démocratiques, reconnaît la République française, et le terme d' « ordre » qu'Apollinaire choisit bientôt (par exemple dans les *Méditations esthétiques*) pour désigner l'une des qualités de l'art est bien symptomatique de cette nouvelle disposition politique.

L'époque initiée par « Le Brasier », « Les Fiançailles », « Poème lu au mariage d'André Salmon » et « Cortège » a quelque chose de fascinant : c'est de façon contemporaine, à un tournant extrêmement cohérent de sa pensée esthétique, idéologique et politique, qu'Apollinaire accepte l'absence de vérité absolue, l'artifice du monde, de l'amour, de l'art et de la vie politique, et décide d'y adhérer joyeusement, s'inscrivant désormais dans une histoire qui est aussi une histoire nationale.

Le rapport de Cendrars à l'anarchisme est plus ambigu. Il est vrai que ce dernier ne renonce jamais totalement à *l'imaginaire anarchiste*, même si Cendrars n'a, passé sa toute prime jeunesse en Russie, à Berne et à New York, plus rien d'un révolutionnaire. Après le « Christ rouge de la Révolution russe », dans « Prose du Transsibérien », la figure du bandit anarchiste revient périodiquement dans ses poèmes, notamment dans *Le Panama*, que ce soit avec l'oncle amateur de bombes, assimilé, comme le larron d'Apollinaire ou le Christ rouge, à une figure de leader religieux (« Comme Moïse tu as assommé ton chef d'équipe » « Et comme Luther un coup de foudre t'a fait croire à Dieu »), ou avec l'allusion à la bande à Bonnot :

> La guillotine est le chef d'œuvre de l'art plastique
> Son déclic
> Mouvement perpétuel
> Le sang des bandits
> Les chants de la lumière ébranlent les tours
> Les couleurs croulent sur la ville
> Affiche plus grande que toi et moi
> Bouche ouverte et qui crie
> Dans laquelle nous brûlons
> Les trois jeunes gens ardents
> Hananie Mizaël Azarie
> Adam's Express C°

Une lecture attentive de ce passage du « Panama » permet de retrouver les thèmes de l'époque des *Pâques à New York.* « Les trois jeunes gens ardents » sont sans doute une allusion aux bandits anarchistes guillotinés le 21 avril 1913, compagnons de Jules Bonnot : Raymond la Science, Simentof et André Soudy, nouveaux « Hananie Mizaël Azarie » qui ont, tels les jeunes gens du *Livre de Daniel*, refusé de célébrer le culte de l'or, dans le temple de la banque[387]. Aussi comprend-on que les affiches publicitaires soient métaphoriquement le lieu de leur supplice. Cependant, si ce passage, de même que celui consacré à l'oncle fabriquant de bombes, révèle une sympathie de Cendrars pour ces figures rebelles, il est beaucoup moins critique que ne l'étaient encore les *Pâques* vis-à-vis du capitalisme, de la société du spectacle et de la consommation. C'est caractéristique de la poétique de l'inventaire adoptée désormais par Cendrars : des vers comme « Et je n'écoute pas les journaux financiers / Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne » ne relèvent pas d'une idéologie univoque. Certes ils sont ironiques, mais le capitalisme est présenté moins comme un système

[387] Voir le *Livre de Daniel*, 3.1-30 : les trois jeunes Judéens refusant de s'incliner devant la statue d'or de Nabuchodonosor sont jetés dans une fournaise de feu ardent. Cependant, contrairement aux anarchistes, ils sont protégés par l'Ange du Seigneur et sortent saufs du feu.

économique et social révoltant, que comme un système de production d'images, d'un lyrisme ardent, et d'énergie. Si d'un côté les bandits sont associés à des figures bibliques héroïques, de l'autre l'organisation capitaliste se réapproprie les mythes judéo-chrétiens : l'entreprise s'appelle Adam's Express C° et l'affiche publicitaire est assimilée à une « Bouche ouverte et qui crie ». Dans le *Livre de Daniel* c'est pourtant Hananie qui prie, la bouche ouverte, au milieu du feu, ici la publicité est investie de la même charge mystique.

Par ailleurs l'ordre politique et économique est envisagé essentiellement d'un point de vue esthétique : même la guillotine des anarchistes est « le chef d'œuvre de l'art plastique ». Certes, l'expression « chef d'œuvre » fonctionne comme un jeu de mots macabre (la guillotine œuvre à faire tomber les chefs, étymologiquement les têtes), mais l'usage de la première personne du pluriel, dans ce passage comme dans les vers du début, inclut de fait le sujet poétique dans l'ordre capitaliste : « Affiche plus grande que toi et moi / Bouche ouverte et qui crie / Dans laquelle nous brûlons / Les trois jeunes gens ardents ».

La figure de Bonnot revient encore, par exemple dans « Contrastes » (« De temps en temps un bandit passe en automobile »). Mais elle passe, compagne de Fantômas, « le roi des Voleurs », comme il est dit dans le poème élastique qui lui est consacré : Bonnot et Fantômas, le bandit et le personnage de fiction, ne sont que deux mythes modernes, deux incarnations de l'aventurier (« Il y a encore de jolis coups à faire / Tous les matins de 9 à 11 »). Ce poème, « Contrastes », est d'ailleurs un autre exemple du rapport nouveau de Cendrars au capitalisme.

L'une des questions récurrentes que se pose Cendrars concerne en effet les flux d'argent et les échanges du monde matériel et capitaliste : ceux-ci ont-ils pris la place de toute activité spirituelle, ou n'en sont-ils qu'un des aspects, la variante moderne ? Soient les vers suivants de « Contrastes » :

> Aujourd'hui
> Changement de propriétaire
> Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers

Il est bien possible, étant donné l'admiration du jeune Cendrars pour l'écrivain suisse Carl Spitteler, qu'il se soit souvenu plus ou moins consciemment en les écrivant de cette phrase de *Prométhée et Epiméthée* (1881) : « [La vertu est] à vendre dans toutes les boutiques, et à la douane les éternels marchands t'en offrent des chariots pour rien. »[388] Dans le contexte de l'épopée de Spitteler, Béhémoth, ennemi de l'Ange de Dieu, cherche à mettre la main sur les

[388] Carl Spitteler, *Prométhée et Epiméthée*, traduit par Charles Baudoin, Presses du Compagnonnage, 1961, p. 215.

trois fils de ce dernier, qui se trouvent être sous la protection du peuple et d'Epiméthée, le plus faible des deux frères éponymes. Léviathan explique alors à Béhémoth que pour circonvenir les hommes, il suffit de les appâter avec de la vertu. Et comme Béhémoth se désole, « la précieuse denrée sans doute est singulièrement rare », Léviathan le rassure : il y a en a partout à vendre. Chez Spitteler, ce qu'on appelle vertu est une qualité méprisable, elle est le signe de la bêtise, une caractéristique commune au peuple et aux Académiciens. Bien loin d'être l'apanage de la virilité, conformément à son étymologie, elle est le garant moral d'un monde marchand, le vernis qui cache le matérialisme et l'égoïsme réels d'une société de faibles. L'ironie de Spitteler relève d'une critique de l'hypocrisie morale très proche de celle de Nietzsche (et l'on conçoit que ce dernier ait tant respecté l'écrivain suisse), mais aussi de celle de Rimbaud s'en prenant aux « familles comme la [sienne], qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'Homme. »[389]

Il n'est évidemment pas interdit d'adopter une telle lecture pour les vers de Cendrars, et dans ce cas, il s'agirait d'une critique acerbe du capitalisme, dans la veine des *Pâques à New York* : le culte du veau d'or, l'argent, a remplacé la vie de l'Esprit, malgré les manifestations superficielles de religiosité. Et cependant, Cendrars ajoute dans « Contrastes »:

> Je lis avec ravissement les bandes de calicot
> De coquelicot
> Il n'y a plus que les pierres ponces de la Sorbonne qui ne sont jamais fleuries
> L'enseigne de la Samaritaine laboure par contre la Seine

Autrement dit la publicité, indéniablement l'un des signes les plus clairs du capitalisme moderne, réjouit le poète, anime et colore les murs de la ville, participe du lyrisme et de la « Profondeur » (le mot apparaît quelques vers plus loin). De là à supposer qu'elle n'est au fond qu'une forme de la vie de l'Esprit, il y a un pas, un peu audacieux certes, auquel il est possible de se risquer : le vers « Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers » n'est donc qu'à moitié ironique. Si la méfiance de Cendrars à l'égard des autorités et des institutions, des partis politiques, ne s'éteindra jamais tout à fait, il n'est à l'évidence plus question pour lui en 1913 de se révolter, ni par l'action ni par le discours, contre le fonctionnement du capitalisme.

Nous le voyons, l'esthétique de l'inventaire induit aussi une politique. Il est évident que l'âge des poètes et le contexte international jouent ici un rôle. Mais on ne peut que constater la disparition de la violente critique sociale qui s'exprimait dans les premiers poèmes. Car il ne s'agit plus de commenter l'époque, mais de dire l'époque, dans son

[389] *Une Saison en Enfer*, « Mauvais sang ».

étonnante mobilité, dans son hétérogénéité et ses incertitudes. Les poètes soulignent les contrastes d'un monde dont pourtant toutes les composantes sont liées d'une manière ou d'une autre. Et les énoncés deviennent ambigus, flottants. Passer de la posture du prophète-larron ou du poète maudit donneur de leçon à l'inventaire, c'est donc révéler l'énergie contrastée du monde et le caractère insoluble des énigmes. C'est aussi accepter le monde comme un fait, et contribuer à en renouveler la vie et la soif spirituelle par l'invention du verbe.

L'invention du simultanéisme

Parmi les inventions poétiques de l'immédiat avant-guerre, se trouve le simultanéisme, qui est l'un des modes d'expression d'une esthétique de l'inventaire, ou de la profondeur. Le mot est d'abord utilisé comme un équivalent du cubisme littéraire[390]. Il s'agit de rendre de façon contiguë des événements sans proximité temporelle ou spatiale, ou bien dépourvus de lien de cause à effet. Mais il désigne aussi l'art très particulier de juxtaposer des fragments de discours, attribuables à différents énonciateurs, identifiables ou non. Le simultanéisme permet alors au sujet poétique d'extérioriser son hésitation en différentes instances de parole. Cette multiplication des énoncés produit donc ce qu'on pourrait appeler *un effet de dialogisme* : le sujet poétique est à la fois un et multiple.

C'est parallèlement au choix de plus en plus net du genre lyrique qu'Apollinaire développe le dialogisme du sujet poétique. Un peu comme le sujet fictif permet à Eliot d'équilibrer la double exigence d'émotion et de distance critique, chez Apollinaire l'identification du sujet poétique au poète rend possible le dialogisme de ce même sujet : c'est comme s'il avait fallu que l'identité sociale, nominale, du sujet soit clairement assignée pour permettre cette ouverture de plus en plus grande aux voix multiples qui le traversent.

Nous avons vu déjà que les premiers signes d'une identification logique du sujet et du poète apparaissent lors de « La Chanson du Mal-Aimé », le poème qui précisément nous a semblé rompre avec l'isolement du sujet poétique, et l'inscrire dans une contemporanéité que les poèmes antérieurs n'assumaient pas. Or le deuxième poème qui manifeste si visiblement l'identité du sujet à son auteur « Guillaume », le poème « Cortège », développe plus

[390] Le terme de « cubisme littéraire » s'impose à partir de 1913. Il est vrai que le sens du mot s'infléchira pour renvoyer davantage à des recherches typographiques, donc proprement plastiques, en particulier dans la revue de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*.

clairement encore ce que le sujet doit aux autres, et à l'humanité entière.[391] Ce sujet qui s'attend lui-même est à l'évidence le poète, point encore advenu, n'ayant peut-être pas encore réalisé son œuvre, « la diversité formelle de [son] amour » selon la belle expression des « Fiançailles ». Aussi n'apparaît-il pas parmi les noms des autres poètes qui s'avancent d'un pas lyrique :

> Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
> Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
> Parmi lesquels je n'étais pas

Or la fin du poème donne son sens au titre : c'est le cortège de l'humanité qui va permettre au poète de se construire :

> Puis sur terre il venait mille peuplades blanches
> Dont chaque homme tenait une rose à la main
> Et le langage qu'ils inventaient en chemin
> Je l'appris de leur bouche et je le parle encore
> Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
> Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
> Amenaient un à un les morceaux de moi-même
> On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
> Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
> Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines

De même que Cendrars renaît poète au moment où il se sent devenir l'autre, ici Guillaume paraît, formé de « tous les corps et les choses humaines ». Cette nouvelle certitude inscrit le poète, non seulement parmi ses semblables, mais aussi dans une histoire humaine, et l'on comprend mieux, rétrospectivement, un vers un peu énigmatique du début du poème : « Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres ». Ce sont les ombres de tous les morts, les « Temps passés Trépassés » qui, incarnés en le poète, lui permettront de devenir lumière, feu poétique. Le poète, bien loin d'être déchiré par la foule comme le pauvre Croniamental du *Poète assassiné*, ce nouvel Orphée, est en fait un anti-Orphée : il est *construit* par la foule. Aussi Apollinaire avait-il raison d'évoquer dans le « Poème lu au mariage d'André Salmon » (daté du « 13 juillet 1909 »), juste avant l'éclat de rire qui devait l'en affranchir, « un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée. » Le poète maudit est bien mort, transmué en son contraire.

[391] Marcel Adéma et Michel Décaudin signalent dans les notes de la Pléiade qu' « Un manuscrit des v. 24-28 est écrit au verso d'un bulletin d'abonnement de *Vers et Prose, 2e année* : cette rédaction est donc au plus tôt de 1906. » et que la première publication, dans *Poème et Drame*, date de novembre 1912. (Voir *Œuvres poétiques*, op.cit., p.1051) La critique apollinarienne a souvent relevé la cohérence d'inspiration de ce poème avec les poèmes dits « du feu », notamment « Le Brasier » et « Les Fiançailles », ce qui rapprocherait davantage sa composition de l'année 1908.

C'est bien entendu l'épique « Vendémiaire » qui donne toute son ampleur à la geste inaugurée avec « La Chanson du Mal-Aimé ». Non seulement le poète y écoute, comme dans la « romance », « […] tous ces chants et ces cris / Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris », mais il entend encore les voix de France, et d'Europe et du Monde, voire des « Mondes », dans un cercle de plus en plus large. Et les chants du monde, métaphoriquement absorbés tel un « vin pur » par le poète, trouvent leur écho dans ses « chants d'universelle ivrognerie ». Cette intuition est plus tard réaffirmée dans le poème « Arbre » des *Calligrammes* : « Tous les dieux terrestres vieillissent / L'univers se plaint par ta voix ». Dans ce poème qui rend la politesse au geste de Cendrars dans la *Prose,* cette fois c'est Apollinaire qui fait allusion au poète du transsibérien, reconnaissant ainsi ce que sa poésie doit à celle de l'autre :

> Nous avions loué deux coupés dans le transsibérien
> Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie et moi
> Mais celui qui veillait ne cachait point un révolver armé

Non, le poète n'est pas déchiré par une foule furieuse, qui se vengerait de son indifférence et de son isolement. C'est bien le contraire : dans « Vendémiaire », les « […] grappes d'hommes forts saignent dans le pressoir » d'où jaillit le vin de l'univers, destiné à abreuver le poète, lui-même complètement identifié à Paris sur plusieurs strophes. Aussi l' « onde mauvaise à boire » que constituaient les souvenirs douloureux du Mal-Aimé, et sur laquelle naviguait avec lassitude le navire de sa mémoire, a-t-elle pu, en cessant d'être personnelle pour devenir universelle, se changer en une « onde nouvelle », vin pur, « sang de l'Europe », « saveur de l'univers ». Alors que le poète se conçoit nourri par le monde entier, dans une adhésion dionysiaque à l'univers, la mémoire des échecs personnels cède la place à une mémoire universelle, source non de lassitude mais d'ivresse. Les « nageurs morts » qui avaient perdu « Les blancs ruisseaux de Chanaan » dans « La Chanson » réapparaissent sous la figure du « jeune nageur entre les rives », mais celui-ci désormais « souriait » : « Le détroit tout à coup avait changé de face », et les sirènes trompeuses de « la putain » londonienne de la « Chanson » (« Dans ses yeux nageaient des sirènes », signe de sa traîtrise et de ses mensonges) cesseront désormais de faire périr les voyageurs, leur regard « ne tournera plus sur l'écueil de Scylla », elles rejoindront l'onde nouvelle du jeune nageur « vers le brûlant soleil ».

En un mot, la communication retrouvée du poète avec le monde a permis que s'inversent tous les signes, du négatif au positif, de la mort au renouveau, de l'ombre à la lumière, de la mélancolie à l'ivresse. Certes, cet enthousiasme d'Apollinaire ne marque pas un

triomphe définitif sur ses angoisses et son inquiétude. L'enfermement dans la « zone » du poème de 1912 qui porte ce titre le dit assez, ainsi que le soliloque qu'y conduit le poète avec lui-même. Il finit d'ailleurs par rentrer chez lui, incapable d'assumer « le rire horrible » d'une fille, le soleil levant, la journée qui commence. Le mouvement d'expansion doublé du mouvement centripète (depuis le monde vers le poète) dans « Cortège » et « Vendémiaire », n'aboutit dans « Zone » qu'à expulser le sujet vers la marge, la périphérie de Paris. Que « Zone », publié en décembre 1912, soit postérieur de quelques semaines à « Vendémiaire », publié en novembre, montre bien que la victoire n'est pas acquise. La circularité dont Apollinaire a voulu doter son recueil le signale également [392]. Mais cette circularité est compensée par une autre dynamique du recueil, allant du désarroi de « Zone » à l'ivresse poétique de « Vendémiaire », en passant par ces grandes étapes, « La Chanson du Mal-Aimé », « Cortège », où le sujet s'éprouve et se construit à travers les autres.

Et cette épreuve est à la fois une construction et une libération. Car désormais, via la technique du simultanéisme, ce n'est plus au poète d'assumer le dilemme idéologique, mais au monde. Ainsi dans « Vendémiaire » la multiplicité des voix permet-elle de juxtaposer des discours antagonistes. La « Double raison de la Bretagne », à la fois païenne et chrétienne, côtoie le chant mi-naturaliste mi-fantastique des villes du Nord, « Usines manufactures fabriques mains / Où les ouvriers nus semblables à nos doigts / Fabriquent du réel à tant par heure » (nous reconnaissons les images de « 1909 » avec le « peuple habile des machines »), et le poème de Rome la chrétienne. Puisque ce sont là les paroles de l'univers et non l'hésitation intérieure du sujet poétique, celui-ci est libéré de la morbide hésitation de sa jeunesse, et accueille au contraire avec ivresse tous ces chants coexistants.

Dès lors on croit comprendre l'étonnant oxymore de la « foule de rois » :

> Une foule de rois ennemis et cruels
> Ayant soif comme toi dans la vigne éternelle
> Sortiront de la terre et viendront dans les airs
> Pour boire de mon vin par deux fois millénaire

Au début de « Vendémiaire », il est dit « Je vivais à l'époque où finissaient les rois / Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes ». La mort des rois, certes, s'inscrit dans l'histoire des Républiques, et « Vendémiaire » devait faire partie d'un projet plus vaste,

[392] Le début et la fin se renvoient dos à dos, « Zone » commence par « A la fin », et « Vendémiaire », le dernier poème d'*Alcools*, s'achève sur une naissance après la mort : « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine », point du jour qui lui-même renvoie au « matin » de « Zone ». On pourrait multiplier les signes de cette circularité du recueil, bien connue des critiques. Elle vaut aussi dans nombre de poèmes : l' « Adieu » final de « Zone » laisse entendre un « coucou » qui est une sorte de bonjour, « Le pont Mirabeau » mime par le retour des strophes et des vers l'éternel retour qu'il évoque (et là encore l'onde est « lasse »), etc.

L'Année républicaine. Ces rois qui meurent font référence ou bien à la Révolution française (« Vendémiaire » est l'un des mois du calendrier républicain), ou bien à la vague d'attentats anarchistes du début du siècle, par exemple à l'assassinat du roi d'Italie Humbert 1er par Gaetano Bresci en 1900. Ces rois évoquent également ceux de « La Chanson du Mal Aimé », « Pharaon », « L'époux royal de Sacontale », « le Sultan tout-puissant », « ces rois heureux », mais aussi les « rois secoués par la folie », le roi noyé « dans l'eau d'argent ». Ce sont tous rois de légende, comme les Rois mages, ou le Roi du Ciel, dont le destin était la beauté et l'amour, mais qui peu à peu ont dégénéré et sont morts.

Néanmoins Apollinaire précise au début de « Vendémiaire » : « Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes / Et trois fois courageux devenaient trismégistes ». Or l'adjectif qualificatif « trismégiste », « trois fois très grand », est déjà apparu une fois dans la poésie d'Apollinaire, plus précisément dans le *Cortège d'Orphée*, où il servait à qualifier, conformément à l'usage, Hermès, le dieu des mystères, mais dans une strophe intitulée « Orphée ». Autrement dit, le poète mythique – qui est lui aussi initié aux mystères et selon la tradition à l'origine de la secte orphique - devient par association à son tour « trismégiste », trois fois très grand. Ainsi les rois devenus « trismégistes » dans « Vendémiaire » sont peut-être des poètes. Quelques mois plus tard, dans le calligramme « Cœur Couronne et Miroir », l'identification des rois aux poètes est réaffirmée : « Les rois qui meurent tour à tour renaissent au cœur des poètes ». Ainsi, la paradoxale « foule de rois » qui se lève dans « Vendémiaire » peut se comprendre comme une foule de poètes, d'autant plus qu'ils sont associés au sujet poétique : ils ont « soif comme toi dans la vigne éternelle ». Qu'est-ce que cette foule de rois-poètes, assoiffés de poésie et de mystères, dont Rome annonce la prophétie ? Apollinaire propose peut-être ici une utopie, celle de nations faites quasiment uniquement de créateurs, de poètes, dans l'acception large qu'il donne parfois à ce terme, et au sens où il fait de Newton un poète. Une telle utopie, en 1912, correspond d'ailleurs à des réflexions menées alors par différents groupes, parmi lesquels les futuristes italiens, et bientôt les futuristes russes, puis soviétiques. Les futuristes eux aussi prophétisaient la diffusion de l'art dans tous les espaces de la société, à l'usine comme à la cuisine, et la transformation de la vie en un surgissement artistique continu. Il s'agissait pour ces groupes de faire en sorte que chaque geste de la vie quotidienne devienne un acte créateur. C'est là un rêve qui parcourt la première moitié du vingtième siècle. Il prend sa source au tournant du siècle dans l'idée que l'art et la vie ne sont plus séparés, et il motive en grande partie aussi les mouvements dadaïste et surréaliste : faire en sorte que chacun soit le poète de sa propre vie.

Le poète donc n'est plus isolé, il est un et plusieurs parmi la foule, sa voix se confond avec celles de l'univers. La multiplication des instances de parole, la technique du simultanéisme permettent de radicaliser ce que nous savions déjà : à savoir que les dilemmes rencontrés par le sujet poétique sont désormais ceux du monde, ses hésitations idéologiques sont en fait les contrastes de l'époque.

Apollinaire poursuit sa recherche dans les premiers *Calligrammes*, datés de 1913 ou 1914, par exemple dans « Lundi rue Christine », où il n'est plus guère possible d'identifier les locuteurs de ce poème simultané. T.S. Eliot lui aussi s'y essaie, par exemple dans le poème « Mr Apollinax », inclus dans le volume *Prufrock and Other Observations* publié en 1917 :

> I heard the beat of centaur's hoofs over the hard turf
> As his dry passionate talk devoured the afternoon.
> "He is a charming man" – "But after all what did he mean?" –
> "His pointed ears … He must be unbalanced," –
> "There was something he said that I might have challenged."[393]

Chez Eliot, dans les années qui séparent « Prufrock » de son chef d'œuvre, « The Waste Land », la multiplication des énoncés sans origine définie sert l'enjeu principal de bon nombre des poèmes d'alors : la satire. La juxtaposition des fragments de discours révèle l'arbitraire d'affirmations infondées, la vanité de pensées embryonnaires. Il est vrai que Eliot a momentanément renoncé au Je-Origine fictif qu'il avait créé avec Prufrock, et qu'il ne retrouvera qu'avec « Gerontion » puis avec « The Waste Land », le grand poème qu'il publiera en 1922. Aussi l'expression d'un scepticisme ironique domine de nouveau la tonalité des poèmes. Néanmoins, ces recherches préparent le travail magnifique de « The Waste Land », poème simultanéiste s'il en est. Le poème « Dans le restaurant », écrit en français et publié dans le volume de *Poems* en 1920, le manifeste, en faisant se succéder les paroles du garçon et, semble-t-il, les réflexions mentales du sujet poétiques. On reconnaît déjà le principe structurel de « A Game of Chess », la deuxième partie de « The Waste Land », puisque ici comme dans le poème de 1922 des énoncés avec et sans guillemets alternent. On devine aussi des motifs qui seront réutilisés dans la première partie du grand poème, intitulée « The Burial of the Dead » : la renaissance de la nature au printemps, une petite fille « toute mouillée », et les fleurs que lui a données le locuteur sans nom, dérisoire et

[393] Pierre Leyris traduit ainsi : « J'entendais sur le gazon ras sonner des sabots de centaure / Tandis que, sec et passionné, son discours dévorait les heures. / 'C'est un homme charmant.' – 'Mais qu'a-t-il voulu dire ?' / 'Ces oreilles pointues … N'est-il pas désaxé ?' / 'Il a dit quelque chose que j'aurais pu mettre en question.' », in *Poésie*, éditions du Seuil, 1969, p.35.

pathétique à la fois. Enfin, dans les deux dernières strophes de « Dans le restaurant », il devient très difficile d'attribuer les énoncés :

> Va t'en te décrotter les rides du visage ;
> Tiens, ma fourchette, décrasse-toi le crâne.
> De quel droit payes-tu des expériences comme moi ?
> Tiens, voilà dix sous pour la salle-de-bains.
>
> Phlébas, le Phénicien, pendant quinze jours noyé,
> Oubliait les cris des mouettes et la houle de Cornouaille,
> Et les profits et les pertes, et la cargaison d'étain :
> Un courant de sous-mer l'emporta très loin,
> Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.
> Figurez-vous donc, c'était un sort pénible ;
> Cependant, ce fut jadis un bel homme, de haute taille.

Est-ce le même sujet qu'aux deux premiers vers, ce « je » qui regarde avec tant de condescendance le pauvre garçon de café débiter son histoire et ses souvenirs ? Quel rapport entre la scène du restaurant et la dernière strophe ? L'esthétique est délibérément cubiste ici, le contraste immense entre les registres de langue, la veine satirico-réaliste et la narration finale, qui semble elle-même venue d'une voix sous-marine, ou d'outre-tombe, annonçant évidemment, plusieurs années à l'avance, la quatrième partie de « The Waste Land » : « Death by water ».

Nous le voyons, en ces années où Eliot a quelque peu égaré son invention pourtant salutaire d'un sujet poétique fictif, il n'en continue pas moins de poursuivre ses recherches. La technique du simultanéisme lui permet d'associer le quotidien le plus prosaïque et la légende, l'idiotie moderne et le mystère du mythe. La juxtaposition d'énoncés hétérogènes lui permet également de dissoudre les contours du sujet poétique, plus guère assimilable à une personne, à une instance de parole réaliste : la voix de ce sujet poétique indéfinissable se démultiplie, se dissocie et se ramifie.

La stratégie poétique de Cendrars est certes différente, mais lui aussi s'efforce de construire un sujet poétique dialogique, et ce, par deux biais différents, aux effets inégaux. D'une part, à partir de « Pâques à New York », Cendrars fait dialoguer le sujet poétique avec d'autres figures, ou voix, qui ne semblent pourtant être que différentes instances du sujet. A l'inverse du mouvement centripète qui chez Apollinaire va du monde et des peuples vers le sujet pour le construire, on devine ici un mouvement centrifuge, à peine déguisé, qui éparpille une personnalité unique, mais contrastée, en plusieurs figures. Avec le faux dialogue des « Pâques à New York », le sujet s'adresse à un Dieu qui ne répond pas, tout en

étant aussi l'interlocuteur dont Cendrars a besoin pour sortir du soliloque, et adresser son poème à une deuxième personne. « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » fait dialoguer deux figures, le sujet poétique et sa Jeanne. Néanmoins, la réalité indépendante de cette dernière devient rapidement douteuse : absente du début du poème, elle apparaît soudain, « épatante présence ». Elle questionne alors « Blaise », qui peut ainsi lui répondre en s'adressant à elle à la deuxième personne, puis elle disparaît bientôt, pour ne réapparaître à la fin que comme prétexte ou destinataire du poème : « C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur ». Par ailleurs, son identité flotte, son nom hésite entre Jeanne et Jehanne de France, entre quotidien misérable et mythe national (Jehanne de France désignant habituellement Jeanne d'Arc), et sa réalité charnelle est franchement mise en question lorsque Cendrars la décrit :

> Elle n'est qu'une fleur candide, fluette,
> La fleur du poète, un pauvre lys d'argent

précisant alors pour plus de clarté qu'elle « n'a pas de corps ». D'ailleurs, Jeanne ne fait pas partie de la liste des femmes que Blaise a rencontrées et qui « se dressent aux horizons » dans la dernière partie du poème. Le lecteur est manifestement invité à voir en cette Jeanne une allégorie de la poésie, et plus précisément de la poésie symboliste, ou une instance du sujet, sa part la plus idéaliste, puisque Jeanne, bien qu'elle ait grandi au bordel, est « pâle, immaculée ». Or cet idéalisme, que Blaise observe en lui d'un œil critique, ne subsiste que par la négation de la réalité : Jeanne ne cesse de dormir.

> Elle dort
> Et de toutes les heures du monde elle n'en a pas gobé une seule

D'un autre côté, il est vrai, Cendrars prend soin de préserver une certaine réalité à l'idylle entre Jeanne et Blaise, qu'il appelle sa maîtresse, à qui il donne de petits noms, s'énervant contre elle ou la prenant en pitié.

Ce statut très ambigu du personnage a un double avantage : d'une part, Jeanne permet au poème de prendre la forme d'une adresse, d'un dialogue, et non d'un soliloque ; la mention ultime de la dédicace du poème, écrit en l'honneur de Jeanne, lui donne une qualité pathétique, et contribue, de même que les mentions de dates et d'événements historiques, à l'inscrire dans une réalité plus vaste que l'espace du poème. De plus, le dialogue avec Jeanne permet d'extérioriser le débat intérieur entre un idéalisme qui est aussi un refus du monde, et la volonté, au contraire, de se lancer à l'aventure dans ce monde, mais avec le risque d'y perdre sa pureté. L'hésitation n'est plus vécue par un sujet seul, mais transposée dans le

monde, à travers un dialogue entre deux personnages. Et d'un autre côté, la qualité mi-allégorique, mi-mythique de Jeanne permet au lecteur de deviner que le dialogue renvoie à un drame intérieur, et donne à sentir cette irrémédiable solitude dont Cendrars n'a jamais pensé qu'on pouvait sérieusement la rompre.

A son tour, « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » (daté de juin 1913 - juin 1914) développe la stratégie du dialogue entre plusieurs figures qui semblent aussi être les différentes facettes du même être. Cette fois-ci, Cendrars ne s'est pas contenté d'une seule Jeanne, mais a inventé sept oncles, dont il reçoit les lettres, et auxquels il répond par son poème. Seul le quatrième oncle, valet de chambre entiché de son général et incapable de voir le monde par ses propres yeux, semble plutôt être un contre-modèle – c'est d'ailleurs « le seul de mes sept oncles que j'aie jamais vu », affirme le sujet poétique, et c'est surtout le seul qui porte un nom, Jean, équivalent masculin de Jeanne. Jean a le même défaut que la Jeanne de *La Prose*, il ne cesse de dormir. A l'inverse, le sujet lyrique, lui, a « peur de la mouche tsé-tsé » car il « n'aim[e] pas dormir ». Les deux figures de Jean et Jeanne semblent donc incarner la tentation du repliement sur soi, que Cendrars repousse, et de l'apathie, de l'isolement du monde.

Tous les autres oncles, en revanche, sont anonymes et incarnent un aspect de la personnalité du poète. Le deuxième, chercheur d'or, lit « l'histoire du général Suter », comme le jeune Sauser, fasciné par cette histoire, et il semble annoncer l'écriture de *L'or* par Cendrars des années plus tard. Le cinquième est cuisinier, mais passé maître dans son art, il atteint le statut de poète, dont « [L]es menus / Sont la poésie nouvelle ». Son art est diffusé aux quatre coins du monde, ce dont Cendrars rêve peut-être pour lui-même, et il incarne au plus près l'homme d'action et d'actualité qui commence à ce moment-là à être l'un des modèles de Cendrars : « Tu connais tous les événements / Tu as toujours été partout où il se passait quelque chose ». Le sixième oncle est explorateur en Amérique du Sud, préfigurant là aussi les voyages de Cendrars, et il inspecte « la Patagonie », dont on se souvient qu'elle représentait le dernier refuge imaginaire du sujet de *La Prose* : « Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse, la Patagonie, et un voyage dans les mers du Sud ». Au sujet du septième oncle, Cendrars devient très explicite : « On dit que je te ressemble ». Deux des oncles, le troisième et le sixième, sont des illuminés de Dieu, et incarnent la tendance au mysticisme de Cendrars, qui se décrit volontiers comme « un être religieux » qui n'a pas la foi. Enfin le premier oncle, boucher, et le troisième, un révolutionnaire qui fabrique des bombes, partagent avec Cendrars ces pulsions de destruction

qui sont l'expression de sa révolte sociale et existentielle, et que « Prose du Transsibérien » évoquait déjà :

> Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
> J'aurais voulu les boire et les casser
> Et toutes les vitrines et toutes les vies
> Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés
> J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives
> Et j'aurais voulu broyer tous les os
> Et arracher toutes les langues
> Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements qui m'affolent

Mais la violence de « Prose » était le signe d'une double frustration, d'une part « la faim » du poète, l'appétit charnel toujours trompé, la révolte contre l'inégalité matérielle d'une société qui étale dans ses vitrines une richesse inaccessible, d'autre part « la soif » spirituelle, faim et soif inassouvies toutes deux. Ne pouvant les apaiser, le sujet répondait par des fantasmes de destruction, espérant aussi une révolution politique et spirituelle, « la venue du grand Christ rouge de la révolution russe ». Or, au moment où Cendrars éparpille ces pulsions de destruction à travers plusieurs figures – dans *Le Panama*, les oncles - il peut s'autoriser une distance comique vis-à-vis de sa propre violence : le sujet poétique du *Panama* se contente, de façon un peu puérile, de casser les meubles et la vaisselle, et son fantasme de meurtre prend des allures de farce cinématographique : « J'ai envie d'assassiner quelqu'un au boudin ou à la gaufre pour avoir l'occasion de te voir ». Le fait même de diffuser (ne serait-ce que poétiquement) à travers le monde ses propres inquiétudes est déjà le moyen, sinon de les apaiser, du moins de les mettre à distance.

La multiplication des portraits du sujet à travers les sept oncles et en tous les lieux de la Terre est donc avouée par le poète, discrète certes mais transparente, plus nettement peut-être encore que dans « Prose ». Cette dynamique centrifuge permet de faire de « La tristesse / Et le mal du pays » une souffrance non pas personnelle, mais universelle, partagée par tous hommes de tous pays. Aussi le lecteur ne s'étonne-t-il guère de cette notation finale : « Je suis tous les visages et j'ai peur des boîtes aux lettres ». L'identification aux oncles s'élargit au bout du poème à l'ensemble de l'humanité, et le mouvement centrifuge se double soudain d'un mouvement centripète, le monde entier se rassemblant dans la « boîte aux lettres » du sujet poétique.

Après « Le Panama », Cendrars continuera dans ses récits autobiographiques à faire dialoguer le sujet avec des êtres qui lui ressemblent furieusement par une au moins de ses caractéristiques. Le bénéfice de cette technique, dans les poèmes, est, nous l'avons vu, au

moins double : il rompt l'isolement du sujet en faisant du poème un dialogue ou une lettre ouverte, un outil de communication ; les marques de l'énonciation y sont récurrentes et la deuxième personne devient centrale dans le poème, elle est même le prétexte logique du poème, qui sans elle n'existe pas, puisqu'il se présente comme une adresse à un autre absent. Cette identification du poème à une lettre sera d'ailleurs une stratégie développée concurremment par Apollinaire et Cendrars, avec leurs « lettre-océan ». D'autre part, l'autre intérêt est de dépersonnaliser les questions existentielles, et de manifester le caractère universel des inquiétudes. Cependant, la notation finale du *Panama*, « Je suis tous les visages », renverse la dynamique d'éparpillement du sujet (cette fois-ci c'est le sujet qui s'identifie au monde). Or elle nous semble annoncer un autre aspect du dialogisme du sujet cendrarsien, plus proche des voies suivies par Apollinaire dans « Cortège » et « Vendémiaire », et plus tard, par Eliot dans *The Waste Land.*

Depuis les changements vécus lors de la Transatlantique, Cendrars insiste sur le Type humain, dans lequel tous les individus se retrouvent, et qui seul permet qu'on soit « tous les visages ». Il est en cela rejoint par Apollinaire, qui affirme quant à lui dans les *Méditations esthétiques : les peintres cubistes* : « C'est le propre de l'Art, son rôle social, de créer cette illusion : le Type. […] Cette illusion me paraît naturelle, les œuvres d'art étant ce qu'une époque produit de plus énergique au point de vue plastique. Cette énergie s'impose aux hommes et elle est pour eux la mesure plastique d'une époque. Ainsi, ceux qui se moquent des nouveaux peintres se moquent de leur propre figure […].[394] » Pour revenir à Cendrars, c'est cette essentielle ressemblance humaine autorise la « sensibilité » du sujet sur lequel l'autre peut laisser son empreinte forte, à tel point que le sujet devienne l'autre. Le premier des *Dix-neuf poèmes élastiques*, (recueil publié en 1919), « Journal », daté d'août 1913, opère ainsi un glissement du sens du titre. Le « Journal » est d'abord ce journal intime du sujet lyrique, clairement identifié au poète, qui en s'adressant au Christ fait le point sur l'an passé : « Christ / Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous / Depuis que j'ai écrit mon avant-

[394] *Méditations esthétiques : Les Peintres cubistes*, in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.13. Sur ce point comme en bien d'autres, la convergence des pensées de Kandinsky et d'Apollinaire est remarquable. Très peu de temps avant *Les Méditations esthétiques*, en 1911 puis en 1912 pour une deuxième édition, le peintre russe immigré à Munich publiait un petit ouvrage intitulé *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.* Le livre s'ouvre sur une phrase qu'Apollinaire eût pu écrire : « Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments. » Le peintre ajoute que l'art « prend […] racine dans son époque spirituelle, mais n'en est pas seulement le miroir et l'écho ; bien au contraire, il possède une force d'éveil prophétique qui peut avoir une profonde influence. » (in *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit par Nicole Debrand et Bernadette du Crest, éditions Denoël, 1989, pp.51 et 58.) Cette convergence n'est d'ailleurs pas tout à fait le fruit du hasard ; le peintre à la vocation tardive a approfondi sa sensibilité picturale en découvrant Cézanne, Matisse et Picasso lors d'un séjour d'un an à Paris en 1906-1907.

dernier poème Pâques ». Il évoque les tableaux qu'il a peints, et qui lui « ouvrent d'étranges vues » sur lui-même ; en un mot, le sujet semble être à la recherche de son identité, et se livrer à l'introspection. Mais un peu plus loin, il déclare :

> J'ai passé une triste journée à penser à mes amis
> Et à lire le journal
> Christ
> Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus
> Envergures
> Fusées
> Ebullition
> Cris.
> On dirait un aéroplane qui tombe.
> C'est moi.

Du journal intime, nous sommes passés au journal d'informations, et nous comprenons qu'il est en fait le seul dont dispose le sujet, outre le poème : le journal d'informations quotidiennes est en effet le journal de sa vie (non plus vraiment intime, il est vrai), car le sujet se laisse *impressionner* par le monde. Aussi son autoportrait est-il élastique, fluctuant au gré des *impressions* du quotidien de presse. Le Christ est à la fois le Seigneur auquel il a pris l'habitude de s'adresser depuis « Pâques à New York », les hommes et les femmes dont il lit la vie dans le journal, et lui-même qui tient ce journal les bras ouverts, dans la posture du Christ en Croix. Et Cendrars de conclure, donnant l'explication de ce glissement du journal intime au quotidien d'informations : « Je suis l'autre / Trop sensible ». L'intuition du Type humain découverte lors de la transatlantique, exprimable à travers le mythe christique, avait déjà permis ce flottement identitaire du sujet des « Pâques » :

> Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
> Dans la chambre à côté, un être triste et muet
>
> Attend derrière la porte, attend que je l'appelle !
> C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Eternel.

Le sujet lyrique s'identifiait déjà partiellement, via le Christ, au voisin de « la chambre à côté », et dans ce contexte, le terme d' « inquiétude » avait pris un sens nouveau, renvoyant aussi à la mobilité de l'identité, à cette sensibilité de l'homme, susceptible de se reconnaître partout en l'autre. « Journal » n'a fait que radicaliser cette mobilité, ou élasticité de l'identité. On aura noté que, de même que chez Apollinaire, c'est précisément alors que l'identification du sujet au poète est la plus explicite, la plus assurée, qu'une plasticité extrême à l'autre est possible. Là encore, on le voit, le choix du lyrisme ne tend pas à un narcissisme, l'identification logique du sujet poétique au poète est la condition même de sa plasticité, et de

l'ouverture du poème à des enjeux non personnels, mais sociaux, ou historiques. D'ailleurs, « Journal » se présente aussi comme un poème programmatique, un manuel de lecture du recueil : l'ensemble des dix-neuf poèmes, qui résonnent si fortement des échos de l'actualité et des approches de la guerre, voire pour le dernier d'entre eux, « Construction », daté de février 1919, de la fureur du conflit, sont aussi à lire comme autant d'autoportraits ou de « journaux » du poète. Au point que le recueil s'achève sur cette énormité, qui n'est malheureusement pas une distraction métaphorique, une pose de poète, mais la transcription poétique d'un événement aussi réel que monstrueux : « Une culasse de 75 / Mon portrait ». L'obus qui en 1915 a arraché à Cendrars son bras droit lui a effectivement modifié le portrait, et la guerre a donné un autre sens à cette confusion du journal du poète et du journal d'informations quotidiennes. L'histoire du monde est, jusque dans sa chair, devenue la sienne.

Répétons-le, c'est bien la formule de Nerval, « Je suis l'autre », que Cendrars préfère à celle de Rimbaud, pourtant un autre poète aimé. Et il s'agit moins d'un constat (mon identité est trouée, envahie par un double diabolique et insaisissable, par les livres que j'ai lus, les chansons qui résonnent en moi, par l'extérieur qui me fabrique) que d'un programme éthique et esthétique : devenir l'autre à force de sensibilité - comme les impressions de la lumière modifient une pellicule photographique sensible, et en parlant de soi, parler de l'homme. Aussi « Journal » manifeste-t-il dans un raccourci saisissant le retournement de la poétique opéré en 1912 : la sensibilité exacerbée qui était dans l'esthétique décadente la manifestation morbide d'une singularité d'élection (mais condamnée), est désormais retournée en un anonymat pluriel, le poète devenant l'autre, tous les autres, le journal intime absorbé dans le journal d'actualités. Et si Cendrars a pu parfois succomber aux mirages de l'égotisme, il n'en affirme pas moins encore en 1945, comme le relève fort justement Claude Leroy dans sa préface aux *Poésies complètes* : « Je voudrais rester l'Anonyme ».[395]

Nous le voyons, les recherches poétiques commencées par Apollinaire, Eliot et Cendrars avant la guerre se poursuivent dans l'après-guerre. D'ailleurs, les dates mêmes de la composition des *Dix-neuf poèmes élastiques*, à cheval sur l'avant et l'après guerre, prouvent la continuité de la démarche. Ces recherches manifestent une nouvelle conception de la personnalité : chaque sujet s'inscrit dans une histoire et une humanité à laquelle il est à la fois vain et dommageable de prétendre se soustraire ; chez Cendrars en particulier, ce sujet dialogique révèle aussi la conscience du caractère universel de la condition humaine, au-delà

[395] In *L'Homme foudroyé*, cité par Claude Leroy, *Poésies complètes*, op. cit., p.XI.

des singularités, et malgré notre essentielle solitude ; enfin ces recherches sont autant de tentatives pour sortir décidément la poésie de sa tour d'ivoire, et en faire un nouvel outil de communication, au cœur du monde. Aussi ne sera-t-on pas surpris de voir surgir, autour de 1914, une nouvelle métaphore de l'activité poétique : celle de la machine, mécanique ou électrique. Il va de soi que la métaphore confirme l'exigence éliotienne d'une « impersonnalité » de l'art. Mais elle suggère aussi que la tâche du poète est d'enregistrer le monde, d'en coder ou décoder les messages avant de les diffuser à nouveau, transformés.

La machinerie poétique

Le goût pour les productions les plus récentes, ce modernisme ostentatoire de certains des poèmes du premier vingtième siècle marque de manière visible leur appartenance à l'époque, et la volonté de prendre en compte cette époque dans sa totalité, sans partialité, à la manière du journal d'information. Aussi Apollinaire compare-t-il, comme Cendrars, l'œuvre des poètes à la matière hétérogène d'un quotidien :

> Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés.[396]

La Tour Eiffel, les modes de transport les plus récents, (l'aviation notamment), les moyens de productions, les usines, occupent une place notoire dans les poèmes : non par croyance au progrès, (cet optimisme du XVIIIe siècle n'est partagé par aucun des trois poètes), mais par la volonté parfois obsessionnelle d'être neuf et actuel. L'événement historique, qui date le poème et le fait dialoguer avec le monde, est essentiel. Lorsque Cendrars affirme en juin 1914 « C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète ! / C'est épatant / Tous ceux de ma génération sont ainsi », il invente un nouveau mythe personnel. Le précédent mythe avait fixé sa naissance au moment des fêtes de Pâques, le mythe christique lui permettant de confondre l'identité du poète avec celle, plurielle, de l'humanité. Ce nouveau récit des origines fait désormais du poète l'enfant d'une histoire sociale et économique, il lie explicitement son travail poétique aux relations internationales troublées qui agitent l'époque et au « signe utile et épouvantable de l'argent », comme dirait Guillaume Apollinaire. Le scandale financier, la crise qui secoue l'ordre bourgeois de la fin du XIXe siècle engagent le futur poète à participer aux bouleversements contemporain.

[396] Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, op.cit., p.945.

Il est vrai aussi qu'en 1914, l'actualité mobilise tous les esprits. Aussi la référence à l'événement n'est-elle pas seulement une façon de faire acte de contemporanéité, comme dans « Dernière heure », le « Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* » de Blaise Cendrars. L'inquiétude des poètes, sans cesser d'être idéologique, devient aussi historique. Et la tâche revient aux poètes de l'enregistrer. Le poème élastique « Crépitements » de Cendrars, est exemplaire. Daté de septembre 1913, le poème constate que l'« On se dit merde de tous les coins de l'univers » et que « *Paris-Midi* annonce qu'un professeur allemand a été mangé par les cannibales au Congo / C'est bien fait ». Mais ces crépitements qui annoncent la guerre rejoignent les crépitements de la technique, de la télégraphie sans fil, des transatlantiques qui couvrent les océans, de la rationalisation scientifique et du désenchantement : le ciel même est scruté par « L'Institut Météorologique » et « Bodin a brûlé toutes les sorcières » ; plus personne n'envisage le monde comme un mystère. Le « mauvais temps » annoncé renvoie à la fois à la connaissance météorologique du ciel (qui n'est plus du tout un espace sacré) et à l'actualité internationale menaçante. Les vers « Je suis inquiet / L'Esprit » prennent donc un double sens, à la fois idéologique et historique[397] : aux incertitudes métaphysiques se sont jointes les inquiétudes politiques.

La première partie du recueil d'Apollinaire, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* publié en 1918, est intitulée « Ondes », un titre qui est en lui-même une indication des recherches d'Apollinaire. Nous nous souvenons que l'onde, dans *Alcools*, était en général « mauvaise à boire » (dans « La Chanson du Mal Aimé ») ou « lasse » (dans « Le Pont Mirabeau »), les sentiments humains comparables au fleuve identique et jamais le même d'Héraclite étant, comme toutes choses humaines, soumis au double signe de la finitude et de l'éternel retour. Dans « Vendémiaire » cependant, elle commençait à devenir un signe positif, « onde nouvelle » où « Il souriait jeune nageur entre les rives ». Enfin les « Ondes » des *Calligrammes*, tout en semblant répondre au motif apollinarien des poèmes précédents, relèvent d'une nature plus sonore et télégraphique. Elles sont le bruit des hommes, le rythme syncopé des paroles enregistrées, diffusées, transmises par le téléphone des « Fenêtres », les phonographes d' « Arbre », le télégraphe de « Voyage », et naturellement par les poèmes eux-mêmes.

[397] Le poème élastique « Titres », daté de juillet 1914, associe lui aussi images d'inquiétude spirituelle et historique. Les hommes « à genoux » qui se tournent vers le ciel ne trouvent qu'un ciel bouleversé, traversé par la télégraphie sans fil, ou les « Arcancielesques dissonances de la Tour [Eiffel] dans sa télégraphie sans fil », comme il est dit dans « Crépitements », sonore des bruits des hommes. Mais leur désarroi est aussi le produit d'une actualité menaçante, provoquant des fuites et des déplacements de population : « Les déménagements à genoux / Dans les dragues / A travers l'accordéon du ciel et des voix télescopées / Quand le journal fermente comme un éclair claquemuré / Manchette ».

Le poème « Lettre-Océan » de 1914 est un bon exemple de l'intérêt du simultanéisme et de ce que l'on pourrait appeler la machinerie poétique. Les recherches typographiques développées par Apollinaire et la disposition des mots et groupes de mots sur la page mettent en cause la succession temporelle de la langue, et proposent au contraire une vision simultanée des différents ensembles verbaux, comparable à l'appréhension simultanée d'une œuvre plastique. Il n'y a pas d'ordre chronologique du discours, de début ni de fin, mais au contraire une multitude de relations possibles entre les espaces de la page, qui évoque le dynamisme sans hiérarchie du monde moderne. La mention de la date, précédée même de l'heure, (11 45 / 29-5 / 14) à la manière d'un tampon de la poste permet d'inscrire plus décidément que jamais le poème dans le temps du monde et de le présenter comme un outil de communication. La disposition centrale en forme de soleil, ou d'onde, évoque à la fois les ondes du télégraphe, la transmission simultanée des paroles et la joie solaire du poète qui enregistre ces contrastes. Car Apollinaire dans cette figure centrale enregistre précisément les affirmations les plus contrastées, sans donner la préférence à l'une plutôt qu'à l'autre : « Vive la République » trouve pour écho « Vive le Roy », et « A bas la calotte » répond à « Evivva il Papa ». Le groupe central, « Sur la rive gauche du pont d'Iéna », semble indiquer le lieu de l'enregistrement, au bord de la Seine, ce qui est encore une manière de clin d'œil à l'onde « lasse » du « Pont Mirabeau », mais la différence entre les deux poèmes est évidente : la chanson a cédé la place à la machinerie poétique, une expression que nous assumons mais qui est amplement justifiée par les textes théoriques d'Apollinaire ou Eliot.

A partir de 1909 et de cette bombe littéraire qu'a été le *Manifeste futuriste* lancé sur Paris et Milan par l'Italien Marinetti, nombreux sont les essais, manifestes et arts poétiques qui rivalisent de modernisme, dans une surenchère parfois parodique. La comparaison fréquente du travail du poète et de la machine y participe de cette ostentation moderne, elle signe l'appartenance du poète à son époque. Mais la métaphore mécanique, ou parfois chimique, signale également une approche non sentimentale du monde, une faculté d'enregistrer scientifiquement l'époque. Car c'est là un trait essentiel de la période qui commence peu avant la guerre et se poursuit après : les poètes, qui ont tant souffert des critiques du scientisme et du positivisme, entendent en finir avec l'opposition de la science et de la poésie. Ainsi, Apollinaire affirme en 1917 dans *L'Esprit nouveau et les poètes* :

> [L'esprit nouveau lutte] pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles.

> Ces merveilles nous imposent le devoir de ne pas laisser l'imagination et la subtilité poétique derrière celle des artisans qui améliorent une machine. Déjà, la langue scientifique est en désaccord profond avec celle des poètes. C'est un état des choses insupportable. [398]

On sent peut-être à quel point cette tentative de rapprochement entre le savant et le poète est aussi une réponse aux attaques d'un Horace Tograth fictif (ou d'un vrai Max Nordau). Mais ce n'est pas là pure stratégie défensive, il s'agit aussi de concevoir un lyrisme neuf, capable de communiquer avec toutes les autres découvertes de l'esprit nouveau, et dépoussiéré du sentimentalisme. Ezra Pound, peu de temps avant qu'Eliot fît sa rencontre à Londres en septembre 1914, lançait le 20 juin le manifeste du « vorticisme » dans le magazine *Blast*. Pound y distingue deux sortes d'images ; l'une, subjective, est le résultat de nombreuses opérations de l'esprit, l'autre, objective, est directement enregistrée par l'esprit. Quoique nous ne soyons pas sûre de la validité de la distinction, c'est selon Pound dans le second cas qu'intervient un processus physiologique, l'activité du « vortex », (à l'origine du mouvement que lance alors Pound), qui d'après le poète « purge l'image ». Si l'importance prise par le cerveau et les nerfs dans la littérature depuis la dernière décennie du XIXe siècle, est, nous l'avons suggéré, une stratégie d'adaptation du discours littéraire au discours physiologiste, Pound ici radicalise le principe et décrit l'activité du vortex à la façon d'un appareil électrique:

> The best artist is the man whose machinery can stand the highest voltage. The better the machinery, the more precise, the stronger, the more exact will be the record of the voltage and of the various currents which have passed through it.[399]

Eliot s'en souvient lorsqu'à son tour en 1917 il décrit la "dépersonnalisation de l'art" à laquelle il aspire dans *La Tradition et le talent individuel* :

> On peut dire que c'est dans cette dépersonnalisation que l'art se rapproche de la condition de la science. Aussi je vous invite à examiner à des fins d'analogie suggestive, l'action qui se produit lorsque de la mousse de platine est introduite dans un espace clos contenant de l'oxygène et de l'oxyde sulfureux.[400]

---

[398] *L'Esprit nouveau et les poètes*, op. cit., p.954.
[399] Cité par Louis Menand, op. cit., p.41. « Le meilleur artiste est l'homme dont la machinerie supporte le plus fort voltage. Plus la machinerie est précise, solide, plus précisément elle enregistre le voltage et les différents courants qui l'ont traversée. »
[400] In *Essais choisis*, op. cit., p.31.

Développant la comparaison de l'esprit du poète avec le processus électrico-chimique de la catalyse, il ajoute un peu plus loin :

> Quand les deux gaz nommés plus haut sont mélangés en présence d'un fil de platine, ils forment de l'acide sulfureux. Cette combinaison ne se produit que si le platine est présent ; cependant, l'acide nouvellement formé ne contient aucune trace de platine, et le platine lui-même ne subit en apparence aucune modification, il reste inerte, neutre, et sans changement. L'esprit du poète est cette lamelle de platine. Il peut, soit en partie, soit exclusivement, opérer sur l'expérience du poète ; mais plus l'artiste est parfait, et plus complètement se sépareront en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée, et plus sera parfaite la façon dont l'esprit absorbe et transmute les passions qui composent ses matériaux.[401]

La suite de l'essai file la métaphore du catalyseur, et l'esprit est encore présenté comme un « réceptacle » d'expressions, de sentiments et d'images. La perfection poétique n'est absolument pas déterminée par la « grandeur » des ces données originelles, mais par « l'intensité du travail poétique, la pression, pour ainsi dire, dans laquelle s'opère la fusion. »[402]

Il va de soi que pour Apollinaire également, le poète ne saurait se contenter d'un simple enregistrement ou d'une pure imitation de la réalité. Didier Alexandre a fort justement observé que la machine, chez Apollinaire, n'est pas seulement « un mécanisme producteur d'objets manufacturés », mais qu'elle est « indissociable du corps. Dans 'Vendémiaire' ou '1909', elle dit, par sa modernité, les liens charnels du poète à son époque et elle métaphorise le créateur habité de génie et capable de la transformer. En particulier, la métaphorisation de la mémoire par le 'beau navire' dans 'La Chanson du Mal-Aimé' ou le 'paquebot' dans le 'Brasier' (II), désigne cette participation du corps à la création[403]. » Il s'agit toujours et encore

---

[401] Ibid., pp.32-33.

[402] Ibid., p.33. Dans *T.S. Eliot the poems*, Martin Scofield remarque encore dans l'essai de 1919 consacré à *Hamlet* que « The language of the argument has a strongly scientific flavour : 'the formula of that particular emotion'; 'must terminate in sensory experience'; or, on Macbeth's speech, 'as if … these words were automatically released by the last event in the series.'» (op. cit., p.84) "Le langage de cet argument a des accents nettement scientifiques : "la formule de cette expérience particulière"; "doit se traduire par une expérience sensorielle"; ou bien, au sujet des paroles de Macbeth, "comme si … ces mots étaient déclenchés automatiquement par le dernier événement de la série."

[403] Didier Alexandre, « L'écriture du sacré dans *Alcools* », in *Littératures contemporaines n°2*, textes réunis par Michel Murat, Klincksieck, 1996, p.113. Didier Alexandre cite encore les exemples des « vaisseaux » et des « voix machinées » qui montrent effectivement à quel point l'homme et la machine se mêlent, en particulier lorsqu'il s'agit de décrire l'acte créatif. Nous ne manquons pas de trouver quelques années plus tard une image comparable chez Eliot, dans la troisième partie de *The Waste Land* : « At the violet hour, when the eyes and back / Turn upward from the desk, when the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting, / I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled breasts, can see ». La métaphore mécanique du "moteur humain" a été préparée par la synecdoque "the eyes and back", qui en segmentant le corps humain le rend déjà mécanique, et elle est confirmée par la répétition des verbes "wait" et "throb" employés à la fois pour

de créer du lyrisme, l'intervention artistique du poète consiste donc au minimum à choisir les fragments du monde et à les « mêler » ou « juxtaposer lyriquement » :

> Par exemple, un poème ou une symphonie composés au phonographe pourraient fort bien consister en bruits artistiquement choisis ou lyriquement mêlés ou juxtaposés […].[404]

Mais ce lyrisme neuf ne doit négliger aucun des moyens modernes. Et Apollinaire de conclure: « [Les poètes] veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. »[405]

Métaphores physiologiques, électriques et mécaniques sont ainsi filées par les poètes comme autant de signaux linguistiques de leur appartenance au temps, tout en signifiant leur volonté d'inventorier lyriquement l'époque. Si le montage des bruits du monde, et notamment des paroles des hommes, est bien sûr une forme d'intervention du poète, il se passe de son commentaire. Par exemple, que veut dire Apollinaire lorsqu'il déclare dans « Zone » « L'Européen le plus moderne, c'est vous Pape Pie X » ? Le lecteur qui connaît le goût d'Apollinaire pour la plaisanterie (et il est vrai que les jeux de mots ne manquent pas dans ce poème en particulier) est spontanément tenté de penser qu'il s'agit d'une anti-phrase ironique. Pie X, qui avait publié en 1907 *Lamentabili sane exitu* et l'encyclique *Pascendi dominici gregis*, est par excellence le pape anti-moderniste. Tandis qu'une partie de l'Eglise tentait de moderniser son discours pour le rendre compatible avec les affirmations de la science, proposant une lecture métaphorique et non littérale des textes sacrés, poursuivant la recherche historique sur la genèse des différents livres bibliques, s'efforçant de montrer le caractère historique de la foi et l'évolution des croyances au cours du temps, Pie X incarnait le courant le plus conservateur de l'Eglise. Il condamnait les « erreurs modernistes » ; le théologien Alfred Loisy qui distinguait le Jésus historique du Christ de la foi était excommunié en 1908 ; et à partir de 1910 Pie X imposait aux prêtres un « serment antimoderniste ». Le vers d'Apollinaire porte donc potentiellement une intention contraire à celle qu'il prétend affirmer. Au-delà de l'interprétation anti-phrastique cependant, le vers est aussi une boutade. Pie X avait béni l'aviateur Beaumont, vainqueur d'une course Paris-Rome, et Apollinaire fait donc plaisamment du pape le contemporain des futuristes, réunis par leur intérêt pour l'aviation.

---

le sujet poétique et le taxi. La métaphore touche également la parole du sujet poétique puisque le verbe « throb » peut aussi signifier « vibrer », et est susceptible de s'employer tant pour un moteur que pour une voix.

[404] *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose II*, p.947.

[405] Idem, p.954.

Par ailleurs, le vers d'Apollinaire s'inscrit dans le contexte plus vaste du poème. A plusieurs reprises, Apollinaire propose des analogies entre l'aviation et le christianisme :

> C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
> Il détient le record du monde pour la hauteur
>
> Pupille Christ de l'œil
> Vingtième pupille des siècles il sait y faire
> Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans les airs

Si l'identification du vingtième siècle commençant avec la jeune aviation n'a rien de surprenant, celle du Christ et de l'avion, au-delà de son caractère saugrenu, est moins iconoclaste qu'il n'y semble. L'association qui en découle, comme le dernier terme du syllogisme, entre le vingtième siècle et le Christ est même peut-être familière aux lecteurs de Victor Hugo. Ce poète, après avoir raconté l'histoire de l'humanité dans les « petites épopées » de *La Légende des siècles* (1859), conclut la quatorzième et avant-dernière section, intitulée « Vingtième siècle », sur le poème « Plein ciel ». Là, Hugo imagine le vol d'un « aéroscaphe », vaisseau volant, « strophe du progrès », qui conjugue science et poésie, modernité et antiquité, « le calcul de Newton » et « l'ode de Pindare ». En traversant les « cieux enfin ouverts », il devient « Isis qui déchire éperdument son voile », et révèle à tous les mystères. Le progrès technique s'accompagne dans ce poème prophétique d'une « révolution théologico-politique », selon l'expression de Claude Millet[406], puisque « le saint navire » ouvre « l'horizon nouveau », résout les énigmes, « force le sphinx à lui tenir la lampe », rendant par la même occasion l'homme, « bon » et « juste », « Au droit, à la raison, à la fraternité », à « l'ordre vrai » de « l'unique nation », bien loin des guerres et des tyrannies.

Aussi les vers d'Apollinaire peuvent-ils se comprendre comme appartenant à cette tradition syncrétique, qui unit progrès scientifique et foi religieuse. Cependant, dans le poème d'Apollinaire, le Christ est aussi par paronomase cristallin de l'œil, la pupille de l'œil est aussi par homonymie la pupille des siècles, le vingtième enfant de la Chrétienté. Le vingtième siècle est donc à la fois pupille de l'œil de Dieu, Christ-cristallin, et pupille de l'histoire humaine.

L'accumulation des analogies finit par produire un ton de plaisanterie qui les discrédite partiellement, et le syncrétisme de la science et de la religion est davantage un horizon, une utopie hugolienne à laquelle le poète fait allusion, qu'un discours à prendre au sérieux. Il reste alors une autre façon de comprendre le vers « L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X », en considérant la phrase comme un constat objectif plutôt que

[406] Dans l'édition de *La Légende des siècles*, présentée par Claude Millet, Le Livre de poche, 2000, p.487.

comme un jugement idéologique. Le Pape, par les questions qu'il doit affronter, et les positions qu'il est amené à adopter, est l'homme de l'époque, représentatif du conflit idéologique qui marque ce début de vingtième siècle, entre les prétentions prométhéennes de la science et la religion « toute neuve ». Certes, tous les vers d'Apollinaire ne sont pas aussi polysémiques, mais l'ambiguïté est l'un des traits de cette poésie cubiste. Car le poète descend dans la rue, enregistre les faits, leur donner forme et se passe de commentaire : au lecteur de prendre au vol le fait ainsi enregistré.

La machinerie poétique est donc l'une des métaphores de la tâche du poète, la « lutte[…] pour la claire compréhension de son temps » selon l'expression d'Apollinaire[407], en même temps qu'elle indique une fois de plus la dissolution des contours du sujet poétique, qui devient moins individuel que collectif, dialogique. Or ce phénomène textuel, apparu peu avant la Première Guerre mondiale, se renforce très nettement dans les textes écrits pendant et après la Guerre : le dialogisme et ce que Eliot appelle la « dépersonnalisation de l'art » sont le signe d'une certitude, que les destins individuels sont tracés dans le lit des destins collectifs. C'est peut-être là une des multiples raisons qui permettent de comprendre l'engagement dans la guerre d'hommes que rien n'y obligeait. Car il est temps d'en venir au déclenchement de la catastrophe et à la position que ces hommes et poètes adoptent.

2.3. Les poètes et la nation

Lors de la Grande Guerre, on voit chacun choisir une position, parfois surprenante pour les mentalités du vingt-et-unième siècle. Le 29 juillet 1914, le Suisse Frédéric Sauser et le poète italien Ricciotto Canudo signent avec d'autres un appel aux étrangers résidant en France, diffusé dans de nombreux journaux :

> L'heure est grave. Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif au milieu de la plus formidable conflagration que l'Histoire ait jamais pu enregistrer. Toute hésitation serait un crime. Point de paroles, donc des actes. Des étrangers amis de la France, qui, pendant leur séjour en France, ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir leurs bras. Intellectuels, ouvriers, hommes valides de toutes sortes nés ailleurs, domiciliés ici qui avons trouvé en France la nourriture

[407] Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose II*, p.954.

> spirituelle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la plus grande France.

Cendrars s'engage dans la Légion étrangère le 3 août et parvient bientôt en Champagne. Le 10 août 1914, l'apatride Apollinaire signe une demande d'engagement. Sa demande ajournée, il la renouvelle et elle est finalement acceptée le 4 décembre. Le 5 décembre, il rejoint le 38e Régiment d'Artillerie à Nîmes et arrive sur le front de Champagne le 4 avril 1915. L'Américain T.S. Eliot cherche à prendre un service actif dans l'US Navy en 1917, au moment où les Etats-Unis entrent en guerre. Mais sa demande est rejetée par la commission militaire en raison d'une tachycardie et d'une double hernie. En 1918, il tente alors de se faire engager dans les services de contre-espionnage de l'Intelligence Service. Ses démarches restent vaines en raison, semble-t-il, de l'intervention d'Ezra Pound à l'ambassade des Etats-Unis, qui veut prévenir la mort prématurée d' « un des six ou sept Américains capables de contribuer à la civilisation »[408]. Pourquoi ces hommes, qui eussent pu rester neutres, ont-ils souhaité s'engager dans le conflit ? De façon générale, comment expliquer qu'en 1914 seule une minorité d'artistes et de poètes en Europe opposent leur pacifisme à la montée des nationalismes et à la tuerie ? Et comment comprendre l'alliance curieuse de cosmopolitisme et de nationalisme des milieux artistiques autour de 1914 ?

C'est là en effet le premier point sur lequel nous voudrions insister : l'Europe au début du XXe siècle vit un paradoxe. L'économie et l'art sont le fruit de flux de capitaux, de marchandises et de personnes sans précédent ; mais le cosmopolitisme de l'époque est frère du nationalisme, dans les milieux artistiques comme ailleurs.

Cosmopolitisme et nationalisme

Cendrars, Apollinaire ont non seulement connu l'Allemagne, mais conservé des amitiés allemandes, publié régulièrement en Allemagne, notamment dans la revue *Der Sturm*, et Cendrars pouvait encore, en septembre 1913, écrire à la fin du poème « Crépitements » : « Je vais partir en voyage / Et j'envoie ce poème dépouillé à mon ami Rubiner », poète allemand connu pour son pacifisme[409]. Les deux poètes francophones, Eliot lui-même, sont des migrants, dont les amis viennent de toute l'Europe et d'Amérique, ils sont les enfants du

[408] Voir Stéphane Giocanti, *T.S. Eliot ou le monde en poussières*, éditions JC Lattès, 2002, pp.122-123.
[409] Poète expressionniste allemand, du groupe *Die Aktion*, et qui devait, précise Claude Leroy dans les notes aux *Dix-neuf poèmes élastiques*, écrire le drame *Les Non-violents* en 1917-1918 et devenir ainsi « le principal représentant du courant pacifiste à l'intérieur du groupe. » (in *Poésies complètes*, op. cit., p.365.)

cosmopolitisme. Pourtant la mondialisation typique des premières années du vingtième siècle est visiblement vécue comme un phénomène ambigu. Les poèmes et les pages de prose d'Apollinaire, Cendrars et Eliot datant des années 1912-1922 sont très fortement marqués par le cosmopolitisme, mais il est difficile de savoir, tant là encore ils sont fidèles à leur poétique de l'inventaire, si ce cosmopolitisme est le signe d'un joyeux dynamisme, ou d'un déracinement stérile et d'une concurrence sauvage.

Ainsi les « Liens » qui donnent leur titre au poème d'ouverture des *Calligrammes* et courent « à travers l'Europe » sont de toutes sortes, liens amoureux, moyens de communication, « rails » ou « câbles sous-marins », cordes de pendus ou de cloches. Ces liens qui « ligote[nt] les nations » font d'elles des « Tours de Babel changées en ponts / Araignées-Pontifes », image particulièrement déplaisante de l'interdépendance des nations et du plurilinguisme. Le mythe de la Tour de Babel est changé en une image horizontale, les nouvelles babylones lançant leurs bras, leurs ponts et leurs câbles par-dessus ou par-dessous les mers et les fleuves. La métaphore des « Araignées-Pontifes » suggère le désordre de nations prédatrices, déshumanisées, où la religion ne joue plus le rôle civilisateur qu'on pouvait en attendre, mais contribue au contraire à leur bestialité.

Dans ce désordre, le sujet poétique semble pourtant lancer un appel:

> Nous ne sommes que deux ou trois hommes
> Libres de tous liens
> Donnons-nous la main

Ces mains tendues pourraient alors former « D'autres liens plus ténus / Blancs rayons de lumière / Cordes et Concorde », allusion possible aux amitiés entre poètes et artistes de différents pays : on se souvient que la lumière est pour Apollinaire le signe de l'art.

Dans la mesure où ces « Liens » ouvrent les « poèmes de la paix et de la guerre », (sous-titre au recueil *Calligrammes*), il n'est pas interdit de leur reconnaître une valeur programmatique, comme si certains de ces échanges ne pouvaient mener qu'à des tensions internationales, tandis que les « liens plus ténus » des échanges artistiques s'efforçaient de maintenir la concorde. Les cordes tendues « de clocher à clocher » de Rimbaud sont devenues ces « Cordes faites de cris // Sons de cloches à travers l'Europe », image d'un double désordre : cacophonie des relations européennes, et désordre spirituel, celui des « Siècles pendus », comme si l'un et l'autre allaient de pair[410].

[410] Si Rimbaud appartient encore, même révolté, à un paysage chrétien, tel n'est plus le cas dans *Calligrammes*. Or à plusieurs reprises dans le recueil, Apollinaire suggère une relation entre le conflit mondial et l'abandon réaffirmé de la foi chrétienne. Puisque désormais, ce sont les « Douilles éclatantes des obus de 75 » qui

Les échanges cosmopolites, les « liens » qui ligotent les nations sont donc susceptibles de produire à la fois du désordre et de la concorde, la paix et la guerre. De façon générale, les poèmes de Cendrars, Apollinaire et Eliot se rejoignent par leur conscience aiguë des échanges de biens et des mouvements de personnes. Les noms de pays, de villes étrangères et de nationalité abondent, ce sont les vers « Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief » ou « Le Danois fume sa cigarette en consultant l'horaire » de « Lundi rue Christine », « Madame Salmajour avait appris en Océanie à tirer les cartes » et « Je connais un sourcier c'est le peintre norvégien Diriks » de « Sur les prophéties » du même Apollinaire, où l'on voit émerger le paysage d'une civilisation mondiale. *Le Panama* est, plus que tout autre poème de Cendrars, l'état poétique d'un monde cosmopolite de relations commerciales et financières internationales. Dans ce poème où Cendrars n'hésite pas, comme Eliot plus tard dans « The Waste Land », à multiplier les citations et les fragments en différentes langues, anglais, allemand, italien, latin, les hommes désignés par leur nationalité se promènent aux quatre vents du manège mondial :

> La petite Indienne qui louche veut se rendre à Buenos-Ayres
> Le musicien allemand m'emprunte ma cravache à pommeau d'argent et une paire de gants de Suède
> Ce gros Hollandais est géographe

Chez Cendrars, l'accumulation des nationalités a quelque chose de drôle, d'enfantin presque. Mais le fameux « mal du pays » vécu par l'ensemble des protagonistes à l'exception du cinquième oncle, est aussi une forme de déracinement, qui n'allège en rien la mélancolie profonde, l'inquiétude spirituelle que nous avons évoquée :

> Je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne
> Tiens voilà un Russe qui a une tête sympathique
> Où aller
> Lui non plus ne sait pas où déposer son bagage
> A Léopoldville ou à la Sedjérah près Nazareth, chez Mr Junod ou chez mon vieil ami Perl
> Au Congo en Bessarabie à Samoa

Là aussi le choix des images animalise ces hommes déracinés. Chez Eliot, la critique du déracinement devient plus explicite. Un poème du recueil *Poems* publié en 1920 comme « Burbank with a Baedecker : Bleistein with a cigar » dresse le tableau d'une classe oisive

---

« Carillonne[nt] pieusement » (« Fusée »), « Le Christ n'est donc venu qu'en vain parmi les hommes / Si des fleuves de sang limitent les royaumes » (« Chant de l'honneur »). Ailleurs, le sujet poétique dénonce le « Mensonge de l'Annonciade » dans un poème au titre à la fois politique et spirituel, « Refus de la colombe ».

cosmopolite, se distrayant à Venise. Or la vanité de ces vies dépourvues de signification s'oppose aux vies héroïques antiques :

> Burbank crossed a little bridge
> Descending at a small hotel;
> Princess Volupine arrived,
> They were together, and he fell.
>
> Defunctive music under sea
> Passed seaward with the passing bell
> Slowly : the God Hercules
> Had left him, that had loved him well.
>
> The horses, under the axletree
> Beat up the dawn from Istria
> With even feet. Her shuttered barge
> Burned on the water all the day[411].

Comme le remarque Martin Scofield, les amours de Burbank et de la princesse Volupine (au nom évocateur pour le lecteur francophone) sont comparées à la liaison d'Antoine et de Cléopâtre. Notons que dans la pièce de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, la reine égyptienne est clairement accusée, dès la scène d'ouverture, d'avoir féminisé le héros romain. L'image de la barge brûlant sur l'eau, « […] Her shuttered barge / Burned on the water all the day », que T.S. Eliot reprendra quelques années plus tard dans la deuxième partie de « The Waste Land », est elle-même une allusion à la scène de rencontre d'Antoine et Cléopâtre, sur le bateau flamboyant de la reine d'Egypte, racontée par Enobarbus à l'acte II scène 2 dans la pièce de Shakespeare, en même temps qu'une évocation de la défaite maritime du couple contre le jeune Octave, futur Auguste. Dans « Burbank » comme dans « Gerontion », autre poème du recueil *Poems*, cosmopolitisme et décadence du héros sont associés. Qui est abandonné d'Hercule ? Antoine, bien sûr, héros romain devenu amant égyptien, mais aussi Burbank, son pendant moderne grotesque, qui chute alors (la chute est éminemment symbolique) et s'enferme dans l'espace clos de la chambre.

Dans « Gerontion », composé juste après la guerre, en 1919, les relations cosmopolites et sensuelles de Mr Silvero, de Hakagawa, de Madame de Tornquist, de Fraülein von Kulp sont éclairées d'un jour décadent, « Au lascif mois de mai » quand fleurissent les « faînes de Judée », ou plutôt (le mot anglais est plus explicite) les « judas ». La traîtrise implicite des

[411] « Burbank traversa un petit pont / Et descendit dans un hôtel discret ; / La Princesse Volupine arriva, / Ils furent bientôt ensemble, et il chuta. // Une musique désuète et sous-marine / S'en allait vers le large avec le son des cloches / Lentement : le dieu Hercule / L'avait abandonné, qui l'avait tant aimé. // Les chevaux, sous l'essieu / Firent résonner depuis l'Istrie l'aube / D'un pied égal. La barque aux volets clos de la princesse / Brûla sur les eaux tout le jour. »

« flowering judas », l'absence d'héroïsme, le cosmopolitisme, mais aussi le capitalisme international (les noms des personnages évoquent le monde de la finance : Burbank, Silvero) sont donc, même de façon diffuse, associés. A quoi il faudrait ajouter que les deux poèmes ne sont pas exempts d'antisémitisme, qui vise là aussi le capitalisme cosmopolite supposé être en particulier le fait des Juifs.

Dans les *Calligrammes*, Apollinaire insiste sur les changements de ce monde qui « vivait et variait », traversé par les échanges commerciaux internationaux. Dans « Le Musicien de Saint-Merry », publié dans *Les Soirées de Paris* le 15 févier 1914, le poète cultive le simultanéisme :

> Puis ailleurs
> A quelle heure un train partira-t-il pour Paris
>
> A ce moment
> Les pigeons des Moluques fientaient des noix muscades
> En même temps
> Mission catholique de Bôma qu'as-tu fait du sculpteur
>
> Ailleurs
> Elle traverse un pont qui relie Bonn à Beuel et disparaît à travers Pützschen

Or, dans ce monde simultané, le sujet lyrique renouvelle l'appel prononcé dans « Liens » : « Mais nous qui mourons de vivre loin de l'autre / Tendons nos bras et sur ces rails roule un long train de marchandises ». Les amants qui voient dans « Le Pont Mirabeau » s'en aller leur amour, forment de leurs bras un pont sous lequel « passe / des éternels regards l'onde si lasse ». Ce pont des bras a quelque peu changé : les bras d'abord comparés à un vieux pont de pierres qui enjambe la Seine deviennent ici rails pour le commerce international. Cette belle métaphore, pré-surréaliste, indique la participation de fait des amis ou des amants à ce flux ininterrompu de marchandises.

Ce marché mondial correspond aussi à l'existence d'empires coloniaux et Eliot et Cendrars évoquent d'ailleurs à l'occasion, brièvement mais lucidement, les rapports des métropoles avec leurs empires outre-mer :

> Les capitales d'Europe sont dans la trajectoire de leur inertie. Un terrible coup de sifflet laboure le continent. Les pays d'outre-mer gisent dans le filet. Voici l'Egypte à dos de chameau.

Ecrit Cendrars dans « Aujourd'hui » en 1917[412], où la métaphore maritime assimile les capitales européennes à des bateaux de pêche et leurs colonies à des poissons agonisant dans

[412] In *Aujourd'hui*, op. cit., p.12.

les filets. Et Eliot d'évoquer dans « The Hippopotamus » les profits réalisés par l'Eglise outre-mer :

> The 'potamus can never reach
> The mango on the mango-tree ;
> But fruits of pomegranate and peach
> Refresh the Church from over sea.[413]

Enfin cette économie internationale est, sinon responsable de la guerre, du moins associée au conflit. Ainsi Cendrars décrit-il le formidable mouvement centripète qui aboutit à créer le soldat qu'il a été dans le texte *J'ai tué* :

> Sur toute la surface de la terre on ne travaille que pour moi. Les minerais viennent du Chili, les conserves d'Australie, les cuirs d'Afrique. L'Amérique nous envoie des machines-outils, la Chine de la main d'œuvre. Le cheval de la roulante est né dans les pampas de l'Argentine. Je fume du tabac arabe. J'ai dans ma musette du chocolat de Batavia. Des mains d'hommes et des mains de femmes ont fabriqué tout ce que je porte sur moi. Toutes les races, tous les climats, toutes les croyances y ont collaboré.

Pas plus qu'ailleurs à la même époque, le poète n'adopte de parti pris idéologique net sur ce phénomène de mondialisation, il se contente de l'enregistrer et de le transmuter en un objet rythmé. L'attitude majeure adoptée par Cendrars est celle de l'étonnement devant l'énergie formidable que suppose cette soudaine transformation du monde « en un seul jour ». Cette énergie, seule digne d'un traitement esthétique, est à l'œuvre y compris dans l'enseignement d' « un métier inexorable à des êtres inoffensifs », dût-il y avoir là souffrance et morts humaines. Néanmoins le poète soldat se montre parfaitement conscient que le conflit auquel il participe relève d'un état du monde spécifique, organisé par des empires, des colonies, et des flux de marchandises qui tous convergent vers l'Europe.

C'est d'ailleurs bien, nous semble-t-il, la même attitude qu'adopte Apollinaire vis-à-vis du recrutement de soldats issus des colonies. Très attentif aux origines multiples des hommes auprès de lui sur le front, le poète des *Calligrammes* donne ainsi la parole à un artilleur sénégalais dans « Les Soupirs du servant de Dakar[414] » ; il souligne la contribution militaire de tous ces hommes qui forment le « collier » de la France, « Venus des Atlantides ou bien des Négrities / Des Eldorados ou bien des Cimméries / Rivière d'hommes forts et d'obus dont l'orient chatoie ». Le « servant de Dakar » est visiblement déraciné, il ignore tout de la géographie où on l'a déplacé, et Apollinaire ne se prive pas de poser des questions sur

[413] Pierre Leyris traduit : « Jamais mangue ne fut ravie / Par le 'potamus au manguier / Mais l'Eglise, elle, est rafraîchie / D'outre-mer par le grenadier. »
[414] Rappelons que dans l'armée le « servant » est l'artilleur qui sert une pièce, un canon par exemple.

l'exploitation de l'Afrique par la France à travers sa voix : « Je suis soldat français on m'a blanchi du coup / Secteur 59 je ne peux pas dire où / Pourquoi donc être blanc est-ce mieux qu'être noir »[415]. Le cas du servant sénégalais n'est d'ailleurs pas isolé puisqu'il évoque le cas de son beau-frère, tirailleur mort au champ de bataille : « Et ma sœur / Suivit plus tard un tirailleur / Mort à Arras ». Cependant, Apollinaire ne va pas jusqu'à la franche critique, mais conclut toujours sur l'aspect esthétique de ces rapports internationaux, et sur « le ciel splendide » de la guerre.

Cendrars, Apollinaire et Eliot se montrent donc très attentifs au cosmopolitisme d'avant-guerre puis au phénomène mondial qu'est la Grande Guerre. Or leur rapport à ce cosmopolitisme ne prend pas la forme d'un enthousiasme naïf. Ils prennent note du phénomène, en révèlent le dynamisme, mais aussi les potentialités destructrices et le risque de déracinement.

C'est bien sûr le magnifique poème d'Eliot publié en 1922, « The Waste Land » qui, après *Le Panama* composé en 1914, expose le mieux la fragmentation fantastique d'une civilisation mondiale. Comme chez Cendrars, toutes les nationalités s'y côtoient et aux vers anglais se mêlent des fragments allemands, français, sanscrits et italiens. Or l'effet produit par ces citations en langue originale est double et il nous faut nous y arrêter un instant.

D'un côté, les citations donnent au poème des allures de Babylone, de ville mondiale comme dirait Spengler dans *Le Déclin de l'Occident*[416], stérile et vaine, bruissante des échos de cultures mortes et inintelligibles. Le babélisme du poème rend compte de celui de Londres, du monde de Sweeney, de Mrs Porter, de Mr Eugenides le négociant smyrniote et des week-ends au Metropole :

> Unreal City
> Under the brown fog of a winter noon
> Mr Eugenides, the Smyrna merchant
> Unshaven, with a pocket full of currants
> C.i.f. London : documents at sight,
> Asked me in demotic French
> To luncheon at the Cannon Street Hotel
> Followed by a weekend at the Metropole[417].

[415] On pourrait mentionner aussi la critique à peine voilée des hommes d'église dans les colonies avec la figure de l'évêque « Si doux si doux avec ma mère / De beurre de beurre avec ma sœur ».
[416] Nous reparlerons bientôt de cet ouvrage célèbre paru en 1918.
[417] Pierre Leyris traduit ainsi : « Cité fantôme / Sous le fauve brouillard d'un hivernal midi / Monsieur Eugénidès, négociant smyrniote / Mal rasé, la poche pleine de raisins secs / C.A.F. London : documents à vue / Me convia en français démotique / A déjeuner au Cannon Street Hotel / Et puis … à passer le week-end au Métropole. » In *Poésie*, p.73.

T.S. Eliot a lui-même éclairé un grand nombre d'allusions obscures de son poème par un appareil savant de notes. Or, dans l'édition bilingue du Seuil en 1947, à ces notes d'origine sont adjointes des notes de John Hayward, qui nous éclairent notamment sur le passage cité ci-dessus : « Les marchands syriens étaient les porteurs des légendes et des mystères du Graal. Mr Eugenides, leur pendant moderne, est leur déplorable descendant. […] Le Cannon Street Hotel (à la gare de Cannon Street) était en ce temps un lieu de rendez-vous commode pour les hommes d'affaires étrangers et leurs collègues anglais, se trouvant situé au centre de la Cité et au terminus de l'une des routes du Continent. […] Le « Métropole ». L'un des principaux hôtels-de-grand-luxe de la digue de Brighton, très fréquenté des hommes d'affaires opulents pour leurs parties de plaisir. Ce n'est pas ce que l'on appelle un 'hôtel de famille'.[418] » Nous pouvons ajouter que l'adjectif « démotique », généralement réservé au grec ou à l'égyptien, distingue la langue savante des mystères de la langue populaire. Or l'adjectif qualifie ici le « français » de M. Eugenides. Comment comprendre autrement ce curieux emploi ? Le marchand smyrniote affecte ici des airs de mystère et ne révèle qu'à demi-mot la raison du rendez-vous qu'il propose. Mais la seule initiation qu'il a en vue, la réputation du Métropole l'atteste, n'aura rien de spirituel ou de magique : il propose très prosaïquement quelque orgie ou partie de plaisir. L'adjectif « demotic » est donc une façon d'insister sur le décadence d'une tradition, depuis les mystères antiques et médiévaux jusqu'aux sous-entendus graveleux de l'homme d'affaires.

Autrement dit, le capitalisme international charrie un personnel d'hommes d'affaires à l'hygiène douteuse (notons l'adjectif « unshaved », « mal rasé »), à la recherche de plaisirs faciles et à la langue double. Le babélisme du poème dessine cette ville mondiale qu'est Londres, ses populations en transit, coupées de leur culture. En ce sens, le plurilinguisme du poème renvoie à un monde insensé et insignifiant, tout comme l'ensemble des onomatopées qui ponctuent le poème : « Ta ta », « Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug », « Weialala leia / Wallala leialala ». Les citations en sanscrit de la fin du poème ne se laissent pas plus aisément déchiffrer. Pour le lecteur européen, même raisonnablement cultivé, les vers « Da / *Datta* », « Da / *Dayadhwam* » et « Da / *Damyata* », « Datta. Dayadhwam. Damyata / Shantih shantih shantih » ne fonctionnent-ils pas partiellement comme un bruit parasitaire de plus, après les prophéties de « Madame Sosostris », après le dialogue de sourds et les cris du

[418] In *Poésie*, p.96.

barman de « A Game of Chess », après les multiples onomatopées, après « the sound of horns and motors », « The shouting and the crying » « And dry grass singing [419]» ?

Nous reviendrons sur l'interprétation de ces fragments indiens en temps utile, restons-en pour l'instant aux langues européennes. Nous avons dit qu'elles fonctionnaient partiellement comme le signe négatif d'un cosmopolitisme déraciné, d'une culture européenne en ruine. Car le mythe de Babel, tour effondrée aux langues divisées, est clairement associé à la ruine des villes dans le poème : « Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal. » D'un autre côté, les citations faites dans toutes les langues sont aussi des fragments de poèmes aimés d'Eliot, et leur statut diffère donc de celui des personnages cosmopolites peu recommandables croisés dans le poème. Ces citations sont donc aussi une forme d'hommage du poète anglophone, d'origine américaine, à cette culture européenne, voire indo-européenne, et à cette civilisation autodestructrice. C'est d'ailleurs de ces fragments en toutes langues que le roi pêcheur, l'une des facettes du sujet poétique dialogique, entend à l'ultime fin du poème « étayer [ses] ruines » :

> I sat upon the shore
> Fishing, with the arid plain behind me
> Shall I at least set my lands in order ?
> London Bridge is falling down falling down falling down
> *Poi s'ascose nel foco che gli affina*
> *Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow
> *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*
> These fragments I have shored against my ruins
> Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe[420].

La récurrence de la figure de la chute avec le vers « London Bridge is falling down falling down falling down » donne un sens neuf au vers de Nerval dans « El Desdichado », « Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie », comme si cette tour elle aussi subissait le destin de Babel. Une fois de plus donc, la logique du montage des citations suggère une association entre l'effondrement architectural ou urbain et le plurilinguisme. Mais les citations de Dante, de chanson de nourrice anglaise, de Nerval ou de Kyd sont présentées comme autant de remparts contre la destruction totale : « These fragments I have shored against my ruines. » Les multiples citations du poème sont donc un signe double : elles fonctionnent à la fois

[419] Dans la traduction de Pierre Leyris : « Le bruit des trompes [ou plus simplement des klaxons] et des moteurs », « les cris et les clameurs », et « l'herbe sèche qui chante ».

[420] Pierre Leyris traduit ainsi : « Je pêchais sur la rive / Et derrière moi se déroulait la plaine aride / Mettrai-je au moins de l'ordre dans mes terres ? / *London Bridge is falling down, falling down, falling down / Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon …*Aronde aronde / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie /* Je veux de ces fragments étayer mes ruines / *Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.* » In *Poésie*, p.89.
Remarque : Une « aronde » est le nom ancien de l'hirondelle.

comme le bruissement incompréhensible d'un monde cosmopolite, dont les cultures en ruine sont mortes, mais elles sont aussi autant de souvenirs précieux de ces cultures et de poèmes aimés, à partir desquels peut-être une reconstruction européenne est envisageable.

Il nous faut ici rappeler l'insistance avec laquelle Eliot recommande à ses contemporains d'apprendre au moins une langue étrangère. Dans ses « London Letters » publiées après la guerre dans la revue américaine *Dial* (avril et octobre 1921, mai et juillet 1922), il parle également positivement de la compétition internationale entre les littératures, et dans son article « The Three Provincialities » publié dans le magazine de Wyndham Lewis, *The Tyro*, 2, 1922, Eliot s'en prend à la paresse anglaise qui laisse son jardin poétique non entretenu, et où seules germent les graines de l'année précédente, et propose en exemple la récente poésie française.

On comprendra ainsi qu'Eliot oppose deux formes bien distinctes de cosmopolitisme : d'une part l'enrichissement réciproque des cultures les unes par les autres, connaissance nécessaire, indispensable à moins de fossilisation, et d'autre part un cosmopolitisme superficiel, un flux aussi vain que le vent de l'Ecclésiaste ou que les Alizés qui soufflent dans le poème « Gerontion », daté de Londres, 1919.

Les habitants du monde de "Gerontion" sont à l'exemple du Juif, propriétaire de la maison, « Spawned in some estaminet of Antwerp, / Blistered in Brussels, patched and peeled in London. [421]» Nous avons déjà suggéré que ce poème, comme plusieurs autres, porte la marque visible de l'antisémitisme d'Eliot. Les participes passés « spawned », « blistered », « patched and peeled » sont particulièrement déplaisants, qui déshumanisent le personnage et réduisent son destin à trois étapes, ponte, infection sexuelle, délabrement de la vieillesse. Mais les habitants du monde de « Gerontion » sont comme lui atomisés à travers la planète :

> In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
> To be eaten, to be divided, to be drunk
> Among whispers; by Mr. Silvero
> With caressing hands, at Limoges
> Who walked all night in the next room;
> By Hakagawa, bowing among the Titians;
> By Madame de Tornquist, in the dark room
> Shifting the candles; Fraülein von Kulp
> Who turned in the hall, one hand on the door. Vacant shuttles
> Weave the wind. I have no ghosts,
> An old man in a draughty house

[421] Ce que Pierre Leyris traduit ainsi : « […] fut mis bas / Dans quelque estaminet d'Anvers, empustulé / A Bruxelles, rapiécé et dépiauté à Londres. » In *Poésie*, p.37.

Under a windy knob[422].

Nous retrouvons ici le vain retour du printemps, la renaissance absurde de la nature déjà centraux dans les poèmes de jeunesse d'Eliot comme "Ester : Sensations of April". Comme autrefois, la question du sens de la vie se pose, en même temps que celle de la foi, puisque « Christ the tiger » n'est semble-t-il vu de personne. Mais une donnée nouvelle est apparue : le déracinement des habitants, latins, allemands, asiatiques, ôte tout sens à la notion même de culture. L'art forme un décor comme un autre au théâtre des hommes, comme les tableaux du Titien pour les courbettes de l'Asiatique Hakagawa. Les fruits consommés par ces hommes sans racine sont donc de mauvais fruits, les rites échangés par les habitants, caresses ou mystères de seconde zone, sont des signes trompeurs. Aussi la géographie des villes et des chambres est-elle balayée par un vent de fin du monde, produit par l'absurde navette des hommes. Ceux-ci sont donc atomisés, dispersés aux quatre coins du monde par les Alizés, en anglais « the Trades », littéralement les vents du commerce :

> […] De Bailache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
> Beyond the circuit of the shuddering Bear
> In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits
> Of Belle Isle, or running the Horn,
> White feathers in the snow, the Gulf claims,
> And an old man driven by the Trades
> To a sleepy corner.
>
> Tenants of the house,
> Thoughts of a dry brain in a dry season[423].

Là réside la force d'Eliot, qui même pour chanter la défaite est capable d'inventer les images les plus belles, de nous faire passer en quelques vers de l'échelle minuscule d'un couloir d'hôtel à celle des constellations, d'un cosmos frémissant de vie, pour nous faire chuter de

[422] La traduction de Leyris est la suivante : « Au lascif mois de mai, cornouilles, châtaignes, faînes de Judée / A manger, boire et partager / En chuchotant ; par Monsieur Silvero / Aux mains flatteuses, qui à Limoges / Marcha toute la nuit dans la chambre à côté ; / Par Hakagawa, saluant parmi les Titiens ; / Par Madame de Tornquist qui, dans la chambre obscure / Remuait les bougies ; par Fraülein von Kulp / Qui, la main sur la porte, se retourna. De vaines navettes / Tissent le vent. Je n'ai pas de fantômes, / Vieillard en ce vieux logis battu de courants d'air / Sous cette butte venteuse. » In *Poésie*, pp.37-39.

[423] Pierre Leyris traduit ainsi : « Fresca, Madame Cammel, De Bailhache, emportés / Par delà le circuit de l'Ourse grelottante / En poussière d'atomes. Mouette contre le vent / Dans le venteux détroit du Labrador, ou dérivant / Par le travers du Horn, plumes blanches dans la neige, / Le Gulf exigeant sa rançon, / Et un vieillard chassé par les vents alizés / Dans un coin somnolent. // Habitants du logis, / Pensées d'un cerveau sec en temps de sécheresse. » In *Poésie*, p.41.

nouveau avec les habitants déracinés, désormais simples « Tenants », locataires d'une maison d'Europe décatie[424].

Il serait erroné de déduire de tout ceci que Eliot, Cendrars ou Apollinaire préconisent un repliement culturel. Leur curiosité à tous trois dépasse bien évidemment les frontières de la France ou de l'Angleterre et, nous l'avons dit, ils vivent eux-mêmes dans des milieux parfaitement cosmopolites. Néanmoins, la métaphore du « déracinement » que nous avons utilisée à plusieurs reprises nous semble évoquer l'une des impressions de lecture de ces textes traversés par les flux internationaux de biens, de capitaux et de personnes. Le mot évoque aussi bien sûr le roman *Les Déracinés*, publié en 1897 par Maurice Barrès, l'une des ferventes figures du nationalisme, car l'image botanique s'impose parallèlement à la montée des nationalismes européens. Et nous ne serons pas surpris de trouver défendue par la plume des poètes l'idée d'un art ou d'une tradition nationale.

La tradition nationale

On sait à quel point « l'esprit de revanche », doublé de « la question » de l'Alsace-Lorraine, marque les esprits français à partir de la défaite de 1870. Cette préoccupation ne concerne certes pas les poètes du corpus, qui ne sont pas nés français, pas même Apollinaire qui s'est pourtant montré le plus nationaliste des trois. En revanche, ils n'échappent pas au questionnement grandissant sur la culture et l'art national, au fur et à mesure que monte la pression internationale, que l'Europe se divise en deux groupes, Triple Alliance (Allemagne, Antriche-Hongrie, Italie, en 1882) et Triple Entente (France, Angleterre, Russie, en 1907), qu'en 1912-1913 les pays s'arment et augmentent leurs effectifs militaires disponibles (la France vote la « loi des trois ans »). C'est dans ce contexte qu'on voit apparaître la notion d'art « français » ou « anglais », et la revendication d'une tradition ou d'un héritage culturel, y compris chez les poètes des avant-gardes.

[424] Ce passage de la Terre au ciel et retour fait quelque peu penser à la fin du « Panama » : « Je ne suis plus les voies / Lignes / Câbles / Canaux / Ni les ponts suspendus ! / Soleils lunes étoiles / Mondes apocalyptiques / Vous avez encore tous un beau rôle à jouer / Un siphon éternue / Les cancans littéraires vont leur train / Tout bas / A la Rotonde / Comme tout au fond d'un verre / J'ATTENDS / Je voudrais être la cinquième roue du char / Orage / Midi à quatorze heures / Rien et partout ». Après l'explosion colorée, puis l'envol céleste, le sujet lyrique et le lecteur retombent dans le tout petit monde d'un café littéraire parisien. Mais si Blaise en 1914 semble attendre quelque « apocalypse » à venir, Gerontion en 1919 n'attend plus que de mourir, et peut-être, de « vous » rencontrer, nous y reviendrons.

L'idée d'art national est propre à l'époque. Ainsi, lorsque Gourmont réédite son *Latin mystique* en 1913, il inclut un épilogue qui contraste singulièrement avec sa déclaration initiale de 1892. Alors que Gourmont affirmait dans la première édition que les poètes symbolistes ressemblent aux poètes médiévaux parce que, comme eux, ils sont en « quête d'un idéal différent des postulats officiels de la nation », il infléchit singulièrement le discours dans sa seconde déclaration : « C'est le défaut le plus grave de la littérature latine au moyen-âge et de la Renaissance. Elle n'a pas de personnalité, parce qu'elle n'a pas de nationalité. » Certes, la deuxième proposition ne contredit pas nécessairement la première, on peut avoir une nationalité tout en inventant des valeurs différentes des « postulats officiels de la nation », néanmoins l'accent porté par Gourmont est radicalement différent. Gourmont aussi a, comme Apollinaire dans « Poème lu au mariage d'André Salmon », singulièrement « changé le sens » de ses paroles antérieures : la poésie ne s'écrit plus en marge de la nation, elle tire sa personnalité de sa nationalité.

Cendrars est sans doute, des poètes qui nous intéressent ici, celui qui résiste le plus au concept d'art national. Son individualisme, son goût de l'indépendance, sa méfiance des institutions et des groupes l'amène parfois à rejeter l'idée de littérature nationale. Dans le poème élastique déjà cité « Ma danse » (de février 1914), le poète s'affiche en « Juif errant » :

> Platon n'accorde pas droit de cité au poète
> Juif errant
> Don Juan métaphysique
> […]
> Va-et-vient continuel
> Vagabondage spécial
> Tous les hommes, tous les pays
> C'est ainsi que tu n'es plus à charge
> Tu ne te fais plus sentir.

L'identification au personnage mythique du Juif errant est clairement une manière de prendre position contre un nationalisme souvent mêlé d'antisémitisme. Certes, dans son « Portrait », le poème élastique daté d'octobre 1913 qu'il consacre à son ami Marc Chagall, Cendrars affirme que le peintre russe et juif peint « Pour la France ». Mais il est vrai qu'en cette période de montée des nationalismes, de xénophobie et d'antisémitisme, il devenait urgent d'affirmer que les poètes et les artistes immigrés à Paris y avaient leur place, et cela explique sans doute en partie l'insistance sur le caractère français de leur art, tant par Apollinaire que Cendrars.

Si Chagall peint, selon Cendrars, « Pour la France », Pierre Caizergues cite également un brouillon de « Zone » dans lequel Apollinaire avait d'abord noté :

Je chante doucement ma dolente musique
- Pour tous ceux qui vivent et tous ceux qui vivront
Vous m'aimerez Français[425]

L'insistance d'Apollinaire, dès les années qui précèdent la Grande Guerre, sur le caractère français de son art et de celui de ses amis est récurrente dans ses écrits critiques, ce qui relève là aussi d'une stratégie de lutte contre la xénophobie ambiante[426]. On peut citer par exemple le texte de présentation du spectacle *Parade*, publié le 11 mai 1917 : « l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même », affirmation d'autant plus signifiante que le spectacle associe les chorégraphies du Russe Léonide Massine interprétées par les danseurs des Ballets russes, et les costumes de l'Espagnol Picasso - sur une musique du Français Erik Satie et un argument de Jean Cocteau, il est vrai. Pour revenir au poème « Vendémiaire », il est d'une certaine manière une réponse à la vision maurassienne de la nation française. Bien loin de la latinité classique exclusive dans laquelle Maurras inscrit – non sans influence ni succès - la tradition française, « Vendémiaire » assume des héritages multiples, aussi bien celtes que méditerranéens. Et le poème attribue à Paris une identité non seulement française, mais européenne. Enfin l'inscription, au cœur du recueil *Alcools*, en 1913, du sous-recueil des « Rhénanes », inspiré du folklore allemand, est aussi signifiant.

Au-delà de l'aspect stratégique, de la lutte contre la xénophobie dont Apollinaire et ses amis sont régulièrement victimes, la fierté toute française du poète est par ailleurs constamment perceptible à partir de 1909, soit à l'époque de « Poème lu au mariage d'André Salmon », dont nous avons analysé le tournant politique. Ainsi, lorsqu'il déclare dans sa conférence « Les poètes d'aujourd'hui » que « de même que la langue française, de même que les idées de la France, la poésie française est avant tout internationale »[427], l'affirmation prend un double sens : d'une part la phrase est peut-être une allusion aux contributions de poètes non français à la poésie française, mais le contexte montre qu'il insiste surtout sur la « portée universelle » (selon ses propres mots) et le rayonnement international de la poésie française. Il s'inscrit ainsi dans le courant nationaliste de l'époque, représenté dans tout l'échiquier politique, que ce soit dans les *Cahiers de la Quinzaine* du socialiste chrétien (mais parfois à la limite de l'anticléricalisme) Charles Péguy, ou dans la revue monarchiste de *L'Action française* du défenseur de l'Eglise (pourtant agnostique) Charles Maurras. Cette portée « internationale » de la poésie française participe d'une forme d'ethnocentrisme, ou de

[425] Cité dans *Soldes, poèmes inédits de Guillaume Apollinaire*, publiés par Gilbert Boudar, Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 1985.
[426] In *Œuvres en prose complètes II*, p.865.
[427] *Les Poètes d'aujourd'hui*, conférence de 1909, in *Œuvres en prose complètes II*, p.916.

propension bien française à considérer que la France est dotée d'une mission universelle, qui n'est pas fort éloignée de « l'impérialisme artistique » dont se revendiquait la revue de Canudo en 1913-1914, *Montjoie ! Organe de l'impérialisme artistique français.*

Apollinaire continue de défendre le concept de « littérature nationale » à son retour du front, dans *L'Esprit nouveau et les poètes* de 1917. Le poète ne croit pas « que les événements sociaux aillent si loin un jour qu'on ne puisse plus parler de littérature nationale », comme il l'écrit. Semblant reprendre à son compte les analyses de Mme de Staël dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, il évoque l'importance du climat, de l'architecture, de la langue, et du milieu:

> […] si loin qu'on aille dans la voie des libertés, celles-ci ne feront que renforcer la plupart des anciennes disciplines et il en surgira de nouvelles qui n'auront pas moins d'exigences que les anciennes. C'est pourquoi je pense que, quoi qu'il arrive, l'art, de plus en plus, aura une patrie. D'ailleurs, les poètes sont toujours l'expression d'un milieu, d'une nation, et les artistes, comme les poètes, comme les philosophes, forment un fonds social qui appartient sans doute à l'humanité, mais comme étant l'expression d'une race, d'un milieu donné.[428]

L'hésitation entre *race* et *milieu*, hérédité et environnement, s'explique là encore partiellement parce que, parmi les poètes et les artistes que défend Apollinaire, nombreux sont ceux, lui inclus, qui ne sont pas de « race française » pour reprendre les termes de l'époque[429]. Il s'agit donc de pouvoir les inclure dans l'art français, en prenant en compte l'importance du milieu qu'ils se sont choisi, leur patrie d'adoption, et de répondre ainsi à ceux qui, comme Maurras ou Henri Clouard, s'en prennent aux « métèques », une insulte dont Apollinaire a eu à souffrir[430].

Certes, l'orgueil patriotique affiché dans *L'Esprit nouveau et les poètes* n'est guère surprenant en 1917, alors que la guerre se poursuit. Mais encore une fois, la position d'Apollinaire est cohérente avec celle qu'il exprime dès 1909, et relève d'une forme complexe de nationalisme qu'on pourrait appeler « internationaliste », en cela que l'identité française, revendiquée et défendue, se conçoit comme ouverte aux apports étrangers les plus

---

[428] *Œuvres en prose complètes II*, p.946.

[429] On les trouve d'ailleurs sous la plume d'Apollinaire, avec une intention peut-être légèrement parodique mais à notre sens non ironique, par exemple dans une lettre à sa marraine de guerre datée du 19 novembre 1915.

[430] Ainsi un article d'Urbain Gohier dans *L'Œuvre* du 9 décembre 1911 le présente comme « pornographe » et « métèque » (voir la chronologie incluse dans le volume des *Œuvres poétiques*, Gallimard, 1965, p. LXVII). Mentionnons aussi l'enquête réalisée par Henri Clouard en 1908 et visant à définir une littérature proprement nationale, qui avait attiré cette réponse de Jean Royère dans *La Phalange*, défendant « nos grands poètes nés à Pékin ou à Genève, qui ont fécondé de leur génie cette langue française, que des nationalistes clouardisants injurient tous les jours ». Cité par Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p.192. Sur ce point, Royère, Cendrars et Apollinaire se rejoignent complètement.

divers et rayonnant hors des frontières. Cette conciliation du patriotisme français avec une forme d'internationalisme gouverné par l'amour de l'art et de la poésie correspond en effet à plusieurs déclarations d'Apollinaire, par exemple ce souhait exprimé en novembre 1915, alors qu'il se trouve au front :

> Je voudrais qu'aimassent mes vers, un boxeur américain, une impératrice de Chine, un journaliste boche, un peintre espagnol, une jeune femme de bonne race française, une jeune paysanne italienne et un officier anglais des Indes.[431]

Où l'on voit qu'Apollinaire rêve peut-être à ces « Cordes et Concorde » créées par les liens poétiques, y compris avec l'ennemi et le « journaliste boche ».

Quant à T.S. Eliot, il insiste dans son essai de 1917, *Tradition and the Individual Talent*, sur la tradition nationale dans laquelle doit s'inscrire chaque poète. De nombreuses métaphores, « monuments », « panthéon », identifient la littérature au patrimoine national, une disposition qui ne disparaîtra jamais de la prose critique d'Eliot. Mais cette tradition nationale, comme chez Apollinaire, est elle-même incluse dans « l'esprit européen ».

Nous le voyons, Apollinaire et dans une moindre mesure Eliot ne sont pas insensibles au discours nationaliste ambiant, même si leur conception de l'identité nationale est ouverte. Apollinaire est le plus nettement patriote, tandis qu'il s'agit davantage d'un postulat culturel et politique chez Eliot : l'individu ne peut exister en dehors du cadre de la nation, l'écrivain ne peut écrire en faisant abstraction de la tradition nationale. Or les deux poètes articulent directement ce concept d'art ou de poésie nationale à l'existence d'une tradition : tous deux admettent et revendiquent l'idée que le présent le plus neuf ne peut que s'articuler à la tradition, ce que Cendrars finira aussi par affirmer après la guerre.

Nous avons noté déjà comment le « Poème lu au mariage d'André Salmon » d'Apollinaire, en renonçant à l'anarchisme révolutionnaire d' « Avenir » et en acceptant les mythes nationaux, renonçait également au geste de la table rase, pour associer le terme « Souvenir » à celui d' « Avenir ». Dans leurs essais, Apollinaire et Eliot affirment la dialectique du renouveau et de la tradition, dans des termes proches qui renvoient à une tendance de l'époque.

[431] Lettre à sa marraine de guerre, 19 novembre 1915, citée par George H.F. Longree, *L'expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*, Paris : Touzot, 1985, p.153.

Ainsi, Apollinaire fonde dès 1908 et sa conférence *La Phalange nouvelle* la nouveauté sur la connaissance de la tradition nationale : « C'est qu'aucun parmi les jeunes poètes que j'aime, aucun, dis-je, ne se tient en dehors de la tradition poétique française. » Il oppose ainsi les jeunes créateurs parmi lesquels il s'inclut, pour lesquels « la tradition est ininterrompue » et ceux qui n'innovent pas : « Au contraire, de quelle tradition peuvent se réclamer les jeunes gens qui, sans souci de création, tentent en vain de ressusciter les systèmes poétiques morts ? La tradition n'a pas eu lieu pour ceux qui se réclament du Parnasse ; la chaîne a été rompue. Où sont leurs maîtres ? »[432] Et l'année d'après, en 1909, il évoque encore « la poésie la plus nouvelle et en même temps la plus digne des grands poètes qui nous ont précédés. »[433]

Dans les fragments qui suivent, extraits des *Méditations métaphysiques*, Apollinaire insiste sur le nécessaire renouvellement de l'art, tout en l'inscrivant dans une lignée vitale et une hérédité :

> Et pour qu'un artiste pur mourût, il faudrait que tous ceux des siècles écoulés n'eussent pas existé.
>
> La peinture se purifie, en Occident, avec cette logique idéale que les peintres anciens ont transmise aux nouveaux comme s'ils leur donnaient la vie.
>
> Et c'est tout.
>
> L'un vit dans les délices, d'autres deviennent riches et d'autres encore n'ont que la vie.
>
> Et c'est tout.
>
> On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre.
>
> Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts. […]
>
> Cet art de la peinture pure s'il parvient à se dégager entièrement de l'ancienne peinture, ne causera pas nécessairement la disparition de celle-ci, pas plus que le développement de la musique n'a causé la disparition des différents genres littéraires, pas plus que l'âcreté du tabac n'a remplacé la saveur des aliments.

De toute évidence, Apollinaire prend position par rapport au groupe futuriste et à leur refus de toute tradition. Dans le *Manifeste* de 1909, Marinetti en effet concevait la succession des générations artistiques comme une lutte à mort, les jeunes détruisant les anciens. Lui qui se targuait d'être tellement vivant parvenait à ce paradoxe d'une répétition morbide du nouveau. Dans le texte d'Apollinaire, l'image du « sol » permet de corriger les termes

[432] *La Phalange nouvelle* (1908), in *Œuvres en prose complètes II*, p.887.
[433] *Les poètes d'aujourd'hui*, ibid., p.915.

d' « idéal » et de « pureté » (ce dernier terme désignant surtout l'abstraction alors naissante) – l'art n'appartient pas à une sphère à part – et en même temps inscrit l'art dans un territoire, celui des ancêtres, dans la lignée de la pensée de Maurice Barrès. Certes, Apollinaire ne parle pas ici de nation, mais ce « sol qui contient les morts » peut y faire allusion. Cette dialectique de la création et de la tradition (sans création il n'y a pas de tradition, et réciproquement) tient suffisamment à cœur à Apollinaire pour ne pas rester de l'ordre de la déclaration théorique. Elle est encore au cœur de poèmes comme « Cortège » (« En moi-même je vois tout le passé grandir / Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore ») ou « Collines », dans les *Calligrammes* :

> Les secourables mânes errent
> Se compénétrant parmi nous
> Depuis les temps qui nous rejoignent
> Rien n'y finit rien n'y commence
> Regarde la bague à ton doigt

A son tour, et ce dès son premier essai *Tradition and the Individual Talent* en 1917, T.S. Eliot affirme le lien entre personnalité et tradition :

> Si, au contraire, nous abordons un poète sans ce préjugé, nous découvrirons souvent que non seulement les meilleures parties de son œuvre, mais aussi les plus personnelles, sont celles où les poètes du passé, ses ancêtres, affirment leur immortalité avec le plus de vigueur. [….] et le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de son caractère présent ; le sens historique oblige un homme à écrire non seulement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique.

On aura sans doute noté l'importance de la tradition européenne dans laquelle est englobée pour Eliot la tradition nationale. Ecrite en 1917, une telle déclaration est signifiante, et elle permet là encore d'ouvrir la notion de tradition nationale. Mais nous souhaiterions nous arrêter un instant sur la conception de cette étrange « durée » qui, ici, ne peut pas ne pas renvoyer à Bergson. Quel que soit le détachement que T.S. Eliot affiche vis-à-vis du philosophe français après son arrivée en Angleterre, il est bien certain que sa conception du temps vient directement de Bergson, en particulier cette « perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de son caractère présent ». Le passage suivant de *Tradition and the Individual Talent* en est la manifestation la plus claire :

> Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment « nouvelle ») œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant *tout entier* soit changé, si peu que ce soit […].[434]

Non, le temps n'est pas succession d'instants ou de générations poétiques comme semblent le considérer les futuristes, mais « durée ». Certes, T.S. Eliot ne reprend pas à Bergson l'image du flux et lui préfère, comme Apollinaire, celle d'ordre. Néanmoins, on croit presque relire ici le passage de Bergson sur les cloches : un son de cloche ne s'ajoute pas aux précédents, mais il les *modifie*, et dans ma mémoire, quatre coups de cloches ne peuvent être assimilés à trois plus un, ils forment un ensemble *qualitativement* différent pour ma sensibilité de ce qu'eussent formé trois coups. De la même façon, chaque œuvre nouvelle modifie l'ensemble des œuvres passées, et le temps n'est pas une flèche dirigée dans un seul sens. Comme le dit Apollinaire, le passé n'est pas mort, « Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore » et Eliot « considère comme un tout vivant toute la poésie qui ait jamais été écrite ». Le vrai poète selon Eliot vit « dans ce qui est, non pas simplement le présent, mais le moment présent du passé » et il est « conscient, non pas de ce qui est mort, mais de ce qui est déjà vivant ».[435]

Faut-il penser qu'Eliot ait lu Apollinaire ? Quoique l'hypothèse ne soit pas invraisemblable (mais difficile à corroborer de façon définitive), il est bien certain que les deux essais des *Méditations esthétiques* et de *Tradition and the Individual Talent* manifestent de très nombreux points communs : depuis leur conception du temps comme durée, l'articulation du nouveau et de la tradition, à l'accent mis sur le travail artistique. D'ailleurs, la pensée d'Apollinaire semble proche elle-même de celle de Bergson. Ce n'est qu'à condition d' « embrasser d'un seul coup d'œil : le passé, le présent et l'avenir », écrit-il, que :

> Nous ne reviendrons pas brusquement en arrière. Spectateurs libres, nous n'abandonnerons pas notre vie à cause de notre curiosité. Les faux sauniers des apparences ne passeront point en fraude nos statues de sel devant l'octroi de la raison.
>
> Nous n'errerons point dans l'avenir inconnu, qui séparé de l'éternité n'est qu'un mot destiné à tenter l'homme.
>
> Nous ne nous épuiserons pas à saisir le présent trop fugace et qui ne peut être pour l'artiste que le masque de la mort : la mode.[436]

Formidable retournement : la mort n'est plus du côté du passé, du monument, des tombes où pourrissent les cadavres, mais d'une réduction de la durée au présent pur. Dans ce paragraphe

[434] *Essais choisis*, op. cit., pp.28-29.
[435] Ibid., pp.32 et 37.
[436] *Médiations esthétiques*, op. cit., p.7.

des *Méditations*, nous retrouvons bien des motifs apollinariens déjà connus, explicites ou sous-entendus : le passé, l'avenir, la mort, le masque et le mensonge, la vie, même le feu, implicite dans l'allusion au mythe biblique. En effet, dans la *Genèse*, la femme de Loth se retourne vers l'arrière, pour voir brûler Sodome. Mais désormais ce ne sont plus *les cadavres de mes jours* qui m'empêchent d'avancer et me menacent de pourriture (comme dans « Les Fiançailles »), mais la méconnaissance de la durée, conçue à la fois comme passé, présent et avenir. Le feu qui détruit, au lieu de libérer la femme de Loth du passé, la fascine, et l'empêche d'avancer, de vivre. Elle voudrait retourner en arrière. Si la femme de Loth meurt, transformée en colonne de sel, c'est peut-être aussi parce qu'elle n'a pas compris le passé, elle n'en avait pas une connaissance véritable. Elle reste attachée à une ville morte, n'accepte pas la leçon de l'événement, l'incendie de la ville du vice, et son ignorance fait qu'elle retourne en arrière, prête à répéter le passé. La très belle image des « faux-sauniers » combine l'univers de la contrebande, du faux-semblant, au mythe biblique de Sodome, auquel Apollinaire semble ainsi ajouter un commentaire : on peut mourir, non seulement d'être fasciné par l'éclat faux du passé, comme la femme de Loth, mais aussi d'être fasciné par le présent pur et le mensonge d'une nouveauté apparente, neuve uniquement par méconnaissance du passé. Dans les deux cas le risque est le même, celui d'une répétition morbide, d'une fixation, transformation du vivant en statue de sel. Ce qui est vrai sur le plan éthique l'est aussi, comme toujours chez Apollinaire, sur le plan artistique ; l'art *d'aujourd'hui* peut inventer librement l'avenir, au lieu d'être soumis au hasard et au risque mortel du retour en arrière, s'il se dote d'une durée. Il y a donc deux séries opposées d'équivalences : d'un côté la mode ou l'avenir détaché de la durée, les apparences rétrogrades, la contrebande, la mort ; de l'autre, la durée, la liberté, la création. Seule l'inscription dans la durée permet la vraie nouveauté, mais également, et c'est là que nous devinons Bergson, la liberté.

Cette conception de la durée est aussi chez Apollinaire et Eliot une façon de corriger le goût du nouveau (« art nouveau », « Phalange nouvelle », *Nouvelle Revue française*, *Neue Menschen*, Esprit nouveau …) qui envahit les discours au début du XXe siècle, et est, pour une part, la formulation la plus récente de l'exigence d'originalité apparue au XVIIIe. Cette qualité nécessaire, née en même temps que les droits d'auteur et le capitalisme, une fois renommée « nouveauté », est aussi un argument publicitaire dans le marché des biens de consommation, un marché où la nouveauté est sans cesse périmée, un marché qui lui aussi s'abstrait de la tradition nationale.

Or Cendrars et Apollinaire sont également sensibles à cette péremption rapide des inventions poétiques, lorsque elles sont envisagées comme de simples outils concurrentiels

dans un marché, au lieu de s'inscrire dans une durée vitale. Certes, il leur arrive parfois de jouer le jeu de la concurrence, défendant leur originalité par exemple face à Henri-Martin Barzun, qui leur nie le droit d'employer le mot « simultanéisme ». La polémique avait d'ailleurs commencé entre le futuriste Boccioni et Delaunay, comme le rappelle Michel Décaudin[437]. Apollinaire défend ainsi son originalité face à Barzun dans un long article des *Soirées de Paris* n°25 du 15 juin 1914[438]. Dans le calligramme « Lettre-Océan », exemple s'il en est de poème simultané, on peut lire « Zut pour M. Zun » et « ta gueule mon vieux pad », mais le manuscrit et la première publication, précisément dans ce même numéro 25 de la revue, donnent « ta gueule mon vieux bar », ce qui permet de reconnaître Barzun[439].

Cendrars participe également, de façon distanciée et ludique à la polémique, lui qui avait qualifié *La Prose* illustrée par Sonia Delaunay de « premier poème simultané » et s'était également attiré les foudres de Barzun. Son poème « Fantômas », avant d'être inclus dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*, est d'abord publié dans le même numéro des *Soirées de Paris*, la revue d'Apollinaire, et l'on ne peut que rêver à la complicité des deux poètes et aux plaisanteries alors échangées. Dans ce poème, il vise Barzun, mais il le fait avec finesse et drôlerie, car plutôt que de revendiquer sa propre originalité, Cendrars note au contraire la péremption du simultanéisme : « Le simultanéisme est passéiste ». De plus, loin de se présenter comme un novateur, il s'inscrit dans une tradition, et cite Eugène Sue et Plutarque. Mais cette tradition est pour le moins singulière. Bien loin d'être un « ordre », une somme de « monuments » comme chez Eliot, elle consiste en une succession de vols et de plagiats (comme nous l'avons dit, le passé anarchiste de Cendrars n'est jamais tout à fait oublié). Cendrars cite en effet dans son poème un extrait de *Fantômas*, dont les aventures publiées de 1911 à 1913 par Pierre Souvestre et Marcel Allain venaient de rencontrer un grand succès populaire. Il signale explicitement la référence, « *Vol.21, le Train perdu, p.367* », et commente :

> Il y a aussi une jolie page
>
> « vous vous imaginiez monsieur Barzum, que j'allais tranquillement vous permettre de ruiner mes projets, de livrer ma fille à la justice, vous aviez pensé cela ? …allons ! sous votre apparence d'homme intelligent, vous n'étiez qu'un imbécile … »
>
> Et ce n'est pas mon moindre mérite que de citer le roi des Voleurs

[437] *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p.491.
[438] In *Œuvres en prose complètes II*, pp.975-979.
[439] Voir Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, Paris, Sébastien Gryphe, 1985.

Barzum est un personnage de *Fantômas*, que Cendrars pille ici et détourne à son profit. Mais s'il cite « le roi des Voleurs », Fantômas, il remarque que les auteurs de cette fiction eux-mêmes ne sont pas irréprochables puisque malgré les qualités de l'argot, « […] tout ce qui est machinerie mise en scène changement de décors etc. etc. / Est directement plagié de Homère, ce Châtelet ».

Autrement dit, s'ils jouent parfois le jeu de la concurrence poétique, Cendrars, Eliot et Apollinaire veulent éviter de s'enfermer dans une surenchère de nouveauté avec sa péremption rapide des inventions artistiques. Eliot et Apollinaire entendent corriger la quête concurrentielle effrénée de nouveau, par le concept d'un ordre et d'une tradition à la fois nationale et européenne remontant à Homère ; Cendrars quant à lui affiche son indépendance en lui préférant une tradition du vol, dont Homère représente également l'origine. La case départ est d'ailleurs aussi le point d'arrivée de tout écrivain voleur, puisque l'œuvre d'Homère est une bien autre sorte de monument que chez Eliot : « Homère, ce Châtelet » renvoie bien sûr ici au bâtiment de Paris affecté à la justice criminelle, comprenant prisons et salles de torture, monument pour voleurs donc.

Certes, c'est là une plaisanterie de Cendrars, bien typique de lui et de sa volonté de faire bande à part. Néanmoins, dans les textes qu'il consacrera à la peinture moderne en 1919, Cendrars niera que la jeunesse « rejette […] tout pêle-mêle ». Au contraire, s'étant choisi des aînés parmi les générations précédentes, et souvent « de tendances et d'écoles opposées », « si elle n'a pas assez de vénération pour suivre leur enseignement à la lettre, elle a assez d'amour pour ne pas avoir à craindre de les avoir consacrés 'maîtres' »[440].

Ainsi, Apollinaire et Eliot développent avant et pendant la guerre une argumentation très construite sur l'articulation entre individu et nation, nouveauté et tradition nationale. Nous les devinons réceptifs aux discours nationalistes omniprésents, auxquels Cendrars, certes, reste largement indifférent, même s'il est sensible à la notion de tradition. Cela demande également d'articuler dans les poèmes simultanéisme et histoire.

[440] In *Aujourd'hui*, op. cit., p.61.

Simultanéisme et Histoire

Car le sens de l'Histoire, de plus en plus nettement à partir de 1913, devient essentiel à la fois dans les textes théoriques et les poèmes. Or il s'agit de comprendre comment s'articulent, dans les poèmes, Histoire et simultanéisme, technique par ailleurs si favorable à l'élaboration du sujet dialogique. Dans « Crépitements », un poème élastique de septembre 1913, à l'heure où « On se dit merde de tous les coins de l'univers », Cendrars affirme déjà : « Il n'y a pas de futurisme / Il n'y a pas de simultanéité ». Que veut-il dire par là ?

Il ne s'agit certainement pas de rejeter les inventions techniques récentes en poésie, comme l'usage du simultanéisme, mais de s'interroger sur la surenchère moderniste et un certain rapport au temps et à l'histoire. L'affirmation de Cendrars nous semble ainsi pouvoir être commentée, quelques années après, par un texte qu'Apollinaire consacre en 1916 au nouveau manifeste futuriste de la religion de la vélocité[441]. Apollinaire s'amuse de l'habileté médiatique et publicitaire de cette « école tapageuse » et de son « remarquable politicien », mais il se demande quand Marinetti produira une « œuvre solide », et il ironise sur les incohérences théoriques de ce groupe qui fonde une nouvelle religion quand il s'était précédemment déclaré « irréligieux ». Surtout, ce que reproche Apollinaire à ce manifeste, c'est qu'il soit coupé de la leçon des événements, et que cette religion de la vélocité « paraisse peu se soucier de la durée de la guerre ». Après avoir évoqué la mort de Boccioni, Apollinaire note que « l'intransigeance encyclopédique » de Marinetti « devient plus démodée au fur et à mesure que les affaires de l'Italie et de l'univers deviennent plus sérieuses ». Apollinaire ébauche même un parallélisme entre la « religion de la Férocité » qu'il attribue à l'Allemagne et « la religion de la vélocité ». En somme, Marinetti qui louait la mode et la passion du nouveau dans son manifeste est « démodé », et lui qui se veut « modernissime » n'est pas même moderne.

On le voit, l'approche de la guerre et la guerre elle-même semblent aviver la conception critique que se font du nouveau ces poètes. Lorsque l'Histoire vous convoque, il est difficile de prétendre la nier et se situer dans un futur abstrait ou une pure simultanéité. Face à la destruction effective et à la mort de millions d'hommes, la prétention métaphorique à la « table rase » devient pour le moins anachronique. Comme l'écrit Eliot, le sens historique seul « donne à un écrivain la conscience la plus aiguë de sa place dans le temps, de sa propre

[441] Article de *La Vie anecdotique*, daté du 16 octobre 1916, in *Œuvres en prose complètes III*, pp.241-245.

contemporanéité »[442]. Or jamais peut-être Eliot n'avait articulé avec tant de virtuosité présent pur et histoire, simultanéisme et mythe, que dans son poème d'après guerre, « The Waste Land ». Il est vrai que le recours au mythe pour décrire le monde moderne est un trait d'époque. Nous avons déjà suggéré qu'il était essentiel chez Cendrars, par exemple dans « Les Pâques ». Plus près de T.S. Eliot, James Joyce adapte le mythe d'Ulysse. Les chapitres de son roman *Ulysses* arrivaient d'ailleurs, selon l'avancement de l'écriture, sur le bureau d'Eliot qui l'admirait, tout en lui enviant sa réussite. L'essai célèbre qu'Eliot lui consacre en 1923, « Ulysses, Order and Myth », est une preuve manifeste de son attention au travail de Joyce. Par ailleurs, l'on a beaucoup insisté sur le rôle essentiel joué par Pound dans l'établissement de la version définitive de « The Waste Land » : le poète américain a en effet nettement contribué à réduire le texte, ce qui en souligne l'aspect simultané. Cependant la technique même de « The Waste Land » est plus proche de celle du « Musicien de Saint-Merry » que de celle de l'écrivain irlandais, que ce soit ou non par l'intermédiaire de Pound. Et il n'est pas impossible que la lecture directe d'Apollinaire ait ici compté.

Octavio Paz écrivait dans *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde* :

> Les dates indiquent qu'il n'est guère vraisemblable, comme l'affirment certains critiques, qu'Eliot et Pound n'aient connu que la tradition symboliste et qu'ils aient ignoré Apollinaire, Reverdy, Dada et le surréalisme. […] On a repris à satiété le thème de l'influence de Laforgue sur Eliot ; par contre personne n'a exploré celui des ressemblances entre le collage poétique de Pound et d'Eliot et la structure simultanéiste de « Zone », « Le musicien de Saint-Merry » et d'autres poèmes d'Apollinaire[443].

Nous ne pouvons que nous inscrire modestement dans les pas du grand poète et critique mexicain, et c'est précisément une lecture comparée du poème de *Calligrammes*, « Le Musicien de Saint-Merry », et de quelques aspects de « The Waste Land », que nous souhaitons proposer ici.

Dans « Le Musicien de Saint-Merry » comme dans « The Waste Land », coexistent trois aspects du temps : la légende et le mythe, le passé historique, et le présent – qu'on n'ose qualifier d'énonciation, tant l'énonciation est flottante, donc disons l'évocation d'événements ou de signes appartenant en propre au vingtième siècle commençant. « Le Musicien de Saint-Merry » d'Apollinaire articule ces trois dimensions temporelles très différentes : d'un côté la simultanéité des mouvements mondiaux en ce « 21 du mois de mai 1913 » est indiquée par la

[442] *Tradition and the Individual Talent*, op. cit., p.29.
[443] Octavio Paz, *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde,* Paris : Gallimard, 1976, p.160.

succession des notations spatiales et temporelles « Puis ailleurs », « A ce moment », « En même temps », « Ailleurs », « Au même instant »[444] ; de l'autre, le poème traverse la légende médiévale allemande du Joueur de flûte : le joueur de flûte du poème ressemble au charmeur de rats de la ville de Hameln, et il attire après lui non des cohortes de rats ou d'enfants, mais des cortèges de femmes, et comme lui il disparaît avec sa suite ; enfin le poème est ponctué d'allusions à l'histoire de la monarchie française, depuis le renforcement du pouvoir royal par Suger, la fuite de Charles IX à Vincennes pendant les guerres de religion, l'évocation possible des ambassadeurs de Louis XIV[445], les allusions aux émeutes de Saint-Merry lors des 5 et 6 juin 1832 avec le vers « Quand l'émeute mourait autour de Saint-Merry ».

De la même façon, dans « The Waste Land » on relève des mythes gréco-romains (personnage de Tirésias, métamorphose de Philomèle), bibliques (destruction de la Tour de Babel, rencontre du Christ ressuscité avec les pèlerins d'Emmaüs), médiévaux (la légende du Roi pêcheur et de la Terre Gaste, *La Divine Comédie* de Dante, *Tristan et Iseut*), sans compter les nombreux mythes littéraires brodés sur l'histoire antique, comme les amours d'Antoine et Cléopâtre vus par Shakespeare. Le temps historique se compose de plusieurs strates : l'Antiquité avec la bataille de Mylae, l'époque élisabéthaine avec les amours de la Reine ; enfin le poème se déroule aussi dans un présent contemporain, par les allusions répétées à la guerre et à la mobilisation, par l'argot des deux femmes dans le bistrot, par les personnages urbains de la dactylo et du clerc, avec leur attirail d'accessoires modernes, taxi, boîtes de conserve et gramophone.

Or la particularité commune des deux poèmes tient aussi à la façon de faire coexister ces trois aspects du temps. Car dans « Le Musicien de Saint-Merry » comme dans « The Waste Land », les trois aspects du temps ne sont pas nettement différenciés ni hiérarchisés sur le plan formel. Certes, il existe des effets de contraste. Ainsi, dans « Le Musicien de Saint-Merry », la tension est forte entre l'histoire passée, qui quoique troublée est présentée comme

[444] Marc Poupon décrypte aussi plusieurs allusions à des faits contemporains du poème. Ainsi, en mai 1913 des grévistes boulangers se seraient réunis près de l'église Saint-Merry. Mais deux boulangeries restées ouvertes rue de la Verrerie attiraient de longs cortèges de clients, ce qui expliquerait le vers « Le cortège des femmes long comme un jour sans pain ». Il est vrai aussi que le vers peut se comprendre en référence à la légende du joueur de flûte, puisque la présence des rats, dans la ville de Hameln, affame les habitants. Voir Marc Poupon, « Le Musicien de Saint-Merry », in *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1971, vol.23, pp.211-220.

[445] Telle est la proposition d'interprétation de Marc Poupon au sujet des vers « C'est quand jadis le roi s'en allait à Vincennes / Quand les ambassadeurs arrivaient à Paris » : Marc Poupon remarque que la rue de la Verrerie, mentionnée deux vers plus haut, et qui fut d'ailleurs habitée par Suger, présent au vers suivant, fut élargie en 1672 sous Louis XIV pour aller du Louvre à Vincennes, « et donner plus de faste à l'entrée solennelle des ambassadeurs étrangers ».

une tradition, encore vivante dans l'architecture des rues de Paris, « Cortèges ô cortèges », et les échanges commerciaux tous azimuts du monde contemporain :

> L'inconnu s'arrêta un instant devant une maison à vendre
> Maison abandonnée
> Aux vitres brisées
> C'est un logis du seizième siècle
> La cour sert de remise aux voitures de livraisons

L'ancienne maison est « à vendre », « abandonnée », comme si l'histoire des siècles s'effaçait à l'ère du commerce et des « voitures de livraisons ». Le musicien et son cortège, comme surgis de siècles passés, disparaissent dans la maison abandonnée. A tel point qu'on peut se demander dans quelle mesure l'air joué par ce musicien n'est pas le chant de fin d'un monde ancien, amené à disparaître sous les rails des marchandises, ou dans une cour de remise : « J'entends mourir le son d'une flûte lointaine » affirme le sujet poétique, demeuré seul en compagnie d' « un prêtre de Saint-Merry », tels deux anachronismes.

Pareillement, le contraste est d'abord frappant entre la splendeur de Cléopâtre, le mythe cruel et beau de Philomène, et l'ennui profond qui règne dans l'appartement du couple londonien au début de « A Game of Chess ». Comment établir un rapport entre la femme névrosée du poème (« My nerves are bad to-night. Yes bad. Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak. Speak. »), la patiente Philomèle qui privée de langue broda sur une tapisserie à l'intention de sa sœur l'histoire de son viol, et la grande reine d'Egypte qui fit de la séduction un art politique, présente dans la citation d'*Anthony and Cleopatra* au premier vers ? On pourrait ainsi multiplier les cas de contraste entre une splendeur mythique ou historique et une réalité contemporaine triviale : la Lil édentée et ses pilules avortives dans le bar, et la chaste Ophelia du château d'Elseneur (« A Game of Chess ») ; les invitations détournées du luxurieux Mr Eugenides et les mystères des marchands syriens (« The Fire Sermon ») ; les jeux nautiques de la Reine Elizabeth sur la Tamise et les rives souillées au long des nuits d'été (« […] empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, card boxes, cigarette ends ») par les « riches et oisifs héritiers des patrons de la City » et leurs compagnes (« The Fire Sermon »)…

Et pourtant, le poème, chez Apollinaire comme chez Eliot, produit aussi un effet de continuum, de fondu, entre les trois aspects du temps, légendaire, historique et contemporain. La toponymie urbaine y contribue. Ainsi la rue de la Verrerie est à la fois celle où Suger avait sa maison, la rue empruntée régulièrement par Louis XIV, le quartier des émeutes de 1832, la rue des vitrines cassées en mai 1913 lors d'une grève de boulangers (les grévistes s'en étaient pris aux deux boulangeries restées ouvertes rue de la Verrerie). Le cortège des rues de

Londres dessine aussi un paysage contemporain et historique : on s'y balade le long des cathédrales et des résidences royales d'un autre temps. Les « cortèges » d'Apollinaire sont à la fois ceux de la légende du Joueur de flûte, cortège de rats, puis cortège d'enfants que le Joueur de flûte, trompé par les notables de la ville, attira après lui par vengeance ; ce sont aussi les multiples cortèges royaux de l'histoire de France ; c'est aussi « Le cortège des femmes long comme un jour sans pain », faisant la queue devant l'une des deux seules boulangeries ouvertes rue de la Verrerie lors de la grève des boulangers en mai 1913 ; c'est le cortège de femmes séduites par le mélodieux enchanteur, allusion possible aux femmes qui ont aimé Apollinaire, et dont celle qui lui « ressemble », Marie Laurencin, est absente ; ce sont sans doute enfin les cortèges des hommes et femmes, héros historiques et légendaires, artistes et poètes qui l'ont nourri et qui ont abouti à lui : « Le cortège passait et j'y cherchais mon corps / Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même / Amenaient un à un les morceaux de moi-même », comme il est dit dans le poème « Cortège », publié l'année précédente. La « Terre Vaine » du poème d'Eliot est à la fois celle du Roi pêcheur, terre rendue stérile par le crime, et celle d'une Europe en ruine, à l'issue de la Première Guerre mondiale. Et les contrastes que nous avons mentionnés ci-dessus coexistent avec des effets d'analogie. Car il est bien probable que la femme de « A Game of Chess » souffre comme Philomèle sans pouvoir raconter la source de sa souffrance, et à s'en rendre folle comme Ophélie (et comme Vivienne, la femme du poète, qui finit en institution psychiatrique). Les filles de la Tamise sont à la fois des dactylos et des « nymphes modernes ». La première guerre punique, à laquelle la bataille navale de Mylae fait allusion, se confond avec la Première Guerre mondiale : toutes deux sont des guerres commerciales, ce que suggère le nom de « Stetson », « nom typique d'homme d'affaires », précise John Hayward dans les notes de l'édition française. La superposition des époques est particulièrement marquée ici par l'apostrophe du sujet poétique :

> There I saw one I knew, and stopped him, crying : 'Stetson !
> You who were with me in the ships at Mylae ! […]'[446]

C'est aussi pourquoi la Cité est « irréelle » selon les mots d'Eliot : c'est que les morts, tous les morts, comme dans le poème « Cortège » d'Apollinaire, et comme dans « Le Musicien de Saint-Merry », sont là, présents, visibles presque dans les rues de la ville et dans les vers du poème. La foule de morts sur London Bridge dans « The Burial of the Dead », ce

[446] La traduction de Pierre Leyris : « Là j'aperçus quelqu'un et le hélai : 'Stetson ! / Toi qui fus avec moi dans la flotte à Mylae ! […]' »

sont les morts de toutes les guerres, les morts de toute l'histoire humaine, les morts de *L'Enfer* de Dante, les morts vivants de la City où travaillait Eliot.

La Cité est irréelle car pleine des bruissements du passé et de la légende, car le poème flotte dans une durée fluide, où coexistent, contrastent et dialoguent passé, légende et présent. Les chansons dans les deux poèmes contribuent aux effets d'analogie ou de continuum temporel. Les vers d'Apollinaire prennent des allures de comptine :

> C'est quand jadis le roi revenait de Vincennes
> Il vint une troupe de casquettiers
> Il vint des marchands de bananes
> Il vint des soldats de la garde républicaine

De quel roi exactement s'agit-il ? de quels casquettiers ou marchands de bananes ? On croit entendre chanter quelque nourrice ou petit enfant. D'autant que l'emploi de l'article défini (« le roi ») est renforcé par l'adverbe « jadis », très imprécis, qui inscrit le récit dans le temps de la légende ou du conte. Enfin la confusion est renforcée dans l'ensemble du poème par une narration alternée, tantôt au présent, tantôt au passé simple : « Nous entrâmes dans la vieille maison » mais « Voici le soir / A Saint-Merry c'est l'Angélus qui sonne ».

Dans la troisième partie de « The Waste Land », la dactylo met en marche son gramophone, et le sujet poétique remarque, citant *The Tempest* :

> 'This music crept by me upon the waters'
> And along the Strand, up Queen Victoria Street.
> O City City, I can sometimes hear
> Beside a public bar in Lower Thames Street,
> The pleasant whining of a mandoline[447]

Le musique du gramophone devient la musique surnaturelle de *The Tempest*, puis la mandoline d'un bar de poissonniers, mais aussi la chanson des filles de la Tamise, et au-delà de « The Fire Sermon », elle rejoint toutes les chansons du poème, celle d'Ophélie devenue folle ou le chant de Philomèle après sa métamorphose en rossignol dans « A Game of Chess », les paroles du guetteur à Tristan extraites de *Tristan und Isolde* de Wagner, « Oed' und leer das Meer », et la chanson de marin de « The Burial of the Dead ». Toutes se confondent enfin dans la chanson du sujet poétique, « Sweet Thames, run softly, till I end my song », un sujet qui certes hérite de Prufrock, mais qui a quelque chose du sujet de « Vendémiaire ». Comme lui il semble devenir la voix et de Londres et du monde, absorber le

[447] Dans la traduction de Pierre Leyris : « 'This music crept by me upon the waters' / En remontant le Strand et Queen Victoria Street. / Cité, ô ma Cité, je surprends quelquefois / Aux abords d'un café de Lower Thames Street / Le plaisant trémolo d'un air de Mandoline ». Le vers non traduit de *The Tempest* peut se traduire ainsi : « Cette musique s'est glissée jusqu'à moi, flottant au-dessus des eaux ».

vin (amère, certes) de l'univers, du passé, du mythe et du présent. Il va de soi qu'il est aussi cousin du sujet poétique de « Le Musicien de Saint-Merry », chez qui là aussi toutes les chansons semblent se confondre. L'air du joueur de flûte est inventé par le poète, et semble répondre aux drôles de comptines, ou à l'Angélus qui sonne. Le Musicien est à la fois le joueur de flûte de la légende, le protagoniste qui disparaît avec les femmes, une figure du poète en enchanteur. Et Tiresias est à la fois le héros du mythe grec, le roi pêcheur des légendes médiévales, un Londonien du vingtième siècle, une figure du poète au travail, cherchant à étayer les ruines avec ses bribes de mots et sa chanson. Autrement dit, la technique simultanéiste et le choix d'un sujet dialogique permettent que légende et Histoire dialoguent avec la réalité contemporaine : les trois états du temps, la légende, le passé historique, et le présent coexistent, dans un double effet de contraste et d'analogie partielle.

Or, si le sujet de « Zone » affirmait aimer « les livraisons à vingt-cinq centimes », celui du « Musicien de Saint-Merry » est non seulement le témoin de la disparition du personnage éponyme, mais le musicien venu du passé médiéval serait, nous l'avons vu, une projection du sujet poétique, comme si Apollinaire se tenait sur les deux rives des siècles, celle des légendes médiévales, de l'Europe féodale et monarchique, et celle de l'argent et des échanges commerciaux internationaux, conscient du gouffre entre les deux rives. Quant au sujet poétique de « The Waste Land », il s'est lui aussi arrêté sur la rive, semblant pêcher du fond des eaux les débris de l'histoire pour écrire sa chanson : « I sat upon the shore / Fishing with the arid plain behind me »[448]. Les deux poèmes méditent donc sur le risque d'un oubli de l'Histoire, tout en inscrivant la réalité contemporaine dans une durée liquide, complexe, une profondeur historique et mythique.

Profondeur et dialogisme

Nous avons vu émerger peu avant le déclenchement du conflit, dans les poèmes et les proses de Cendrars et Apollinaire, la notion de « profondeur » : soit l'autre face de « l'inventaire », dont il serait faux de croire qu'il est un intérêt exclusif pour l'extériorité des choses. Au contraire, parce que l'inventaire des contrastes remplace la perspective unique, le monde prend une dimension nouvelle, il semble vibrer en profondeur, chaque chose

[448] Dans la traduction de Pierre Leyris : « Je pêchais sur la rive / Et derrière moi se déroulait la plaine aride. »

contrastant avec toutes les autres, tout en leur répondant plastiquement. Or le concept philosophique et artistique de « profondeur » nous semble s'articuler parfaitement à un autre concept, celui de sujet dialogique, à la fois singulier et collectif. Profondeur et dialogisme sont, comme nous allons le voir, les formes que prend la réflexion d'Apollinaire, Cendrars et Eliot sur les rapports entre l'individu et la collectivité, sur le destin de l'homme dans l'Histoire et le conflit des nations. Qu'il nous soit donc permis d'ouvrir ici une parenthèse sur ces deux concepts essentiels de la période de la Grande Guerre, profondeur et dialogisme. Elle nous permettra de mieux comprendre comment s'incarne poétiquement l'interdépendance des destins singuliers et collectifs.

Peu avant la Grande Guerre, le café devient dans les poèmes un lieu d'identification au collectif, le lieu où l'on devient « sensible », un espace propre aux expérimentations simultanéistes. Ainsi, le calligramme « Lundi rue Custine », publié en décembre 1913, radicalise l'intuition du café du Mal-Aimé et l'échange des paroles qui s'y était ébauché. Dans ce poème, il n'est guère possible d'identifier les locuteurs de ces fragments verbaux contigus, tout juste devine-t-on que l'un des vers est moins une parole prononcée qu'une indication du poète sur le lieu de l'enregistrement : « Après déjeuner café du Luxembourg », indication cohérente avec le titre.

Si la « Lettre-Océan » d'Apollinaire, publiée le 15 juin 1914, précise que « Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente des événements », bientôt le poème « La petite auto » évoque la déclaration de guerre et la mobilisation. Conformément au mouvement d'identification à l'époque à travers la construction d'un sujet dialogique qu'Apollinaire a développé avec « Vendémiaire », le poète, qui ne s'est pas engagé encore, peut néanmoins écrire :

> Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient
> Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient

Dans les *Calligrammes*, le dialogisme du sujet lyrique est parfois concurrencé par un retour au sujet poétique fictif, comme dans « Les soupirs du servant de Dakar », qui permet à Apollinaire de donner la parole à un artilleur sénégalais, ou par le poème dramatique dans la tradition d'Hugo, avec « Chant de l'honneur ». Là, Apollinaire retrouve la manière dramatique du « Larron ». Le poète, la tranchée, les balles et la France dialoguent, chacun étant clairement identifié, à la façon dont dialoguent dans « Le bord de la mer » d'Hugo le héros Harmodius, l'épée, la borne du chemin, la terre etc[449]. Parfois, simultanéisme et

[449] Voir Hugo, *Les Châtiments*, livre III, poème XV, « Le bord de la mer ».

dramatisme se conjuguent dans une forme mixte, comme dans « Chant de l'horizon en Champagne », où l'horizon, le brancardier blessé, le fantassin de la classe 16 parlent simultanément, sans qu'on puisse toujours clairement distinguer les instances de parole. Dans tous les cas, Apollinaire poursuit les recherches initiées dans *Alcools* : le poème enregistre l'époque, s'ouvre aux paroles des autres, et le sujet lyrique, quand il se maintient, tend à se confondre de plus en plus avec la totalité.

Dans un texte de 1917 intitulé « Profond aujourd'hui », Cendrars associe la notion de profondeur à une opération cérébrale d'absorption du monde, et à l'éparpillement du sujet dans l'anonymat :

> Tu fonds le monde dans le moule de ton crâne. Ton cerveau se creuse. Profondeur insoupçonnée dans laquelle tu cueilles la fleur puissante des explosifs. Comme une religion, une pilule mystérieuse active ta digestion. Tu te perds dans le labyrinthe des magasins où tu renonces à toi pour devenir tout le monde. Tu fumes avec Mr. Book le havane à 25 sous qui est sur l'affiche. Tu fais partie de ce grand corps anonyme qu'est un café. [450]

Cette fusion avec l'anonyme collectivité n'est pas sans rapport avec le goût pour les foules et le dynamisme des corps collectifs que revendiquent aussi bien les futuristes italiens, Jules Romain et les unanimistes. Nous avons vu qu'elle trouvait son origine, chez Cendrars, plutôt du côté d'un sujet « sensible », susceptible de se laisser impressionner par l'autre. Mais l'expérience de la guerre, la mêlée des hommes, ce « terrible amour des peuples » comme l'écrit Apollinaire dans le calligramme « Le Chant d'amour », l'ensevelissement dans la terre des tranchées ont manifestement contribué à donner un sens nouveau à la représentation du monde que se faisaient Cendrars et Apollinaire comme « profondeur ». Ainsi Apollinaire peut-il écrire, dans le calligramme « Guerre », « Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre / Avant elle nous n'avions que la surface / De la terre et des mers / Après elle nous aurons les abîmes / Le sous-sol et l'espace aviatique », ou encore :

> Creusez des trous enfants de 20 ans creusez des trous
> Sculptez les profondeurs
> Envolez-vous essaims des avions blonds ainsi que les navettes
> Moi l'horizon je fais la roue comme un grand Paon
> Ecoutez renaître les oracles qui avaient cessé
> Le grand Pan est ressuscité

[450] In *Aujourd'hui*, p.12.

Ce « Chant de l'horizon en Champagne » répond une décennie plus tard aux vers de « La Chanson du Mal-Aimé », « Le grand Pan l'amour Jésus Christ / Sont bien morts et les chats miaulent / Dans la cour je pleure à Paris ». Il ne s'agit pas de ressusciter Jésus Christ par la même occasion, mais de faire le constat d'un monde retourné, où tout est interdépendant et animé. La profondeur, c'est à la fois celle de la tranchée dans laquelle s'ensevelissent les hommes, et s'y confondent parfois définitivement ; c'est, comme dans « Zone », le balai des avions, la conquête du ciel par l'homme ; et l'évidence que la matière et l'esprit sont agités du même dynamisme.

Pour quelle raison Cendrars peut-il affirmer d'un côté, par exemple dans le poème élastique « Contrastes » (octobre 1913) qu'il n'y a plus d'unité :

> Ecoute les violons des limousines et les xylophones des linotypes
> Le pocheur se lave dans l'essuie-main du ciel
> Tout est tache de couleur
> Et les chapeaux des femmes qui passent sont des comètes dans l'incendie du soir
>
> L'unité
> Il n'y a plus d'unité

esthétisant ainsi le dynamisme bouillonnant du monde moderne, et six ans plus tard, à propos de l'art de Fernand Léger, affirmer l'existence de l'unité qu'il niait :

> Il n'y a plus rien d'anecdotique, car on n'en peut fixer un détail sans en évoquer l'ensemble. Aujourd'hui, Léger est le maître de son sujet et, qu'il peigne la rue ou l'usine, il n'oubliera jamais cette complexe Unité née de la guerre, la Puissance d'aujourd'hui, l'Esprit et la Lettre de la Profondeur.[451]

Cette apparente contradiction n'en est pourtant pas une. La négation de l'unité signifie l'affirmation des contrastes, l'impossibilité d'adopter un point de vue dominant, unique, une hiérarchisation des plans, et donc d'opposer une surface et une profondeur, une vérité unique et un mensonge. « Il n'y a pas d'unité » signifie notamment qu'il n'y pas de vérité absolue. Mais d'un autre côté, ces vies, ces idées, ces actions, ces dynamismes bouillonnants et sans ordre contrastent, c'est-à-dire interagissent, se sensibilisent. Comme le dit Cendrars, « Tout se sensibilise » :

> La tour Eiffel va et vient du sommet. Le soleil, un nuage, un rien suffit pour l'allonger, la raccourcir. Les ponts métalliques sont tout aussi mystérieux et sensibles.[452]

[451] In *Aujourd'hui*, p.70.
[452] « Profond aujourd'hui » (1917), Ibid., pp.11-12.

Cette sensibilité universelle qu'il a découverte après avoir compris sa propre sensibilité d'homme et de poète (et qui est aussi une réalité physique, toute masse étant soumise à l'attraction universelle) a été confirmée dans les tranchées. Elle amène Cendrars vers un nouveau romantisme, un goût pour « le sens mystérieux des correspondances » et le « chiffre secret du monde », expressions qu'il emploie pour décrire l'art de Picasso[453].

Mais pour qu'une telle perception de la guerre comme « unité » et « profondeur » fût possible, il fallait qu'un mouvement intellectuel de fond la préparât.

En fait, le goût des analogies et cette compréhension de la totalité étaient perceptibles dans la poésie de Cendrars dès avant la guerre. Les *Poèmes élastiques* en témoignent, qui précisément se développent par rebonds d'un objet à un autre, d'analogie en métaphore. Ainsi le « Sexe » en érection de « Tour » (daté d'août 1913) se métamorphose-t-il au cours du poème, devenant tour à tour : Tour Eiffel, « gracieux palmier », Babel, « vieux tronc, sur le Mississipi », gaffe du « capitaine Cook », pinceau du « Simultané Delaunay ». L'analogie formelle cède parfois le pas à la métonymie, et de l' « autruche » on passe au « boa » (en plumes d'autruche). Bref, du Sexe, le poète peut finalement affirmer :

Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement

Prêtons-y attention, le Sexe n'est pas « objet de mon poème », mais sujet. Pourquoi ? Mais parce que, si l'on se souvient de la leçon de Przybyszewski et de sa réinterprétation par Cendrars dans *L'Homme foudroyé*, au commencement était le Sexe. Il prend donc la place du Verbe, et c'est bien pourquoi dans « Tour », le Sexe est aussi pentecôte et Esprit saint : « Et quelque mille ans plus tard, c'est toi qui retombais en langues de feu sur les Apôtres rassemblés dans ton église ».

Simple boutade de la part de Cendrars ? « Tour » est il est vrai un poème particulièrement ludique. Mais il est aussi le chant d'un monde de « Feux / Chocs / Rebondissements / Etincelle des horizons simultanés » dont le Sexe est le signe, et qui

[453] « Modernités » (1919), in *Aujourd'hui*, op. cit., p.66.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

réclame une poétique appropriée, un verbe lui aussi fait d'énergie et de contrastes. L'invention du simultanéisme, en peinture comme en poésie, est irrémédiablement liée à une vision du monde.

Cette appréhension d'un monde à la fois éparpillé et conçu comme une totalité, qui n'est pas loin parfois de tendre vers un panthéisme, est également issu de racines plus anciennes. On songe à un certain romantisme, celui de Nerval et des « Vers dorés », qui, précédés de l'épigraphe de Pythagore « Eh quoi ! Tout est sensible ! », vont jusqu'à affirmer qu' « Un mystère d'amour dans le métal repose », ou au transcendantalisme d'un Emerson ou d'un Walt Whitman[454].

La « profondeur », conçue comme interaction des parties du monde, dynamisme, est aussi un terme bergsonien. Henri Bergson écrivait dans *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, en 1896, que la matière « s'étale, immobile, en surface ; mais elle vit et vibre en profondeur »[455]. Qu'il y ait des objets multiples, c'est indéniable, « Mais la séparation entre la chose et son entourage ne peut être absolument tranchée, on passe, par gradations insensibles, de l'une à l'autre : l'étroite solidarité qui lie tous les objets de l'univers matériel, la perpétuité de leurs actions réciproques, prouve assez qu'ils n'ont pas les limites précises que nous leur attribuons. »[456] Or le livre *Matière et mémoire* se présente d'abord comme une philosophie dualiste, séparant nettement la matière et l'esprit, la perception pure et la mémoire pure. Mais l'originalité de Bergson est de proposer une distinction non pas « en fonction de l'espace, mais du temps ». C'est pourquoi l'esprit, quoique distinct de la matière, ne fait que « contracter » la matière. Et la mémoire, qui est l'activité première de l'esprit, n'est que de la matière « contractée », et la matière de l'esprit « détendu ». Aussi le dualisme de Bergson mène-t-il finalement à l'affirmation de la *continuité* de la matière et de l'esprit, aussi distincts soient-ils[457].

---

[454] D'ailleurs, l'introduction de Whitman en France a eu des conséquences à la fois philosophiques - diffuser l'influence d'Emerson, sa conception de l'unité mystique de la nature et de la transcendance dans l'immanence -, mais aussi formelles. Les premières traductions de Whitman dans la revue *La Vogue* en juin 1886 correspondent en effet également à l'introduction d'un vers libre long en France. Nous avons montré dans un travail antérieur de DEA comment le vers libre s'épanouissait en France en l'espace de quelques semaines, au printemps 1886, par le jeu combiné, dans la revue symboliste *La Vogue*, de la traduction de Whitman, de la publication des *Illuminations* de Rimbaud et des recherches des poètes qui animent la revue, que ce soit Gustave Kahn ou Jules Laforgue, lui-même traducteur de Whitman.

[455] Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 2001, p.339.

[456] Ibid., p. 344.

[457] Dans *L'évolution créatrice* encore, p532, Bergson affirme de l'intelligence qu'elle perçoit la réalité comme surface, « elle n'est que la projection nécessairement plane d'une réalité qui a relief et profondeur ».

Un mouvement intellectuel aux multiples facettes, une tendance profonde du XIXe siècle, ont donc préparé les poètes du début du XXe siècle à cette perception de la « profondeur » ou de la totalité du monde, depuis le transcendantalisme d'Emerson jusqu'à la philosophie de Bergson, en passant par l'insistance de Nietzsche sur la « totalité », peut-être elle-même inspirée de la lecture d'Emerson, qui est avec Goethe l'un des phares de Nietzsche[458]. Le regard qu'ils portent sur le monde est donc éminemment plastique, car il s'agit avant tout de rendre compte des contrastes et de l'interdépendance de toute chose, et de tout homme. Et l'on peut comprendre sans doute que la vie de soldat dans les tranchées, où aucune vie ne semble plus individuelle, ait accusé ce regard.

Il est vrai aussi que le concept de « profondeur » est beaucoup moins propre à Eliot qu'à Apollinaire et Cendrars. Le monde du poète anglophone est surtout marqué par la rupture et la fragmentation, notamment dans le recueil des *Poems*, contemporain de la Première Guerre mondiale et publié en 1920. Là, Eliot revient très souvent sur la dissociation entre sensualité d'une part et réflexion religieuse ou métaphysique de l'autre, qui formait la thématique de la plupart des premiers poèmes. Le ton souvent ironique et froid de nombre de ces poèmes contribue aussi à la sécheresse de la vision. Il faut dire également qu'Eliot y a repris le ton condescendant qu'il avait perdu avec « The Love Song », en abandonnant momentanément le sujet poétique fictif qu'il avait créé à cette occasion. Les analogies proposées par le poète entre monde de la sensualité, et monde intellectuel et religieux visent moins à donner l'impression d'une relation possible entre matière et esprit qu'à rendre désespérée la quête religieuse. Ainsi dans « The Hippopotamus », l'ironie fonctionne dans tous les sens, vis-à-vis de l'institution ecclésiastique, trop à l'abri des misères terrestres, et vis-à-vis de la créature, enfoncée dans la boue et marquée du sceau de la sexualité, mais aussi vis-à-vis de la théorie du salut, de la rémission des péchés et de la résurrection, l'envol de l'hippopotame lavé de tout péché et « blanc comme neige » produisant une image par trop invraisemblable. Si unité il y a chez Eliot, derrière les apparents contrastes, c'est plutôt une unité de misère, et l'on ne trouve guère chez lui cette esthétique colorée de la « profondeur » qu'on rencontre chez Apollinaire et Cendrars. Néanmoins, ses poèmes les plus réussis des années qui séparent « The Love Song » de « The Waste Land », savent donner à lire la beauté tragique de la condition humaine : sexe et meurtre dans « Sweeney among the nightingales »,

[458] Voir par exemple *Le Crépuscule des Idoles*, « Flâneries d'un inactuel » 13, 49-51, op. cit., pp. 998 et 1021-1023.

vacuité de « Gerontion », mélancolie de « A Cooking Egg », un poème où le sujet parvient précisément à dépasser l'ironie par l'identification aux foules des cafétérias.

Dans ce poème, une faute dont nous ignorons la nature a mis fin à une relation harmonieuse entre le sujet poétique et « Pipit ». Ici, Eliot ne construit pas explicitement un sujet fictif. Au contraire, l'épigraphe de Villon, « En l'an trentième de mon aage / Que toutes mes hontes j'ay beues… », nous donne une indication sur l'âge du locuteur, cohérente avec celui d'Eliot au moment de la composition. Seuls le nom familier de la compagne, « Pipit », et le contexte plutôt populaire permettent de distinguer partiellement le sujet poétique du poète. Or le début du poème est assez sec, le sujet poétique marquant en quelques notes la distance qui le sépare désormais de Pipit : « Pipit sate upright in her chair / Some distance from where I was sitting »[459], sans rien avouer de son émotion. Il s'évade ensuite dans une rêverie enfantine et compensatrice, s'imaginant dans un paradis d'où il ne manque rien : honneur, revenus financiers, érotisme, savoir spirituel, mondanités, tout y est. Mais dans la troisième partie, (qui est peut-être éloignée dans le temps, le locuteur ayant quitté le monde encore enfantin dans lequel il vivait avec Pipit), revenant à la réalité, il observe le monde autour de lui, la misère humaine des éboueurs aux yeux rouges (« red-eyed scavengers »), des « Foules en pleurs, en pleurs » qui « S'abattent dans les cent cafés de la chaîne ABC » (« Weeping weeping multitudes / Droop in a hundred A.B.C.'s »), en même temps que s'affaissent les pâtisseries dégoulinantes de beurre. C'est cette identification avec les multitudes des cafétérias qui lui permet de formuler son désarroi, son appartenance à l'humanité souffrante. Il adopte alors le motif très ancien des « Ubi sunt », venu vraisemblablement, comme l'épigraphe, du poème de Villon *Le Testament* : « But where is the penny world I bought / To eat with Pipit behind the screen ? […] Where are the eagles and the trumpets ? »[460] pour dire sa mélancolie. Ici, l'invention d'un sujet fictif, et le parallélisme entre les questions subjectives et les problèmes sociaux dont le sujet est le témoin, permettent à Eliot l'expression d'une sensibilité qu'il refuserait au sujet lyrique.

Le retour au sujet fictif s'accomplit dans « Gerontion » et bien entendu, quelques années plus tard, dans « The Waste Land ». Or, comme nous l'avons déjà suggéré, il est bien

[459] « Pipit se tenait bien droite sur sa chaise / A une certaine distance de la mienne ».
[460] « Mais où est le monde de trois sous que j'avais acheté / Pour le savourer avec Pipit bien à l'abri ? […] / Où sont les aigles et les trompettes ? » Martin Scofield remarque dans la brève analyse qu'il consacre au poème que « penny world » joue sur l'expression attendue « penny bun » qui désigne un petit pain au lait à un penny. L'image d'une joie enfantine, qui se contente de peu, résonne donc en filigrane dans ce « penny world », petit monde que le locuteur s'était construit avec son amie ou sa femme, et qui désormais n'est plus. (voir Martin Scofield, *T.S. Eliot : the poems*, op. cit., p.98)

possible que la lecture des *Calligrammes* ait ici encore, comme dans le traitement du temps, joué un rôle.

A l'évidence, « Le musicien de Saint-Merry », publié pour la première fois en février 1914, et « Gerontion », daté de 1919, présentent de nombreux points communs. Les deux poèmes relatent des faits situés en mai : « Le 21 du mois de mai 1913 », précise Apollinaire, et « In depraved May », précise Eliot. Dans le poème d'Apollinaire, le personnage éponyme est « un homme sans yeux sans nez et sans oreilles », et chez Eliot, Gerontion, qui donne son nom au poème, se décrit ainsi : « I have lost my sight, smell, hearing, taste, and touch[461] ». Le sujet poétique souffre dans les deux cas de solitude, et fait le constat d'un amour perdu. Le sujet lyrique du « Musicien de Saint-Merry » déplore l'absence de celle qui pleurait autrefois près de lui « au fond d'un fiacre », mais dont il est à présent séparé : « Mais nous qui mourons de vivre loin l'un de l'autre ». Gerontion à son tour affirme : « I that was near your heart was removed therefrom[462] ». Dans un article très convaincant, Marc Poupon suggère qu'il s'agirait dans « Le Musicien de Saint-Merry » de Marie Laurencin, dotée des mêmes pouvoirs créateurs que le poète : « Tu me ressembles tu me ressembles malheureusement »[463]. Et il n'est pas difficile de deviner derrière l'allocutaire de « Gerontion », malgré le masque d'un sujet fictif, la femme de T.S. Eliot, Vivienne, avec laquelle le poète s'est marié, sans doute trop vite, en 1915. Or dès la première année, le désaccord s'introduisait dans le mariage, et Vivienne vivait sans doute une liaison adultère avec leur ami commun, Bertrand Russell[464] : « I have lost my passion : why should I need to keep it / Since what is kept must be adulterated ?[465] » regrette Gerontion. Le décor principal est dans les deux cas une maison en ruine, « […] une maison à vendre / Maison abandonnée / Aux vitres brisées / C'est un logis du seizième siècle » dans le poème d'Apollinaire ; quant à Gerontion, il avoue : « My house is a decayed house », « […] a draughty house / Under a windy knob », « a rented house »[466].

Dans les deux cas, la métaphore de la maison en ruine symbolise sans doute la solitude du sujet poétique, sans amour. Mais pas seulement, car nous nous souvenons que les hommes de « Gerontion » étaient aussi les habitants cosmopolites d'un monde déraciné, d'une « maison en location », balayée par les « Vents du commerce », et que les bras des anciens

[461] Pierre Leyris traduit ainsi : « Vue, ouïe, goût, odorat, toucher, j'ai tout perdu ».
[462] Dans la traduction de Leyris : « Moi qui fus proche de ton cœur, j'en fus chassé ».
[463] Voir Marc Poupon, « Le Musicien de Saint-Merry », in *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1971, volume 23, pp.211-220.
[464] Sur les détails biographiques, voir notamment Stéphane Giocanti, *T.S. Eliot ou le monde en poussière*, pp.97-105.
[465] « J'ai perdu ma passion : pourquoi devrais-je la garder / Quand ce qui est gardé forcément s'adultère ? »
[466] Pierre Leyris traduit ainsi : « Ma maison est une maison délabrée », un « logis battu de courants d'air / Sous cette butte venteuse », « un logis à bail ».

amants du « Musicien de Saint-Merry » deviennent des rails pour trains de marchandises. Dans les deux cas, l'échec sentimental du sujet se combine à un tableau du monde contemporain, le sujet ne saurait s'extraire du monde, marginal ou rebelle, sa vie est tissée, traversée par celle de son époque.

Mais surtout, le sujet poétique inventé par Apollinaire présente des caractéristiques tout à fait singulières, que l'on retrouve quelques années plus tard chez Eliot. Le joueur de flûte est ainsi partiellement confondu avec le sujet lyrique du « Musicien de Saint-Merry » qui affirme en effet :

> Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas
> Il s'arrêta au coin de la rue Saint-Martin
> Jouant l'air que je chante et que j'ai inventé

Marc Poupon note avec justesse que le musicien « sans nez sans yeux et sans oreilles » est certes conforme à la tradition du conte allemand qui en fait une incarnation diabolique, mais qu'il pourrait tout aussi bien être quelque Enchanteur pourrissant, soit un double d'Apollinaire[467]. Il cite également ces vers de « Collines », qui semblent confirmer l'identification du joueur de flûte au sujet lyrique : « Un serpent erre et c'est moi-même / Je suis la flûte dont je joue. »

Nous en déduisons que le programme annoncé par Apollinaire au début du poème, « Je chante toutes les possibilités de moi-même », est donc appliqué à la lettre. Le sujet lyrique, qui est à la fois distinct du joueur de flûte et confondu avec lui, est en même temps un acteur du récit, et un simple témoin. Or cet étonnant sujet poétique, acteur et témoin, un et multiple, est très exactement le sujet qu'invente T.S. Eliot dans « The Waste Land ».

La Terre vaine, ou gaste, que désigne le titre du long poème d'Eliot, est marquée par la même misère spirituelle que bien des poèmes antérieurs, la lassitude de vivre, l'indifférence de plusieurs personnages, et l'inquiétude de quelques autres. Là aussi, l'ombre est le signe de la mortalité de l'homme :

> And I will show you something different from either
> Your shadow at morning striding behind you
> Or your shadow at evening rising behind you;
> I will show you fear in a handful of dust;[468]

[467] Marc Poupon, « Le Musicien de Saint-Merry », in *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1971, vol. 23, pp.211-220.

[468] Pierre Leyris traduit ainsi : « Et je te montrerai quelque chose qui n'est / Ni ton ombre au matin marchant derrière toi, / Ni ton ombre le soir surgie à ta rencontre ; / Je te montrerai ton effroi dans une poignée de poussière. »

A la manière d'OEdipe répondant à l'énigme du Sphinx, nous pouvons interpréter ce matin comme la jeunesse de l'homme, ce soir comme sa vieillesse, lorsque son ombre (le signe de sa mort à venir) vient à sa rencontre, l'effrayante poussière du dernier vers étant, par-delà le matin et le soir, à la fois son origine et son destin. Un vent permanent, le signe invisible du néant, souffle sur ces ruines et cette poussière, comme dans *L'Ecclésiaste*. Le poème articule cependant questions métaphysiques et historiques car si les habitants de la Terre vaine sont plus que jamais des morts-vivants, c'est non seulement qu'ils ne voient pas d'horizon à leur condition mortelle, qu'ils flottent dans leur vie sans espoir ni direction, mais c'est aussi que la guerre a ravagé le monde.

La première section du poème, intitulée « L'enterrement des morts » (« The Burial of the Dead ») évoque un espace infernal proche de l'imaginaire de Dante :

> Unreal City,
> Under the brown fog of a winter dawn,
> A crowd flowed over London Bridge, so many,
> I had not thought death had undone so many;
> Sighs, short and infrequent, were exhaled,
> And each man fixed his eyes before his feet.[469]

La qualité fantastique de cette « ville irréelle », mais ici clairement désignée comme Londres, tient à plusieurs aspects : cette foule qu'on voit se déverser chaque jour, tourner en rond, est constituée de morts vivants, les vivants que leur indifférence rend semblables à des morts, pris dans l'infernale répétition d'un quotidien dépourvu de sens, les yeux fixés sur leurs pieds[470] ; et ce sont aussi les fantômes de tous ceux que la guerre a « défaits », et qui viennent hanter l'Europe de l'après-guerre, comme une ville funéraire se superposant à l'autre. La catastrophe encore terriblement actuelle de la Première Guerre mondiale vient ajouter un sens nouveau à l'omniprésence de la mort qu'on percevait déjà dans « The Love Song », qui jusqu'alors désignait une vie sans salut ni espoir, simple usure du temps par la répétition de gestes indifférents. Cette terre ruinée, stérile, est encore une société fragmentée en îlots sans relation,

[469] « Cité fantôme / Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale : / La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens … / Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens ? / Des soupirs s'exhalaient, espacés et rapides, / Et chacun fixait son regard devant ses pas. »

[470] Dans les notes qu'Eliot a pris soin d'établir lui-même à la suite du poème, il mentionne la source du vers 60, « Unreal city » : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant. » Il s'agit bien sûr du poème « Les sept vieillards » de Baudelaire, extrait des « Tableaux parisiens », dans lequel sept centenaires, « spectres baroques » « du même enfer venu » inquiètent le sujet épouvanté : « Vainement ma raison voulait prendre la barre ; / La tempête en jouant déroutait ses efforts, / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! » Le poème semble avoir inspiré à Eliot bien plus qu'un vers, et grande est la cohérence entre les deux poèmes, depuis les simples motifs comme le « brouillard sale et jaune » qu'on trouvait déjà dans « The Love Song » et qu'on retrouve ici, jusqu'à l'image du sujet en pilote désemparé, à laquelle répondent la quatrième partie et la fin de la cinquième partie de *The Waste Land*.

l'individualisme et la stérilité des relations sociales y sont même plus appuyés que dans « The Love Song ». Non seulement l'amoureux y est incapable de prononcer une parole d'amour, mais les relations entre les sexes sont marquées par l'incompréhension, le malentendu, confinent au viol ou se concluent par des avortements. Or c'est dans ce poème au paysage dévasté qu'Eliot imagine un sujet poétique tout à fait nouveau dans son œuvre.

Nombreux sont les locuteurs qui prennent la parole dans le poème. Certaines paroles ne sont guère attribuables, mais parmi les locuteurs identifiables se trouvent : une certaine Marie, peut-être confondue plus loin avec « la fille aux jacinthes », l'interlocuteur masculin de cette dernière, Madame Sosostris, voyante, pour la première partie intitulée « The Burial of the Dead » ; un couple dans un appartement richement décoré, puis, dans un bar, deux femmes d'origine visiblement populaire, Lil et son amie, pour la deuxième partie, « A Game of Chess » ; la sténodactylographe qui subit les assauts d'un clerc indélicat, les « filles de la Tamise » (identifiables grâce aux notes d'Eliot, car rien, dans le poème, ne permet d'attribuer les chansons qu'elles prononcent) dans « The Fire Sermon » ; enfin le Tonnerre et ses interprètes dans la dernière partie, « What the Thunder Said ». Plus que jamais, le dialogisme du poème est manifeste. Il est vrai que ce concept de dialogisme, que nous reprenons à Mikhaïl Bakhtine, est d'après le théoricien de la littérature la spécificité stylistique du genre romanesque : « Le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée[471]. » Or c'est précisément la qualité des poèmes modernistes, de nombreux *Calligrammes* d'Apollinaire, des *Poèmes élastiques* de Cendrars ou de « The Waste Land » que « la stratification interne du langage » et « la diversité sociale de langages », à l'occasion desquelles de multiples idéologies contrastent, sans commentaire ni résolution synthétique. « The Waste Land » est particulièrement exemplaire, par son plurilinguisme, par les dialogues qui en composent partiellement la matière, notamment dans les deuxième et dernière parties. Comment nier que des énoncés aussi divers que « I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones » et « […] he wants a good time, / And if you don't give it him, there's others will, I said » relèvent d'une « diversité sociale de langages » ? Alors que le premier énoncé est fortement métaphorique, littéraire, le second, avec ses approximations syntaxiques (« give it him », « there's others will ») relève d'un contexte oral, populaire. Mais ce sont aussi des idéologies qui contrastent, au sens où pour Bakhtine un langage est une idéologie. Le premier énoncé, prophétique, propose une vision pessimiste de la vie : l'essence de la vie y est révélée, la vie

[471]Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, collection TEL, éditions Gallimard, 1978, p.88.

est assimilée à la mort. Le second au contraire cherche à fuir cette révélation et défend une éthique du divertissement. Il s'agit de faire oublier la guerre par du « bon temps » et la mort au travail dans le corps par un « chic dentier ».

Cependant, malgré la fragmentation ostentatoire du poème, obtenue notamment par le travail de collaboration avec Ezra Pound (qui a supprimé une grande partie des vers qu'Eliot lui avait soumis), un autre locuteur semble prendre en charge une grande partie de la narration ; il répond même parfois aux interpellations.

D'abord non identifié, il est reconnaissable à une certaine qualité de ton, une voix fatiguée, mélancolique, parfois mêlée d'une lucidité sans complaisance et, *presque* (et le presque est essentiel), résignée, mais sensible encore à l'émotion esthétique et à la pitié. C'est bien la même voix qui s'attriste à la vue de la foule des morts :

> A crowd flowed over London Bridge, so many,
> I had not thought death had undone so many.
> (I, 62-63)

ou demande humblement, avec le même usage de la répétition pour signifier tantôt sa surprise attristée (plus haut), tantôt l'acceptation de sa propre mortalité (ici) :

> Sweet Thames, run softly till I end my song,
> Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.[472]
> (III, 183-184)

C'est cette voix fatiguée qui évoque le passage des heures et l'épuisement des puits (l'adjectif « exhausted » qui qualifie les puits est ici doublement signifiant, comme son équivalent français « épuisé », c'est-à-dire à la fois « vide » et « fatigué ») :

> Tolling reminiscent bells, that kept the hours
> And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.[473]
> (V, 383-384)

et s'interroge :

> I sat upon the shore
> Fishing, with arid plain behind me
> Shall I at least set my lands in order ?[474]
> (V, 423-425)

[472] « Douce Tamise, coule sans bruit, que je puisse finir ma chanson, / Douce Tamise, coule sans bruit, car je ne parle pas fort, ni bien longtemps. » (nous traduisons, Pierre Leyris ayant conservé une grande partie de ces vers en anglais dans sa traduction)
[473] Pierre Leyris traduit : « Des carillons réminiscents qui sonnaient l'heure / Aussi des voix chantantes / Montaient des puits taris et des citernes vides. »
[474] « Je pêchais sur la rive / Et derrière moi se déroulait la plaine aride / Mettrai-je au moins de l'ordre dans mes terres ? »

C'est encore vraisemblablement la même instance qui répond à la jeune femme névrotique de « A Game of Chess », en paroles peut-être davantage pensées que prononcées :

> 'What are you thinking of ? What thinking ? What ?
> 'I never know what you are thinking. Think.'
>
> I think we are in rat's alley
> Where the dead men lost their bones.
>
> 'What is that noise?'
> The wind under the door.
> 'What is that noise now ? What is the wind doing ?'
> Nothing again nothing.
> 'Do
> 'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember
> 'Nothing ?'
>
> I remember
> Those are pearls that were his eyes.
> 'Are you alive, or not? Is there nothing in your head ?'
>
> But
> O O O O that Shakespeaherian Rag –
> It's so elegant
> So intelligent[475]
> (II, 113-130)

Ce dialogue est souvent interprété comme un échange entre une jeune femme et une autre femme, parfois un homme, sa/son partenaire aux échecs. Or il nous semble évident que l'interlocuteur, s'il est effectivement son partenaire aux échecs, n'en est pas moins le sujet principal de « The Waste Land ». On en voit le signe d'abord dans ce que seules les paroles de la jeune femme sont présentées entre guillemets, tandis que celles de son interlocuteur ne se distinguent pas de la trame du poème[476]. Ensuite, on reconnaît dans ces paroles, ou plutôt ces silencieuses réponses de l'interlocuteur, la conscience très forte du néant, de la mort au travail qu'on a déjà perçue dans les citations précédentes. Le motif des rats (« I think we are in rats' alley ») sera également repris au début du « Fire Sermon », aux vers 187 (« A rat crept

[475] « A quoi peux-tu penser ? A quoi ? Que penses-tu ? / Ah ! je ne sais jamais ce que tu penses. Pense. » / Je pense que nous sommes dans l'impasse aux rats / Où les morts ont perdu leurs os. / « Quel est ce bruit ? » / C'est le vent sous la porte. / « Qu'est-ce encore que ce bruit ? Que peut bien faire le vent ? » / Rien. Toujours rien. / « Comment ! / Tu ne sais rien ? Tu ne vois rien ? Tu n'as gardé mémoire / De rien ? » / Je me souviens / *Those are pearls that were his eyes.*/ « Es-tu vivant, oui ou non ? N'as-tu donc rien dans la tête ? » // que / O O O O cet air Shakespea-hearien : / Il est si élégant / Et si intelligent »

[476] On se souvient que cette présentation apparaissait déjà dans un poème pourtant violemment satirique, et d'où toute compassion semblait absente, « Dans le restaurant », publié dans le recueil *Poems*. Déjà alors, les fragments sans guillemets semblaient exprimer les pensées du sujet poétique.

softly through the vegetation ») et 195 (« rattled by rat's foot only, year to year ».)[477] Ce motif du piétinement des rats est pour Eliot une des images possibles d'une vie dépourvue de sens, pur écoulement de temps (il reviendra d'ailleurs trois ans plus tard dans le poème *The Hollow Men*) et il accompagne ici comme plus tard le motif du vent, signe de néant. Par ailleurs, la citation de la pièce de Shakespeare, *The Tempest,* au vers 125, qui fait allusion au naufrage et à la mort présumée d'Alonso, le roi de Naples, anticipe sur deux passages de « The Fire Sermon » :

> Musing upon the king my brother's wreck
> And on the king my father's death before him.
> (III, 191-192)

> 'This music crept by me upon the waters'[478]
> (III, 257)

Dans les deux cas, le sujet reprend les mots (en les déformant légèrement aux vers 191-192) de Ferdinand à l'acte I scène 2 de *La Tempête.* Enfin, c'est la même façon de s'interrompre, surpris par le souvenir ou l'écoute d'une musique juste et douloureuse, aussi bien aux vers 127-128 (« But / O O O O that Shakespeaherian Rag – ») que plus tard au vers 202, dans cette citation de Verlaine : « Et O ces voix d'enfants chantant sous la coupole ! » C'est d'ailleurs, aux deux occurrences, la musique d'un autre poète, Shakespeare ou Verlaine, qui s'impose pour évoquer une tierce musique, ragtime, ou voix d'enfants. La présence de Verlaine n'a rien de surprenant ici, tant la voix du sujet principal de la Terre gaste est proche, à certains moments, de la nostalgie sans emphase du poète français.

Or ce sujet poétique se présente et se nomme dans "The Fire Sermon", alors qu'il observe l'arrivée du jeune clerc chez la sténodactylographe :

> I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
> Old man with wrinkled female breasts, can see
> (III, 218-219)[479]

Et T.S. Eliot précise alors dans ses notes au poème :

> Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct form Ferdinand Prince of

[477] « Un rat […] rampa, furtif, parmi les herbes » ; « Par le seul pied des rats frôlés au long des ans. »
[478] Pierre Leyris a traduit ainsi les vers 191-192 : « En méditant sur le naufrage du roi mon frère / Et sur la mort, auparavant, du roi mon père. » Pierre Leyris a conservé en anglais les citations de Shakespeare, mais comme il a par ailleurs traduit *La Tempête*, c'est sa traduction que nous donnons ici. Pour « Those are pearls that were his eyes » ; et "This music crept by me upon the river" : "Cette musique a glissé vers moi sur les eaux".
[479] « Moi Tirésias, vieillard aux mamelles ridées, / Battant entre deux vies, bien qu'aveugle, je *vois* ».

> Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem[480].

Or, la particularité de Tirésias est que précisément, il ne se contente pas de *voir* et de décrire. Sensible, il *sympathise*, au sens fort du terme, avec les personnages et les figures qu'il rencontre, par exemple avec cette malheureuse jeune sténodactylographe, une sympathie qui explique ce ton de tristesse que nous avons souligné. Alors que le jeune clerc excité interprète à son avantage l'impassibilité de la jeune femme et décide de l'assaillir, Tirésias ouvre une parenthèse :

> (And I Tiresias have foresuffered all
> Enacted on the same divan or bed;
> I who have sat by Thebes below the wall
> And walked among the lowest of the dead.)[481]
> (III, 243-246)

Souffrant par avance avec la jeune femme, lui-même prend part à la scène, et l'on comprend alors que sa *sensibilité* extrême, strictement comparable à celle du sujet lyrique cendrarsien, permette qu'en lui se confondent tous les personnages du poème, ou qu'il devienne tour à tour l'un ou l'autre, l'interlocuteur de la jeune femme névrosée, le roi pêcheur de cette terre gaste, et tous les hommes, et toutes les femmes.

Que Tirésias soit par ailleurs le porte-parole du poète, nous n'en pouvons douter. Comme lui, et à la manière de Prufrock, il tente de chanter sa chanson (« Sweet Thames, run softly, till I end my song »), comme lui, il s'inquiète de la façon dont les hommes vivent, de cette mort qui les entoure et qu'ils ne perçoivent pas, comme lui enfin, il est traversé de souvenirs venus d'autres poètes. Tirésias est donc à la fois l'autre, tous les autres, traversé par eux, le sujet singulier et collectif du poème. Aussi n'est-on pas surpris de retrouver dans « The Burial of the Dead », la première partie de « The Waste Land », l'anecdote des amours infantiles du garçon de café, déjà rencontrée dans un poème de 1917, « Dans le restaurant ». C'est le même canevas narratif : au printemps, un garçon et une petite fille sont surpris par une averse, la petite fille ruisselle, l'enfant ému lui offre des fleurs, primevères dans le

[480] Pierre Leyris traduit ainsi : Tirésias, quoiqu'il soit ici simple spectateur et point du tout un personnage, n'en est pas moins la figure la plus importante du poème, celle en qui s'unissent toutes les autres. De même que le marchand borgne, vendeur de raisins secs, se confond avec Ferdinand, Prince de Naples, de même toutes les femmes ne sont qu'une femme, et les deux sexes se rencontrent en Tirésias. Ce que Tirésias *voit* est en fait la substance du poème.

[481] Pierre Leyris traduit ainsi : « (Quant à moi, Tirésias, j'ai comme pré-souffert / Tout ce dont ce divan, ou lit, fut le théâtre, / Moi qui me suis assis au pied des murs de Thèbes, / Moi qui suis descendu au tréfonds des enfers. ») On pourrait souligner la part active que prend Tirésias à la scène : il ne se contente pas de souffrir par avance tout ce qui va se jouer, lui-même joue (« enact ») la scène sur canapé-lit avec l'homme et la femme.

premier poème, hyacinthes dans l'autre, et ces amours naissantes meurent dans les deux cas prématurément, par la lâcheté ou l'impuissance muette du garçon. Mais tandis que dans le premier poème, l'anecdote est racontée par le « garçon délabré » du restaurant, sous l'œil sarcastique et sans pitié du sujet poétique qui le qualifie de « bavard, baveux », et tout en l'écoutant détaille le nombre de taches sur son gilet, en revanche dans « The Burial of the Dead », l'anecdote est assumée par le sujet fictif dialogique, sans aucune trace de mépris. Bien au contraire, la citation de *Tristan und Isolde* associe le désarroi du garçon à celui du héros médiéval réinterprété par Wagner.

Peut-être Eliot a-t-il médité la leçon d'Apollinaire dans « Le Musicien de Saint-Merry », multipliant à son tour les possibilités de soi-même. Bien qu'il n'entre pas dans les détails, la similitude des sujets poétiques apollinarien et éliotien semble d'ailleurs une évidence au premier traducteur espagnol de « The Waste Land », Angel Flores. Dès 1930, dans son introduction à *Tierra Baldía*, ce dernier n'hésite pas à citer Apollinaire et Salmon, parmi d'autres sources plus volontiers admises par la critique : « Allí [en *Tierra Baldía*] aparecen la fibras ancestrales que han tejido el egolírico de Eliot : Baudelaire, Laforgue y Corbière, Apollinaire y Salmon, el vigor ceñudo y bronco de los poetas metafísicos, especialmente del Góngora inglés John Donne, los dramaturgos elisabetinos y, finalmente, el visionario Dante[482].» Les points communs dans l'élaboration de ce sujet dialogique chez les deux poètes sont d'autant plus troublants, qu'un travail typographique comparable est à l'œuvre dans un autre poème des *Calligrammes*, « Du coton dans les oreilles », et la deuxième partie de « A Game of Chess ». Dans ce fragment de « The Waste Land », Lil et son amie évoquent le prochain retour du mari de Lil, Albert, qui est mobilisé depuis quatre ans. L'amie de « Lil », qui narre a posteriori la conversation de café, commente les phrases de répétitifs et rythmiques « I said », « she said », identifiant ainsi les locutrices. L'effet d'indécision sur l'attribution des énoncés est donc gommé ici. Néanmoins, la conversation est interrompue à cinq reprises par des vers en lettres majuscules, « HURRY UP PLEASE ITS TIME » non attribués à un locuteur précis, que l'on peut supposer être ceux d'un tenancier de bar.

[482] Angel Flores, *Tierra baldía*, editorial Cervantes, Barcelone, 1930, p.8. Nous traduisons : « Là [dans *La Terre Vaine*] apparaissent les fils ancestraux qui ont tissé le moi lyrique d'Eliot : Baudelaire, Laforgue et Corbière, Apollinaire et Salmon, la force sombre et rude des poètes métaphysiques, en particulier du Góngora anglais John Donne, les dramaturges élisabéthains, et enfin le visionnaire Dante. » Octavio Paz, qui notait dans *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde*, et malgré l'avis général, les similitudes entre le collage d'Eliot et Pound d'une part, et la « structure simultanéiste » des poèmes d'Apollinaire d'autre part, avait donc été précédé, sur la question du sujet poétique, par un autre hispanophone. Nous nous rangeons parfaitement à cet avis du traducteur Angel Flores, tout en préférant l'expression « sujet poétique » à celle de « moi lyrique », pour les raisons que l'on sait.

Eliot avait-il lu les *Calligrammes* à ce moment-là ? Le très beau poème d'Apollinaire, « Du coton dans les oreilles », traduit la simultanéité des paroles et des pensées dans le « cagna » des artilleurs, alors que les canons tirent, et peu avant que les soldats ne se rendent dans la tranchée en première ligne. Or le poème est ponctué à sept reprises par un vers, présenté sur une des occurrences en majuscules, « ALLO LA TRUIE ». Quoique non attribué, pas plus que les autres, ce fragment verbal est vraisemblablement un appel radio, peut-être destiné à l'artillerie qui ne répond pas, les artilleurs s'étant mis du « coton dans les oreilles » pendant le tir. Mais l'appel continue de retentir pendant que les hommes trébuchent, meurent, dans cet abri qui n'en est pas un et qui est une parodie de café, « Puisque le canon avait soif » comme le souligne d'un jeu de mots macabre Apollinaire.

> Tant et tant de coquelicots
> D'où tant de sang a-t-il coulé
> Qu'est-ce qu'il se met dans le coco
> Bon sang de bois il s'est saoulé
> Et sans pinard et sans tacot
> Avec de l'eau
> Allô la truie

Aussi le mégaphone de la radio est-il un « Omégaphone », et le mot-valise créé par Apollinaire suggère à quel point les paroles simultanées, diffusées par les ondes, sont des paroles de mort, de fin du monde, Omega étant la dernière lettre de l'alphabet grec. Or quoique les femmes de « A Game of Chess » ne soient pas en danger imminent de mort, la conversation sur le mari soldat, sur les pilules avortives qu'a absorbées Lil, et les mises en garde du barman, « HURRY UP PLEASE IT'S TIME », lui donnent aussi des allures de fin du monde. Le poème d'Eliot semble répondre à celui d'Apollinaire comme les civils restés à l'arrière aux soldats du front. Ces échos troublants sont-ils l'évidence qu'Eliot a lu attentivement le travail d'Apollinaire, et en particulier du recueil des *Calligrammes* ? Nous sommes bien tentée de l'affirmer. Ce qui ne saurait être mis en doute, c'est qu'à quelques années d'écart, Apollinaire et Eliot développent des recherches très comparables sur le sujet poétique. Tous deux inventent un sujet remarquable, à la fois acteur et témoin de l'histoire, à l'identité singulière et collective, outil poétique adéquat d'un discours poétique mêlé au cours du monde.

Les choix génériques opérés par Apollinaire et Cendrars d'une part, et Eliot d'autre part, divergent donc nettement dans leur principe : comme nous le savons, les uns ont fait le choix du lyrisme, pour reprendre les catégories de Käte Hamburger, et le troisième du sujet

poétique fictif. « Guillaume » et « Blaise » se mettent en scène dans leurs poèmes, tandis que celui qui se faisait appeler T.S.E. se cache au maximum derrière ses masques, Prufrock, Gérontion, Tirésias. Néanmoins, l'une et l'autre stratégies s'avèrent aussi efficaces à ouvrir le poème sur « une substance particulière d'âme » comme l'écrit Eliot, qui dépasse de loin la seule personnalité du poète[483]. Car le sujet lyrique comme le sujet fictif deviennent chez ces trois poètes, sinon dans tous les poèmes, du moins dans plusieurs de leurs poèmes les plus remarquables, éminemment « dialogiques ». Non seulement le poème est dialogique comme, pour Bakhtine, le roman de Dostoïevski et le roman en général, c'est-à-dire qu'il organise des langages et des idéologies diverses, mais encore le sujet poétique lui-même, celui qui dit « je » dans les poèmes, est traversé par des langues multiples, et présente des formes si manifestes de présence de l'autre qu'on ne sait plus très bien où se trouvent ses limites.

Chez Cendrars et Eliot, l'usage du mythe participe à l'élaboration de ce sujet dialogique. Le Christ et Tirésias sont en effet susceptibles d'incarner le type humain en même temps que l'une et l'autre figure, par les récits qui leur sont attachés, posent des questions d'ordre métaphysique. Le mythe chrétien résume l'histoire de la passion humaine, pose la question de la double nature matérielle et spirituelle de l'homme, et suppose l'espérance en un idéal de justice et de Vie. De plus, la double métaphore christique est le point de départ d'un syllogisme : si l'autre est un Christ, et si je suis un Christ, alors je suis l'autre, et le journal de ma vie se confond avec celui du monde. Le héros grec Tirésias incarne un idéal de sagesse et de connaissance, lui qui a été successivement homme et femme, a répondu aux questions que posaient les dieux mêmes sur l'amour, a vécu durant sept générations, a compensé l'aveuglement des yeux par l'art divinatoire, et a, même au fond des Enfers, conservé entière sa raison[484]. Le mythe de Tirésias est donc propre à faire de ce personnage le sujet capable de comprendre tous les autres, de devenir chacune des figures qu'il croise, tout en regardant la vie depuis un au-delà.

Pour que fût possible l'invention du sujet poétique dialogique, qu'il s'appuie ou non sur une figure mythique préexistante, il fallait que les poètes prissent conscience de l'essentielle solidarité humaine. Comme poètes, ils ont compris que leur époque exigeait d'eux qu'ils minimisent leur marginalité et s'inscrivent plus résolument dans leur communauté sociale. De plus, lorsque Apollinaire achève « Vendémiaire », Cendrars les *Dix-*

[483] *Tradition and the Individual Talent*, (1917), recueilli sous le titre « La Tradition et le talent individuel » dans *Essais choisis*, traduction de Henri Fluchère, Editions du Seuil, 1999, p. 34.
[484] Voir Homère, *L'Odyssée* chant X, vers 488 et suivants : Circé recommande de « demander conseil à l'ombre du devin Tirésias de Thèbes, l'aveugle qui n'a rien perdu de sa sagesse, car, jusque dans la mort, Perséphone a voulu que, seul, il conservât le sens et la raison, parmi le vol des ombres. »

neuf poèmes élastiques et Eliot *The Waste Land*, ils ont respectivement trente-deux, trente-trois et trente-quatre ans : ce ne sont plus les jeunes gens que nous avons suivis au début de ce travail. Or c'est peut-être aussi l'une des conséquences de la maturité que la conception nouvelle qu'on se fait de l'individu : si l'adolescent, qui prend pour la première fois conscience de ses valeurs, expérimente soudain sa propre singularité et opère une discrimination parmi les modes de vie des adultes, l'homme ou la femme de trente ans a élargi ses références, et est davantage sensible à l'universel dans lequel s'inscrit le singulier. Enfin, les témoignages de Cendrars et Apollinaire sur la Première Guerre mondiale prouvent aussi à quel point celle-ci a contribué à approfondir l'intuition de 1912, la perception du Type humain.

L'invention du sujet poétique dialogique, lyrique ou fictif, héritant de cette nouvelle disposition morale et de la pression de l'époque, leur a permis de modifier complètement l'intention du poème : celui-ci n'expose plus le dilemme d'un individu, mais un problème humain, historique. Eliot a théorisé ce qu'il a appelé la dépersonnalisation de l'art, affirmant que « La marche de l'artiste est un sacrifice continuel, une extinction continuelle de sa personnalité. »[485] Cette affirmation radicale demande à être comprise. La « dépersonnalisation de l'art », telle que la comprend Eliot, est surtout une dépersonnalisation de l'individu, désormais perçu à travers son appartenance à un ensemble plus grand, doublée d'une dépersonnalisation des questions exposées dans les poèmes. Certes, plusieurs des habitants de la Terre vaine ressemblent singulièrement à des figures récurrentes de l'œuvre d'Eliot, et doivent certainement quelque chose à son histoire personnelle.[486] Mais le poème ne présente pas l'histoire d'une personnalité, il expose des enjeux humains et sociaux. Aussi le sujet dialogique implique-t-il la présence désormais très forte de la cité, ville ou communauté humaine. Ce sujet poétique nouveau dans les œuvres des trois poètes rejoint ainsi un phénomène d'époque, l'intérêt de plus en plus général porté depuis le parisien Baudelaire ou le new-yorkais Walt Whitman à la grande ville. Mais la ville ou la cité ici n'est plus l'objet de « tableaux » comme chez Baudelaire, elle n'est plus un motif ou un objet poétique en soi, elle est l'espace organique dans lequel peut se déployer le sujet poétique dialogique.

[485] « La Tradition et le Talent individuel », op.cit., p.31.

[486] Ainsi l'amoureux de la « fille aux jacinthes », dans « L'enterrement des morts », ressemble au sujet de « La Figlia que piange », ému plus qu'il ne l'eût souhaité par ces bras féminins chargés de fleurs et la chevelure qui tombe sur eux, et à Prufrock qui est, tout comme lui, incapable de s'expliquer. Le couple bourgeois de « La partie d'échec » ressemble à celui que formait Eliot avec sa femme Vivienne, qui comme son double poétique, souffrait de maladie nerveuse, et avec laquelle, comme dans le poème, toute communication réelle est vite devenue impossible.

Nous insistons sur ce point : plusieurs des poèmes de la période 1912-1922 poursuivent les interrogations surgies dès les toutes premières œuvres ; les thèmes, si l'on veut, sont pour l'essentiel les mêmes, mais l'approche est radicalement différente. Ainsi, si le sujet apollinarien souffre parfois, comme dans « Zone », de l'hésitation entre la foi de l'enfance et l'incroyance, (« Et toi que les fenêtres observent la honte te retient / D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin »), il peut désormais, comme dans « Vendémiaire », extérioriser le débat interne. C'est Rome elle-même qui se charge de maudire le mécréant, et de rappeler que la seule véritable liberté est en Dieu ; dans le poème final d'*Alcools*, l'idéalisme religieux côtoie, grâce à la technique de la juxtaposition des voix, la culture courtoise bretonne, « double raison » celte et chrétienne ; au goût de la Bretagne pour le mystère, « Ce mystère fatal fatal d'une autre vie », succède le culte du travail et le réalisme du Nord, « Où les ouvriers nus semblables à nos doigts / Fabriquent du réel à tant par heure ». « The Waste Land » poursuit la satire de la comédie humaine, lisible dès « Convictions (Curtain Raiser) », la critique de l'indifférence, celle de l'individualisme et de la fragmentation sociale, déjà au cœur du poème « Mandarins », ou l'inquiétude exprimée dans les premiers poèmes d'Eliot quant à l'usure du temps qui conduit à la mort. Mais les questions relatives à la mort au travail dans la vie, à l'irritant retour du printemps et au réveil de la sensualité, ou à la possibilité d'une renaissance qui ne soit pas un simple effet de saison, ne sont plus le fait d'un sujet individuel, comme dans « Easter : Sensations of April » ; elles sont devenues le problème de la « Cité fantôme » dans son ensemble, du roi pêcheur, de Phlebas le marin phénicien, de Tirésias, de la sténodactylographe et du clerc, de Lil et son mari soldat etc. Parce que l'inquiétude et l'espérance en un idéal ne sont plus assumées par un sujet potentiellement identifiable au poète, mais au contraire déléguées à un ensemble de figures et au sujet qui est construit d'eux tous, Tirésias, Eliot peut même s'autoriser ce qu'il n'eût jamais fait auparavant par crainte du ridicule, l'expression d'une moralité :

> Gentile or Jew
> O you who turn the wheel and look to windward,
> Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.[487]
> (IV, 319-321)

Seuls le sujet poétique dialogique, et l'usage du mythe qu'il suppose, ont permis une telle audace.

[487] « Juif ou Gentil, / O toi qui tiens la barre et regardes au vent, / Considère Phlebas, naguère ton pareil / En grandeur et beauté ! » Même si Phlébas apparaissait déjà à la fin de « Dans le restaurant », l'apostrophe au lecteur n'avait pas ce ton sérieux, l'ironie dominait encore.

Or la construction même de ce sujet, dont l'identité se confond partiellement avec celle de tous les personnages, augure aussi d'une nouvelle approche des problèmes métaphysiques et sociaux, ébauchée à peine à la fin de « The Love Song ». La fin de « La Terre vaine » repose en effet sur une interprétation d'une prière hindoue, *Brihadaranyaka Upanishad.*[488] Le Tonnerre de « What the Thunder Said » renvoie à la voix tonnante de Prajâpati qui intime à ses disciples « Da ». Par trois fois, Prajâpati dit « Da » et leur demande « Avez-vous compris ? » Et à chaque fois les disciples répondent par un nouveau dérivé : « Damyata », « soyez humbles, gouvernez-vous », « Datta », « Soyez charitables », « Dayaddhvam », « Sympathisez, prenez en pitié ». Dans le poème, la deuxième interprétation, « Soyez charitables », donne lieu à un commentaire du sujet poétique :

> We think of the key, each in his prison
> Thinking of the key, each confirms a prison[489]
> (V, 414-415)

La clé de notre misère ne se trouve à l'évidence pas dans une résolution solitaire des questions spirituelles ; bien au contraire, cette recherche individuelle ne fait que nous enfermer plus avant dans une inquiétude stérile qui nous isole. Ce que suggèrent cette bien hermétique réponse hindoue et son commentaire, la nature même du sujet poétique l'illustrait déjà : Tirésias, par sa sensibilité extrême, par son identification à la communauté humaine, est une réponse pratique à l'enfermement de chacun dans un monde de représentations dont il n'a pas la clé ; il réoriente l'interrogation spirituelle vers une réponse collective, sociale. « On a beau vouloir ne pas parler de soi-même / Il faut parfois crier », avouait le sujet de « Journal ». L'approfondissement du sujet poétique dialogique est une réponse à ce paradoxe, parler de soi sans parler de Moi. Il permet de poursuivre les interrogations spirituelles en évitant le recours systématique à l'ironie, il est aussi le signe que les contours du sujet n'ont rien de net, et que son destin est lié à celui de la collectivité, à l'époque et à l'Histoire.

La présence de l'Histoire, nous l'avons vu, est décisive chez les trois poètes. Elle prend parfois la forme d'une réflexion sur l'identité nationale, surtout chez Apollinaire et Eliot, d'une interrogation sur le déracinement cosmopolite, et inclut également un questionnement sur l'action.

---

[488] Voir l'article de Narsingh Srivastava, « What the Thunder Said », in *The Poetry of T.S. Eliot : a study in religious sensibility*, New Dehli : Sterling Publishers, 1991, pp.43-57. Nous nous sommes servie pour la traduction de l'Upanishad de l'édition anglaise de Major B.D. Basu, *The Brihadaranyaka Upanishad*, New York, AMS Press, 1916.

[489] « Nous pensons à la clé, chacun dans sa prison / Pense à la clef, par là confirmant sa prison »

Si Cendrars n'est guère sensible aux violons du nationalisme, la lecture de son appel, que nous avons déjà cité, montre à quel point le mythe de l'action a joué le rôle que ne pouvait avoir le mythe de la nation : « Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif » affirme-t-il avec Canudo dans son appel de juillet 1914.

Culte de l'action

En 1914, une grande partie de la population européenne est va-t'en guerre. Il faut attendre l'enlisement de la guerre des tranchées et la conscience de la catastrophe démographique, pour que l'opinion européenne se retourne, mettant alors en question la mobilisation et les politiques de recrutement. Cet enthousiasme belliciste tient à plusieurs facteurs. Personne alors n'imaginait l'ampleur qu'allait prendre la guerre. Outre les rivalités économiques, les conflits d'intérêt entre les empires, l'esprit de revanche (chez les Français notamment, vis-à-vis de la défaite de 1870), les questions territoriales non réglées, il courait depuis plusieurs années un certain nombre de mythes.

L'un de ces mythes était celui de la décadence de l'Europe. Il venait ruiner un autre mythe, issu des Lumières et de la philosophie optimiste, celui du progrès. A gauche comme à droite, l'amollissement bourgeois dans le confort matériel est décrié au cours des années qui précèdent la guerre, le règne de l'argent attaqué, et les vertus héroïques, la virilité, le courage, la violence même promues au rang de valeurs individuelles et sociales. Contre le matérialisme, on oppose la gloire, parfois l'esprit (à condition que ce ne soit pas l'intellectualisme) et l'action. C'est, pour reprendre l'expression de Michel Décaudin, l'époque des « professeurs d'énergie »[490]. « Tout le monde est bourgeois » écrit avec mépris Péguy en 1913, « Puisque tout le monde lit son journal » :

> Le peu qui restait de l'ancienne ou plutôt des anciennes aristocraties est devenu une basse bourgeoisie. L'ancienne aristocratie est devenue comme les autres une bourgeoisie d'argent. L'ancienne bourgeoisie est devenue une basse bourgeoisie, une bourgeoisie d'argent. Quant aux ouvriers ils n'ont plus qu'une idée, c'est de devenir des bourgeois. C'est même ce qu'ils nomment devenir socialistes.[491]

Contre cet embourgeoisement, la violence apparaît comme l'outil du réveil. George Sorel valorise l'usage de la violence et le mythe de la grève générale, et Péguy réclame « une

[490] Voir *La Crise des valeurs symbolistes*, deuxième partie.
[491] In *L'Argent*, op. cit., p.9.

profonde et violente renaissance française ». Animé d'autre part d'un anti-germanisme partagé par de nombreux Français, le rédacteur des *Cahiers de la Quinzaine* voit l'Allemagne comme une nation d'hommes d'affaires. Aussi la guerre contre l'Allemagne apparaît-elle comme le moyen de lutter contre le règne de l'argent et de réveiller les vertus françaises. S'en prenant aux pacifistes, il finit par affirmer que « La guerre a des douceurs à nulle autre pareille. »[492]

Malgré ses amitiés allemandes, Apollinaire partage ce préjugé. Le calligramme « A l'Italie » qu'il compose en août 1915 oppose la civilisation de la France et de l'Italie à celle de l'Allemagne : « Notre civilisation a plus de finesse que les choses qu'ils emploient / Elle est au-delà de la vie confortable / Et de ce qui est extérieur dans l'art et l'industrie ». Et le sujet poétique de saluer l'Italie – qui avait déclaré la guerre à l'Autriche-Hongrie quelques semaines auparavant : « Non parce que j'imagine qu'il n'y aura jamais plus de bonheur ou de malheur en ce monde / Mais parce que comme toi j'aime à penser seul et que les Boches m'en empêcheraient / Mais parce que le goût naturel de la perfection que nous avons l'un et l'autre si on les laissait faire serait vite remplacé par je ne sais quelles commodités dont je n'ai que faire ». La structure antithétique du poème est parlante : aux adjectifs « confortable », « extérieur », et au nom « commodités » qui renvoient à l'Allemagne, s'opposent les noms « finesse » et « perfection » qui qualifient la civilisation française et italienne[493].

Pour certains groupes issus de l'anarchisme, du syndicalisme révolutionnaire, ou plus largement situés à gauche de l'échiquier politique, la guerre représente l'espoir de reconstruire une organisation politique, fondée jusqu'à présent sur des inégalités légales injustes. Ainsi Kropotkine voyait-il la guerre, dans ses *Paroles d'un révolté*, comme l'outil de « disparition d'un système social moribond, condamné à s'écrouler »[494]. Et l'on peut citer une lettre d'Henri Barbusse au directeur de *L'Humanité* le 9 août 1914, où l'écrivain socialiste et antimilitariste expliquait son engagement volontaire à l'âge de quarante et un ans : « Cette guerre est une guerre sociale qui fera faire un grand pas - peut-être le pas définitif - à notre cause. Elle est dirigée contre nos ennemis infâmes de toujours : le militarisme et l'impérialisme, le Sabre, la Botte, et j'ajouterai : la Couronne. […] Le monde ne peut

[492] *L'Argent*, p.150.

[493] Notons toutefois à quel point les circonstances ont infléchi le discours d'Apollinaire, lui qui peu de temps auparavant accordait tant de place à l'Allemagne dans son recueil *Alcools*. L'opposition entre « l'art et l'industrie » allemands d'une part et « le goût naturel de la perfection » des Français et des Italiens n'est pas non plus tout à fait cohérent avec les positions défendues en 1913 dans les *Méditations esthétiques*, où l'effort et l'artifice l'emportaient sur la nature.

[494] Kropotkine, *Paroles d'un révolté* (1885), cité par Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, éditions de l'Age d'homme, 1973, p.24.

s'émanciper que contre eux. Si j'ai fait le sacrifice de ma vie, si je vais avec joie à la guerre, ce n'est pas seulement en tant qu Français, c'est surtout en tant qu'homme[495]. »

A l'autre bout de l'échiquier politique, le titre de l'ouvrage d'Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, paru en 1918 mais sur lequel l'auteur avait commencé à méditer en 1911, au moment de la seconde crise marocaine, et dont il affirme que le titre était trouvé dès 1912, développe lui aussi le récit de la décadence de l'Europe. La thèse de Spengler comporte deux volets. Le premier volet est une philosophie de l'histoire : niant la théorie du progrès humain, Spengler renonce même à la notion d'humanité autrement que comme « concept zoologique », pour ne conserver que deux concepts : ceux de culture et de civilisation. Pour Spengler, un groupe humain supérieurement organisé constitue une culture, qui dégénère en civilisation avant de céder la place à un autre groupe. Il n'y a donc pour Spengler pas de progrès humain, mais une vie et mort des cultures conçues comme des organismes. L'autre volet consiste en une analyse de la situation historique dans laquelle il écrit : l'Occident est en phase de civilisation, c'est-à-dire de déclin. Sa durée de vie est donc limitée. Or, en période de déclin, « Contre le sang et la tradition s'élèvent les puissances de l'esprit et de l'argent [496]», ces deux réalités « anorganiques », déracinées. Réinterprétant la notion d'élan vital, il affirme que « La guerre est la créatrice de toute chose » ou encore que « La guerre est la politique primaire de tout vivant, à ce point que la lutte et la vie sont, au fond, identiques et que l'être s'éteint aussi lorsque la volonté de lutter est éteinte. »[497] Seules les races dotées du sens du devoir et du sacrifice, prêtes à la guerre, pourront « atteindre le rivage de l'avenir »[498].

La pensée de Spengler, en particulier dans le tome II de l'ouvrage, est préfasciste, notamment par son éloge du césarisme. Pour le reste, c'est sans doute une pensée réactionnaire par son dédain du monde moderne, mais son goût de l'action, de la guerre, et de l'énergie, associé au culte de la création et au mépris de la froideur rationaliste, sont bien des thèmes d'époque. Ainsi, lorsque Apollinaire est interviewé par Pierre Albert-Birot au printemps 1916, il a vécu les horreurs de la guerre et est affaibli par l'éclat d'obus reçu à la tempe. Cependant, le mythe de la guerre « hygiène des peuples » comme dirait Marinetti, ou réveil des énergies et des héroïsmes, est suffisamment tenace pour que le poète affirme encore : « La guerre qui a retrempé les caractères a sans doute retrempé et renouvelé les

[495] Voir la préface au livre de Henri Barbusse, *Le Feu* (1916), par Jean Relinger, Flammarion, 1996.
[496] Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident* (1918 pour l'édition princeps, 1923 pour la seconde édition), traduit de l'allemand par M. Tazerout, NRF, Bibliothèque des idées, 1976, p.413.
[497]Ibid., pp.333 et 405.
[498] Ibid., p.399.

talents. Elle a déjà produit quelques livres de soldats pleins d'une mâle simplicité et d'idées neuves »[499]. Virilité, caractères retrempés … aussi bref que soit le passage, il est éloquent.

Et n'est-ce pas le même mythe d'une guerre virile, à mille lieues d'un intellectualisme décharné, qu'on perçoit dans le texte de Cendrars, *J'ai tué*, daté de février 1918 ? « Je revendique alors l'honneur de toucher un couteau à cran », écrit le poète qui narre la conquête d'une position allemande. L'argot des bandits resurgit : « Me voici l'eustache à la main. » Et la fin du texte est significative de cette association entre guerre, action et élan vital : « J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre. [500]»

Enfin, l'expression choisie en 1919 par Eliot dans « Gerontion » pour désigner le champ de bataille évoque encore l'épopée héroïque : « I was neither at the hot gates » dit au début du poème le sujet poétique fictif, Gerontion. Or ces « portes chaudes » sont la traduction littérale des Thermopyles, la bataille légendaire qui opposa aux Grecs une poignée de Spartiates en 480 avant notre ère, et où s'illustrèrent la bravoure héroïque, et le sens du sacrifice des Spartiates. La honte coupable de Gerontion – un double masqué du poète - tient à son exclusion de l'Histoire et de la geste héroïque.

A-t-on vraiment cru un temps que la guerre allait régénérer l'Europe, rétablir une justice et la ramener aux valeurs essentielles, la débarrasser du fatras d'une civilisation devenue matérialiste ? Il semble que oui, et si cela nous paraît une naïveté inconcevable après deux guerres mondiales, certains lecteurs se souviennent peut-être que des discours guère différents ont été tenus au soir du 11 septembre 2001.

Il ne faudrait inférer de tout ceci une adhésion sans condition de ces poètes à la guerre. Mais ces images sont la trace d'un mythe efficace, et les signes d'une reconnaissance, même ponctuelle, des vertus de la guerre. D'ailleurs, les contributions complaisantes au tableau d'une guerre virile, affaire d'hommes, ne manquent ni chez Apollinaire, ni chez Cendrars. Régulièrement, l'artillerie est décrite à travers des métaphores sexuelles. Ce sont les « Chimères d'acier et mastodontes en rut » de Cendrars, qui ajoute dans *J'ai tué*, alors qu'il évoque la canonnade :

> Respiration du monde. Je vois nettement un plein corsage de femme qu'une émotion agite doucement. Cela monte et descend. C'est rond. Puissant. Je songe à *La Géante* de Baudelaire. Sifflet d'argent. Le colonel s'élance les bras ouverts. C'est l'heure H.

[499] *Oeuvres en prose complètes II*, p.985.
[500] In *Aujourd'hui*, op. cit., pp. 17-22.

C'est encore le concept d' « homme foudroyé » chez Cendrars, c'est-à-dire déchiré par l'obus, mais dans le même temps foudroyé par l'amour de la vie, ouvert dans sa chair et révélé à l'amour. Mais ce sont aussi les innombrables assimilations de la guerre et de l'amour dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, de la tranchée et de l'épouse (« Chant de l'honneur »), des fusées et de la « pluie de larmes amoureuses » (dans « Chevaux de frise »). Certes, ces images s'expliquent par le besoin de tirer un parti esthétique des événements, et d'humaniser une expérience terrible. Mais même si la guerre est un « atroce amour », ou « le terrible amour des peuples », cette conception organique, et non politique ou économique, de la guerre, révèle aussi à quel point la pensée de Spengler était loin d'être unique, qui associe guerre, lutte, et vie. A quoi il faudrait ajouter que ce « terrible amour des peuples » renvoie peut-être obscurément à un autre mythe de l'époque, celui d'une fraternité populaire retrouvée dans la lutte, au-delà des classes sociales, comme si la guerre devait rapprocher les hommes de tous milieux et souder de nouveau chaque nation.

Mais les hommes qui nous occupent sont aussi des poètes. Au-delà de la vitalité ou de l'héroïsme de la guerre, censé réveiller une civilisation en déclin, s'ajoute l'attachement à la langue, liée à un peuple et à une terre. La notion d' « enracinement » de la langue et de la culture dans la terre, sous-jacente dans les essais d'Apollinaire et d'Eliot que nous avons cités, est encore une idée de l'époque, et on la trouve aussi bien chez Péguy que chez Spengler. Pour ce dernier par exemple, la grande faute des civilisations (c'est-à-dire des groupes humains en déclin, à l'étape post-culturelle de leur destin), c'est précisément d'être l'ère cosmopolite des nomades, habitants des grandes villes anorganiques, déracinés[501]. Et comme l'écrit Péguy avec ses métaphores militaires, « Que la Sorbonne le veuille ou non, c'est le soldat français qui lui mesure la terre. […] Le spirituel est constamment couché dans le lit de camp du temporel. [502]» C'est une pensée analogue que l'on retrouve bien plus tard chez Cendrars, alors qu'il évoque la Grande Guerre dans *L'homme foudroyé.* Revendiquant

[501]Voir ainsi les extraits suivants : « au lieu d'un peuple aux formes abondantes, qui a grandi dans le terroir, un nouveau nomade, un parasite habitant de la grande ville, homme des réalités tout pur, sans tradition, noyé dans la masse houleuse et informe, irréligieux, intelligent, stérile » (p.44) ; « Ville mondiale signifie cosmopolitisme au lieu de 'patrie', ses froides réalités au lieu de respect pour la tradition et ses enfants, irréligion scientifique pétrifiant la religion du cœur qui l'a précédée » (p.45) ; ou encore « La ville cosmopolite elle-même se dresse, comme point extrême anorganique au milieu du paysage de culture, dont elle déracine les hommes, les attire à elle et les suce. » (p.336) Nous voyons que ce qui est à peine suggéré dans les poèmes d'Apollinaire, Cendrars et Eliot est ici radicalisé. Jamais chez Cendrars ni Apollinaire la critique du cosmopolitisme ne devient à ce point réactionnaire. Chez eux, il ne s'agit pas d'une critique, mais d'un constat, éventuellement joyeux. Des trois, Eliot est sans doute celui qui, toutes proportions gardées, approche le plus de cette conception critique de la « ville mondiale », pour lui opposer une vision organique de la société.

[502] *L'Argent*, op. cit., p.147.

d'aimer la poésie allemande, et de connaître par cœur des poèmes de Rilke qu'il se récitait en se « baladant » entre les lignes ennemies, il met en cause le pacifisme irresponsable du poète allemand, et demande :

> Rilke, qu'était-il devenu alors que j'étais soldat ? Les journaux disaient qu'il s'était réfugié en Suisse. Comme si la place d'un poète n'est pas parmi les hommes, ses frères, quand cela va mal et que tout croule, l'humanité, la civilisation et le reste. Rilke, déserteur ?... Alors, on explique que la poésie, la vraie, n'a pas de patrie …
>
> *Dies Haus ist das letzte Haus der Welt …*
>
> Ecrivait-il en allemand, Rilke, oui ou non, et ce poème est-il en espéranto? J'aurais voulu l'avoir en face de moi.[503]

Claude Leroy nous informe d'ailleurs que le passage remplace les phrases suivantes du manuscrit original : « Ah ! les vieilles tantes, ce sont toujours les mêmes qui se disent élus, pontifient, pour qui l'art n'a pas de patrie et qui foutent le camp pour sauver leur peau en cas de guerre ». La portrait d'un Rilke féminisé et lâche révèle en creux les valeurs qui ont pu amener Cendrars à contrebalancer son propre individualisme et sa méfiance vis-à-vis des patries : mythe de la virilité guerrière, fraternité, amour d'une langue à défendre, donc (bon gré mal gré) d'un pays.

Encore une fois, il serait faux de voir dans les textes d'Apollinaire, Cendrars et Eliot une apologie du repliement nationaliste ou une mise en cause radicale du cosmopolitisme. Cependant celui-ci est parfois présenté sous l'angle du désordre, du déracinement, de la vacuité, de la décadence, du pacifisme mou ou au contraire d'une exploitation coloniale violente. Lorsqu'on ajoute le culte de l'action, le mythe de la décadence matérialiste de l'Europe, le mépris de la bourgeoisie d'affaires, la propagande antigermanique qui fait de l'Allemagne le pays des hommes d'affaires et du confort matériel, la valorisation de l'héroïsme, l'attachement à une langue enracinée dans une terre et une culture ancestrale, cela finit par composer un terrain favorable à la guerre. L'esprit de revanche ne nous semble pas vraiment toucher les poètes de notre corpus, pas plus que les questions territoriales (la « question » de l'Alsace-Lorraine par exemple), en revanche il faut rappeler que ces poètes se veulent en accord avec leur temps : « Mais cela signifie surtout / Qu'il faut être de ce temps » écrit Apollinaire dans un poème intitulé « 14 juin 1915 ». Ils prétendent s'engager complètement dans leur époque, non au sens où ils défendraient une cause, mais en étant « au milieu de leurs frères », comme dit Cendrars. Enfin, rappelons que leur situation d'immigrés,

[503] *L'Homme foudroyé*, op. cit., p.36.

en particulier pour Cendrars et Apollinaire, fait de l'engagement dans la guerre l'occasion de se choisir une nationalité, et de revendiquer publiquement ce choix. Si leurs demandes de naturalisation tardent à être satisfaites, Cendrars est finalement naturalisé français le 16 février 1916, et Apollinaire le 9 mars 1916. Tout ceci nous aide à comprendre comment ces poètes, liés par leurs amitiés et leurs publications à l'Allemagne, aient pu souhaiter avec tant d'enthousiasme s'engager.

Une lettre du 15 mars 1918 adressée à Charles Maurras, et où Apollinaire défend le droit à l'audace poétique, mettant en cause la distinction chère à Maurras de classicisme et de romantisme, montre à quel point le désir de reconnaissance par la France a joué fortement dans l'engagement militaire d'Apollinaire. S'adressant au « cher Maître », Apollinaire, qui affirme lire *l'Action française* chaque matin (et l'on mesure l'évolution politique du poète depuis les années 1900-1903), exprime son « admiration fervente » pour celui qui pourrait, s'il lui plaisait, devenir « le bon jardinier » de la Romanité, et qui est « si clairvoyant pour tout ce qui touche au pays, aux lettres et au reste ». Or, quoique né étranger, Apollinaire affirme qu' « un poète n'est jamais étranger dans le pays de la langue qu'il emploie ». Il ajoute alors :

> D'autre part j'ai gagné sur les champs de bataille ma naturalisation dont le brevet me fut apporté devant Craonne, il contient en toutes lettres la mention sous-lieutenant au 96e régiment d'infanterie et quatre jours après que je l'eus reçu les Allemands me baptisaient français avec le sang jailli de ma tête où la cicatrice d'une trépanation en forme d'étoile est le plus beau calligramme que j'aie encore dessiné[504].

Outre le désir de reconnaissance et d'assimilation, et l'attachement à la langue, il est bien certain que chez Apollinaire l'admiration nuancée pour la France, lisible dans « 1909 », a évolué au cours des années. Alors que dans « Poème lu au mariage d'André Salmon » le poète se contentait d'accepter (en pratique sinon en conscience) les mythes nationaux, il revendique en 1914-1918 un nationalisme sans complexe, qui s'explique en partie, mais pas seulement, par la nécessité de plaire aux Français[505].

---

[504] *Œuvres en prose complètes II*, p.999. Notons que cette lettre est à rapprocher du calligramme « La jolie rousse », poème publié le même jour, 15 mars 1918, et qui défend également l'association de l'ordre et de l'aventure. Dans ce poème, Apollinaire semble s'adresser aux partisans du classicisme. L'avant-garde, bien accueillie en Allemagne, était soupçonnée d'être peu française, et Apollinaire se voit obligé d'affirmer le contraire à son public : « Nous ne sommes pas vos ennemis », écrit-il dans le poème.

[505] D'ailleurs, l'admiration avouée pour Charles Maurras, défenseur notoire du monarchisme en politique, n'est peut-être pas fondée uniquement sur l'amour commun pour la Nation. Les nombreuses allusions aux rois que l'on trouve dans *Calligrammes* finissent par interroger le lecteur. Nous avons vu que dans *Alcools* elles étaient plutôt à lire comme des métaphores de royauté amoureuse (« Moi qui sais des lais pour les reines » dit le Mal Aimé) ou de principauté poétique. Mais l'on peut se demander s'il ne faut pas y lire aussi la preuve de l'influence grandissante de Maurras, et notamment de son monarchisme, sur la pensée d'Apollinaire.

Que ces trois poètes se soient engagés dans le conflit, ou aient souhaité le faire, ne signifie pas pour autant qu'ils fussent aveugles aux horreurs de la guerre, ou dupes de la propagande gouvernementale, bien au contraire. Seulement, nous allons le voir, à partir du moment où ils avaient *pris parti*, l'exercice de la raison critique relevait, en ces temps de censure, d'un jeu compliqué.

Guerre, censure et autocensure

Le critique George Simmers, dans son article « T.S. Eliot's Letter to *The Nation* », révèle une lettre peu ordinaire adressée par Eliot à l'hebdomadaire britannique *The Nation* et publiée le 23 juin 1917[506]. Cette lettre inclut elle-même une lettre d'un jeune officier anonyme, que Simmers suppose être le beau-frère d'Eliot, un tout jeune homme de vingt ans. La lettre du jeune homme cherche à expliquer à ceux qui sont restés à l'arrière et qui pourraient s'en étonner, l'apparente indifférence des soldats de retour du front. Le jeune homme, qui répond lui-même à un article antérieur de *The Nation*, évoque l'impossibilité morale pour ceux qui reviennent de l'enfer de s'adresser à ceux qui ne les comprendraient pas. Malgré cette difficulté, la lettre n'en contient pas moins la description détaillée, graphique, des horreurs du champ de bataille, devenu un immense « porridge » boueux et humain où se mêlent la terre et les corps. Or, précise George Simmers, le magazine *The Nation*, pacifiste jusqu'à la déclaration de guerre, avait choisi de soutenir l'engagement du pays une fois le conflit déclaré ; la guerre durant, le journal se montra à partir de 1916 favorable à la négociation de la paix, et soutint, pratiquement seul, une position très critique vis-à-vis de l'effort de guerre et de la conscription. Aussi régulières que fussent ses critiques cependant, aucun article – conformément aux conventions linguistiques en ce temps de guerre - ne décrivit aussi précisément l'horreur et l'enfer que le jeune officier dans la lettre transmise par Eliot.

La question se pose naturellement de savoir quelle était l'intention d'Eliot lorsqu'il envoya cette lettre. Simmers exclut l'hypothèse du pacifisme, mais défend l'idée qu'Eliot lutte, ici comme dans *The Egoist* (où il soutient James Joyce, Wyndham Lewis, mais aussi le roman anti-guerre de Douglas Goldring, *The Fortune*), contre la censure officielle. Il cite par ailleurs une lettre fort intéressante d'Eliot à son père, datée du 13 juin 1917, dans laquelle le

[506] Communication de George Simmers pour « The American Modernism Conference » à Brookes University, en septembre 2006, et publiée électroniquement sur le site *greatwarfiction.wordpress.com.*

poète exprime sa réticence face à l'enthousiasme va-t'en guerre, qui lui paraît "un peu irréel". Il y affirme qu'il voit la guerre « partly through the eyes of men who have been and returned, and view it, even when convinced of the rightness of the cause, in a very different way : as something very sordid and disagreeable which must be put through. [507]» Il ne s'agit donc pas de mettre en cause l'effort de guerre, mais de livrer au public des informations indispensables au débat sur la poursuite des combats ou la négociation de la paix. Nous reconnaissons dans cette démarche d'Eliot l'ouverture d'esprit aux multiples idéologies de l'époque, qui est la démarche même du poète, avec cette nuance que l'action, par le choix et l'engagement qu'elle implique, vient contrebalancer l'enregistrement des points de vue divers sur le plan intellectuel.

La position adoptée par Apollinaire lors de la Première Guerre mondiale est sans doute la plus complexe. L'esthétisation de la guerre dans *Calligrammes* lui a beaucoup été reprochée. Il faut néanmoins préciser que le fameux vers de « L'adieu du cavalier », « Ah Dieu ! que la guerre est jolie », est à comprendre comme un discours rapporté, ou la voix d'un sujet poétique fictif, le cavalier qui donne son nom au poème. Par ailleurs, cette esthétisation est, comme nous l'avons dit, une forme d'adhésion poétique à l'époque. Le sujet lyrique, loin d'être omniprésent dans le recueil, se fond dans la foule des autres sujets, acteurs ou témoins de la guerre. Les *Calligrammes* multiplient ainsi la circulation des paroles, celles de soldats au front ou des femmes à l'arrière. Les poèmes tantôt renouent avec le principe du sujet fictif, tantôt adoptent une forme dramatique, tantôt poursuivent la veine du simultanéisme. Aussi « le poète » se confond-il avec ce qui l'entoure : « Vos cœurs sont tous en moi je sens chaque blessure / O mes soldats souffrants ô blessés à mourir », dans le poème dramatique « Chant de l'honneur ». Certes, toutes ces précisions ne minimisent pas l'éloge esthétique de la guerre, répété à satiété ; Apollinaire prend haut et fort le parti de la guerre, encourage l'Italie à s'engager, au nom d'une lutte de la civilisation contre le pays « de la vie confortable », au-delà du conflit avec l'Autriche-Hongrie au sujet des terres irrédentes[508].

[507] « T.S. Eliot's letter to *The Nation*", op. cit., p. 9. « en partie à travers les yeux de ceux qui y sont allés et en sont revenus, et voient la guerre, même lorsqu'ils sont convaincus de la justesse de la cause, très différemment [des enthousiastes bellicistes] : comme quelque chose de très sordide et désagréable mais par lequel il faut passer. »

[508] « Ne te borne point à prendre les terres irrédentes / Mets ton destin dans la balance où est la nôtre » écrit-il dans « A l'Italie », faisant allusion aux territoires de langue italienne appartenant à l'Empire Austro-hongrois, et dont la France et le Royaume-Uni avaient promis la restitution à l'Italie en compensation de son engagement à leur côté.

Pourtant, parallèlement à cet engagement sans nuance, il évoque aussi, et de façon récurrente, l'usure accélérée de la guerre, la conscription de jeunes gens de plus en plus jeunes[509], et la mort sans cesse recommencée :

> Ceux qui revenaient de la mort
> En attendaient une pareille
> Et tout ce qui venait du nord
> Allait obscurcir le soleil

écrit le poète dans « Du coton dans les oreilles ». Cependant il ajoute « Mais que voulez-vous / c'est son sort », où le fatalisme affiché coupe court à toute polémique : il s'agit, une fois le parti pris, d'aller au bout de l'engagement.

Contrairement à Eliot, Apollinaire n'essaye pas de lutter contre la censure, et lui-même prenant les devants, s'autocensure. Ainsi, dans « La petite auto », qui ouvre les poèmes de la guerre dans *Calligrammes*, le poète cherche à décrire le changement d'époque qui se produit le jour de la mobilisation. Apollinaire écrit alors de façon un peu énigmatique :

> Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse
> Disposait un étalage extraordinaire
> Et des bergers gigantesques menaient
> De grands troupeaux muets qui broutaient leurs paroles
> Et contre lesquels aboyaient tous les chiens sur la route

Or le manuscrit ajoutait après « étalage extraordinaire » la proposition relative suivante : « où l'humanité était une marchandise »[510], insistant sur la transformation des peuples en marchandises, dans le grand marché économique international dont la guerre n'est qu'un aspect. En supprimant de la version définitive toute inflexion critique, pour ne garder de la mobilisation qu'une image enthousiaste et patriotique, Apollinaire a supprimé aussi la clé des images, à savoir très probablement celle d'un chef d'état manipulant le peuple comme une marchandise, et celle de généraux menant leurs soldats obéissants à l'abattoir.

Apollinaire est en fait parfaitement conscient du rôle de poète national qu'il a décidé d'adopter, comme il l'affiche clairement dans le poème « C'est Lou qu'on la nommait ».

---

[509] Les vers « Et vous classe 16 / Craquement des arrivées ou bien floraison blanche dans les cieux » apparaissent ainsi dans le poème « Chant de l'horizon en Champagne », envoyé à Madeleine le 27 octobre 1915, donc bien avant l'arrivée normale de la classe 16. « Le palais du tonnerre » construit aussi une dialectique de l'ancien et du nouveau, « c'est le palais bien nouveau et qui paraît ancien », déclinant la formule initiale de « Zone », mais avec une signification actualisée. Dans la guerre des tranchées, l'usure des choses et des hommes est telle que tout passe très vite du nouveau à l'ancien.

[510] Cité par J.C. Clark, « La poésie, la politique et la guerre : autour de 'La petite auto' , 'Chant de l'honneur' et *Couleur du temps* », in *Revue des Lettres modernes* n°13, 1976, pp.7-63. Clark rappelle aussi qu'en 1917 après l'échec de l'offensive de Nivelle un régiment monta au front en bêlant comme un troupeau. Datant la composition du poème de la même année, il se demande si Apollinaire a pu faire référence à ce fait.

Faisant rimer « Empires » et « Vampires », ce qui ne peut pas ne pas s'entendre comme une dénonciation de l'impérialisme, Apollinaire s'explique :

> J'en ai pris mon parti Rouveyre
> Et monté sur mon grand cheval
> Je vais bientôt partir en guerre
> Sans pitié chaste et l'œil sévère
> Comme ces guerriers qu'Epinal
> Vendait images populaires

Conscient d'être changé en image d'Epinal de chantre national, Apollinaire censure lui-même sa critique trop explicite de la guerre, et d'une guerre qu'il devine être économique, pour exalter la ferveur patriotique.

Au-delà de toute position rationnelle, peut-être les réalités démentes de la vie au front rendaient-elles nécessaires, pour le poète soldat, cette adhésion sans concession à la guerre, au choix libre qu'il avait fait de s'y enrôler. De retour du front, un examen plus critique devenait moins inconcevable. La question pouvait alors se poser, comme en Angleterre, de la poursuite du conflit ou de la négociation de la paix. Tout au moins les textes écrits alors proposent-ils un regard moins enthousiaste sur la poursuite des combats, voire sur le sens à donner à la victoire.

La bonne distance

Sans renoncer à leurs positions, et sans se faire les avocats du pacifisme, Apollinaire, Cendrars et Eliot cherchent à trouver dans les derniers années de la guerre et l'immédiat après-guerre ce qu'on pourrait appeler « la bonne distance ». Après l'engagement dans la zone des armées, il s'agit de prendre du recul sur cet engagement même, sur l'histoire, l'héroïsme et les mythes nationaux.

Cendrars, s'il s'est refusé à prendre la plume alors qu'il était au front, aborde de biais la question dans l'un des premiers poèmes écrits à son retour et après son amputation du bras droit, touché par un éclat d'obus. *La Guerre au Luxembourg*, daté d'octobre 1916, et publié avec des illustrations d'un autre engagé volontaire, le peintre polonais Moïse Kisling, décrit comme son titre l'indique, non la guerre, mais les jeux guerriers des enfants au jardin du Luxembourg, imitant les combats des adultes. Le poème, qui affiche un optimisme enfantin, insiste sur la réversibilité des jeux, les morts se relevant, les Boches devenant brancardiers, les aveugles opérés y voyant de nouveau. Mais le cœur « plein d'émotion » des infirmières de six

ans est peut-être une manière d'évoquer l'émotion que se donne l'arrière à lire « le beau communiqué » et à chanter des chants patriotiques, à jouer à la guerre. Imaginant le jour de la victoire, Cendrars conclut sur le contraste de deux chants aux résonances bien différentes :

> Le Dôme des Invalides chantera sur Paris comme une immense cloche d'or
> Et les mille voix des journaux acclameront la Marseillaise
> Femme de France

Face aux jeux des enfants et à l'enthousiasme patriotique des journaux, l'agrandissement fantastique du *Dôme des Invalides* semblant dominer la ville introduit dans Paris une architecture pour le moins inquiétante. Les millions d'invalides abrités sous la cloche gigantesque ne retrouveront pas leurs membres amputés : non, la guerre n'est pas un jeu. La censure qui a visé ce poème en 1916 a-t-elle été aveugle à l'ironie de Cendrars, ou l'a-t-elle estimée inoffensive ? Quoi qu'il en soit, Cendrars réagit par avance à tout triomphalisme patriotique, et renvoie l'enthousiasme belliciste de l'arrière à son inconséquence.

C'est dans le poème « La Victoire », l'avant-dernier du recueil *Calligrammes*, qu'Apollinaire revient lui aussi sur son appréciation de la guerre, sur les victimes de l'horreur, et sur le sens à donner à la victoire.

Dans les pages précédentes du recueil, la guerre a pu apparaître comme une réponse au désarroi religieux et métaphysique. L'image synthétique du « refus de la colombe » qu'on rencontre à plusieurs reprises est une façon de renoncer en même temps au Christ et à la paix[511]. Fils radical de Nietzsche, Apollinaire conçoit dans l'ensemble du recueil la vie comme lutte et embrassement, dialectique dont les termes vie et mort s'échangent. Il renonce donc au double « Mensonge de l'Annonciade » et d'une paix illusoire. L'engagement dans l'action semble faire oublier l'inquiétude, d'autant que la vision du monde comme dynamisme et profondeur avait préparé le poète à accepter ensemble la réalité de la mort et de l'amour dans un mouvement panique : « L'amour a remué ma vie comme on remue la terre dans la zone des armées », écrit-il par exemple dans « A l'Italie ». L'engagement du poète au milieu de « [sa] génération au trépas sacré » dans *la zone des armées* semble être une réplique à l'isolement du poète, expulsé de Paris dans la *Zone* de la banlieue et de la tristesse ; l'amour et la guerre des *Calligrammes* répondent à l'adieu solitaire de « Zone ». Certes, Jésus-Christ reste mort, mais Pan ressuscite.

[511] L'idée est récurrente dans le recueil, et notamment dans le court poème qui porte précisément le titre « Refus de la colombe » : « Mensonge de l'Annonciade / La Noël fut la Passion ».

Certes, dans le poème « La Victoire », publié une première fois en mars 1917, Apollinaire ne renie pas l'esthétisation de la guerre propre aux *Calligrammes*. Obus et fusées continuent d'être évoqués par des métaphores mélioratives, comme des pierres précieuses et des fleurs, et l'éclat d'obus qui a touché le poète à la tempe devient éclat de diamant. La toponymie, comme dans le ver « Regard précieux saphirs taillés aux environs de Saint-Claude », est d'ailleurs commandée par les métaphores et non par le réalisme géographique : Apollinaire n'a point combattu « aux environs de Saint-Claude », mais la ville du Haut Jura est réputée pour son industrie lapidaire et diamantaire. Puisque les bombes sont métaphoriquement des pierres précieuses, elles sont tout aussi métaphoriquement taillées « aux environs de Saint-Claude », et le travail du style réorganise la carte de France.

Cependant, justement le sujet poétique n'est plus dans la zone des armées et Apollinaire construit un rapport distancié, plus critique, au « jardin de la lumière », c'est-à-dire au ciel des fusées et des bombes qui éclosent dans la nuit. Commençant comme un rêve, depuis l'espace d'une chambre, le poème s'ouvre sur la rue et les nuits des champs de bataille, mais sans quitter tout à fait cette chambre, depuis laquelle les bruits semblent lointains et amortis : « bruit sourd », son parvenu « à travers nos mémoires », « au loin ». Pourtant, parfois, le sujet encourage ses destinataires à claironner, et à donner du coffre, à lutter avec les bruits du monde, ceux de la guerre et ceux du corps humain quand il n'est pas civilisé. Aussi sa voix semble être celle du poète des « Fiançailles », doté d'ubiquité, marchant dans la rue et travaillant chez lui, dans cet espace flottant, mobile, fait d'allers-retours fantastiques entre la chambre et la ville.

Or dans cet espace flottant, l'inquiétude domine. Le poème s'ouvre sur des images d'impuissance, et le rêve d'horizon est rabaissé au niveau du trottoir. L'homme comme Icare est incapable d'atteindre le ciel à moins d'en mourir, et la confusion des règnes humain, animal et végétal l'emprisonne davantage, le fixe au sol :

> Un coq chante je rêve et les feuillards agitent
> Leurs feuilles qui ressemblent à de pauvres marins
>
> Ailés et tournoyant comme Icare le faux
> Des aveugles gesticulant comme des fourmis
> Se miraient sous la pluie aux reflets du trottoir

De quoi s'agit-il dans « La Victoire » ? point du tout d'aller « acclamer la Marseillaise » comme l'écrivait ironiquement Cendrars dans *La Guerre au Luxembourg*. Les feuillards qui toujours renvoient chez Apollinaire à la renaissance, que ce soit celle de la végétation à chaque saison, ou celle promise par le Christ (par association avec les mythes bibliques et

légendes chrétiennes de bâtons bourgeonnants[512]) sont ici soumis au signe du hasard et du faux, comme dans « La Chanson du Mal-Aimé ». Ce sont d'ailleurs les images du poème de 1904 qui ressurgissent plus loin, après avoir été longtemps oubliées : la mer, l'ombre, l'infidélité, les *dernières tavernes*, l'hydre de Lerne.

Face à l'angoisse, l'engagement dans le conflit ne saurait plus être une réponse. Le premier vers est volontairement déceptif : ce chant du coq n'a rien du triomphe gaulois attendu. Au contraire, les « aveugles gesticulant comme des fourmis » sont peut-être une allusion aux victimes des gaz moutarde, ces gaz aveuglants qui furent utilisés lors de la Première Guerre. L'évocation des victimes de la guerre est comme chez Cendrars l'occasion d'une percée ironique :

> On imagine difficilement
> A quel point le succès rend les gens stupides et tranquilles
>
> A l'institut des jeunes aveugles on a demandé
> *N'avez-vous point de jeune aveugle ailé*

Le paradoxe du « jeune aveugle ailé » et l'usage des italiques invitent à lire une critique du triomphalisme officiel et de l'hypocrisie scandaleuse qui prévalent à l'arrière. Point de tranquillité donc, l'inquiétude est de retour en poésie, il ne s'agit plus de faire taire le *hoquet* céleste d'un monde désenchanté par le bruit des armes :

> Je me souviens de toi ville des météores
> Ils fleurissaient en l'air pendant ces nuits où rien ne dort
> Jardins de la lumière où j'ai cueilli des bouquets
>
> Tu dois en avoir assez de faire peur à ce ciel
> Qu'il garde son hoquet

Apollinaire ose ici s'interroger sur le bien fondé de la poursuite des combats : « Tu dois en avoir assez de faire peur à ce ciel ». Il adopte une position critique, distanciée, par rapport aux événements, et nous sommes loin du « Mais que voulez-vous / c'est son sort » de « Du coton dans les oreilles ».

Que peut faire le poète lorsqu'il est à son tour relégué à l'arrière ? Dans le cours du poème, il se demande si face aux bruits des armes la poésie ne devrait pas se chercher de nouveaux outils, plus bruyants ou visibles, faire son cirque. Ces strophes où le poète s'adresse

[512] Par exemple dans « Vendémiaire » : « Les feuillards repoussés sur l'arbre de la croix ». En ce qui concerne les mythes bibliques et chrétiens, voir le Livre des Nombres, 17, où le bâton d'Aaron, seul parmi les douze bâtons des douze chefs de tribus déposés par Moïse dans la Tente, fleurit et se couvre d'amandes, en signe de son élection. Voir aussi la légende de saint Christophe, auquel le Christ, sous les traits d'un enfant, ordonne de ficher son bâton en terre. Le bâton reverdissant aussitôt, Christophe reconnaît alors la puissance du Seigneur. Le saint renouvelle ensuite le miracle, convertissant ainsi des milliers d'hommes.

directement aux hommes et aux poètes, « O bouches », à la deuxième personne et à l'impératif, ressemblent très fortement aux *Sonnets dénaturés* de Cendrars, qu'Apollinaire a vraisemblablement lus, et en particulier à « Académie Médrano ». Dans ce poème de novembre 1916, affiches et acrobaties du cirque Médrano faisaient concurrence au poète. Le sujet poétique cendrarsien intimait alors : « Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat », ou encore « Il faut que ta langue passe à la caisse / fasse l'orchestre les soirs où / Les billets de faveur sont supprimés ». Dans « La victoire » aussi, le sujet poétique ordonne :

> Mais entêtons-nous à parler
> Remuons la langue
> Lançons des postillons
> On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
> On veut des consonnes sans voyelles
> Des consonnes qui pètent sourdement
> Imitez le son de la toupie
> Laissez pétiller un son nasal et continu
> Faites claquer votre langue
> Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité
> Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne

Ce passage, prolongé dans les vers suivants par « divers pets labiaux » et autres rots, renoue avec la veine truculente de « Schinderhannes », de la « Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople », ou de « Palais », comme un contrepoint tout charnel à l'idéalisme et à ses pièges, aux vains ressassements des questions métaphysiques. Mais l'adresse du sujet poétique est ici tout aussi paradoxale que chez Cendrars : la surenchère de bruit est une fausse réponse aux circonstances, un divertissement suicidaire.

Deux sons viennent suspendre le tapage : « un son de cloche », rappel du temps qui passe et évocation quelque peu anachronique d'un passé chrétien, et l'exclamation inattendue « O paroles ». Quelques années plus tard, dans *The Waste Land*, une exclamation comparable (en français), « Et O ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! », vient également interrompre un passage très prosaïque, bruyant du « bruit des trompes et des moteurs », comme si dans les deux cas, le poète en revenait à la vertu principale de la parole poétique : sa capacité à ouvrir dans le bruyant désordre une brèche vers un autre espace.

Dans « La victoire », l'exclamation « O paroles » est prolongée comme en *diminuendo* par les vers suivants :

> O paroles
> Elles suivent dans la myrtaie
> L'Eros et l'Antéros en larmes
> Je suis le ciel de la cité

Ecoutez la mer

La mer gémir au loin et crier toute seule

demande insistant le sujet poétique de « La victoire ». Or l'espace de la mer, isolée au milieu de la page, nous semble être l'occasion là aussi d'un suspens, d'une prise de recul par rapport aux événements et à la cité en guerre. D'ailleurs, chez Cendrars dans « La Guerre au Luxembourg », comme plus tard dans « The Waste Land », surgissent aussi le nom et l'image de la mer. Dans « La Guerre au Luxembourg », lorsque la mer est évoquée, le lecteur ne sait pas bien s'il se trouve dans l'espace enfantin du jeu, rappelé par le « tas de sable », ou dans la mémoire du soldat, traversant les paysages, ceux de son pays ou ceux des ennemis. Dans les deux cas, pour l'enfant ou le soldat, l'évocation de la mer nous fait plonger dans un tiers espace, réoriente la pensée et le désir vers l'infini et la profondeur :

Le lendemain ou un autre jour
Il y a une tranchée dans le tas de sable
Il y a un petit bois dans le tas de sable
Des villes
Une maison
Tout le pays La Mer
Et peut-être bien la mer

Nous sommes déplacés, ce que l'organisation des vers sur la page choisie par Cendrars et Apollinaire souligne, de nouveau in-quiets[513].

[513] Dans « The Waste Land », l'évocation de la mer revient à de nombreuses reprises. Dans « The Burial of the Dead », elle est soulignée non par la disposition sur la page mais par un changement de langue, et produit encore un écart puisque rien dans le contexte ne renvoie à un paysage maritime :

- Yet, when we came back, late, from the Hyacinth Garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.

L'impuissance du sujet, figé dans son mutisme alors que la vie l'assaille, exigeant sa réponse, son désir et son action, trouve un dérivatif dans une triple image : « […] au cœur de la lumière, du silence / Immense et vide, la mer ». La métaphore poétique déplace la souffrance ou la honte du sujet, et lui permet de rompre son immobilité. Même si cette triple image renvoie surtout à l'infini du néant, sa beauté transforme l'erreur et l'imperfection d'un monde d'après la chute. Comme le dit très justement Martin Scofield à propos de la fin de "The Burial of the Dead", « We are walking over London Bridge, and we are at the same time members of a human race with an unfathomable depth of passions and guilts." (In *T.S. Eliot, the poems*, op. cit., p.113. « Nous marchons sur le pont de Londres, et nous sommes en même temps les membres d'une race humaine vouée aux passions et aux culpabilités d'une profondeur insondable. ») C'est très précisément cette profondeur que suggèrent la mer et les images aquatiques nombreuses dans le poème, qui finissent par donner l'impression que nous survivons, à moitié asphyxiés, sous la surface. Mais la mer est aussi le bord du monde, l'endroit où l'action est suspendue, la rive d'où l'on va pouvoir –parce qu'on s'est détaché partiellement du monde- le reconstruire.

Certes, dans le poème d'Apollinaire, le retour de l'inquiétude métaphysique s'accompagne du risque, déjà mesuré dans les poèmes d'*Alcools*, de *l'ardente moquerie* à l'égard du poète. Mais le sujet n'abandonne pas pour autant. Il renoue avec la poétique et la philosophie des « Fiançailles » : face à l'usure d'un monde soumis à la mort et à l'inconstance, quand les nouveautés se périment, que la Tour Eiffel de « Zone » devient une simple bergère, que dans les tranchées du « petit palais du tonnerre » tout ce qui est neuf a l'air ancien, ou que dans « La victoire » les trains « démodés et abandonnés » sortent « de la vie », deviennent « beaux et ridicules », la tâche du poète est d'inventer un art à son tour infidèle à la nature, et de continuer à réinventer le monde. L'engagement du poète dans la communauté des hommes (mais non dans la *zone des armées* cette fois) est réaffirmé par son autoportrait :

> La rue où nagent mes deux mains
> Aux doigts subtils fouillant la ville
> S'en va mais qui sait si demain
> La rue devenait immobile
> Qui sait où serait mon chemin

Le corps éparpillé, confondu avec la ville, est l'aboutissement de la démarche inaugurée dans « La Chanson du Mal-Aimé », poursuivie dans « Les Fiançailles » puis « Vendémiaire », et que les *Calligrammes* du temps de guerre avaient interprétée bien différemment[514]. Seule l'existence d'un public potentiel, et de la ville animée, donne un sens au cheminement du sujet. Mais cette fusion avec la cité et ceux qui la composent n'exclut pas de prendre une certaine distance. Au contraire, nous avons mentionné la situation d'énonciation flottante, à mi-chemin de la chambre et de la rue. Alors qu'Apollinaire n'a plus très longtemps à parler, ce poème synthétique de tant d'années de création et de questionnement esthétique, philosophique et en somme politique, se conclut sur l'affirmation d'une position relativement nouvelle :

> La Victoire avant tout sera
> De bien voir au loin
> De tout voir
> De près
> Et que tout ait un nom nouveau

La tâche du poète est bien de renouveler l'univers, de s'entêter sans céder au désespoir, *plus têtu que non l'hydre de Lerne*. Mais l'adhésion du sujet au monde et à l'époque réclame son

[514] Voir par exemple « Merveille de la guerre » : « Mais j'ai coulé dans la douceur de cette guerre avec toute ma compagnie au long des longs boyaux / Quelques cris de flamme annoncent sans cesse ma présence / J'ai creusé le lit où je coule en me ramifiant en mille petits fleuves qui vont partout ».

contrepoint de *distanciation*. Aussi le titre et le premier vers, « Un coq chante je rêve… », fonctionnent-ils de façon déceptive en prenant le contre-pied de l'horizon d'attente du lecteur : le sujet rêve beaucoup moins d'une victoire française, célébrée par le coq gaulois emblématique de la nation, que de l'entrée dans une autre époque. Avec « La Victoire », le poète se projette dans une époque toute différente de celle de « La petite auto », où il disait naître en même temps que la déclaration de guerre. Ici le conflit semble avoir assez duré, et Apollinaire nuance et réoriente sa démarche, le rôle qu'il s'attribue dans la cité, dont il se veut désormais à la fois proche et lointain. « La Victoire » renonce à l'image d'Epinal du poète en guerre pour revenir sur d'autres batailles, menées par Apollinaire au cours de sa vie. Sans aucun doute un des plus beaux poèmes d'Apollinaire, « La Victoire » se souvient de « La Chanson du Mal-Aimé », de « Palais », des poèmes du feu, de « Zone » et des poèmes de guerre, avec des accents alternés, tantôt mélancoliques, tantôt agressivement modernistes. L'attraction d'un sublime inaccessible le cède parfois à la complaisance dans la grossièreté, tout en faisant entendre au long du poème une qualité tenue, une voix plus mûre, l'obstination du poète sûr de sa tâche et de son travail.

Si « La Victoire » dessine une nouvelle posture pour le poète, faite d'engagement et de retrait, c'est aussi, nous semble-t-il, très exactement la position que cherche à exprimer Eliot, aussi bien dans « Gerontion » que dans « The Waste Land ». Certes, Gerontion, sujet éponyme du poème de 1919, regrette de ne pas avoir participé aux combats. Son manque d'héroïsme est cause peut-être que sa maison est en ruine. Mais en même temps « Gerontion » révèle une méfiance vis-à-vis de l'Histoire entendue comme le lieu où se déploie l'action :

> […] Think now
> History has many cunning passages, contrived corridors
> And issues, deceives with whispering ambitions,
> Guides us by vanities. […][515]

La représentation de l'Histoire comme un labyrinthe dit assez la difficulté à faire un choix. Notre action est-elle conduite par la vérité et la justice, ou plus certainement par des vanités, leurres, des illusions sans profondeur ? Dans ce labyrinthe pas plus que sur les trottoirs réfléchissants de « La Victoire », aucun Icare ne peut s'élever pour plonger un regard surplombant sur l'Histoire. A tout prendre sans doute, la situation de Gerontion le prouve, mieux vaut s'engager, mais en sachant que l'action se déploie de toute façon dans un monde

[515] Leyris traduit : « […] Dis-toi bien / Que l'Histoire a maints passages subtils, maints corridors / Et issues dérobées, qu'elle nous égare / D'ambitions chuchotantes, nous leurre de vanités ; […] »

d'erreur. Cette vision critique de l'action et de l'Histoire se décline aussi en une ontologie, une vision de la condition humaine :

> […] Unnatural vices
> Are fathered by our heroism. Virtues
> Are forced upon by our impudent crimes.
> These tears are shaken from the wrath-bearing tree.[516]

Il est difficile ici de ne pas faire le rapprochement avec les phrases de Paul Valéry sur « la brûlante leçon » de la guerre dans « La crise de l'esprit » : « les grandes vertus des peuples allemands ont engendré plus de maux que l'oisiveté n'a jamais créé de vices. […] Il a fallu, sans doute, beaucoup de science pour tuer tant d'hommes, dissiper tant de biens, anéantir tant de villes en si peu de temps ; mais il a fallu non moins de *qualités morales*. Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects ?[517] » C'est chez les poètes français et américain le même paradoxe de vices enfantés par des vertus, et Eliot se souvient très probablement ici de la prose de Valéry. Il dote la fameuse leçon de l'aura et des images du mythe, en quelques vers il synthétise l'impossibilité de la justice, la condition tragique de l'homme dans le labyrinthe de l'histoire, surplombé par « l'arbre de la colère » qui secoue sa pluie de larmes sur les hommes. En fait, nous nous sommes toujours demandée quelle était la valeur exacte de la métaphore du Christ en tigre dans ce poème : « […] In the juvescence of the year / Came Christ the tiger » puis « The tiger springs in the new year. Us he devours. […] ».[518] Certes, cette image de vitalité et d'énergie s'oppose de façon positive et belle à la déliquescence d'un monde en ruine et d'un sujet épuisé. L'engagement dans l'action nous semble valorisé dans ce poème, parce que tout y est déprimant à l'exception de cette étrange et violente représentation du Christ. Mais il y a semble-t-il aussi l'expression d'une réticence dans le choix de cette image, comme si le vitalisme, la vie la plus active, impliquait aussi sa part de violence et de mort.

Tout en soulignant les effets pervers du pur attentisme, du déracinement et de l'individualisme, « Gerontion » propose donc comme « La Victoire » un regard critique, distancié, sur l'action, l'engagement dans le destin collectif et la guerre. Or c'est aussi à une telle éthique de l'engagement critique que nous semble conduire « The Waste Land ».

---

[516] « « Des vices monstrueux naissent de notre héroïsme. / Nos crimes sans pudeur nous imposent des vertus. / Ces larmes, c'est l'arbre de colère qui les déverse. »

[517] La lettre de Paul Valéry, « La crise de l'esprit », fut d'abord publiée par l'*Athenaeum* de Londres, en avril 1919. In *Variété I et II*, Gallimard, Folio Essais, 2002, pp.14-15.

[518] « […] Dans la jouvescence de l'an / Vint Christ le tigre. » puis « Bondit le tigre au nouvel an. Et nous dévore. […] »

Si le nationalisme d'Apollinaire est peu douteux, les raisons pour lesquelles T.S. Eliot a tâché de s'engager dans les services d'espionnage de l'US Navy en 1917 ne sont pas immédiatement aussi claires. Certes, le poète avait lu et médité, lui aussi, les écrits de Péguy, ceux de Maurras, de Pierre Lasserre et de Sorel (les *Réflexions sur la violence* sont traduites par T.E. Hulme en 1916, et font plus tard partie d'une liste de six ouvrages recommandés par Eliot aux lecteurs du *Criterion*)[519]. Ceci sans doute a pu sensibiliser Eliot aux questions portant sur l'identité nationale. Mais l'engagement dans l'action et l'histoire s'articule visiblement pour Eliot à sa conception du Christianisme, comme il devient manifeste avec « The Waste Land ».

Une méditation ancienne sur certains passages de la *Divine Comédie* de Dante a ainsi joué un rôle. Dans le vestibule de « L'Enfer » en effet, au chant III, vivent ceux qui n'ont pas pris parti durant leur vie, ceux qui firent « par lâcheté le grand refus », écrit Dante : ce sont « les mauvais, qui déplaisent à Dieu »[520]. Ces hommes déjà quasiment morts de leur vivant commirent la pire des fautes selon Dante : ils vécurent indifférents, d'une « vie aveugle ». Nous savons que dans le poème « Gerontion », le sujet poétique souffre la honte de n'avoir pas combattu, d'avoir manqué l'Histoire et la geste héroïque. Or les images de la *Divine Comédie* reviennent en particulier dans le grand poème de 1922, « The Waste Land », à la fin de la première partie, dans le vers « I had not thought death had undone so many », traduction littérale des vers 55-57 du chant III. Ici, la foule des indifférents a manqué l'enseignement des Evangiles, réinterprété par Dante. On songe aussi au mépris de la tiédeur, autre forme d'indifférence, de vie sans ardeur, exprimée dans l'Apocalypse de saint Jean. D'ailleurs, si « The Waste Land » n'est pas seulement l'enregistrement des bruits des hommes, mais porte, à travers les fragments de citations et la mosaïque de personnages et de situations, quelque chose comme une morale, ou une suggestion de morale, elle nous paraît précisément résider là. Nous avons déjà évoqué les passages en sanscrit de « What the Thunder Said », mais il est temps d'y revenir :

> DA
> Datta : what have we given ?
> My friend, blood shaking my heart
> The awful daring of a moment's surrender

[519] Sur ce point, voir Kenneth Asher, *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, 1995, et notamment le chapitre 2, "The French Connection ». Asher cite en particulier les fragments du cours de littérature française présenté par Eliot en 1916 dans le Yorkshire, dont le syllabus révèle l'influence forte de la pensée française néo-classique, qu'Eliot caractérise par « le retour de la forme et de la contrainte en art, la discipline et l'autorité en religion, la centralisation en politique (que ce soit en régime socialiste ou monarchiste) […] la croyance au Péché Originel – la nécessité d'une discipline austère. » (cité par Asher p.38 – notre traduction).

[520] Dante, *La Divine Comédie : L'Enfer*, chant III, vers 45-66, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, 1992.

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed[521]

Le poème affirme la nécessité de s'engager concrètement dans les questions temporelles, dans les affaires des hommes, de donner (c'est le mot sanscrit Datta) et de sympathiser (Dayadhvam), pour échapper à sa propre prison. L'existence tient dans le don de soi, dans l'audace, et non dans la prudence. Le choix du sanscrit ici s'explique partiellement par la pudeur d'Eliot, la difficulté avouée depuis Prufrock de prendre publiquement la parole, sa volonté de s'adresser mezza voce à quelques-uns qui sauront lire, mais aussi par la mise en tension de la modernité et de la tradition, le sanscrit renvoyant aussitôt aux racines indo-européennes.

A notre connaissance, ce choix du sanscrit ici n'a jamais été lu par la critique comme une réponse au mouvement dada. Pourtant « DA » revient trois fois dans le poème, et trois fois *réclame une interprétation*. Ne sommes-nous pas à l'opposé des déclarations du groupe de Zurich : « DADA ne signifie rien » ? et sans doute bien loin de leur positionnement pendant la guerre ?

Aussi le détachement auquel le poème invite parallèlement, en particulier dans la quatrième partie, avec les images de la mer et de Phlébas le Phénicien, « mort depuis quinze jours » et qui « Oublia le ressac et le cri des mouettes / Et les profits et pertes », n'exprime-t-il pas un mépris de la vie ou de l'action. Il s'agit au contraire d'une forme d'initiation, d'un détachement émotionnel vis-à-vis des conditions variables de la vie, comparable à celle que vivent les personnages de *La Tempête* au début de la pièce de Shakespeare, eux que leur naufrage a (apparemment) perdus. Car c'est là le troisième terme de l'enseignement du « Tonnerre », « DA / Damyata », « Soyez humbles, gouvernez-vous » ; il s'agit de s'oublier pour mieux se trouver, se mieux conduire (à cette condition survient la joie lisible aux vers 418-422[522]). Les images maritimes de pilotage suggèrent ce contrôle de soi, ou bien, pour reprendre un terme propre à Eliot, cette discipline -à l'inverse du « Coriolan défait » qui apparaît à la fin du poème, ce héros romain et shakespearien, chef militaire sans égal mais perdu par sa vanité démesurée et son absence de maîtrise émotionnelle. Le détachement

[521] Leyris traduit : « DA / *Datta* ; Qu'avons-nous donné ? / Mon ami le sang affolant le cœur / L'épouvantable audace d'un instant de faiblesse / Qu'un siècle de prudence ne saurait racheter // Nous avons existé par cela, cela seul ».

[522] "DA / Damyata : The boat responded / Gaily, to the hand expert with sail and oar / The sea was calm, your heart would have responded / Gaily, when invited, beating obedient / To controlling hands". Leiris traduit ainsi : "DA / Damyata : le navire / A gaîment répondu à la main du nocher / La mer était tranquille et ton Coeur eût gaîment / Répondu à l'invite, eût obéi, battant / Aux mains régulatrices. »

recommandé par la voix du Tonnerre n'est donc pas une indifférence à la vie, ou aux problèmes de l'époque, mais une discipline personnelle, parfaitement compatible avec le don de soi et l'engagement dans l'action commune.

En dehors même des raisons proprement politiques qui ont pu pousser (en vain il est vrai) Eliot à s'enrôler, la nécessité de s'impliquer dans les affaires sociales et la vie de la cité, dont nous avons montré qu'elle commençait à s'affirmer avec « The Love Song of J. Alfred Prufrock », se confirme au moment de la Première Guerre mondiale. Aussi la fin de « The Waste Land » peut-elle se lire comme un *Contre Dada* : non, la littérature, même la plus moderne formellement, n'est pas toute ironie intertextuelle, non on ne saurait vivre tout à fait sans prendre parti, même si ce parti pris implique son lot d'erreur et réclame son contrepoint de discipline et de critique.

On le voit, ni Apollinaire, ni Cendrars, ni Eliot ne renoncent à leurs positions lors de la Première Guerre mondiale. Aucun n'affiche le pacifisme qui fut sans doute le lot d'une minorité, aucun non plus ne se révolte contre la boucherie qu'ils ont pu voir pourtant de leurs yeux, et dont Eliot a pu prendre une connaissance indirecte. Mais tout en valorisant l'engagement dans l'action, dans l'Histoire, dans les affaires de la Cité, tous trois cherchent la bonne distance : voir de près et de loin, se donner et se détacher, agir mais sans renoncer à l'esprit critique. La position du poète, pour non-surplombante qu'elle soit, hésite dans un entre-deux : ni tout à fait dans la foule, ni à l'écart, le sujet poétique prend part à l'action en témoin actant souvent critique. Or, voulant donner plus de visibilité à leur dialogue avec « les grandes paroles collectives » (selon une expression d'Apollinaire), les poètes cherchent de nouveaux médias, et quittent le champ strictement poétique.

La recherche de nouveaux médias

Parmi les autres genres et médias auxquels s'intéressent les poètes, il s'agit en premier lieu de théâtre et de cinéma, deux médias exploités à des fins différentes, dans le but néanmoins évident de dialoguer avec l'époque. Apollinaire se consacre au théâtre avec le « drame surréaliste » *Les Mamelles de Tirésias*, représenté le 24 juin 1917, mais dont il précise qu'une grande partie des matériaux remonte à 1903, ce qui indique un intérêt précoce d'Apollinaire pour cet art. La préface d'Apollinaire à la pièce montre parfaitement comment s'organisent dans sa pensée l'usage du médium théâtral, le choix d'une esthétique à la fois

personnelle, fantaisiste et novatrice, mais point éloignée de l'art des revues (« car l'art populaire est un fonds excellent »), la nécessité classique « d'intéresser et d'amuser », l'espoir d'agir sur le public et de répondre à un problème national et d'actualité (« le problème de la repopulation »), la joie « patriotique » d'en tirer quelque gloire nationale.

Après *Les Mamelles de Tirésias* en 1917, Apollinaire compose en 1918 une pièce versifiée en trois actes, *Couleur du temps*, qui nous semble symptomatique d'un effort pour trouver « la bonne distance ». Représentée le 24 novembre, soit deux semaines après la mort du poète, cette pièce manifeste clairement à quel point le théâtre, lieu de débat, permet de développer les possibilités du poème dramatique, ou du simultanéisme et du principe dialogique, en confrontant les différentes idéologies, la scène théâtrale doublant l'hémicycle de l'assemblée comme lieu de débat public. Dans *Couleur du temps*, la vieille rivalité entre matérialisme et idéalisme, entre science et poésie, prend la forme dramatique d'une concurrence entre le poète Nyctor, qui a inventé la beauté, « […] fille de [ses] rêves / Et de [son] imagination », et le savant Ansaldin qui « seul [peut] la conserver ». Mais à cet antagonisme s'adjoint un autre débat idéologique, où les personnages incarnent tour à tour deux aspects de la pensée d'Apollinaire. Dans un pays qui jouit encore de la paix mais que menace la proximité des champs de bataille, il s'agit pour le savant Ansaldin, le poète Nyctor et le riche Van Diemen de trancher entre pacifisme internationaliste et devoir patriotique, entre république des sciences et des lettres et république des citoyens. Ansaldin presse ses amis de partir alors qu'il en est encore temps, et de fuir le théâtre des combats. Mais Nyctor insiste pour rester : pour le poète, « les poètes / Sont l'âme de la patrie », il est donc de leur devoir d'aimer le danger et de se dévouer à la République. Il justifie son choix et le peu d'égards qu'il a pour sa sécurité en réinterprétant Platon dans la scène d'ouverture :

> Platon les met hors de la République
> Ils sont au-dessus de lois et morale
> Mais un tel privilège comporte
> De très grandes obligations
> Et notamment celle d'exprimer
> Tout ce que les autres citoyens
> Peuvent ressentir de sublime
> C'est pourquoi il faut bien que je reste

Il va de soi que dans le dialogue de Platon, *La République*, les poètes ne disposent guère de privilèges et d'obligations, et ils sont tout bonnement exclus de la république idéale qu'imagine Socrate avec ses interlocuteurs[523]. Le singulier retournement et l'interprétation

[523] Les poètes sont des fauteurs de trouble qui mettent en péril l'ordre de la République idéale : ils sont doubles, ils provoquent des émotions nuisibles, ils inventent des fables mensongères etc.

pour le moins libre de l'œuvre de Platon montre bien ici le volontarisme d'Apollinaire en 1918 : il retourne l'exclusion prononcée par Socrate en un privilège (« [Les poètes] sont au-dessus de lois et morale ») et se targue paradoxalement de l'autorité de Platon pour asseoir la fonction du poète dans la Cité, l'obligation d'exprimer les pensées sublimes des citoyens.

Mais selon le riche Van Diemen, le poète doit, de même que le savant, faire de son œuvre sa patrie, et penser avant tout à l'humanité. Pour Van Diemen, le véritable devoir est d'imiter Enée quittant Troie, et d'aller fonder loin des combats une Rome nouvelle. L'argumentation de Van Diemen est reprise à l'acte II scène 2, dotée d'un accent politique neuf, par Ansaldin convaincu. Celui-ci a enlevé la mère et la fiancée d'un soldat mort au combat pour les emmener malgré elles avec ses compagnons sur une île déserte. Tandis que la jeune femme défend la position de Nyctor, « La beauté est en tout / Le devoir accompli », Ansaldin critique son conformisme intellectuel : « Vous voulez donc n'être que l'esclave / Des grandes paroles collectives ». Contre les « Etats policés ou non », il prêche pour « un ordre nouveau », la fondation d'une nation dont les citoyens seraient dotés de tous les droits, spirituels, philosophiques, physiques et politiques. Ansaldin cite alors les droits que « Le Christ acquit aux hommes » et il fait référence aux conquêtes philosophiques du XVIIIe siècle : on reconnaît dans son discours l'alliance de la justice sociale et de l'héritage chrétien qu'on avait lue dans le poème « Le Larron », l'utopie anarcho-chrétienne chère au tout jeune Apollinaire d'une Cité des Justes, ici et maintenant. Cependant, cet « ordre nouveau », précisément utopique, ne mène nulle part, ou plutôt au désert, puisque les trois hommes errent en vain du volcan de l'Equateur à la banquise du Pôle sud. A l'acte III, loin des hommes, ils finissent d'ailleurs paradoxalement par se déchirer et mourir dans le désert glacé d'une « paix froide ».

A l'évidence la pièce, comme le recueil publié des *Calligrammes*, tranche en faveur de l'engagement militaire et du patriotisme. La réunion fantaisiste de personnages caricaturaux et le symbolisme suranné de certains passages n'en font pas un chef d'œuvre. Néanmoins elle présente l'intérêt de redistribuer les positions : le plus idéaliste, l'homme aux mains vides, le poète, l'inventeur de la beauté, est aussi le plus patriote parce qu'il sait que la vie est au milieu des hommes, de l'amour et de la haine, qui sont les deux formes d'un même élan. Par ailleurs, quelle que soit la démonstration implicite d'une fin catastrophique, la pièce est bien le lieu d'un débat idéologique et politique. Tout en refusant finalement le pacifisme comme une erreur fatale, *Couleur du temps* donne aussi une voix à la révolte contre la boucherie guerrière des Etats « souverains » et assoiffés de sang.

T.S. Eliot s'intéresse au théâtre, ou plus exactement au « drame poétique », comme critique bien avant de devenir lui-même dramaturge. En témoignent les essais de 1919, « La rhétorique et le drame poétique » et « *Hamlet* ». C'est au sujet de la pièce de Shakespeare qu'Eliot invente l'expression de « corrélat objectif » (« objective correlative ») d'une émotion. Ce qu'il dit de Hamlet, il eût pu le dire de Prufrock sans doute :

> Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not the adequate equivalent for it. […] It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it […] the very nature of the *données* of the problem precludes objective equivalence. […]Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear. And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to the point: that Hamlet's bafflement at the absence of objective equivalent to his feelings is the prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem.[524]

Dans un article d'octobre 1964 intitulé "T.S. Eliot and Nietzsche", F.N. Lees suggère que T.S. Eliot aurait trouvé le concept de « corrélat objectif » chez Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*[525]. Que l'hypothèse soit juste ou non (même si nous constatons peu d'affinités entre le philosophe allemand et le poète), il est bien certain que la réflexion d'Eliot sur la pièce de Shakespeare est suggestive de son propre trouble : Hamlet, Prufrock et sans doute lui-même à l'époque de « The Love Song » ne trouvent pas de raison objective à leur dégoût ou leur inquiétude. Dans « The Waste Land » en revanche, la dévastation de la Terre est un corrélat objectif à l'inquiétude du roi pêcheur, à la pitié de Tirésias, la ruine matérielle est l'objectivation de la ruine spirituelle.

---

[524] « *Hamlet* » in *Selected Essays*, p.145. « Hamlet est confronté à une difficulté : son dégoût a été occasionné par le comportement de sa mère, mais sa mère n'est pas l'équivalent objectif de son dégoût. […] C'est pourquoi il ne parvient pas à comprendre son propre sentiment ; il ne peut pas en trouver une explication objective. […] la nature même des *données* du problème rend impossible son équivalence objective. […] Hamlet (l'homme) est dominé par une émotion qu'il ne peut exprimer car elle va au-delà des faits qui se présentent à ses yeux. Et l'identité supposée de Hamlet avec son auteur est effective sur ce point : la confusion de Hamlet face à l'absence d'équivalent objectif à ses sentiments n'est que le prolongement de la confusion de son créateur face à son problème artistique. »

[525] F.N. Lees, « T.S. Eliot and Nietzsche », in *Notes and Queries*, octobre 1964, p.387. Lees fait référence au chapitre 17 de l'ouvrage. Nietzsche y explique en effet que chez les poètes dramatiques grecs, "le langage de leurs héros est, à certains égards, plus superficiel que leurs actes; le mythe ne trouve, en aucune façon, dans le discours son objectivation adéquate. La succession des scènes et le spectacle des tableaux proclament une sagesse plus profonde que celle qu'il est possible au poète lui-même d'atteindre par le moyen des paroles et des concepts. Un semblable phénomène peut être observé aussi chez Shakespeare, dont l'Hamlet, par exemple, dans une acception analogue, parle plus superficiellement qu'il n'agit, de sorte que c'est non pas des paroles, mais de la contemplation approfondie de tout l'ensemble que se déduit cette philosophie d'Hamlet précédemment évoquée. » (Nous citons la traduction française de l'édition Laffont.)

Si donc les liens entre théâtre et poésie sont sous-jacents assez tôt dans l'œuvre d'Eliot, il est vrai que c'est surtout dans le « Dialogue sur la poésie dramatique » de 1928 qu'il les explicite. Sortons ponctuellement des bornes chronologiques de cette étude ; dans son « Dialogue », Eliot demande : « quelle grande poésie n'est pas dramatique ? », suggérant que Dante même est dramatique lorsqu'il s'attaque « au mystère divin », nous engageant « dans le problème de l'attitude humaine en face du mystère »[526]. Autrement dit, nous le comprenons, la poésie pour Eliot est dramatique parce qu'elle *nous engage dans un problème*, ce qui rejoint une formule antérieure de l'essai, au sujet du dramaturge Pinero, dont Eliot dit qu'il se préoccupe « d'actualiser les problèmes de sa génération »[527].

N'est-ce pas là précisément la direction que nous avons vu prendre à la poésie d'Eliot, passant d'un problème idéologique personnel, à l'actualisation des problèmes de son époque ou de sa génération dans sa poésie[528] ? Or, en même temps, il passait du lyrisme au sujet fictif et dialogique, et à cette forme singulière, moderne, de dramatisme en poésie qu'est le simultanéisme. Et pour quelle raison, A., l'un des personnages du « Dialogue sur la poésie dramatique », affirme-t-il que « l'impérieux désir d'un drame poétique est éternel dans la nature humaine »[529], sinon précisément parce qu'il y a à chaque époque un ou des « problèmes » dans l'articulation desquels il s'agit pour le poète de s'engager avec le public ? Enfin B. exprime sans aucun doute la pensée d'Eliot lorsqu'il répond à G. : ce dernier suggérait à ses interlocuteurs de louer une grange pour y représenter leurs pièces entre eux, mais B. insiste alors sur l'importance du public au théâtre. Sa réponse est comparable à l'attitude d'Apollinaire tentant de créer par sa pédagogie le public de l'art moderne ; il prend acte du « marché » de l'offre et la demande qu'est le théâtre (« Nous ne pouvons pas faire ces pièces de théâtre, à moins de penser qu'il y a une clientèle »), mais il ajoute : « et il n'y en aura une que lorsque nous l'aurons créée »[530].

Certes, les préoccupations sociales de T.S. Eliot sont plus explicites en 1928 qu'en 1922, mais nous souhaitions insister sur le fait que le choix du drame s'opère dans la continuité des recherches effectuées dans le champ du poème. Il relève chez Eliot, comme chez Apollinaire, de deux facteurs tout à fait corrélés : la volonté de mettre en scène un débat ou un problème de l'époque, et la conscience que le théâtre est un art éminemment public (ni

[526] *Essais choisis*, op. cit., pp.69-70.
[527] Ibid., p.63.
[528] Souvenons-nous de cette phrase essentielle de *Tradition and the Individual Talent* (1917) : « [Le poète] doit se rendre compte que l'esprit européen, que l'esprit de son pays – esprit qu'il a appris peu à peu à considérer comme beaucoup plus important que son propre esprit individuel – est un esprit qui change », in *Essais choisis*, p.30.
[529] Ibid., p.75.
[530] Ibid., p.77.

l'un ni l'autre ne prétend faire un théâtre à lire *dans un fauteuil*) qui convient précisément lorsqu'on souhaite sensibiliser le public sur les questions de son temps, faire progresser le débat public.

Outre le théâtre, c'est « l'art populaire par excellence, le cinéma » (selon l'expression d'Apollinaire[531]) qui intéresse Apollinaire et Cendrars. Il y a à cela une double raison : son caractère populaire et son aspect à la fois technique, mécanique, et artistique. Comme le dira bien plus tard Walter Benjamin, le cinéma est l'art le plus adapté « à l'ère de la reproductibilité technique »[532]. Dans un article de 1910 publié dans *L'Intransigeant*, Apollinaire explique que le phonographe et le cinématographe « satisfont [son] amour pour la science, [sa] passion pour les lettres et [son] goût artistique »[533]. Conciliant enfin les ennemis héréditaires, le cinéma a donc « un attrait sans pareil », il va permettre, selon *L'Esprit nouveau et les poètes*, de « machiner la poésie comme on a machiné le monde ». Certes, dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire est critique vis-à-vis « des imaginations grossières des fabricants de films ». Mais le cinéma est destiné, avec le phonographe, à devenir le moyen d'expression des poètes. Ils sont alors susceptibles de redevenir des enchanteurs :

> chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.[534]

Cette réflexion sur le cinéma participe d'une méditation plus générale, engagée au XIXe siècle, sur la recherche d'un art total, dont l'opéra wagnérien avait pu être une première incarnation. Dans une interview accordée à Pierre Albert-Birot pour *SIC* au printemps 1916, Apollinaire précise que « le grand théâtre qui produit une dramaturgie totale c'est sans aucun doute le cinéma[535]. » Mais le modèle wagnérien est précisément rejeté dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, quelques lignes après le passage ci-dessus, car la totalité à laquelle aspire Apollinaire n'est pas unité, mais bien profondeur et contrastes, par exemple entre les « apparences » et « la pensée ». Surtout, Apollinaire souligne la vocation épique du cinéma, qu'il compare au « jongleur d'autrefois », en ceci que l'épopée véritable était « celle que l'on

[531] *L'Esprit nouveau et les poètes*, op. cit., p.944.
[532] Voir Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, (1935), essai recueilli dans *Œuvres III*, éditions Gallimard, 2000.
[533] Voir *Œuvres en prose complètes I*, op. cit., p.1401.
[534] *L'Esprit nouveau et les poètes*, ibid., p.945.
[535] « Les tendances nouvelles », in *Œuvres en prose complètes II*, op.cit., p.987.

récitait au peuple assemblé et rien n'est plus près du peuple que le cinéma. Le poète épique s'exprimera au moyen du cinéma, et dans une belle épopée où se rejoindront tous les arts, le musicien jouera aussi son rôle pour accompagner les phrases lyriques du récitant[536]. »

Cette combinaison de la machine et du lyrisme prend plusieurs directions au cinéma : le goût du merveilleux et de l'illusion cultivé par Georges Méliès, ou tout à l'opposé la création d'un nouveau type humain, à la fois mécanique et métaphysique. Ainsi, le personnage inventé par Chaplin a une démarche heurtée, il subit sans révolte des séries d'accidents dont le facteur humain semble absent, enfin il est exactement l'incarnation de la définition du comique selon Bergson, « de la mécanique plaquée sur du vivant », tout en étant passablement inquiet, sentimental, rêveur, poète. Comme le dit Jean Mitry à propos du personnage de Chaplin, célèbre depuis 1914, Charlot « agit selon son état et réagit selon son être »[537]. Ce n'est donc pas un hasard si Charlot fut tellement aimé des poètes, de Cendrars qui prétendit avoir été le cothurne de Chaplin à Londres, à l'heure où celui-ci étudiait Schopenhauer, et qui lui consacra un texte intitulé « La Naissance de Charlot » en 1926[538], mais aussi de Lorca qui, comme son contemporain Alberti, reconnaît en Charlot le poète moderne par excellence, ou encore de Crane qui lui consacre un poème, et sur lequel nous reviendrons.

A l'époque qui nous intéresse, Cendrars n'a consacré qu'un seul texte au cinéma, *L'ABC du cinéma*, publié dans une première version en 1919, et complété en 1926[539]. Dès la première version, on perçoit dans ce texte enthousiaste à quel point le cinéma est pour Cendrars l'expression même d'un monde où tout est sensible, dépouillé de hiérarchie. Le gros plan en particulier lui semble susceptible de révéler la vie et le drame de la matière (« Et pourquoi la matière est-elle imprégnée d'humanité ? »), les analogies des êtres et des choses, la vie et la souffrance de tout. Il retrouve l'élan initié lors du voyage en Amérique, et ici le sentiment de communion se généralise à l'ensemble de l'univers : « Comme au moyen âge le rhinocéros est le Christ […] Nous voyons notre frère le vent et la mer est un abîme d'hommes. » Le faisceau de lumière du projectionniste rejoint à la fois quelque antique et enfantine lanterne magique (le « foyer de la lanterne »), tient du révélateur chimique (« Les chimies se nouent et se dénouent »), et du geste de Dieu faisant surgir la lumière. Mais cette lumière créatrice est tout humaine, et ici encore comme bien plus tard dans le passage de

[536] Ibid, p.986.
[537] Cité dans *Le Grand Atlas du cinéma mondial*, éditions Atlas, 1996, p.18.
[538] Texte recueilli dans *Aujourd'hui, suivi de Essais et réflexions*, op.cit., p. 125-127.
[539] Voir le volume 3 des Œuvres de Cendrars aux éditions Denoël : *Hollywood la Mecque du cinéma, suivi de l'ABC du cinéma et de Une nuit dans la forêt*, Denoël, 2001, pp.140-145.

L'Homme foudroyé cité plus haut, Cendrars valorise la chute qui a fait de l'homme un créateur :

> Faisceaux. Rayons. Pas de vis prodigieux autour duquel tout tombe en spirale. Projection de la chute du ciel. Espace. Vie captée. Vie de la profondeur.

S'il développe plus tard ses écrits sur le cinéma, Cendrars a déjà, avant 1922, l'expérience pratique du cinéma. Il a écrit deux scénarios, *La Fin du monde filmé par l'Ange notre-Dame* en 1917, et *La Perle fiévreuse*, publié en feuilleton de novembre 1921 à mars 1922, et que Cendrars aurait tourné en 1921 en Italie, sous le titre de *La Vénus noire*, mais dont les copies auraient été détruites[540]. En 1918, il a été figurant dans le film d'Abel Gance, *J'accuse*, et en 1919 son assistant pour *La Roue*. En 1917, Apollinaire a lui aussi écrit deux scénarios, *La Bréhatine*, en collaboration avec André Billy, et *C'est un oiseau qui vient de France*, quoique aucun des deux ne soit finalement réalisé[541]. Or la comparaison de *La Fin du monde filmé par l'Ange Notre-Dame* et de *La Bréhatine*, strictement contemporains, révèle une communauté de partis pris.

En adoptant le septième art, les deux poètes-scénaristes semblent prendre un plaisir presque enfantin à désacraliser ce qui, dans leurs premiers écrits, relevait de l'idéal. La littérature, chez Apollinaire et Billy, la religion, chez Cendrars, deviennent des entreprises commerciales. Ainsi, le romancier de *La Bréhatine*, Raymond Breteuil, reçoit-il une commande précise de feuilleton de la part « du directeur d'un journal quotidien populaire », *La Rumeur* : le roman feuilleton doit viser surtout les lectrices du journal. On suit la façon dont l'auteur compose son feuilleton, mettant à profit les faits divers et les drames privés, ne faisant aucun frais d'imagination ; des cartons exhibent le « grand lancement » du roman feuilleton, l'on suit la campagne publicitaire, les « colleurs d'affiche », le tout dépourvu de questionnement moral ou esthétique : l'écrivain et le directeur de journal agissant en parfaits hommes d'affaires.

De la même façon, Cendrars ouvre son scénario sur quelques phrases percutantes, qui donnent le ton :

> C'est le 31 décembre. Dieu le Père est à son bureau américain. Il signe hâtivement d'innombrables papiers. Il est en bras de chemise et a un abat-jour vert sur les yeux. Il se lève, allume un gros cigare, consulte

[540] Voir Francis Vannoye, préface au volume 3 des œuvres de Cendrars, op. cit. pp.12-13.
[541] Voir pour les détails les notes des *Œuvres en prose complètes I*, op. cit., pp.1470-1472 et 1474.

> sa montre, marche nerveusement dans son cabinet, va et vient en mâchonnant son cigare.

Dieu, comme le directeur de journal et le romancier, gère son affaire en businessman. De même que le romancier de *La Bréhatine* tire profit du suicide d'une jeune fille, et provoque celui d'une autre jeune fille par ses écrits, Dieu profite des offices des morts de la Grande Guerre pour faire rentrer l'argent dans les caisses, et il promeut un grand barnum des religions sur Mars, qui par la violence de ses scènes provoque la mort des délicats Martiens. La vulgarité du « patron », Dieu, ressort de sa « réclame criarde » (« Dieu le Père a dépassé son but. Barnum est trop vulgaire ») ; celle du directeur de *La Rumeur* est d'une autre nature : il mésuse d'un vocabulaire religieux pour doter son journal d'une aura morale et esthétique (le roman de Raymond doit toucher « l'âme de nos lecteurs et surtout lectrices », et une fois le roman lu, le directeur le décrète « merveilleux »). Du moins le Dieu de Cendrars est-il plus franchement et froidement cynique. Si dans *La Bréhatine*, les noms de saints servent à désigner les bas-fonds (le Cabaret peuplé de voyous et de filles en cheveux s'appelle le « Caveau du petit Saint Jean » et dans un autre « bouge à matelots » est assassiné le capitaine ivre du « Saint Patrick »), dans *La Fin du monde* les saints sont devenus des « chefs de rayon » et les prophètes, burlesques, se disputent entre eux.

En un mot, c'est partout le triomphe du commerce, au plus mauvais sens du terme, et ces deux scénarios inversent la proposition du vers de « Contrastes » : « Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers » ; c'est Dieu et le littérateur qui ont ouvert boutique ici. Cependant, à aucun moment, le scénariste n'intervient pour juger son histoire. Apollinaire et Billy d'une part, Cendrars d'autre part ont au contraire parfaitement compris que l'écriture scénaristique leur permettait, plus que toute autre, de se passer de jugement moral.

Chacun d'eux tire d'ailleurs diversement parti des possibilités techniques du cinéma pour confondre les différents niveaux de réalité, et nous finissons par douter si nous sommes dans l'univers premier de la diégèse, ou bien dans une scène de représentation à l'intérieur de cet univers. Mais y a-t-il, notamment chez Cendrars, encore une diégèse et des représentations intradiégétiques ? Dans *La Bréhatine*, les possibilités du scénario et la technique du montage et des surimpressions sont exploitées pour plonger le spectateur dans l'univers des masques, des mensonges, et de l'artifice auquel Apollinaire a décidé d'adhérer depuis 1908. Ainsi, l'écrivain Raymond transforme en fiction la vie d'Aline, gardienne du phare de Bréhat abandonnée par son fiancé, et il incorpore également dans son feuilleton un « vrai » fait divers

lu dans le journal, le suicide « par désespoir d'amour » d'une jeune institutrice new-yorkaise. Mais inversement, la fiction commande la réalité, car la lecture, dans le journal, du roman feuilleton dans lequel elle s'est reconnue, pousse Aline à imiter le suicide de l'héroïne, qui elle-même n'était que la copie de la jeune Américaine. Aussi l'image de la mort d'Aline revient-elle à l'*identique* à plusieurs reprises, signe unique de signifiés très différents, tantôt comme image de fiction (c'est le feuilleton), tantôt comme scène « réelle », tantôt encore comme pensée de Raymond ou d'Yves.

Surtout, la succession des plans et des surimpressions ne permet pas de préciser la nature de certaines images. Quelques-unes semblent relever de la fiction romanesque. Ainsi, lorsque Raymond écrit son roman, on voit Yves, le marin fiancé à Aline qui l'a abandonnée, dans les bas fonds de Nantes et de Montmartre. Ces images produites par l'imagination de Raymond ne se différencient pourtant pas du reste. D'autres images peuvent appartenir au premier récit, ou au contraire au roman, puisque les indications d'Apollinaire et Billy supposent de toute façon qu'on puisse visualiser les pensées des personnages et les actions du roman écrit par Raymond, mais aussi qu'on puisse suivre plusieurs actions dans plusieurs lieux simultanément. Ainsi, l'image « SURIMPRESSION Aline attend dans le phare du Paon et regarde le portrait de son fiancé » relève-t-elle du simultanéisme (pendant que Raymond écrit à Paris, Aline est mélancolique en Bretagne) ou bien de la pensée de Raymond (elle est une image du roman en train de s'écrire) ? En fait, cette « image », comme d'autres décrites plus tard, ne relève pas d'un niveau de réalité précis, mais de plusieurs.

Quant à l'image finale, « Breteuil met sa tête dans ses mains », elle peut s'interpréter comme le remords de Breteuil, prenant conscience des conséquences de sa fiction (la double mort d'Aline et d'Yves), ou bien comme la réflexion de Breteuil sur les suites éventuelles de cette histoire et ses débouchés journalistiques. Mais cette image peut aussi être l'indication que tout ce qui précède n'était que le produit de la réflexion de Breteuil : on l'a vu se frapper le front au début du scénario, alors qu'il cherchait un sujet de roman pour répondre à la commande du directeur de journal, et l'ensemble de la narration peut n'être donc que la succession des pensées de Raymond imaginant son roman.

Si Apollinaire et Billy nous font hésiter sans cesse entre récit premier, fiction romanesque intradiégétique et pensées des personnages, le scénario de Cendrars va encore plus loin dans la confusion entre les différents niveaux de représentation. Puisque l'industrie cinématographique à ses débuts met volontiers en scène narrations littéraires et légendes religieuses (on ne compte pas les *Vie de Jésus*, *Passion* et autres *Christ marchant sur les eaux*

des premières années du cinéma), à grands renforts de costumes et de décors, Cendrars scénarise la mise en scène de la religion. Ainsi, Dieu le Père assume les fonctions d'un directeur de cirque. Pour le barnum des religions qu'il a organisé sur Mars, « Défilent de Krishna à Jésus tous les fondateurs des religions depuis la plus haute antiquité », « De même, quelques tableaux vivants ou reconstitutions historiques, ainsi : le Massacre des Albigeois ; Bacchus bleu, dieu des singes ; la fuite de Mahomet, etc. »

Or, quelques séquences plus loin, l'accumulation des substantifs nous fait douter de la qualité mimétique ou théâtrale de ces « tableaux vivants ». Le scénariste évoque en effet « l'horreur de certains spectacles, de certaines scènes, de certains sacrifices célébrés, tous les moyens brutalement sensuels exploités dans cette parade des religions, l'exposition de certains martyres, la torture, par exemple, infligée aux animaux dans la réincarnation égyptienne ». Spectacles, scènes, ou sacrifices ? Si le premier terme appartient bien à l'ordre de la représentation, le deuxième est plus ambigu (on peut parler par exemple de scènes de rue ou de vie), et le troisième ne relève plus du tout de la mimésis. Et que veut dire exactement ici « l'exposition de certains martyres » ? Sommes-nous dans la mise en scène mimétique ou bien dans la mise en spectacle d'une horreur effective ?

Cendrars cultive d'ailleurs l'ironie, comme figure du doute, à tous niveaux. Affectionnant les accumulations, il introduit volontiers dans les séries d'événements ou de personnages un élément insolite qui vient miner la cohérence de l'ensemble et nous renvoie à l'arbitraire du geste artistique, qu'il soit celui du directeur de cirque, Dieu, ou du scénariste. Par exemple, quel est ce « Bacchus bleu, dieu des singes » mentionné plus haut parmi les « reconstitutions historiques » ? ou bien, que vient faire Raspoutine parmi la liste des « chefs de rayon » de Dieu : « Le Pape, le Grand Rabbin, le chef du Saint-Synode, le Grand Maître de la Franc-Maçonnerie, le Grand Lama, le Grand Bonze, M. le Pasteur, le Député Socialiste-Chrétien, Raspoutine, etc. » ? L'univers cinématographique, avec ses décors de carton-pâte et ses costumes clinquants, est l'espace des apparences pures. La mise en doute de l'univers, le « mal du pays », la déréalisation font partie de l'univers de Cendrars, comme de celui d'Apollinaire et d'Eliot. Dans « Prose du Transsibérien » déjà :

> Le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit village de pêcheurs
> En Flandres
> Le soleil est un fumeux quinquet
> Et tout en haut d'un trapèze une femme fait la lune
> La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour
> Et voici mon berceau

La déchirure de la Tente céleste, dont il est question dans les Evangiles et à laquelle il est fait allusion dans les *Pâques*, a cédé la place à celle de la toile du cirque. Dans *Prose du Transsibérien*, le symbole du mystère divin n'est plus simplement concurrencé par le règne de l'argent et du spectacle comme dans le New York des *Pâques* où « La rue est dans la nuit comme une déchirure », mais il est remplacé par le règne de la Fiction, sans qu'on sache dire s'il existe encore un coin de « monde vrai ». Quatre ans plus tard, dans le scénario de *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, Dieu lui-même est devenu le roi du cirque, et cette fois l'hypothèse d'un « monde vrai » n'a plus aucun sens.

Car Dieu même n'est qu'un personnage dépendant du bon vouloir du projectionniste du cinématographe. A partir du troisième chapitre du scénario en effet, Cendrars multiplie les passages entre les différents niveaux de sa fiction. Voulant réparer l'échec commercial du barnum des religions, Dieu fait venir les prophètes et songe à « réaliser les prophéties ». Mais que veut dire au juste ici « réaliser » ? accomplir, ou mettre en scène au cinéma ? Le titre du scénario, *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, ne s'explique qu'à condition de comprendre la deuxième acception. C'est aussi cela que suppose le titre du quatrième chapitre, « L'Ange N.-D. opérateur ». Cependant à aucun moment dans le scénario on ne voit l'Ange Notre-Dame filmer l'Apocalypse, mais seulement l'annoncer en soufflant dans sa trompette, autrement dit la « réalisation des prophéties » semble moins mimétique qu'effective, tout en étant contredite par les titres de scénario et de chapitre. Là encore, nous ne savons donc dans quelle mesure l'Ange « réalise » la prophétie, s'il l'accomplit, ou s'il tourne un film. Si le corps du scénario le montre plutôt agissant (le désigne comme *acteur*), le paratexte le désigne plutôt comme opérateur d'une mimésis.

De plus, cet « Ange Notre-Dame » est une statue qui surplombe le portail du « Jugement dernier » sur la façade de Notre-Dame de Paris. Qu'une statue (une représentation d'ange) s'anime et souffle dans sa trompette, devenant cet ange même, soit, nous avons déjà vu des statues s'animer dans les plus anciens récits grecs, et dans le *Conte* du jeune Sauser. Mais ici, on nous précise que cette statue-ange « c'est Thouroulde, le poète français qui fit vaillamment sonner l'olifant de Roland ». Thouroulde désigne bien sûr Turold, le poète à qui est attribuée *La Chanson de Roland*, et en un sens, Cendrars a raison de dire qu'il « fit sonner l'olifant de Roland », puisque après tout c'est dans ses vers aux rimes sonores que sonne le cor. Mais l'adverbe « vaillamment » et l'ambiguïté de la forme verbale font aussi du poète épique un personnage de l'épopée, et une fois de plus, nous ne savons plus à quel niveau de réalité ou de fiction nous situer. Et puis, demandera-t-on, quel est le rapport entre Turold et l'Ange Notre-Dame ? pourquoi donc Cendrars est-il allé inventer que l'Ange de

l'Apocalypse, qui trône au-dessus du portail du Jugement dernier sur Notre-Dame de Paris, et qui dans le scénario déclenche la fin du monde par sa trompette, est « Thouroulde, le poète français qui fit si vaillamment sonner l'olifant de Roland » ?

Ici, outre l'analogie entre le cor de Roland et la trompette du Jugement dernier, c'est certainement le contexte de l'écriture qui explique la contamination de la prophétie biblique de l'Apocalypse avec l'épopée française attribuée à Turold. Car la Grande Guerre est à la fois une période proprement apocalyptique, où meurent des millions d'hommes, mais elle est aussi une lutte des nations. Or l'épopée de Turold chantant les exploits des héros Roland, Olivier et Charlemagne, est bien la première épopée que la mémoire nationale ait conservée. Par ailleurs, on se souvient que Cendrars avait signé avec le poète Ricciotto Canudo l'appel aux résidents étrangers. Or Canudo est aussi le fondateur de la revue *Montjoie*, un titre emprunté au cri de guerre des Français dans *La Chanson de Roland*, ce qui permet encore de faire le lien entre l'épopée nationale et l'actualité de la Grande Guerre.

Mais malgré son amitié pour Canudo et leur action commune à l'été 1914, Cendrars s'était clairement démarqué des positions adoptées par son ami dans le poème élastique « Mardi gras », daté de février 1914. Faisant directement allusion au poète italien, et à sa revue, dont le sous-titre était « Organe de l'impérialisme artistique français », il écrivait dans « Mardi gras » « Je ne comprends pas très bien le mot 'Impérialisme' ». A l'évidence, si Cendrars a décidé, pour les raisons qu'on a vues, (par engagement dans l'époque et l'histoire, par fraternité et solidarité vis-à-vis du pays d'accueil, et peut-être aussi par une forme de complexe de l'homme de lettres vis-à-vis de l'homme d'action) de s'engager dans la guerre, il n'y a pas chez lui de nationalisme va-t'en guerre. Loin de Cendrars l'idée d'emboucher comme Apollinaire la trompette du poète en guerre. C'est d'ailleurs sous le nom de Sauser qu'il signa l'appel, comme si pour une fois il tenait à distinguer l'homme du poète, et refusait de donner sa caution de poète à l'enthousiasme belliciste. Pour revenir au scénario de *La fin du monde*, si Turold est identifié à l'Ange de l'Apocalypse, c'est que le poète qui chante la gloire nationale et pousse les hommes au combat est en somme un ange de mort. S'engager comme soldat est une chose, chanter la beauté de la guerre en est une autre. Le choix de la Légion étrangère par Cendrars est d'ailleurs significatif.

Car Dieu ayant envoyé « un message chiffré à l'Ange N.-D. », après plusieurs « scènes parisiennes d'intérieur et de la rue », nous voyons l'Ange souffler dans sa trompette, déclenchant le cinquième chapitre du scénario, « La fin du monde ». Or cette fin du monde est en fait un retour en arrière, une remontée dans l'histoire de la Terre et de l'univers, passant

par les différentes ères géologiques jusqu'au « Tohu Bohu » originel. Alors « le dernier rayon de la lumière fend l'espace chaotique … » et le septième chapitre, intitulé « A rebours » (Huysmans est apparu plus tôt parmi les « phénomènes » du Barnum en compagnie d'Ahasvérus), commence ainsi :

> Dans sa cabine, Abin, préposé au maniement de la lanterne, met le feu à l'appareil. Un plomb saute. Un ressort se casse. Et le film se déroule vertigineusement à rebours.

Nous n'avons pas su expliquer le choix du nom du projectionniste, sinon en remarquant la paronomase entre « cabine » et « Abin » (comparable à une paronomase antérieure entre « charlatans » et « Charlot »), et le fait que ce nom commence par les deux premières lettres de l'alphabet, comme la « cabine » du projectionniste comporte les trois premières lettres, de même encore que le texte que Cendrars consacre plus tard à *L'ABC du cinéma*. Toujours est-il que la fin du monde s'inverse en un commencement du monde grâce à l'erreur de cet homme du début de l'alphabet, et nous voici repartis pour un tour. En tout cas, l'angoisse de ces niveaux de récits multiples le partage à l'amusement, car il s'agit aussi d'un jeu de créateur, « le dernier rayon de la lumière » devenant aussi le premier, tout en étant le rayon de lumière du projectionniste. Aussi l'*erreur* de manipulation du projectionniste remplace-t-elle l'impulsion créatrice du Verbe divin qui est aussi lumière chez saint Jean. L'ironie est effectivement « vertigineuse » puisque le film déroulé dans son premier sens, remontait en fait à rebours du temps, et le film se déroulant « à rebours » raconte en réalité dans le bon sens l'histoire de l'univers et la formation de la vie sur terre. Nous sommes décidément non seulement incapables d'opérer la distinction entre réalité et mimésis, mais encore plongés dans l'espace de l'erreur, qui est ici le signe de la création (du monde, de l'art) et de la répétition. A la fin d' « A rebours », « l'on voit, comme au début, Dieu le Père, assis à son bureau américain, mâchonner furieusement son cigare … » Mais Cendrars ajoute : « ETC. » Eternel recommencement ?

Nous ne pouvons même pas dire que la réalité se réduit au film et à la salle de projection, tant les passages entre les différents niveaux de fiction se sont multipliés. Il n'y a donc pas emboîtement des niveaux du récit les uns dans les autres, pyramide et hiérarchie, mais passage de l'un à l'autre, comme s'ils étaient contigus et que des points de contacts (jeux de mots, techniques narratives) nous permissent de glisser d'un espace à un autre. Une dernière notation, la phrase finale du scénario, vient renchérir notre confusion : « C'est la banqueroute. » Pour qui ? pour Dieu, car l'éternel retour lui fait perdre à chaque fois sa

fortune ? pour le cinématographe dont le matériel est endommagé ? Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'Univers est, *dans tous les sens*, une affaire qui tourne mal.

On le voit, l'intérêt pris par Apollinaire et Cendrars au cinéma, et l'exploitation qu'ils en font dans leurs scénarios, sont parfaitement cohérents avec leur position de créateur et leur vision du monde. D'une certaine manière, ces jeux modernistes sur la représentation sont comme le lointain écho des dédoublements, des jeux de miroir, et des effets d'hésitation entre rêve et réalité, de théâtre dans le théâtre d'une autre époque inquiète, la période baroque. A l'exemple de ceux qui les ont précédés trois cents ans plus tôt, ces poètes ont su se servir des images et de l'art de leur temps pour répondre aux incertitudes de leur génération. Les moyens de Cendrars et d'Apollinaire et Billy diffèrent sans doute : le scénario de *La Fin du Monde* est en somme plus littéraire, puisque le langage de Cendrars, l'ambiguïté de son vocabulaire, sont souvent à la source des effets d'ironie ; tandis que le scénario de *La Bréhatine*, s'il ne parle pas de cinéma, tire profit des techniques cinématographiques de montage et de surimpression pour produire l'ironie. Mais les trois poètes nous introduisent dans un univers effectivement « machiné », dans lequel le « monde vrai », pour reprendre l'expression de Nietzsche, n'est même plus une hypothèse.

Au-delà du jeu baroque ou moderniste sur l'illusion, ces deux scénarios proposent un aplatissement critique des valeurs religieuses, littéraires, artistiques. Contrairement à ce qui a lieu au théâtre, on n'assiste pas à un débat entre des positions opposées, toutes relativement légitimes, du moins audibles. Le cinéma devient l'outil d'une déconstruction, d'une mise en cause de la religion et de la littérature, compromises avec l'horreur et les puissances de l'argent. C'est malgré l'apparence ludique la manifestation d'une véritable « Crise de l'esprit », pour reprendre l'expression de Paul Valéry en 1919 : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles[542]. »

[542] Paul Valéry, début de la « Première lettre », publiée en avril 1919 par l'*Athenoeum* de Londres, puis *La Nouvelle Revue française.* Voir *Variété I et II*, Gallimard, Folio Essais, 2002, p.13.

[…] Think at last
We have not reached conclusion when I
Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.[543]

Certes, Gerontion se « raidit », la mort approche. Certes, la métaphore de la maison en location dit son peu de puissance sur le monde, dont il n'est qu'un locataire ; certes, l'élan vital du Christ se dégrade entre les mains des hommes, mais ce n'est pas là tout ce qu'il y a à dire. Il y a encore à en faire de la poésie, et à rencontrer l'autre, destinataire particulier ou lecteur anonyme, à chanter la misère. Pour quoi ? « not purposelessly », non sans but, répond le sujet poétique, laissant au lecteur le soin de développer sa propre interprétation. Les vers suivants sont peut-être une indication :

The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled in darkness. In the juvescence of the year
Came Christ the tiger [544]

L'absence de majuscule au mot « word » permet l'hésitation : le « verbe » renvoie aussi bien au Verbe divin qu'aux mots du poète ou de Gérontion. Quoique Eliot insiste ici sur la difficulté du verbe (divin ou poétique), la beauté des images et l'énergie contenue dans l'analogie du Christ et du tigre suggèrent une efficacité mystérieuse du verbe, peut-être même d'autant plus efficace qu'il reste enveloppé d'obscurité. Parce qu'elle maintient vivante notre sensibilité qui sans elle dégénèrerait, Eliot réitère sa foi en l'efficacité poétique, comme Apollinaire dans « La victoire » : « La parole est soudaine et c'est un Dieu qui tremble. » Si bien sûr, tout doit finalement se dégrader, il reste à maintenir l'élan vital par le verbe. C'est pourquoi Gerontion, plus loin dans le poème, demande : « […] What will the spider do, / Suspend its operations, will the weevil / Delay ? […] »[545] Et l'on devine qu'à l'exemple des insectes, aussi humble et bien peu flatteuse soit la comparaison, le poète poursuivra sa tâche

[543] Leyris traduit : « […] Dis-toi enfin / Que ce n'est pas pour nous la conclusion, du fait / Que mon corps se raidit dans un logis à bail. Dis-toi enfin / Que ceci n'est pas un éclat que je ferais hors de propos / Ni à l'instigation de démons rétrogrades. » Très curieusement, Leyris ne *traduit pas* le dernier vers, pourtant essentiel, aussi proposerions-nous l'équivalent suivant : « […] Pense enfin / Que nous n'avons pas atteint la conclusion quand / Je me raidis dans une maison en location. Pense enfin / Que je n'ai pas fait tout ce show sans raison / Ni à l'instigation / De démons arriérés. / Je voudrais te rencontrer sur cette base, honnêtement. »
[544] Leyris traduit, ajoutant une majuscule et renonçant au mot « verbe » : « La Parole dans la parole, incapable de dire une parole, / Emmaillotée d'obscur. Dans la jouvence de l'an / Vint Christ le tigre. »
[545] Leyris traduit : « […] L'araignée, / Que fera-t-elle ? Suspendra-t-elle son ouvrage ? Le charançon surseoira-t-il ? »

poétique. « I would meet you upon this honestly », écrit Eliot, et nous sentons que ce pronom démonstratif « this », « ceci », désigne à la fois le monde et le poème : le poète s'engage à rencontrer l'autre sur cette double base.

En leur première jeunesse de poètes, Apollinaire, Cendrars et Eliot se sont astreints à une tâche : observer leur mélancolie en face sans s'y complaire et en analyser les causes. Ayant compris que leur désarroi ne dépendait pas de circonstances particulières, mais qu'il était de nature idéologique, tenant à l'inquiétude de jeunes gens écartelés entre matérialisme et idéalisme, ils ont aussi peu à peu pris conscience que la réponse ne pouvait être individuelle. La soif spirituelle de Blaise (« Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode / J'avais soif ») devient le problème de la « Terre Vaine » dans son ensemble :

> If there were water
> And no rock
> If there were rock
> And also water
> And water
> A spring
> A pool among the rock
> If there were the sound of water only[546]

Comme l'écrit avec beaucoup de justesse Alain Badiou dans son livre *Le Siècle*, dont le titre est très symboliquement emprunté à un poème de Mandelstam:

> Qu'est-ce que finalement cette problématique narrative et ontologique qui a hanté le siècle, et qui est celle de la vie ? A quoi cela s'oppose-t-il ? A l'idée que la philosophie est une sagesse personnelle. Non ! dit le siècle, au moins jusqu'à la Restauration, qui commence vers 1980. Non, il n'y a pas de sagesse individuelle. La pensée est toujours en rapport, sous les mots appariés de Vie et d'Histoire, à beaucoup plus que l'individu[547].

Aussi, dans un deuxième temps, leur tâche a-t-elle été de dire l'Epoque, et dans une certaine mesure de marcher avec elle (avec les égarements ou les revirements que cela suppose). Ou tout au moins de s'y inclure, et de la saisir dans une totalité organique. C'est pourquoi, sans être les dupes du progrès de l'histoire, il s'est agi d'inventorier le monde moderne et de s'adapter à ce que Benjamin a appelé « l'ère de la reproductibilité technique » : métaphores

[546] « S'il y avait de l'eau / Et pas de roc / Ou bien le roc / Avec de l'eau / Et puis de l'eau / Une source / Une mare dans le roc / S'il n'y avait que le seul bruit de l'eau »
Il est difficile ici de ne pas penser aux significations bibliques de l'eau, par exemple à l'*Exode* 17.1-6, où les fils d'Israël campent « à Refidim mais il n'y avait pas d'eau à boire pour le peuple ». Le Seigneur dit alors à Moïse : « 'Tu frapperas le rocher, il en sortira de l'eau et le peuple boira.' Moïse fit ainsi, aux yeux des anciens d'Israël.»
[547] Alain Badiou, *Le Siècle,* édition du Seuil, 2005, p.29.

vitalistes et mécanistes entrent alors en concurrence[548]. On ne cesse de se demander comment la littérature peut être, selon l'opposition anglo-saxonne, *pure literature* (de la littérature pure) sans être *mere literature* (de la pure littérature). La notion d'*art pur* renvoie notamment au refus de subordonner l'art à une institution ou une idéologie. Pour autant, il ne s'agit pas d'un jeu gratuit, d'un formalisme ou d'un néo-parnasse, mais de la nécessité de renouveler le dire du monde pour le maintenir vivant. Aussi les trouvailles formelles, qu'il s'agisse du simultanéisme, des techniques de montage ou de dialogisme sont-elles toujours en lien avec des questions philosophiques.

Cette inscription dans l'époque correspond aussi à la volonté de faire de la poésie une activité responsable, socialement utile. Le travail remplace donc, comme chez les symbolistes qui les ont précédés, l'inspiration, ce qui relève aussi d'un problème métaphysique (la défiance envers la notion de transcendance). Le poète exhibe son travail, y compris ses sources, et de ce point de vue les notes de « The Waste Land » ne sont que le développement d'un processus déjà manifeste dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire, où les notes savantes contrebalancent l'apparente légèreté et facilité de la plaquette. De là surgissent des questions socio-économiques sur le statut du poète et de l'artiste, ébauchées mais jamais franchement tranchées. La rupture avec la tradition est difficile.

On a beaucoup écrit et dit que la Première Guerre mondiale avait constitué une rupture historique totale, non seulement en termes d'économie sociale mais d'histoire des mentalités. En ce qui concerne la poésie, il est bien certain que les cercles et les amitiés au sein desquels s'organisait la création avant le conflit ont été défaits, tant de poètes sont morts. Il est vrai aussi que dans le discours métapoétique ou théorique les images de table rase qui essaimaient avant la Grande Guerre ne sont plus guère de saison. Si les poètes de l'après guerre s'attachent parfois à déconstruire la fabrique littéraire, à mettre en cause l'artifice moral d'une civilisation suicidaire, il ne s'agit plus de brûler le passé, de « démolir le piano » ou de « casser la vaisselle » comme l'écrivait encore Cendrars dans *Le Panama ou les aventures de*

[548] Dans « L'art contre les masses : les avant-gardes », un entretien publié sur le site de *Vox poetica*, Gérard Conio propose une analyse de l'avant-garde proche de celles que défend Louis Menand sur le modernisme : « les expériences de l'avant-garde avaient malgré tout pour but de conserver les valeurs esthétiques à travers les mutations de la modernité. Le propos de l'avant-garde a été de transfuser, d'opérer une perpétuelle transmutation de ces valeurs esthétiques ». Il montre ainsi, reprenant les termes de Benjamin, comment cette adaptation-résistance passe par une défense de « l'aura » contre la reproductibilité technique. Les cubo-futuristes, par exemple, (mais cela est aussi vrai des calligrammes d'Apollinaire) écrivaient leurs textes à la main et les faisaient lithographier pour en respecter la spontanéité. Au moment même où leurs textes parlent de machines et d'inventions techniques …

mes sept oncles, d'incendier les bibliothèques et les musées[549]. L'*ordre* revient en force dans les discours. Chez Apollinaire, le mot est associé à celui d'*aventure*, par exemple dans l'ultime calligramme « La jolie rousse », qui nous semble être une réponse aux tenants exclusifs de l'ordre en littérature, à Charles Maurras par exemple ; chez T.S. Eliot (à la fin de « The Waste Land », « Shall I at least set my lands in order ? »), le mythe devient un outil essentiel de mise en ordre ; Paul Valéry oppose à la fausse liberté poétique, au flou moral et au carnaval du désordre européen, « l'empire des fictions », le mythe ou la Fable[550]. Mais cette réaction contre les mouvements les plus radicaux de l'avant-garde, et qui est sans doute un des ferments du néo-classicisme esthétique de l'entre-deux-guerres, est aussi en germe bien avant la guerre, comme le prouve le cas d'Apollinaire et son attachement à la tradition artistique. Avec la guerre, elle devient une certitude : il n'y a pas de renouvellement possible par la table rase.

Il nous semble que les années de conflit ont surtout approfondi le questionnement engagé antérieurement sur les rapports de la poésie et de l'action. Apollinaire pose brutalement le problème lorsqu'il évoque dans les *Calligrammes* « Le boyau Goethe où j'ai tiré / J'ai tiré même sur le boyau Nietzsche / Décidément je ne respecte aucune gloire ». L'idéale *République des lettres* peut-elle exister encore face au conflit des nations bien réelles ? Que peuvent les mots face au déchaînement des faits ? N'oblige-t-il pas le poète à prendre parti, à s'engager y compris dans ses mots ? Cendrars a reproché à Apollinaire ses poèmes de guerre, et il a pris soin, dans l'hommage qu'il a écrit à la mort de son aîné, en novembre 1918, de présenter le patriotisme d'Apollinaire en contexte de paix internationale. La « petite cocarde tricolore » qu'il attribue alors à Apollinaire (mort le 9 novembre, l'armistice étant signée le 11) est largement compensée par « un énorme drapeau international déployé comme un avion », et brandi par le poète. Surtout, il imagine Apollinaire, lui qui n'a pas eu d'enfant, « comme cette statue du Nil, le père des eaux, étendu avec des gosses qui lui coulent de partout ». Ces enfants de toutes les couleurs et de toutes les origines sont aussi ceux du poète car « ils parlent tous la langue d'Apollinaire ». Tandis que Cendrars et Eliot restaient très parcimonieux dans leur évocation poétique du conflit, distinguant assez nettement l'engagement de l'homme de celui (indésirable) du poète, Apollinaire a pris le risque de mettre en mots la tuerie. Ce faisant, il s'est peut-être partiellement égaré.

[549] Voir par exemple ce passage de « Modernités » (1919) de Cendrars, consacré à la peinture : « La génération 'retour du front' a l'esprit éveillé par d'autres problèmes et ses recherches s'aiguillent dans une nouvelle direction. Avant tout, elle se sent très maîtresse d'elle-même. Elle veut construire. » (in *Aujourd'hui*, p.63.)
[550] Voir les textes réunis dans *Variété I et II*, dont le plus ancien remonte à 1919, op.cit., pp.171, 301 et 305.

Dans *Le Siècle*, Alain Badiou oppose deux figures du XXe siècle : d'un côté le guetteur, dont le travail est, selon les mots de Heidegger, d'être le « gardien de l'Ouvert », ou selon Badiou de « monter la garde contre l'égarement », et de l'autre la passion du réel, qui peut aller jusqu'à l'exaltation de l'horreur. Dans le remarquable deuxième chapitre, « La bête », Alain Badiou écrit :

> Le siècle a soutenu sans trembler que la vie n'accomplissait son destin (et son dessin) positif que par la terreur. D'où une sorte de réversion entre la vie et la mort, comme si la mort n'était que le médium de la vie[551].

L'adhésion de l'intelligentsia à la nécessité de la violence ou de l'horreur ne lui semble pas relever d'une concession en vue de futurs meilleurs, mais bien d'une passion du réel. Or la façon dont Cendrars exalte, dans le texte *J'ai tué* ou dans ses romans, le meurtre et l'acte violent nous semblent en effet relever de cette passion. Il est probable qu'une partie des *Calligrammes* d'Apollinaire relève également de ce nietzschéisme mal compris, de cette affirmation intégrale, à la manière de l'âne de Zarathoustra, incapable de dire non. Son oeuvre du temps de guerre fait néanmoins la preuve de ses incertitudes, de ses tâtonnements dans des directions différentes, avant d'aboutir heureusement à « La Victoire ». Et bien qu'Alain Badiou ne cite pas Apollinaire dans ce chapitre, l'alternative du guet et de la passion du réel nous semble particulièrement apte à figurer les recherches de ce poète, tantôt « guetteur mélancolique », tantôt poète en guerre des *Calligrammes.* C'est à la recherche d'une position juste par rapport à la vie, à l'Histoire et à l'action que la guerre contraint, avec urgence, les poètes.

Tout au moins une certitude émerge-t-elle de la période que nous avons envisagée : l'existence de rapports, certes complexes, ou variables, entre l'esprit et la matière. Le mot de Péguy selon lequel « Le spirituel est constamment couché dans le lit de camp du temporel » pourrait, ôtée la métaphore militaire, en être l'aphorisme. Or cette certitude implique une responsabilité importante des poètes par rapport à ce que Valéry appelle « l'ère du fait ». Aussi la période suivante, et dont nous situons la naissance symbolique après « The Waste Land », creuse-t-elle plus vivement encore cette question du rapport du spirituel au monde matériel. Nous n'y suivrons pas le parcours d'Eliot et de Cendrars. Le premier porte à partir de 1923 un regard très critique sur son œuvre jusqu'à « The Waste Land » inclus, avec laquelle il affiche son intention de se détacher. Le second abandonne peu à peu la poésie au

[551] Alain Badiou, *Le Siècle,* édition du Seuil, 2005, p.32.

profit d'autres genres, reportage, roman, récit autobiographique[552]. Ce sont donc les continuateurs des questions examinées jusqu'ici que nous souhaitons suivre.

Le poète américain Hart Crane et le poète espagnol Federico García Lorca, tous deux grands lecteurs de T.S. Eliot, lecteurs ponctuels d'Apollinaire et Cendrars, auteurs de poèmes urbains ambitieux, sont comme leurs aînés perplexes et désemparés face au problème idéologique d'un choix impossible entre matérialisme et idéalisme. Comme eux pourtant, incapables de trouver la « solution du problème » selon les termes de Lorca, ils en viennent à comprendre que la vie de l'esprit ne saurait être indépendante des grands événements collectifs, et qu'il n'est pas de vie strictement individuelle. Dans leurs deux grands livres new-yorkais, *The Bridge* et *Poeta en Nueva York*, ils poursuivent la réflexion de la génération précédente et finissent par imposer un paysage urbain où la vie spirituelle et l'organisation socio-économique sont directement articulées. En somme, leurs poèmes exposent ce que nous nous risquons à appeler une *économie spirituelle.* Tirant profit des inventions esthétiques antérieures, ils en conçoivent une politique du sujet poétique, indissociable d'un genre hybride, à mi-chemin entre lyrisme et épopée, qui est à lui seul une réponse formelle à l'inquiétude idéologique dont Lorca et Crane sont les héritiers.

[552] L'étude de la problématique pourrait s'avérer judicieuse cependant. Il est vrai que Cendrars se passionne alors pour « le principe de l'utilité » et répète à l'envi sa fascination pour le capitalisme mondial, à cent mille lieues du *Conte* de sa jeunesse. Mais son œuvre des décennies suivantes le montre aussi irrésistiblement attiré par le mysticisme, toujours hésitant entre le modèle de l'homme d'affaires aventurier et celui du saint, entre un matérialisme radical, presque violent, et une forme d'idéalisme romantique. A l'inverse, T.S. Eliot exprime de plus en plus clairement son anti-libéralisme et son royalisme. Il se convertit à l'anglicanisme, (et s'inscrit précisément dans la tendance anglo-catholique de l'anglicanisme), accepte de composer un « pageant », pièce en vers pour le chœur à la demande de l'évêque George Bell (ce sera, en 1934, *The Rock*), exerce la fonction de marguillier de 1934 à 1959 et multiplie les déclarations en faveur d'une institution religieuse socialement forte. Mais son attachement à l'Eglise d'Angleterre est peut-être moins le signe d'une foi sûre d'elle-même que la recherche d'un moyen d'unité organique de la société. Car l'anglo-catholicisme incarne à la fois une ambition universelle, marquée dans l'étymologie du « catholicisme », et la tradition historique de la culture anglaise. Par son ancrage historique, culturel, par ses rites, l'Eglise combat l'individualisme qu'Eliot tient en horreur, et l'homme cesse d'être un pur « atome ». Parce qu'elle touche la sensibilité, la religion permet de fonder une morale, elle rend la volonté de l'individu religieux compatible avec le sens de l'universel et évite que « La populace transfère ses émotions religieuses sur des théories politiques » car « peu de gens sont suffisamment civilisés pour supporter l'athéisme ». Mais le doute et même l'angoisse demeurent dans les poèmes. Certaines déclarations de T.S. Eliot font d'ailleurs du scepticisme la marque de la sagesse, comme dans l'article éponyme consacré à Francis Herbert Bradley (1927) : « wisdom consists largely of scepticism and uncynical disillusion […] And scepticism and disillusion are a useful equipment for religious understanding […]. » (« la sagesse est pour une bonne part une combinaison de scepticisme et de désillusion dépourvue de cynisme [...] Et le scepticisme et la désillusion sont des outils utiles à la compréhension religieuse […]. ») In *Selected Prose*, Faber and Faber, 1975, p.200.

III. Lyrisme et épopée : politiques du sujet

Si la popularité de Federico García Lorca est à peu près universelle, tel n'est pas le cas du poète américain Hart Crane, surtout connu de ses compatriotes, peu traduit dans d'autres langues. Qu'il nous soit donc permis d'évoquer en quelques pages la formation des deux poètes. Ce bref récit de formation sera complété par une analyse de leurs premières années d'écriture, plus rapide que ce qui a été fait pour Apollinaire, Cendrars et Eliot, afin d'éviter des redites excessives avec la première partie de ce travail, tant les questions qui occupent Lorca et Crane sont pour une bonne part celles qui ont traversé la jeunesse d'Apollinaire, Cendrars et Eliot. Nous espérons cependant souligner les liens qui attachent les jeunes poètes à la génération précédente, montrer comment s'élabore la conscience de leur appartenance à l'époque, du travail qui les attend, et de leur rôle de poète. Cette présentation introduira à l'étude de leurs grands livres new-yorkais, *Poeta en Nueva York* et *The Bridge*, et préparera la poursuite de la réflexion sur l'inquiétude idéologique en poésie, et l'analyse des positions adoptées par les poètes.

3.1. Le problème métaphysique

En 1922, au moment où Eliot publie « The Waste Land », Lorca et Crane ont réciproquement 23 et 24 ans[553]. Ils ont déjà reconnu leur vocation d'écrivains et de poètes et n'en sont pas à leurs débuts : Hart Crane écrit depuis 1912 et Lorca depuis 1916. Après un premier texte de l'adolescent Harold Crane dans la revue new-yorkaise *Bruno's Bohemia*, le jeune Crane a collaboré à la revue de Margaret Anderson et Jane Heap, *The Little Review*, ainsi qu'à *The Pagan* et *The Double Dealer*. Lorca a publié son premier livre *Impresiones y paisajes* en 1918, et le *Libro de poemas* en 1921. L'écriture des tout débuts est impressionniste dans sa forme et ses ambitions, mais manifeste déjà une communauté d'interrogations avec Apollinaire, Cendrars et Eliot. Pourtant, les voies de leur formation intellectuelle et artistique diffèrent notablement.

[553] Lorca est né le 5 juin 1898, Crane le 21 juillet 1899.

Formation intellectuelle de Crane et Lorca

Federico García Lorca est l'enfant d'une vieille famille andalouse ; son père est un des grands propriétaires fonciers de la province grenadine ; ses deux parents sont cultivés, et de sensibilité socialiste-chrétienne. Ses premières années se passent à la campagne, avant que la famille ne s'installe à Grenade, où Lorca suit des études de lettres et de droit. Les talents artistiques de l'enfant ont été éveillés très tôt : son premier jouet, précisent les biographies, est un théâtre de marionnettes ; il apprend à jouer du piano, et dès l'âge de dix ans découvre l'art de la composition sous la direction de don Antonio Segura, disciple de Verdi, art qu'il maîtrise suffisamment pour aller par la suite donner la sérénade à Manuel de Falla. Adolescent, il fréquente le « Rinconcillo », un petit groupe grenadin d'intellectuels, voyage à travers l'Espagne sous la direction du professeur Martin Dominguez Berueta et rencontre le poète castillan Antonio Machado. C'est à la mort d'Antonio Segura que Lorca se découvre une vocation littéraire, mais son intérêt pour la musique ne s'éclipse pas pour autant. A la faculté de Grenade, il rencontre Fernando de los Rios, professeur de droit et théoricien du socialisme, amené plus tard à jouer un rôle important, en engageant Lorca à partir pour New York. Lors d'un séjour à Madrid en 1918, Lorca fréquente le cercle culturel de l'Ateneo où il rencontre la danseuse Encarnación Lopez Julvez, dite l'Argentinita, et les poètes Guillermo de Torre et Pedro Salinas. Au printemps 1919, Lorca s'installe à la Residencia de los Estudiantes, qui devient son domicile madrilène jusqu'à son départ pour New York (Lorca alterne les séjours chez ses parents et à Madrid). A la Residencia il rencontre le futur cinéaste Luis Buñuel, le poète Juan Ramon Jiménez, puis Salvador Dalí et les poètes Rafael Alberti et Jorge Guillen[554]. Parallèlement, il approfondit son goût de la musique et en 1921, il apprend la guitare sous la direction de deux musiciens gitans. Il obtient ses certificats universitaires lentement, malgré les injonctions parentales, avouant qu'il préfèrerait se consacrer à ses livres et aux seules leçons de philosophie de « Pepe Ortega » (José Ortega y Gasset, le fondateur de la *Revista de Occidente*). Financé par ses parents qui le font revenir chez eux à chaque vacance, c'est donc dans un cadre très protégé, mais non dépourvu de contraintes, que se

[554] Cette fameuse Residencia de los Estudiantes est prestigieuse non seulement par les noms de ses résidents, mais aussi par les hôtes de passage qui y donnent des conférences. Ainsi, Lorca dans ses hommages, articles ou allocutions fait-il fréquemment référence aux conférences données à la Residencia par Le Corbusier (voir *Œuvres poétiques I*, p.880), Chesterton, Cendrars, Carter, ou Paul Valéry (p.885).

forme Lorca, développant successivement ses dons de musicien et de poète, avant de se mettre également au dessin[555].

La famille de Harold Crane n'offre ni l'unité ni la protection dont a bénéficié Lorca. Si sa mère et sa grand-mère sont sensibles à la littérature (un des poèmes de jeunesse de Crane évoque d'ailleurs les lettres de sa grand-mère), son père Clarence Arthur Crane se méfie de la poésie, et voit d'un mauvais oeil l'intérêt que lui porte son fils. Cet industriel de l'Ohio a créé une fabrique de confiserie à Cleveland d'où il tire bientôt sa prospérité ; de l'esprit conquérant et pionnier de la « Frontière », il a conservé le goût de l'action et du gain, au mépris de l'art et de la littérature. En 1916, Harold passe ses vacances avec sa mère à l'Ile des Pins, au sud de Cuba, dans la plantation fruitière de sa grand-mère, une île sur laquelle il reviendra au moment de composer son grand poème. Le couple parental divorce durant l'hiver 1916-1917, Harold n'achève pas sa dernière année de lycée et part pour New York où il commence à mener une vie de bohème, vivant de sa collaboration à divers journaux, notamment comme vendeur d'espace publicitaire à *The Little Review*, et d'un travail de copiste dans une agence de publicité. Il décide d'adopter le patronyme de sa mère, Hart, et Harold Crane devient Hart Crane. Dès lors, sa vie se déroule essentiellement à New York, mais il retourne périodiquement dans l'Ohio, travaille ponctuellement dans une usine de munitions de Cleveland, après l'entrée en guerre des Etats-Unis en 1917, et travaille parfois pour son père, notamment à vendre des confiseries à l'Hôtel Akron, près de Cleveland, avant de rompre définitivement avec lui. Il lui arrive aussi de séjourner dans des fermes du Connecticut où il vit quelque temps avec des amis. Malgré l'aide ponctuelle apportée par son mécène Otto Kahn pour la composition de *The Bridge*, et une bourse de la Fondation Guggenheim à la fin de sa vie (il obtient la bourse en 1931 et meurt en 1932), Hart Crane ne cesse jamais de lutter avec les difficultés matérielles et mène une vie constamment instable.

Or, si le milieu familial dans lequel les deux jeunes poètes ont grandi, et les conditions de leur formation sont dissemblables, leurs lectures et leurs intérêts les rapprochent.

L'œuvre poétique et les positions critiques d'Eliot constituent indiscutablement la première des références pour Hart Crane. Son nom apparaît de façon récurrente dans ses lettres dès 1919, et Crane présente le travail poétique accompli autour du personnage de Sweeney comme un exemple à suivre à partir de 1920. Il affirme dans une lettre datée de juin

[555] Sur les questions financières, voir Ian Gibson, *Federico García Lorca*, tome I *De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, ed. Grijalbo, Barcelone, 1987 ou *Federico Garcia Lorca : A Life*, London, Faber and Faber, 1989 (traduit en français chez Seghers, 1990) . Le biographe montre ainsi que Lorca n'a jamais eu besoin d'écrire pour vivre, sa mère subvenant à ses besoins jusqu'en 1933, au moment où Lorca a commencé à gagner beaucoup d'argent. Mais si l'aide maternelle lui a permis de vivre, elle ne lui a jamais permis de prendre son indépendance.

1922 « I have been facing him for *four* years » (c'est Hart Crane qui souligne, datant donc son face à face avec Eliot de 1918, alors qu'il n'a que 19 ans)[556]. Le jeune poète construit son identité dans une relation d'admiration, d'imitation, et en même temps d'opposition à Eliot. T.S. Eliot est en effet, avant même la publication de *The Waste Land*, à la fois le modèle, l'inventeur de formes sur lesquelles Crane opère des variations infinies, le professeur de littérature, le pédagogue qui transmet sa lecture des poètes élisabéthains et métaphysiques, mais aussi le point d'arrivée d'un chemin qui lui semble sans issue, l'extrémité d'une position poétique et idéologique dont il faut se détourner. Eliot joue à bien des égards le rôle que Mallarmé a incarné pour la génération précédente. Quant à Lorca, nous ignorons s'il connaît le poète anglo-saxon avant son séjour à New York. En revanche, il est certain qu'il devient un des phares de Lorca à partir de 1929, qui le présente désormais dans ses conférences comme le grand poète des foules urbaines. La connaissance de « The Waste Land », dont son ami Angel Flores effectue la traduction à New York, précisément lors de son séjour de 1929-30, sous le titre de *Tierra Baldía*, et dont il lui transmet les feuillets au fur et à mesure, est parfaitement lisible à travers *Poeta en Nueva York*, nous y reviendrons[557].

Le nom de Guillaume Apollinaire revient à plusieurs reprises dans les lettres de Crane, dans les articles et les conférences de Lorca[558]. Ce sont vraisemblablement les amis de Crane, Gorham Munson et Matthew Josephson, ce dernier traducteur du français – et notamment d'Apollinaire - vers l'anglais, qui lui ont fait connaître le poète de langue française, dont ils ont fait un des phares de leur revue *Secession*[559]. Si pour Crane le nom d'Apollinaire synthétise de façon un peu rapide l'optimisme parisien, la connaissance qu'en a Lorca semble plus précise. Il est vrai que la présence des Delaunay à Madrid pendant la Première Guerre mondiale a été l'occasion de diffuser les idées esthétiques et la poésie d'Apollinaire et de Cendrars en Espagne. De plus, les journaux espagnols publient largement la nouvelle de la mort d'Apollinaire en 1918, les articles nécrologiques incluant des présentations de l'œuvre du poète français et des traductions de morceaux choisis[560].

---

[556] Voir par exemple la lettre du 6 mars 1920 et celle du 4 juin 1922 adressées à Gorham Munson, in *The Selected Letters of Hart Crane : O my Land, my friends*, édité par Langdon Hammer et Brom Weber, avec une préface de Paul Bowles, New York, Four Walls Eight Windows, 1997, p.35 et 88.

[557] On peut lire cette traduction espagnole dans l'édition de Editorial Cervantes, Barcelone, 1930.

[558] Voir notamment *Letters of Hart Crane : O my Land, my friends*, p.87, et le tome I des *Œuvres complètes* de Lorca, p.921 où Lorca se réfère à l'exemple d' « Apollinaire, ce grand poète ».

[559] En avril 1922 paraît le premier numéro de *Secession*, la revue de Munson et Josephson, que Langdon Hammer présente comme iconoclaste et joyeuse, diffusant l'esprit de Dada et d'Apollinaire (voir *O my Land, my Friends*, p.52).

[560] Willard Bohn fait le point sur l'influence du poète français, surtout jusqu'en 1925, dans *Apollinaire and the International Avant-garde*, Albany : State University Press, 1997. Le chapitre 3 intitulé « The New Spirit in North America » insiste sur la présence d'Apollinaire aux Etats-Unis, y compris avant-guerre. Et les chapitres 5

Il n'est pas impossible que Crane connût Cendrars, que ce fût par Munson et Josephson ou grâce à son ami le peintre franco-suisse William Lescaze, mais nous pouvons assurer que Lorca le connaissait. Le poète d'origine suisse était venu à la Residencia de los Estudiantes donner une conférence, et il faut croire que c'était après la fin de la Première Guerre mondiale car le poète y est manchot et présenté par Lorca comme celui « qui dessina les vieilles idoles », ce qui est une référence probable aux *Poèmes nègres*, et notamment aux « Grands Fétiches », publiés en 1922 mais composés en 1916 ou 1917[561].

De façon générale, la curiosité poétique et intellectuelle sans frontière des deux jeunes poètes est remarquable, et les rapproche de leurs prédécesseurs polyglottes. Les lettres de Crane, les articles et les conférences de Lorca sont tissés de noms français, anglo-saxons, ou espagnols. Dès ses premières proses critiques, Lorca inscrit toujours un événement littéraire ou musical dans un paysage international. Si bien que tout en enracinant l'œuvre d'un poète ou l'art d'un musicien dans un milieu et une généalogie locale, il ne le sépare pas du reste du monde, mais au contraire montre sa parenté avec des phénomènes parallèles dans d'autres traditions nationales. Un de ses premiers articles, consacré à son ami le guitariste Sainz de la Maza et daté de mai 1920, mentionne non seulement des compositeurs et des musiciens de toutes nations, mais aussi des écrivains comme Anatole France ou le dramaturge allemand Frank Wedekind[562]. La conférence du 19 février 1922, consacrée à l'art musical du Cante jondo, le chant primitif andalou, évoque bien sûr les traditions poétiques et musicales espagnoles et arabes, le maître et ami Manuel de Falla, mais fait aussi bien référence aux compositeurs contemporains Debussy, Rimski-Korsakov, ou aux écrivains Swedenborg et Tourgueniev. Cet exercice comparatif, qui révèle à la fois la curiosité de Lorca et une intention pédagogique vis-à-vis de son public, ne fait que s'affirmer dans les années qui

---

et 6 montrent à quel point la figure d'Apollinaire atteint toute sa gloire en Espagne à partir de 1918, date des *Calligrammes* et de la mort du poète. Son influence devient alors essentielle, notamment chez Guillermo de Torre et Vicente Huidobro, qui est à l'origine du « créationnisme », et plus tard de l' « ultraïsme ». Sur le retentissement d'Apollinaire en Espagne à la fin de la Première Guerre mondiale, voir aussi l'introduction de la thèse de Zoraida Carandell, *Le sujet poétique (1927-1930) : Sobre los ángeles et Sermones y moradas de Rafael Alberti et Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*, sous la direction de Serge Salaün, Université de Paris III, 2000.

[561] Claude Leroy confirme la date de 1916 proposée par Cendrars pour ses poèmes, dans les notes des *Poésies complètes*, éd. Denoël, 2001, p.374. L'expression « Cendrars le manchot qui dessina les vieilles idoles » est rapportée par un journaliste du *Diario de la Marina* dans un article du 10 mars 1930. Celui-ci rend compte d'une conférence de Lorca à La Havane où le poète évoque ses années d'études à la Residencia de los Estudiantes et les conférenciers qui y venaient (voir *Œuvres complètes I*, p. 885). Par ailleurs, une chronologie établie par Claude Leroy dans le volume *Poésies complètes* (éditions Denoël, 2001) précise que Cendrars a donné une conférence à Madrid sue la littérature nègre. Il est bien possible que ce soit à cette conférence que songe Lorca.

[562] Voir *Œuvres complètes I*, p.803, ainsi que les notes p.1637 qui précisent que Lorca a plus tard entrepris de traduire Wedekind et projetait de présenter son *Eveil du printemps* au cours de l'hiver 1936-37.

suivent[563]. Les comptes-rendus que Crane rédige pour *The Pagan*, *The Little Review* ou *The Double Dealer* à partir de 1918 multiplient les comparaisons entre les œuvres contemporaines de ses compatriotes et les grandes œuvres de l'héritage européen : le poète et nouvelliste américain Sherwood Anderson est comparé à Lucrèce, la poétesse Lola Ridge à Balzac, l'Irlandais James Joyce à Dante… Quant à Crane, un petit distique de janvier 1921 en guise d'autoportrait (Crane suggère aussi que ce pourrait être son épitaphe) montre assez que ses références de prédilection sont loin d'être exclusivement américaines ou britanniques. Il s'y présente comme la créature de Rabelais et de Laforgue : « The everlasting eyes of Pierrot / And of Gargantua, - the laughter »[564]. D'ailleurs leur francophilie à tous deux est manifeste ; dans ses lettres, Crane prend plaisir à échanger quelques mots en français, y compris avec ses compatriotes américains, et Lorca se déclare « un grand admirateur de la France » [565]. La culture poétique commune de Crane et Lorca comprend surtout les symbolistes français, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, une culture que partageaient également T.S. Eliot, Apollinaire et Cendrars[566].

Le poète romantique américain Walt Whitman, également cher aux symbolistes français, quelque peu décrié par Eliot mais aimé de Cendrars et Apollinaire, est aussi une des grandes lectures de Crane et Lorca, comme cela est manifeste dans leurs recueils new-yorkais, *The Bridge* et *Poeta en Nueva York*. Crane connaît indubitablement le grand poète de Brooklyn depuis longtemps, même si sa correspondance avec Waldo Frank en 1922 l'a incité à revenir à la lecture de *Leaves of Grass*, le recueil que Whitman n'a cessé d'étoffer au cours

[563] Ainsi l'hommage de 1926 au poète espagnol Góngora fait référence à des hispanistes français et anglais, cite Marcel Proust, Paul Valéry, le poète anglais John Keats et le cinéaste Jean Epstein, évoque Baudelaire, Verlaine (qu'il appelle ailleurs « le merveilleux Verlaine », *OCI*, p.984), Mallarmé… (voir *Œuvres complètes I*, pp. 835-860) Dans ses lettres, on le voit encore s'identifier au personnage d'Ibsen, Peer Gynt, ou « à la position franciscaine de Francis Jammes ».

[564] Pour le distique de Hart Crane, voir *O my Land, my Friends*, p.59. Sur Laforgue, notons que Crane a traduit trois de ses « Locutions des Pierrot », qu'il publie dans le *Double Dealer* au printemps 1922 (voir *L* p.84). Le personnage de Pierrot est aussi un des doubles de l'artiste chez Lorca, en particulier dans ses dessins, où les « ailes » bouffonnes de son costume sont la mesure moderne des ailes des anges dessinés par Lorca dans un premier temps.

[565] Crane conclut ainsi une lettre à Wilbur Underwood par « Mes regards à Mme Cooke et à vous, vôtre », *O my Land, my Friends*, p.63, ou remercie Gorham Munson de sa lettre en français, une innovation qu'il dit avoir appréciée, p.73. Pour la déclaration de Lorca, voir sa lettre à Adriano del Valle, datée du 4 juin 1918, in *Œuvres complètes I*, p.985.

[566] Les noms non anglo-saxons qui reviennent dans les lettres de Crane sont ceux de Villon, Rabelais, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, de Gourmont surtout, qu'il cite de nombreuses fois et traduit pour *The Double Dealer*, Jules Romain, Anatole France, Charles Vildrac, Salmon, Morand, Gide, *La Nouvelle Revue française*, Dostoïevski, qu'il appelle aussi « 'Dosty' », « Tschaikowsky », Dante, Cavalcanti, Li Po. En ce qui concerne ses références anglo-saxonnes, elles comprennent Shakespeare, Marlowe, Donne, Ben Jonson, Webster, Blake, Coleridge, Shelley, Keats, Poe, Melville, Whitman, Mark Twain, les derniers poèmes de Yeats, Sherwood Anderson, Wallace Stevens, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Joyce, William Carlos Williams, Pound, T.S. Eliot et Waldo Frank.

de sa vie et au fil des éditions. En revanche, il est plus difficile de préciser à quel moment Lorca en a fait la découverte. D'après la critique Alice Pollin, le poète Unamuno fut un des premiers à traduire Whitman en espagnol[567]. Pour l'hispaniste Zoraida Carandell, c'est José Martí qui aurait fait connaître le vers whitmanien aux poètes de langue espagnole et Lorca aurait lu Whitman dans la traduction d'Armando Vasseur de 1912[568]. Il est en tout cas certain que Lorca a lu les vers de Whitman lors de son séjour nord-américain, comme en atteste son « Oda a Walt Whitman », que ce soit à l'Instituto de las Españas, sur le campus new-yorkais de Columbia, grâce à la présence de Leon Felipe qui le traduisait, ou chez ses amis Angel del Río et Federico de Onis.

Mais c'est surtout Friedrich Nietzsche qui est pour les deux jeunes poètes, plus encore peut-être que pour Apollinaire et Cendrars, absolument incontournable. Dès 1918, alors qu'il n'a pas encore 19 ans, Crane consacre un article au philosophe allemand, qu'il publie dans la revue *The Pagan* sous le titre polémique « The Case against Nietzsche »[569]. Crane y prend la défense de l'auteur d'*Humain, trop humain* (dont il cite le titre en allemand) contre les récentes attaques françaises qui l'accusent, en cette période de guerre et en dépit du bon sens, de prussianisme. La défense de Crane révèle une connaissance précise, étonnante même, de la réception de Nietzsche en Europe, de l'attachement du penseur à la France, de son ironie anti-germanique, avant de conclure l'article sur l'éloge du « mystère » Nietzsche. Il est vrai aussi que Nietzsche était LA référence essentielle de *The Little Review*, une des revues qui a le plus contribué à la formation intellectuelle de Crane. Dans la correspondance privée du jeune poète, la première mention de Nietzsche semble dater de 1921 et Crane le classe alors parmi ses « favoris ». Son nom devient récurrent dans les années 1922-23 et l'expression « a true Nietzschean » y est alors l'un des plus hauts compliments que Crane puisse formuler sur un contemporain[570]. Le critique Harold Bloom présente d'ailleurs Crane comme « un Nietzschéen déclaré »[571]. Chez Lorca, les premières références explicites à Nietzsche

[567] Voir Alice Pollin, « Walt Whitman y García Lorca : corrientes literarias y traducciones", in *Federico García Lorca* n°10-11
[568] Zoraida Carandell, *Le sujet poétique (1927-1930) :* Sobre los ángeles *et* Sermones y moradas *de Rafael Alberti et* Poeta en Nueva York *de Federico García Lorca*, sous la direction de Serge Salaün, Université de Paris III, 2000, deuxième partie.
[569] « The Case against Nietzsche », publié dans le numéro 2-3 de *The Pagan*, (avril-mai 1918), in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, édité par Brom Weber, Liveright, New York, 1966, pp. 197-198.
[570] Voir par exemple la lettre du 6 octobre 1921 adressée à Gorham Munson, in *O my Land, my Friends*, p. 68 et la lettre adressée à Wilbur Underwood le 4 juillet 1922, p.95.
[571] "A professed Nietzschean", Introduction à l'édition *The Complete Poems of Hart Crane*, édité par Marc Simon, Liveright, New York, 2001, p.xiv.

apparaissent plus tard, en 1930[572]. Mais elles ne sont certainement pas exclusives d'une connaissance antérieure du penseur allemand, perceptible tant dans la poésie que la prose lorquiennes, comme nous le verrons.

Enfin tous deux sont aussi liés aux milieux artistiques qu'ont pu l'être Apollinaire et Cendrars, qu'il s'agisse de musique, d'arts plastiques, de danse ou de cinéma. La présence d'Ernest Bloch à la direction du Cleveland Orchestra est une source d'étonnement et d'enthousiasme pour Crane, qui déclare Bloch « un génie ». On voit Crane se réjouir dans ses lettres de l'arrivée à Cleveland de Jean Binet, professeur d' « eurythmiques » et pianiste amateur de Satie et Ravel, et on sait que Crane écoutait régulièrement Ravel, dans la chambre qu'il occupait à Cleveland chez sa mère. C'est aussi un amateur de jazz, dont il souhaite transposer le rythme dans ses poèmes, ce qu'il fait à partir de 1922[573]. Nous l'avons dit, Lorca est lui-même musicien et compositeur. Si sa culture musicale adolescente est baroque et romantique (il aime Chopin et « sanglote devant [son] piano en rêvant aux brumes de Haendel »[574]), c'est aussi un amateur savant et un véritable collectionneur de la culture populaire, aussi bien de cante jondo, le chant primitif andalou, de flamenco ou de berceuses. Son amitié avec Manuel de Falla a joué un rôle moteur pour Lorca - tous deux ont ainsi organisé à Grenade en 1922 un festival de cante jondo, un projet qui a ravi le poète - et a certainement renforcé sa familiarité avec la musique contemporaine. Lorca cite ainsi dans ses conférences les musiciens aimés par la génération parisienne précédente : « le génial Debussy », le seul compositeur qu'on peut écouter sans se prendre la tête dans les mains selon Cendrars, « Rimski-Korsakov que vous connaissez tous » auquel Cendrars avait aussi consacré un essai, et évoque dans une lettre la collaboration possible de « don Igor [Stravinsky] et Ravel » à un projet de *Guignol espagnol* initié par Lorca et Falla[575]. On le voit autour de 1922 imaginer de nombreux projets collectifs, réunissant tous les arts, qu'il s'agisse du Guignol, devenu par la suite la *Tragi-comédie de don Cristobal et de Rosita*, ou d'un « Salon d'indépendants » réunissant concerts et conférences entre des murs couverts de tableaux[576], outre un projet de revue qui ne se fera pas tout de suite et que Lorca finira par

[572] Cette première référence explicite se trouve dans la conférence « Théorie et jeu du *duende* », donnée au printemps 1930 à La Havane : voir *Œuvres complètes I*, p.921.
[573] « Let us invent an idiom for the proper transposition of jazz into words ! Something clean, sparkling, elusive!" écrit-il à Allen Tate le 16 mai 1922 (*O my Land, my Friends*, p.86), déclaration qu'il fait aussitôt suivre d'effet avec son poème « For the Marriage of Faustus and Helen ».
[574] Lettre du 4 juin 1918 à Adriano del Valle, *Œuvres complètes I*, p.986.
[575] Voir la conférence sur le cante jondo et la lettre à Adolpho Salazar du 1er janvier 1922, in *Œuvres complètes I*, pp.812 et 1006.
[576] Voir par exemple la série de lettres au guitariste Regino Sainz de la Maza de 1922, in *Œuvres complètes I*, pp.1008-1011.

réaliser sous le titre de *Gallo* en 1928, réunissant alors poètes et plasticiens. Enfin, parmi les plasticiens, si Lorca a des amis peintres dans sa prime jeunesse, la première réelle admiration de Lorca ne date que de 1923 et de la rencontre avec Dalí, connu à la Residencia, aimé, chez qui il passe plusieurs séjours en Catalogne, avec lequel il collabore pour les costumes et les décors de certaines pièces. L'influence de Dalí sur Lorca est essentielle dans les années 1923-28, nous y reviendrons ; c'est probablement cette amitié qui pousse Lorca à dessiner régulièrement à partir de 1923, tout en dédiant plusieurs poèmes au peintre catalan, avant la douloureuse rupture de 1928 [577].

Pendant ce temps, à Cleveland, Crane a noué des relations d'amitié avec le peintre Carl Schmitt. D'après Béatrice Pire, « C'est en prêtant attention aux travaux de son ami, le peintre Carl Schmitt, que Crane commence vraisemblablement à s'intéresser dès 1916 aux relations qui peuvent s'établir entre les arts. [578]» Il a par la suite rencontré le peintre et architecte franco-suisse William Lescaze (qui fait son portrait et peut discuter avec Crane de littérature française contemporaine en lecteur éclairé), le peintre et scénographe Richard Rychtarik, deux peintres de Cleveland, William Sommer (qui avait découvert très tôt Cézanne et pratiquait une peinture abstraite) et Ernest Nelson, deux peintres qu'il évoque d'ailleurs dans ses poèmes, « Praise for an Urn », et « Sunday Morning Apples »[579]. Crane n'ignore pas les recherches plastiques les plus récentes : ses lettres mentionnent Marcel Duchamp, Man Ray, Henri Gaudier-Brzeska, pour lesquels il ne professe il est vrai aucun goût, bien plutôt une franche hostilité. Mais elles font référence, de façon plus positive, à Gauguin, Van Gogh, Picasso, Marie Laurencin et Wyndham Lewis, ce qui là aussi révèle des affinités avec la culture plastique d'Apollinaire, Cendrars et Eliot. Comme il l'admet lui-même dans ses lettres, Crane doit pour une bonne part sa connaissance de l'art moderne à son ami Lescaze, et c'est avec admiration qu'il évoque Derain, « un de [ses] préférés, davantage encore que Matisse et Picasso », Vlaminck « qu'[il] admire depuis longtemps », « les satires extraordinaires de Georg Grosz et les beaux tableaux métaphysiques de Chirico »[580].

Certainement, Crane n'est pas entré en contact de plasticiens d'importance aussi significative que ceux avec qui Lorca a pu vivre, échanger passionnément et travailler. Une exception notable cependant concerne la photographie, un art qui acquiert rapidement ses

[577] Sans compter une parodie de Dalí sous le titre « Poema », en 1928
[578] Béatrice Pire, *Hart Crane*, Belin, 2003, p.69.
[579] Warner Berthoff raconte que le studio de Sommer, entre Cleveland et Akron, devint rapidement un lieu de rencontre et de fêtes improvisées les week-ends, point de départ de promenades et de discussions théoriques sur l'art, dans ses rapports à la nature et à la modernité (*Hart Crane : a re-introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, pp.15-16).
[580] Voir la lettre à Gorham Munson du 16 mai 1922, *O my Land, my Friends*, p.84.

lettres de noblesse aux Etats-Unis et qui visiblement intéresse Crane assez tôt. En 1920, il consacre un article élogieux au photographe H.W. Minns, dont il compare le travail à celui du romancier Henry James. Mais surtout, il rencontre en 1923 le photographe et galeriste Alfred Stieglitz, de trente-cinq ans son aîné, l'ancien directeur de The Little Galleries of the Photo-Secession devenues Gallery 291, et qui exposait dans les locaux des Anderson Galleries au moment où Crane l'a connu. Leur relation, basée sur l'admiration réciproque du poète et du photographe, devient vite une amitié très encourageante pour Crane[581].

Outre la musique et les arts plastiques, Crane et Lorca sont tous deux amateurs de danse. L'un des amis de Crane, Stanislaw Portapovitch, a appartenu aux Ballets Russes, et Crane lui dédie un poème en 1919[582]. On découvre un Hart Crane enthousiaste lors du spectacle d'Isadora Duncan à Cleveland, émerveillé par sa danse « glorieuse au-delà des mots », mais aussi par l'attitude d'une danseuse capable de provoquer le public et de l'envoyer relire Walt Whitman[583]. Un témoignage de Isidore Schneider rend compte de la curiosité de Crane : « C'est l'artiste le plue complet que j'ai jamais rencontré. Il ne s'intéressait pas seulement à la littérature, mais à tous les arts d'une façon personnelle et intense. Il marchait comme s'il dansait. Ses mouvements étaient pleins de grâce. [584]» Quant à Lorca, sa rencontre avec l'Argentinita en 1918 mène à la création de la féerie *El Maleficio de la mariposa*, la première de plusieurs collaborations avec la danseuse en 1920.

Enfin, Lorca et Crane, comme tant d'autres poètes contemporains, s'enthousiasment pour le cinéma de Chaplin[585]. L'intérêt de Crane pour le cinéma est d'abord financier : on le voit en 1919 s'imaginer scénariste, rêvant sur les 2000 $ que lui procureront des scénarios écrits en un jour[586]. Le cinéma est aussi un phénomène de société et comme tel mérite l'attention du poète : « Thousands of clerks pour out of government offices at night and eat and go to the movies. The streets are beautiful with many parks etc. but it is all rather dead », écrit-il depuis Washington, où il est de passage pour les affaires de son père, en septembre

[581] Les deux hommes conçoivent d'ailleurs un projet de réalisation commune, Crane devant écrire à partir des photos de Stieglitz, qui n'a pas abouti semble-t-il.
[582] « To Portapovitch », publié dans *The Modern School*, en mars 1919.
[583] Voir la lettre à Gorham Munson du 12 décembre 1922, *O my Land, my Friends*, pp.114-115.
[584] Témoignage rapporté par John Unterecker dans sa biographie de Crane, *Voyager : A Life of Hart Crane* (p.618), et cité par Béatrice Pire, in *Hart Crane*, Belin, 2003, p.78.
[585] Lorca et Crane ne font pas exception. On a parlé déjà de l'admiration de Cendrars pour « Charlot », dont il dit avoir été le cothurne à Londres. On pourrait mentionner aussi la très moderne et pathétique « Cita triste de Charlot », qui témoigne de l'intérêt de Rafael Alberti, proche de Lorca et de quatre ans son cadet, pour le personnage du cinéaste anglais. Le poème composé en 1929 fait référence au rendez-vous manqué de Charlot dans *The Gold Rush* (1924), tout en procédant par allusion à des films antérieurs de Chaplin, comme *The Count* ou *The Fireman* (1916).
[586] Voir notamment la lettre à George B. Bryan du 2 mars 1919, in *O my Land, my Friends*, pp.19-20.

1920[587]. Spectateur épisodique de cinéma lui-même, il évoque Caligari (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, le film expressionniste de Robert Wiene sorti en 1919), se passionne pour Chaplin, représentant selon ses propres mots « le geste futile du poète aujourd'hui », et notamment pour son film *The Kid* en 1921, qui lui arrache des éloges dithyrambiques et lui inspire le poème « Chaplinesque », qu'il envoie aussitôt au comédien et réalisateur anglais[588].

C'est à la Residencia de los Estudiantes, à Madrid, qu'est né d'après André Belamich le premier ciné-club d'Espagne[589]. La Residencia a et été selon Carlos Miguel Pueyo le théâtre d'une véritable « fièvre cinématographique » entre 1919 et 1928, c'est-à-dire à l'époque où Lorca y était résident[590]. Carlos Miguel Pueyo mentionne ainsi Buster Keaton, Harold Lloyd, Ben Turpin, Mack Sennett et Chaplin dans la programmation de la Residencia. Lorca semble se conformer d'abord à l'avis de Dalí et Buñuel, (lui-même directeur du ciné-club de 1920 à 1923), qui préfèrent Buster Keaton à Chaplin, trop sentimental, avant d'assumer son admiration réelle pour le personnage de Charlot[591]. Il compose ainsi en 1925 un dialogue intitulé « El paseo de Buster Keaton » qu'il publie dans sa revue *Gallo* en avril 1928, alors qu'il est sous l'influence complète de Dalí et de l'avant-garde catalane, avant de dédier deux poèmes en prose et un poème en vers à Charlot, sous le titre de « La muerte de la madre de Charlot », en septembre 1928, soit juste après la publication du *Romancero gitano* et la rupture avec Dalí. Avant que ne survienne cette rupture, non seulement avec Dalí mais aussi avec Buñuel, (certains disent que le *Chien andalou* qui donne son titre au film de Buñuel en 1929 est Lorca), Lorca a composé un petit poème en l'honneur de Luis Buñuel, où il évoque son « amitié toujours en fleur » pour Luis[592]. Notons enfin que, comme Cendrars, Lorca cite Jean Epstein, et comme Apollinaire il estime que les actualités Fox ont dépassé les recherches des futuristes[593]. Son intérêt pour le cinéma prendra d'ailleurs lors de son séjour new-yorkais la forme d'un scénario, sous le titre *Viaje a la luna*.

---

[587] Lettre à Gorham Munson du 24 septembre 1920, ibid., p.42. Les lettres de Crane n'étant à notre connaissance pas traduites en français, nous proposons notre traduction et traduisons ainsi : « Le soir, des milliers d'employés sortent des bureaux du gouvernement, mangent et vont au cinéma. Les rues sont belles, agrémentées de parcs etc. mais tout est assez mort. »

[588] Voir les lettres à Gorham Munson des 1er et 6 octobre 1921, et la lettre à William Wright du 17 octobre 1921, in *O my Land, my Friends*, pp.65-68 et 70. Une lettre du 16 mai 1922 fait d'ailleurs allusion à « une charmante réponse » de Charlie Chaplin au poème « Chaplinesque » qu'il lui avait envoyé (p.84).

[589] *Œuvres complètes II*, p.995.

[590] Voir Carlos Miguel Pueyo, "Entre sueño y vigilia : la semiótica en *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca », in *Bulletin Hispanique*, tome 108, n°2, décembre 2006, Université Michel de Montaigne, éditions Bièvre, pp.475-486.

[591] C'est André Belamich qui précise cette préférence de Dalí et Buñuel pour les comiques américains dans ses notes aux *Œuvres complètes II*, p.995.

[592] Il s'agit d'un poème de 1924, in *Obras completas I*, pp.762-763.

[593] Voir sa conférence sur *L'Image poétique chez Góngora*, in *Œuvres complètes I*, p.843, et l'*Esquisse de la peinture nouvelle*, in *Œuvres complètes I*, p.892.

On le voit, malgré leurs origines si différentes, Lorca et Crane partagent une partie de leur culture avec Apollinaire, Cendrars et Eliot, et sont bien, à de multiples égards, des contemporains. Or leurs deux grands livres de poésie, *The Bridge* et *Poeta en Nueva York*, relèvent aussi de projets comparables, et c'est à ces deux ouvrages que s'intéressera essentiellement cette troisième partie. Les deux œuvres n'ont pas exactement le même statut : Hart Crane compose *The Bridge* sur un temps long, parallèlement à d'autres œuvres, à partir de 1923, pour le publier finalement en 1930. Lorca compose quant à lui l'essentiel de *Poeta en Nueva York* entre 1929 et 1930, lors de son séjour à New York, mais il en modifie l'organisation dans les années suivantes, et le livre n'est publié qu'à titre posthume, d'abord dans une édition américaine. Lorca n'a jamais pu mettre la dernière main à l'organisation finale du livre, aussi *Poeta en Nueva York* pose-t-il des problèmes d'établissement du texte. Néanmoins, *The Bridge* et *Poeta en Nueva York* sont deux objets comparables par leur ambition et leur genre. Dans les deux cas, il s'agit de bien plus que de simples recueils, mais plutôt de « livres de poésie », dont l'unité est forte. Quoique leur durée de composition diffère, le projet de Crane est au moins aussi net que celui de Lorca, et il considère d'ailleurs *The Bridge* comme un poème unique, composé de plusieurs parties organisées et hiérarchisées. Nous verrons surtout que leur genre singulier, à la fois lyrique et épique, est une réponse originale aux questions d'ordre métaphysique et politique que nous avons tenté de déplier jusqu'ici. Mais avant d'en venir à la lecture de ces deux grands livres, voyons comment s'articulent les questions métaphysiques et idéologiques dont se chargent Lorca et Crane dans les années qui précèdent et comment s'élabore la conscience de leur rôle de poète.

Héritage d'une inquiétude

Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.
- Rimbaud

Cette épigraphe de Rimbaud, placée en tête du recueil de Crane, *White Buildings*, donne le ton. Nous ne sommes pas loin du *Conte* de Cendrars ou de certains poèmes de jeunesse d'Apollinaire et Eliot. *White Buildings*, publié en 1926, rassemble des poèmes écrits entre 1917 et 1926, alors que Crane a entre 17 et 27 ans. Après un premier livre de proses

poétiques, intitulé *Impresiones y paisajes* et paru en 1918[594], Lorca publie *Libro de poemas* en 1921. Le monde que présentent les premiers poèmes de *White Buildings* et ceux du *Libro de poemas* est certes un monde verbal, et les « blanches constructions » qui donnent leur titre au recueil de Crane sont celles des pages, mais c'est aussi un monde dont les couleurs ont disparu. La mort, le passage du temps dominent, tandis que la quête d'absolu du sujet reste vaine. Sans cesse, la croyance en l'au-delà, la vie de l'âme, sont confrontées à un monde strictement matériel, traversé par le vent du néant, la répétition insensée des saisons ou la pure immobilité de la glace.

Un des plus anciens poèmes du recueil *White Buildings*, « North Labrador », composé en 1917, propose un paysage de glace, inerte, une pure abstraction de moments successifs sans même que la marque du temps soit perceptible :

> Cold-hushed, there is only the shifting of moments
> That journey toward no Spring –
> No birth, no death, no time nor sun
> In answer[595].

Il est vrai pourtant que le paysage est humanisé par des images corporelles et une métaphore de la conquête. Aussi ce paysage immobile et sans mémoire, de neige et de glace, est-il surtout un symbole d'indifférence et d'absence d'amour. Inversement, certains poèmes dépeignant le cadre d'une scène toute humaine, donnent à voir le passage excessivement rapide du temps, qui ne laisse de l'heure enfuie et de l'extase amoureuse que la fumée des souvenirs, comparable au papillon de nuit brûlé par la flamme : « (Again the smoking souvenir, Bleeding eidolon !) » écrit le poète dans le poème d'ouverture, « Legend » [596]. Ce sont aussi les « printemps enfumés » de « Praise for an Urn / In Memoriam : Ernest Nelson », un poème composé en 1921-22 après la mort du peintre, ami de Crane, où la fumée évoque sans doute les activités industrielles et agricoles de la banlieue, mais aussi la fumée de la crémation, et l'envol des cendres du disparu :

> Scatter these well-meant idioms
> Into the smoky spring that fills
> The suburbs, where they will be lost.
> They are no trophies of the sun[597].

---

[594] Ce premier livre recueille les « impressions » de Lorca lors de quatre voyages d'études effectués à travers l'Espagne sous la conduite du professeur Martin Dominguez Berueta entre juin 1916 et septembre 1917.

[595] « Dans le froid silencieux, c'est la pure succession des instants / Qui ne mène vers aucun Printemps ; / Ni naissance, ni mort, ni temps ni soleil / En guise de réponse. » Nous ne connaissons pas de traduction française de *White Buildings*. Nous proposons ici nos propres traductions.

[596] « (De nouveau le souvenir fumant, / L'image sanglante !) »

[597] « Disperse ces bonnes paroles / Dans la fumée du printemps qui envahit / La banlieue ; c'est là qu'elles se perdront. / Ce ne sont pas les trophées du soleil. »

Dans ce poème s'opposent deux « discours » incompatibles. Les « bonnes paroles » sont ici quelques mots de circonstance sur l'immortalité de l'âme : « […] presentiments / of what the dead keep, living still / And such assessments of the soul »[598]. Mais « l'insistante horloge » de la salle de crémation, image sonore de l'écoulement du temps et de la mort, répond lugubrement à ces paroles d'espoir. Leur caractère vague, approximatif, intuitif, ne résiste pas au commentaire mécanique de l'horloge :

> The slant moon on the slanting hill
> Once moved us toward presentiments
> Of what the dead keep, living still,
> And such assessments of the soul
>
> As, perched in the crematory lobby,
> The insistent clock commented on,
> Touching as well upon our praise
> Of glories proper to the time[599].

L'horloge joue un rôle comparable au corbeau d'Edgar Poe dans son poème « The Raven » (« Le Corbeau »), lui aussi « perché » en haut de la pièce. Les réponses du corbeau sont aussi invariantes que l'est le tic-tac de l'horloge : leur mécanique précision invalide les paroles du sujet poétique, espoir de revoir un jour la bien-aimée disparue Lenore dans « The Raven », éloges rendus à la gloire du disparu et paroles pleines de bons sentiments sur la vie des morts dans « Praise for an Urn »[600]. D'ailleurs le groupe adjectival « proper to the time » fonctionne de façon ambiguë, et ce sont à la fois les gloires qui sont « temporelles », c'est-à-dire d'une durée toute relative, et les éloges qui sont de circonstance. Toutes bonnes paroles finissent de toute façon par se perdre dans la banlieue, comme les souvenirs des vivants et des morts. L'espoir en la vie de l'âme se disperse avec les cendres.

Le très éliotien poème « Pastorale », composé en 1921, retrouve de nombreuses images propres aux premiers poèmes d'Eliot. « And the year / Broken into smoky panels »

---

[598] « […] pressentiment / De quelque chose qui demeure chez les morts, vivants encore / Et autres points de vue sur l'âme ».

[599] « La lune oblique par-dessus la colline inclinée / Nous engagea autrefois au pressentiment / De quelque chose qui demeure chez les morts, encore vivants, / Et à de semblables hypothèses sur l'âme // Que, perchée en haut de la salle de crémation, / L'insistante horloge commentait, / Et commentant de même notre éloge / Des gloires circonstancielles. »

[600] Notons que dans le poème de Poe, la lumière de la lampe (lumière produite par l'industrie humaine) éclaire le corbeau, perché sur le buste de Pallas, déesse de la raison et de l'industrie. Son ombre s'étend sur le sol de la chambre et l'âme du sujet poétique. Les lumières de l'industrie humaine, au lieu d'éclairer l'homme, éteignent la foi et l'espérance, favorisent l'empire du nihilisme. Le sujet poétique est prisonnier d'une chambre dont le corbeau garde la porte, métaphore de son esprit privé d'horizon, dévoré par la détresse.

rappelle « The burnt-out ends of smoky days » des « Preludes » ; les hésitations du sujet se traitant lui-même de « Fool » rappellent celles de Prufrock :

> I can only query, "Fool –
> Have you remembered too long ;
>
> Or was there too little said
> For ease and resolution –
> Summer scarcely begun
> And violets,
> A few pricked, the rest dead?"[601]

Le titre générique exhibe, comme souvent chez Eliot, ses propres conventions et contribue à la saveur fanée du poème, à la qualité de « déjà vu » de la scène, de « déjà dit » de l'énonciation. Le sujet poétique, comme celui des « Preludes », au titre également musical, ou de « The Love Song of J. Alfred Prufrock », est déjà vieillissant (« dusty » écrit Crane) avant même que d'avoir vécu, l'expérience toujours relative, jamais originale, est déjà passée et confondue avec celles qui l'ont précédée. La « Pastorale » de Crane n'a pas grand-chose d'authentique, pas plus que le rythme des saisons:

> No more violets,
> And the year
> Broken into smoky panels.
> What woods remember now
> Her calls, her enthusiasms.
>
> That ritual of sap and leaves
> The sun drew out,
> Ends in this latter muffled
> Bronze and brass. The wind
> Takes rein[602].

Le « rituel » du printemps dispose beaucoup moins la nature ou le passant à l'éveil religieux qu'il n'est une pure forme, une cérémonie répétitive, comme les rituels de flanelles blanches croisés chez Eliot. L'anthropomorphisme, perceptible dans le choix du mot « ritual » et du verbe d'action « draw out » (faire sortir, pousser, encourager, mais aussi retirer –par exemple de l'argent) employé pour le printemps, prive la nature d'une vitalité qu'elle eût pu communiquer à l'homme. L'adjectif « latter » suggère que le fragment de tableau estival, présenté par le sujet poétique, est le dernier d'une liste ennuyeuse, avant d'être suivi lui-même

[601] « Il ne me reste plus qu'à douter : 'Idiot, / T'es-tu souvenu trop longtemps ? // Ou bien trop peu de mots furent-ils prononcés / Pour parvenir au calme, à une quelconque résolution, / L'été à peine commencé / Et parmi les violettes / Quelques-unes cueillies, les autres mortes ? »

[602] « Fini les violettes / Et l'année consumée / Bouts de tableaux fumants. / Quels bois se souviennent maintenant / De ses appels, ses enthousiasmes. // Le rituel de sève et de feuilles, / Que le soleil avait provoqué, / S'étouffe dans ce bronze et ce cuivre. Le vent / Prend les rênes. »

par d'autres à venir. Les métaphores du bronze et du cuivre, avec l'emploi péjoratif du verbe « Ends in », l'enjambement du vers, et la succession des deux monosyllabes « Bronze and brass », ont quelque chose de brutal : elles traduisent moins la splendeur de la fin d'été, qu'elles n'évoquent les images conventionnelles, et notamment la métaphore de l'or, à travers lesquelles nous la percevons habituellement. En éliminant de son tableau le métal le plus précieux, l'or, Crane ne nous donne à voir ici que la version affadie d'un paysage qui eût pu être beau, et les bois à l'automne prennent des allures de vieux comptoir terni, ils manquent de lustre.

De façon générale, les scènes construites dans les poèmes exhibent leur artifice : le ciel de « North Labrador » est décrit en termes architecturaux (« plaster-grey arches of sky ») ; le poème « Paraphrase » au titre significatif se conclut sur la blanche paraphrase d'un sujet creux parmi les roses écrasées sur le papier peint[603]. Le sujet poétique adoptant une distance ironique vis-à-vis de sa propre énonciation, qu'il dramatise (met en scène) et désacralise à la fois, est bien l'héritier de Prufrock, de Gerontion, ou du sujet des « Preludes », de « Rhapsody on a Windy Night » ou de « Portrait of a Lady ». D'ailleurs Crane est parfaitement conscient de cet héritage, lui qui encourage Allen Tate à lire Eliot en 1922 :

> You see it is such a fearful temptation to imitate him that at times I have been almost distracted. He is, you have now discovered, far more profound than Huxley (whom I like) or any others obviously under his influence. You will profit by reading him again and again. I must have read "Prufrock" twenty-five times and things like the "Preludes" more often. His work will lead you back to some of the Elizabethans and point out the best in them. And there is Henry James, Laforgue, Blake and a dozen others in his work[604].

Crane précise encore en 1923 à l'intention de son ami Gorham Munson :

> You already know, I think, that my work for the past two years (those meagre drops!) has been more influenced by Eliot than any other modern.[…]

[603] Ce dernier poème, quoique plus tardif (composé en octobre 1924), nous paraît suivre la poétique des premiers poèmes. Il renoue d'ailleurs avec le paysage glaciaire de « North Labrador », ici devenu « that antarctic blaze », l'image désignant à la fois les draps du lit (futurs draps mortuaires), mais aussi la vanité d'une vie insignifiante et d'une ultime « paraphrase », blanche parole sur le blanc paysage.

[604] Lettre à Allen Tate, 12 juin 1922, in *O My Land, My Friends : The Selected Letters of Hart Crane*, Langdon Hammer and Brom Weber (éd.), New York, Four Walls Eight Windows, 1997, p.89. « Vous le savez, il est affreusement tentant de l'imiter, et je me suis parfois laissé troubler. Il est, comme vous venez de le découvrir, bien plus profond que Huxley (que j'apprécie) ou que l'ensemble de ceux qui ont subi son influence. Vous gagnerez à le relire encore et encore. J'ai dû lire 'Prufrock' vingt-cinq fois et les 'Préludes' davantage. Son œuvre vous ramènera vers les poètes élisabéthains en vous indiquant les meilleurs d'entre eux. Vous y trouverez aussi Henry James, Laforgue, Blake et une douzaine d'autres. »

> There is no one writing in English who can command so much respect, to my mind, as Eliot[605].

Les "White Buildings" sont donc, dans un univers insignifiant aux couleurs délavées et dépourvu de passion, de bien fragiles constructions, des monuments susceptibles de s'éparpiller comme la cendre, ou de se dissoudre en flocons de neige, comme les lettres d'amour de la grand-mère évoquées dans un poème de 1919, « My Grandmother's Love Letters » :

> There are no stars tonight
> But those of memory.
> Yet how much room for memory there is
> In the loose girdle of soft rain.
>
> There is even room enough
> For the letters of my mother's mother,
> Elizabeth,
> That have been pressed so long
> Into a corner of the roof
> That they are brown and soft,
> And liable to melt as snow[606].

Une série de trois "chansons", composées par Lorca entre novembre 1918 et mars 1919 et incluses dans le *Libro de poemas*, présente un certain nombre de dispositifs communs avec les poèmes contemporains de Crane. Le début de la « Canción otoñal », qui ouvre la série, tisse également les motifs des étoiles, des souvenirs et de la neige :

> Hoy siento en el corazón
> Un vago temblor de estrellas
> Pero mi senda se pierde
> En el alma de la niebla.
> La luz me troncha las alas
> Y el dolor de mi tristeza
> Va mojando los recuerdos
> En la fuente de la idea.
> Todas las rosas son blancas,
> Tan blancas como mi pena,
> Y no son las rosas blancas,
> Que ha nevado sobre ellas.

[605] Lettre à Gorham Munson, 5 janvier 1923, ibid., p.117. « Vous savez déjà, me semble-t-il, que mon travail au cours des deux années écoulées (aussi maigres qu'en soient les fruits) a été davantage influencé par Eliot que par aucun autre poète moderne. […] Aucun écrivain anglophone, à mon avis, ne commande autant le respect qu'Eliot. »

[606] « Il n'y a pas d'étoiles ce soir / Sinon celles de la mémoire. / Mais il y a tant de place pour la mémoire / Dans l'enceinte molle d'une pluie légère. // Il y a même de la place / Pour les lettres de la mère de ma mère, / Elizabeth, / Qui ont été serrées si longtemps / Sous un coin du toit / Qu'elles sont brunes et douces, / Et prêtes à se dissoudre comme la neige. »

Antes tuvieron el iris.

También sobre el alma nieva.
La nieve del alma tiene
Copos de besos y escenas
Que se hundieron en la sombra
O en la luz del que las piensa.
La nieve cae de las rosas
Pero la del alma queda,
Y la garra de los años
Hace un sudario con ella. [607]

Pas plus que dans les poèmes contemporains de *White Buildings*, le désir de ciel du sujet n'est satisfait. La vie ici aussi a perdu ses couleurs et l'ardeur de l'expérience amoureuse a cédé la place à la curieuse métaphore des « flocons de baisers ». Surtout, nous voyons apparaître deux points de vue antithétiques sur la vie : d'une part le « cœur » et « l'âme », animés d'un « frisson d'étoiles », de l'autre « la source de l'idée », « l'ombre / Ou le jour de la pensée ». L'hésitation sur « l'ombre / Ou le jour » produit par la pensée est déjà une demi accusation, il n'est pas sûr que la pensée soit source de lumière. A chacune de ces instances du sujet correspond une dimension du paysage hivernal et mental : verticalité céleste pour l'âme et le cœur, profondeur glauque de la pensée (les souvenirs prennent l'eau à la source de l'idée, les flocons des baisers se noient dans l'ombre ou le jour de la pensée). Entre ces deux dimensions mentales, se perd le trajet impossible du sujet. Pas plus que les sujets rencontrés chez les jeunes Cendrars, Eliot ou Apollinaire, le sujet de « Canción otoñal » n'a su accorder deux instances incompatibles. Finalement ses ailes tranchées le ramènent au raz du sol. Le seul horizon qui lui reste est le suaire blanc de l'âme garrottée et l'emploi du mot « escenas », comme le choix de titres génériques chez Crane, contribue à mettre à distance la vie vécue, dont la spontanéité est perdue.

Chez les deux poètes, le sujet poétique modère cependant tout effet pathétique en maniant l'autodérision : le sujet lorquien, ayant admis qu'on lui a coupé les ailes, comme Cendrars, se reconnaît dans la figure du clown, de Don Quichotte et Cyrano, et du Pierrot de Laforgue, autre point commun avec Crane. Ainsi se décrit le sujet de « Canción menor » :

[607] Sauf indication contraire, nous donnons la traduction de la Pléiade, due à André Bélamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, et Jules Supervielle. « Aujourd'hui je sens dans mon cœur / Un vague frisson d'étoiles / Mais mon sentier se perd dans l'âme du brouillard. / Le jour me tranche les ailes, / La douleur et la tristesse / Submergent mes souvenirs / Dans la source de l'idée. // Toutes les roses sont blanches, / Aussi blanches que ma peine ; / Ces roses n'étaient pas blanches, / Mais il a neigé sur elles / Qui étaient couleur d'iris. / Il neige aussi sur nos âmes. / La neige de l'âme a ses / Flocons de baisers, d'images / Qui s'enfouirent dans l'ombre / Ou le jour de la pensée. / La neige tombe des roses, / Celle de l'âme demeure, / Et la griffe des années / La transforme en linceul. » C'est le mot « escenas » qui est traduit ici par « images », un mot qui en espagnol souligne fortement la transformation rapide de la vie en un théâtre, échappant au sujet.

[…] Yo
Voy llorando por la calle,
Grotesco sin solución,
Con tristeza de Cyrano
Y de Quijote,
redentor
De imposibles infinitos
Con el ritmo del reloj.
Y veo secarse los lirios
Al contacto de mi voz
Machada de luz sangrieta,
Y en mi lírica canción
Llevo galas de payaso
Empolvado. […][608]

Dans cette « Chanson mineure » s'opposent encore deux dimensions du temps : les « infinis impossibles » dont le sujet se voudrait le « rédempteur » et le « rythme de l'horloge » : visions religieuse et mécanique du monde entrent en tension, comme dans « Praise for an Urn » les hypothèses sur l'âme sont contredites par l'horloge insistante, perchée tel un oiseau de mauvais augure. Le temps mécanique du relativisme positiviste pointe vers le crépuscule, « sanglante lumière » qui éclabousse la voix du poète comme si quelque sacrifice était perpétré, sorte de crépuscule nietzschéen révisé par Lorca. Comme dans *Humain trop humain*, au crépuscule des dieux ou des « infinis » succède le crépuscule de l'art et de la poésie. Mais le tragique le dispute au dérisoire, les ailes coupées de « Canción otoñal » (« La luz me trancha las *alas* ») se transforment dans « Canción menor » en collerette de clown, « *galas* de payaso ». La tonalité mineure de la chanson est bien celle que T.S. Eliot a apprise de Laforgue : la chanson est à peine « lyrique » puisqu'elle flétrit les lys, l'espagnol pouvant jouer de la paronomase *lirios / lírica.* Les blanches fleurs de l'idéal se fanent et le blanc devient poudre à riz du clown. C'est assez dire la douloureuse conscience du poète privé de ciel, à l'image du sujet de « Prose du Transsibérien » (« On nous a rogné les ailes / Les ailes de nos sept péchés »), et l'acceptation d'une triste bouffonnerie pour lot particulier[609].

Le sujet ironique de *White Buildings* a lui aussi pratiqué semblable opération de déplacement : la trompeuse lune de « Praise for an Urn » qui conduisait l'esprit vers des symboles d'éternité trouve sa juste image dans « Chaplinesque » :

[608] « […] Je / Vais en pleurant dans les rues, / Grotesque, sans solution, / Triste comme Cyrano / Et Don Quichotte, / Rédempteur / D'impossibles infinis, / Sur le rythme de l'horloge. / Je vois se flétrir les lys / Au contact de ma parole / Que tache le jour sanglant. / Lyrique, avec mes chansons, / J'ai un costume de clown / Poudré. […] »

[609] La chanson de Lorca n'est pas sans évoquer aussi le dernier poème de la petite suite d'Apollinaire, *Vitam Impendere Amori*, parue en 1917. Dans un faux décor de toiles, la jeunesse du sujet apollinarien s'y fane « Et sous l'arbre fleuri d'étoiles / Un clown est l'unique passant. »

[…] we have seen
The moon in lonely alleys make
A grail of laughter of an empty ash can […][610].

L'alliance de mots « a grail of laughter » traduit la dérision du sujet quant à sa propre quête d'absolu, dans ce paysage urbain désolé, qui évoque à la fois les films de Chaplin et les « Preludes » d'Eliot. Le mythe médiéval du graal, tantôt coupe ou plat mais toujours source de vie, est détourné : les cendres ne sont pas la vie mais son contraire, le seau ne saurait être qu'un graal pour rire, et la lune qui éclaire le seau ne produit qu'un jeu de reflets, sans rien signifier au-delà. Pourtant, il est vrai, Crane ne s'appesantit pas dans la déploration : ce graal pour rire est aussi un graal de rire, un éclat de rire magnifique qui métamorphose le paysage désolé, même si c'est sous l'éclat menteur et passager de la lune. Nous voyons le jeune Crane, dès ce poème dont il était fier, face au désert, au vent qui domine le paysage urbain, au « pouce inévitable » qui vous attend, signe de votre mort à venir comme « l'éternel Laquais » de « The Love Song », méditer la double leçon d'humour de Laforgue et d'ironie de Eliot. Mais le bouffon, ce sujet « chaplinesque », ne se réfugie pas complètement dans une froide distanciation. Il conserve comme dans les meilleurs poèmes d'Eliot une qualité pathétique. Plus encore, il reste capable d' « amour » pour le monde et d' « innocence », deux qualités dont semblent dépourvus les personnages d'Eliot. Et dans le « graal de rire » de la strophe finale, la grâce triomphante de l'enfance joue avec le néant.

Si « le cœur continue à battre » comme il est précisé dans « Chaplinesque », reste que la mort est omniprésente, et le printemps inutile des premiers poèmes de Crane et Lorca ne fait qu'y conduire. Les images marquantes de « Canción primaveral » le soulignent :

En el monte solitario
Un cementerio de aldea
Parece un campo sembrado
Con granas de calaveras.
Y han florecido cipreses
Como gigantes cabezas
Que con órbitas vacías
Y verdosas caballeras
Pensativos y dolientes
El horizonte contemplan.

¡Avril divino, que vienes
Cargado de sol y esencias,
Llena con nidos de oro
Las floridas calaveras ![611]

[610] « […] nous avons vu / Dans des ruelles solitaires la lune transformer / Un seau de cendre vide en un graal de rire […]. »

La vision baroque de cette « Canción primaveral » rappelle en même temps Hamlet dans le cimetière et certaines images fantastiques d'Apollinaire, notamment les citronniers sanglants et leurs têtes de morts dans les poèmes du feu[612]. Cet avril qui transforme les crânes en graines n'est pas sans faire penser au printemps des « Fiançailles », à l'avril cruel de « The Waste Land » ou au printemps « perfide » de « Lachrymae Christi », un poème des *White Buildings* :

> Twanged red perfidies of spring
> Are trillions on the hill.[613]

D'autant plus que cet avril lorquien, quoique qualifié de « divin », mène au décembre de la « Canción menor », et à ses « impossibles infinis ».

Chez Lorca comme chez Crane, la mort nous fait signe à chaque instant, dans les chrysanthèmes de « In Shadow », dans l'inquiétant « sourire final » de « Chaplinesque », dans les draps et les oreillers de « Paraphrase », dans le linceul de neige de « Canción otoñal », dans les horloges omniprésentes. Et néanmoins quelque chose résiste chez le sujet qui ne se rend pas, symbolisé tantôt par « un frisson d'étoiles » chez Lorca, tantôt par le chaton de « Chaplinesque » :

> For we can still love the world, who find
> A famished kitten on the step, and know
> Recesses for it from the fury of the street,
> Or warm torn elbow coverts[614].

Hart Crane s'est expliqué sur le sens qu'il attribuait au chaton de Charlot dans une lettre à Gorham Munson du 6 octobre 1921 :

> I have made that « infinitely gentle, infinitely suffering thing » of Eliot's into the symbol of the kitten. I feel that, from my standpoint, the pantomime

---

[611] « Sur la colline solitaire / Un cimetière de village / Semble un champ ensemencé de crânes. / Les cyprès y ont fleuri / Comme des têtes géantes / Qui de leurs orbites vides / Sous leurs cheveux verdoyants, / Méditatifs et dolents, / Contemplent l'horizon. // Avril divin, qui arrives / Chargé de soleil, de parfums, / Emplis de nids dorés / Tous ces crânes en fleur ! »

[612] Citons par exemple ces quatre vers du « Brasier » : « Nos cœurs pendent aux citronniers / Les têtes coupées qui m'acclament / Et les astres qui ont saigné / Ne sont que des têtes de femmes. »
Un poème de Lorca, légèrement postérieur à la « Canción primaveral », composé en 1921 pour le livre des *Suites*, intitulé « Hamlet », n'a finalement pas été retenu par Lorca.

[613] « Les rouges perfidies du printemps vibrant / Par trillions sur les collines. » Le poème est légèrement postérieur, et date de 1924-25.

[614] « Car nous pouvons encore aimer le monde, qui trouvons / Un chaton affamé sur une marche, qui connaissons / Pour lui des abris loin de la fureur de la rue, / Ou de vieux gîtes chaleureux. »

> of Charlie represents fairly well the futile gesture of the poets in U.S.A. today, perhaps elsewhere too. And yet, the heart lives on …[615]

Il précise le 17 octobre à l'intention d'un autre destinataire, William Wright :

> I am fond of things of great fragility, and also and especially of the kind of poetry John Donne represents, a dark musky, brooding, speculative vintage, at once sensual and spiritual, and singing rather the beauty of experience than innocence.
>
> As you did not "get" my idiom in "Chaplinesque", I feel rather like doing my best to explain myself. I am moved to put Chaplin with the poets (of today); hence the "we". In other words, he, especially in *The Kid* made me feel myself, as a poet, as being "in the same boat with" him. Poetry, the human feelings, "the kitten", is so crowded out of the humdrum, rushing, mechanical scramble of today that the man who would preserve them must duck and camouflage for dear life to keep them or keep himself from annihilation. I have since learned that I am by no means the only one in seeing these things in the buffooneries of the tragedian, Chaplin, (if you want to read the opinions of the London and Paris presses, see *Literary Digest*, Oct. 8th) and in the poem I have tried to express these "social sympathies" in words corresponding somewhat to the antics of the actor.[616]

Cette deuxième lettre oppose d'un côté la lutte, la machine, de l'autre les « sentiments humains » et la poésie. Mais en traçant cette ligne de partage, Crane donne une vision caricaturale, sentimentaliste et en somme anachronique de sa poésie : c'est l'homme contre la machine, la vie du cœur contre la banalité et la brutalité quotidiennes, le tragédien contre le monde contemporain. En fait, la déclaration ne rend qu'à moitié justice à la démarche de Crane. Ce qu'il cherche, même à travers des images de grande fragilité, c'est comme chez John Donne et après les leçons de T.S. Eliot quelque chose d' « à la fois sensuel et spirituel ». Or, dès 1926, au moment de la publication de *White Building*, le poète américain Allen Tate,

---

[615] In *O my Land, my friends*, p.67. « J'ai transposé l'*être infiniment tendre et souffrant infiniment* d'Eliot dans le symbole du chaton. J'ai le sentiment que la pantomime de Charlie représente assez justement le geste futile des poètes aujourd'hui aux Etats-Unis, et peut-être partout ailleurs. Et pourtant, le cœur continue à battre … » L'expression « infinitely gentle, infinitely suffering thing » renvoie au quatrième « Prelude » d'Eliot, dont nous avons repris la traduction par Pierre Leyris.

[616] *O my Land, my Friends*, p.70. « J'ai un penchant certain pour les choses délicates, fragiles, et aussi pour le genre de poésie qu'a composée John Donne, troublante, enivrante, sombre, spéculative, à la fois sensuelle et spirituelle, chantant plutôt la beauté de l'expérience que celle de l'innocence. Comme vous n'avez pas compris la langue singulière que j'emploie dans « Chaplinesque », je me sens porté à vous l'expliquer de mon mieux. Je situe Chaplin du côté des poètes (d'aujourd'hui) ; d'où le *nous*. Pour le dire autrement, il m'a donné l'impression, en particulier avec le film *The Kid*, de me trouver dans le même bateau que lui. La poésie, les sentiments humains, le « chaton » sont tellement rejetés par la ruée effrénée d'aujourd'hui, mécanique et monotone, que l'homme qui cherche à les préserver doit se dérober et demeurer caché s'il veut éviter leur disparition ou son propre anéantissement. Depuis, j'ai découvert que je suis loin d'être le seul à interpréter ainsi les bouffonneries tragiques de Chaplin (si vous voulez lire les opinions qui s'expriment dans les presses londonienne et parisienne, référez-vous au numéro du 8 octobre du *Literary Digest*) et dans mon poème j'ai tenté d'exprimer ces *sympathies sociales* dans des mots qui s'approchent des cabrioles du comédien. »

bientôt suivi par d'autres lecteurs, considère que la poésie de Crane a une thématique « métaphysique »[617]. Et non sans raison.

Commentant le recueil de son ami, Allen Tate écrit dans la préface de *White Buildings* :

> It would be impertinent to enumerate here the underlying causes of the dissociation of the modern consciousness : the poet no longer apprehends the world as a Whole. The dissociation appears decisively for the first time in Baudelaire. It is the separation of vision and subject […][618].

Le terme de "dissociation" ici vient directement de T.S. Eliot : la préface de Tate manifeste que ce dernier a suivi les conseils de son mentor Crane, et lu attentivement la poésie et la critique de leur aîné. Ce que Tate appelle « séparation du sujet et de la vision » place le poète dans l'incapacité de produire une vision unitaire du monde. Car il n'y a dès lors ni unité, ni horizon, ni, comme l'écrit Crane définissant en 1922 son époque, direction :

> A period that is loose at all ends, without apparent direction of any sort. In some ways the most amazing age there ever was. Appalling and dull at the same time[619].

Nous le voyons, contrairement à ce que laissait supposer la lettre à William Wright, Crane a reconnu très vite que le problème qu'il affronte est celui de son époque ; il ne s'agit pas seulement d'opposer frontalement les poètes au reste de la société, mais d'envisager dans sa complexité une époque problématique. Mais en somme, de quel « problème » s'agit-il exactement ? Peut-on en poser précisément les termes ? Rejoint-il les questions affrontées par Apollinaire, Cendrars et Eliot ? et qu'est-ce encore que le « problema » qui réclame sa solution dans la « Canción otoñal » de Lorca ?

---

[617] Allen Tate écrit dans son introduction à l'édition Liveright de 1926 : « Crane's themes are abstractly, metaphysically conceived » (« les thèmes de Crane sont abstraits, métaphysiques »). Cette introduction est reproduite in *White Buildings : Poems by Hart Crane*, Liveright, 1972. Pour la citation ci-dessus, voir p.ix. Horace Gregory, dans son article « Far Beyond Our Consciousness », publié dans le *New York Herald Tribune* du 20 avril 1930, parle au sujet de Crane de « metaphysical poetry ». In *Critical Essays on Hart Crane*, David R. Clark (éd), Boston, G.K. Hall & Co, 1982, p.95.

[618] Introduction d'Allen Tate, op. cit., p.xi. « Il serait fastidieux d'énumérer ici les causes profondes de la dissociation de la conscience moderne : le poète n'appréhende plus le monde comme un Tout. Cette dissociation apparaît pour la première fois de façon évidente chez Baudelaire. C'est une séparation de la vision et du sujet […]. »

[619] Lettre à William H. Wright du 4 décembre 1922, *O my Land, my Friends*, pp.111-112. « Une époque qui se défait de tous côtés, sans aucune direction visible. A certains égards l'âge le plus stupéfiant qui soit. A la fois effroyable et morne. »

Le locuteur du poème de Crane, « Pastorale », s'interroge : « […] Fool – / Have you remembered too long ; // Or was there too little said / For ease and resolution - / Summer scarcely begun / And violets, / A few picked, the rest dead ?[620]" Il ne précise pas explicitement la nature du problème qui réclame sa "résolution". Cependant, le lecteur du poème, et plus encore, du recueil, n'est pas dépourvu d'indices. Certes, le problème, comme dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », semble d'abord de nature sentimentale : le début du poème évoque une figure féminine : « What woods remember now / Her calls, her enthusiasms ?[621] » Et la fin suggère qu'une histoire d'amour a été manquée, peut-être parce qu'on n'a pas su parler (on reconnaît ici une thématique propre à Eliot). Plus généralement, le locuteur déplore la vanité de toute expérience, au double sens d'insignifiante et de brève comme un songe. Mais le choix du mot « ritual », qu'on a déjà souligné, engage le lecteur sur la voie d'un sens sacré, transcendant, qui à l'évidence manque à cette « pastorale ». On sait que Hart Crane opère volontiers des transferts métaphoriques entre les figures de la femme et du paysage naturel[622]. Si la figure féminine impliquée par « Her calls, her enthusiasms » est moins une femme que la nature, alors c'est la nature tout entière qui a perdu son chant, qui a cessé d'appeler l'homme à déchiffrer ses mystères, à soulever son voile, c'est la nature qui a perdu son « enthousiasme », sa présence à Dieu.

Si l'hypothèse est juste, « Pastorale » trouve son écho dans le poème « Emblems of Conduct », un poème de 1923-24. Ce poème compose un paysage péninsulaire et volcanique (Pompéi ? Herculanum ? l'Etna ?) en trois strophes, dont les deux derniers vers constituent à chaque fois une variation du même motif : « For joy rides in stupendous coverings / Luring the living into spiritual gates » ; « Bowls and cups fill historians with adorations, - / Dull lips commemorating spiritual gates » ; « Dolphins still played, arching the horizons, / But only to build memories of spiritual gates [623]. » Les « portes de la spiritualité », qui nous font songer à quelque homérique, virgilienne ou dantesque porte des Enfers, et aux cultes hermétiques de la Grande Grèce, changent de statut au cours du poème, perdant progressivement toute réalité vivante, pour ne plus être que l'effet d'un souvenir ; les images se figent, depuis le volcan

[620] « Idiot, / T'es-tu souvenu trop longtemps ? // Ou bien trop peu de mots furent-ils prononcés / Pour parvenir au calme, à une quelconque résolution, / L'été à peine commencé / Et parmi les violettes / Quelques-unes cueillies, les autres mortes ? »
[621] « Quels bois se souviennent à présent / De ses appels, ses enthousiasmes ? »
[622] Nous l'avons vu rapidement avec "North Labrador", et de nombreux autres poèmes tirent parti du même procédé, qui deviendra structurant dans son grand poème *The Bridge*, la princesse Pocahontas devenant indissociable du corps de l'Amérique.
[623] « Car la joie suit son cours sous de prodigieuses couvertures / Attirant les vivants aux portes de la spiritualité » ; « Les coupes et les calices remplissent les historiens de paroles d'adoration, / Des bouches ennuyeuses commémorant les portes de la spiritualité » ; « Les dauphins jouaient encore, archant les horizons, / Mais à seule fin de construire le souvenir des portes de la spiritualité. »

initial aux détails architecturaux de la dernière strophe (nuages de marbre, arches), et peut-être les dauphins dont il est question dans les derniers vers ne sont-ils que des représentations sur quelque monument antique. Ces portes, au lieu de permettre l'accès au monde de l'esprit, sont devenues un simple décor pour le « promeneur » moderne, ou plutôt le « vagabond », puisque c'est le terme de « wanderer » qu'a choisi Crane. L'homme est un vagabond qui se promène dans un décor de plâtre, auquel le monde spirituel est refusé.

On s'en souvient, le sujet poétique de « Canción otoñal » a aussi perdu son chemin : « Pero mi sienda se pierde / En el alma de la niebla. » Or, ayant brossé le blanc paysage de l'âme, Lorca s'abstrait du symbolisme du paysage automnal et de la mélancolie subjective, pour poser très précisément les termes d'un problème métaphysique :

¿Se deshelará la nieve
Cuando la muerte nos lleva ?
¿O después habrá otra nieve
Y otras rosas más perfectas ?

¿Será la paz con nosotros
Como Cristo nos enseña ?
¿ O nunca será posible
La solución del problema ?

¿ Y si el Amor nos engaña ?
¿ Quién la vida nos alienta
Si el crepúsculo nos hunde
En la verdadera ciencia
Del Bien que quisá no exista
Y del Mal que late cerca ?

Si la esperanza se apaga
Y la Babel se comienza,
¿ Qué antorcha iluminará
Los caminos en la Tierra ?

Si el azul es un ensueño,
¿ Qué será de la inocencia ?
¿ Qué será del corazón
Si el Amor no tiene flechas ?

Y si la muerte es la muerte,
Qué será de los poetas […] [624]?

[624] "Fondra-t-elle, cette neige, / Quand la mort viendra nous prendre? / Connaîtrons-nous d'autres neiges, / D'autres roses plus parfaites ? / Sur nous la paix viendra-t-elle, / Comme Jésus nous l'enseigne ? / Ou bien n'aurons-nous jamais / La solution du problème ? // L'amour n'est-il qu'une illusion ? / Qui animera nos vies, / Si la pénombre nous plonge / Dans la véritable science / Du Bien qui n'existe pas, / Peut-être, et du Mal tout proche ? // Si l'espérance s'éteint, / Si Babel se recommence, / Quelle torche éclairera / Nos chemins sur cette

L'imaginaire de Lorca est syncrétique : aux résonances symbolistes, verlainiennes (on songe aux vers fameux des *Romances sans paroles*, « Il pleure dans mon cœur / comme il pleut sur la ville »), se joignent le symbole médiéval des roses parfaites, les images antiquisantes et païennes du dieu Amour avec ses flèches, le mythe biblique de Babel et l'enseignement du Christ. Les étoiles, l'azur, l'Amour, le Christ, les roses sont autant de façons d'évoquer un idéal qui s'oppose à l'espérance éteinte, au crépuscule de la « science », à « l'idée » et à la « pensée », présentées comme les profondeurs dans lesquelles l'idéal et l'amour se noient, tandis que s'assombrissent les chemins sur la Terre. On songe ici au Prince fatigué du *Conte* de Cendrars, quittant la ville d'Athènes où l'intelligence a remplacé l'amour, pour parvenir plus écoeuré encore à Paris où règnent l'ennui mortel de l'utilitarisme et le mépris de la beauté. Comme le dit le sujet lorquien avec une simplicité enfantine, cette opposition de l'azur et de la science pose un « problème », non seulement métaphysique, mais aussi poétique. Car si les poètes sont visiblement situés du côté des roses parfaites, du Christ et de l'Amour, alors la mise en doute de cet idéal et les vérités de la science posent la question de la fonction, voire de la survivance des poètes : « Si l'Azur n'est qu'un mirage […] / Et si la mort est bien la mort, / Qu'en sera-t-il des poètes ? » Comment continuer à faire le choix de la poésie quand triomphent les sombres vérités de la science ?

Il est difficile ici de ne pas se remémorer l'association du calcul et de l'ombre mortelle dans « La Chanson du Mal-Aimé » et *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire, l'ironique *progrès* qui métamorphose l'idéalisme religieux en utilitarisme dans la conférence consacrée à l'anarchisme par Cendrars, ou encore l'hésitation de Prufrock à prendre la parole et chanter sa chanson. De même que le sujet de « Canción otoñal » associe la science à la pénombre et non plus aux Lumières, le jeune critique Hart Crane accuse lui aussi le « despotisme » de la science, menaçant d'éteindre « la source de toute lumière ». Il écrit ainsi à l'occasion d'un compte-rendu du recueil de Lola Ridge, *The Ghetto and Other Poems*, pour *The Pagan* en janvier 1919 :

> Extremities in the modern world clash in a close proximity, so that there is a finer, harder line than usual to divide them. There is a cruelty in this,- a kind of desperation that is dramatic. Science, grown uncontrollable, has assumed a grin that has more than threatened the supposed civilization that fed it; science has brought light,- but it threatens to destroy the idea of reverence,

---

Terre ? // Si l'azur n'est qu'un mirage, / Que deviendra l'innocence ? / Que deviendra notre cœur, / Si l'Amour n'a pas de flèches ? // Si la mort est bien la mort, / Que deviendront les poètes […] ? »

> the source of all light. Its despotism recognizes no limits. In one sense it has become a gargoyle[625].

La science, despote monstrueux, a apporté la lumière, « mais elle menace de détruire […] la source de toute lumière ». Les événements de la Première Guerre mondiale ne sont pas absents de ce compte-rendu, on le sent à l'expression « supposed civilization », et aux verbes « clash », « threaten », « destroy » qui renvoient, même de façon métaphorique, au conflit. On entend dans cette menace d'une science devenue incontrôlable l'écho des mots de Valéry en 1919 évoquant la crise de l'Esprit, la mise en cause de « la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales [626]» et dénonçant l'état contemporain de barbarie qu'il voit succéder à la Première Guerre mondiale. Valéry aussi s'inquiète, comme Lorca et Crane, de l'avenir des poètes, et s'exclame avec mordant : « Adieu, fantômes ! Le monde n'a plus besoin de vous. Ni de moi. […] nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière.[627] » Quoique le positivisme et l'utilitarisme stigmatisés par Valéry ne soient pas nouveaux, nous en avons lu de nombreux témoignages, il est évident que la Première Guerre mondiale a fortement accentué la mise en cause radicale de l'optimisme des Lumières.

Un poème de Lorca, intitulé « Fin » et daté de juillet 1921, évoque aussi un monde plongé dans la nuit malgré les lampes (il appartient d'ailleurs à la *Suite* de variations « Sombra », c'est-à-dire « Ombre ») dont le titre est explicité au deuxième vers, « la fin du monde »[628] :

> Fin
> Ya pasó
> el fin del mundo
> y ha sido
> el juicio tremendo.
> Ya ocurrió catástrofe

[625] In *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, p.201. « Dans le monde moderne, les extrêmes se heurtent, soudain proches, et la ligne qui les sépare est plus mince que jamais. Là réside une forme de cruauté, la source d'un désespoir dramatique. La science, devenue incontrôlable, a pris un visage grimaçant et a pour le moins menacé la prétendue civilisation qui l'a nourrie ; la science a éclairé le monde, mais elle risque de détruire l'idée même de vénération, la source de toute lumière. Sa tyrannie ne connaît pas de limites. Elle est devenue, en un sens, un monstre terrifiant. »

[626] Voir Paul Valéry, *Variété I et II*, Gallimard, Folio Essais, 2002, p.17.

[627] Ibid, p.22. Les « fantômes » désignent ici les vérités et les pensées, ou ce que Valéry appelle les fictions, dont l'empire est seul capable d'ordonner la barbarie de « l'ère du fait ».

[628] Les *Suites* sont un ensemble de poèmes, organisés en variations sur une série de thèmes : suite du vent, suite de Newton etc. Quoique Lorca ait pensé à rassembler ces *Suites*, il n'a pas publié le recueil de son vivant, se contentant de publier certaines des suites isolément dans la revue de Juan Ramon Jiménez, *Índice*, ou d'en rassembler quelques-unes sous le titre de *Primeras Canciones*.

de los luceros.

El cielo de la noche
es un desierto,
un desierto de lámparas
sin dueño.

Muchedumbres de plata
se fueron
a la densa levadura
del misterio.

Y en el barco de la Muerte
vamos los hombres, sintiendo
que jugamos a la vida,
¡que somos espectros !

Mirando a los cuatro puntos
todo está muerto.
El cielo de la noche
es una ruina,
un eco[629].

La grande qualité du poème tient aux multiples acceptions possibles de l'événement évoqué : la fin du monde dont il est question ici est-elle un événement historique, par exemple la Première Guerre mondiale, mythique (le poète se projette dans le temps mythique de l'Apocalypse et du Jugement dernier), ou métaphorique (le poète use de métaphores pour décrire l'ordre catastrophique du monde) ? Le « Jugement terrible » et « la catastrophe des étoiles » nous font penser bien sûr à l'Apocalypse[630], tandis que « la barque de la Mort » renvoie plutôt à la mythologie grecque. Mais le « désert de lampes sans maître » dans le ciel de la nuit, qu'on ne peut lire que de façon métaphorique, désigne plutôt un monde sans dieu, technologique et scientiste. Enfin, l'identification des hommes à des spectres ayant « joué à vivre » peut se lire de façons multiples : ou bien les vers sont à lire littéralement et nous sommes au-delà de la mort, que cet au-delà soit grec, judéo-chrétien ou plus particulièrement dantesque, ou bien la métaphore désigne, ainsi que le suggèrent le titre de la suite, « ombre », et le dernier mot du poème, « écho », une vie dans quelque platonicienne caverne, dépourvue

[629] « Voici qu'a passé / la fin du monde, / que s'est produit / le Jugement terrible / et qu'a eu lieu la catastrophe / des étoiles. // Le ciel de la nuit / est un désert, / un désert de lampes / sans maître. // Des foules d'argent / s'en sont allées / au lourd levain / du mystère. // Et sur la barque de la Mort / où vont les hommes, nous sentons / que nous avons joué à vivre, / que nous sommes des spectres ! // Un regard aux quatre coins : / tout est mort. / Le ciel de la nuit / est une ruine, / un écho. »
[630] Apocalypse 4.13 « et les astres du ciel s'abattirent sur la terre ».

de réalité vraie, ombre de la vraie vie. Reste alors à savoir pourquoi nous ne vivons pas vraiment nos vies, à moitié morts déjà quoique vivants en apparence.

Le manuscrit de la Suite « Sombra » est daté de juillet 1921. Il se trouve donc être contemporain de la composition de « The Waste Land » et présente avec la première partie du poème d'Eliot une commune incertitude sur la nature exacte des morts qui peuplent le paysage. Si T.S. Eliot, pour « The Burial of the Dead », construit un cadre plus urbain à travers des références architecturales et des toponymes identifiables, nous trouvons bien chez les deux poètes la même évocation d'un royaume de la mort où circulent des foules, « crowds of people », « muchedumbres » anonymes. Dans un paysage mi-terrestre, mi-aquatique, crépusculaire, nuit de « Sombra » ou « brun brouillard d'un matin d'hiver » chez Eliot, les « espectros » lorquiens emportés sur la barque de la mort, le flot des innombrables sur le pont de Londres, « A crowd flowed over London Bridge, so many / I had not thought death had undone so many », réclament une interprétation. Lorca et Eliot évoquent tous deux l'œuvre de la mort comme un fait accompli : « Ya *pasó* / el fin del mundo / y *ha sido* el juicio tremendo. / Ya *occurió* catástrofe / de los luceros » ; « I had not thought death *had undone* so many ». Dans cette catastrophe avérée, dans cette fin d'un monde, il est difficile en 1921 ou 1922 de ne pas lire l'ombre de la Grande Guerre. Cependant les morts demeurent visibles et le sujet poétique semble à la fois les observer de loin et s'inclure parmi eux. Ainsi la scène est-elle d'abord présentée à la troisième personne (« Muchedumbres de plata / *se fueron* »), le sujet poétique se distingant nettement de la foule (« I see crowds of people, walking round in a ring »). Puis Lorca passe à la première personne du pluriel, « Y en el barco de la Muerte / *vamos* los hombres, sintiendo / que *jugamos* a la vida, / ¡ que *somos* espectros ! » et Eliot conclut l'apostrophe du sujet poétique à l'un des morts par une citation de Baudelaire, tirée de l'avis au lecteur des *Fleurs du Mal* : « You ! hypocrite lecteur ! – mon semblable, - mon frère ! » Plus nettement encore qu'avec le « nous » de Lorca, ici le lecteur est de fait impliqué dans la foule des morts. Autrement dit, cette mort est aussi à comprendre comme une donnée métaphorique, le fruit d'une vision. Sous le ciel vide, en ruine, dans le cours d'une vie stérile et absurdement répétitive, les hommes sont des morts-vivants, « neither / Living nor dead ». La référence à la guerre n'est qu'une des lectures possibles, comme si l'événement historique s'inscrivait dans un événement plus large, une catastrophe de nature métaphysique que la guerre n'a fait qu'actualiser.

Lorca revient de façon constante sur la question religieuse et métaphysique dans les années 1921, 1922. Le poème « Cumbre » (« Sommet »), également compris dans la suite « Sombra », précise ce qui manque à l'obscurité avec des images nettement judéo-

chrétiennes : berger et étoile. Le sujet poétique évoque un monde obscur et confus, peuplé de « troupeaux / qui dans les profondeurs s'en vont / sans bergers ». La nostalgie d'un monde éclairé par quelque divin pasteur le dispute à la certitude que cette lumière divine « n'existe pas ». Pourtant, le sujet poétique s'obstine à chanter. Sa poésie doit agir comme un charme, conduire le sujet poétique sur quelque sommet, loin des masses obscures. En chantant, il espère en effet ne plus voir les troupeaux égarés dans l'ombre pour voir au contraire « la seule étoile / qui n'existe pas ». De sa poésie, il attend donc une vision consolatrice, même si elle voile la réalité. Quoique la position de Lorca soit moins radicale, moins explicitement élitiste, on songe ici à Mallarmé cherchant à fuir le « triste hôpital », l' « Ici-bas » au profit du « ciel antérieur où fleurit la beauté ». Etoile « inexistante » ou ciel « antérieur », la poésie cherche à atteindre l'impossible, le sujet poétique se trouvant à mi-chemin entre une figure de héros sublime en quête d'absolu et la dupe volontaire de quelque trop belle et vaine illusion.

Une autre suite, intitulée « Newton » et composée en 1922, dessine encore le paysage d'un monde plongé dans l'ombre. Lorca montre d'abord Newton, « le philosophe », recevant la dernière pomme qui « pendait à l'arbre de la Science », allusion transparente à la découverte de la gravité universelle, qui s'inscrit ainsi dans la continuité de la Genèse et l'histoire de la chute. Cette continuité est confirmée par un autre poème de la suite, « Réplica », qui souligne l'analogie entre Adam et Newton, « segundo Adán ». Leurs pommes à tous deux relèvent de la même « amère légende », semblables aux « deux seins coupés / de l'enfant Innocence ». Qui plus est, précise Lorca, tandis qu'Adam a connu la beauté en mangeant sa pomme, Adam n'a rencontré qu'un « Pégase chargé de chaînes ». Or Pégase, né de la tête de Méduse, symbolise la sagesse qui naît une fois terrassée la terreur ; ses ailes l'associent aux puissances d'élévation spirituelle. Enfin, parce qu'il a porté Apollon et les neuf Muses sur sa croupe, et fait jaillir la fontaine de l'inspiration, la source Hippocrène, il symbolise aussi l'imagination créatrice, la poésie. Le paradoxe du Pégase enchaîné, c'est donc la sagesse et la poésie enchaînées, dépourvues d'ailes, incapables d'élévation. La découverte de la vérité scientifique est donc bien amère, car avec elle sagesse et poésie se trouvent enchaînées. Le poème sans doute est moins simpliste que ne l'est notre interprétation, qui radicalise l'opposition entre science et poésie en gommant la beauté du poème : un Pégase enchaîné reste une image très suggestive, plus belle que la froide abstraction de la sagesse enchaînée. De plus, remarque Lorca, ni Adam, ni Newton ne furent coupables. Il n'y a ici pas de mise en accusation de la science, mais un simple constat. Cependant, nous devinons à travers ce poème et la série des « canciones » lues plus haut à quel point science et espérance spirituelle s'opposent mortellement.

D'ailleurs, le deuxième poème de la suite « Newton », « En el bosque » (« Dans la forêt »), montre les conséquences de la découverte scientifique :

> Los gnomos
> de los secretos
> se mesan los cabellos.
> Amarran a la Muerte
> y ordenan a los ecos
> que depisten al hombre
> con sus espejos.
> En un rincón
> está el secreto
> revelado,
> muerto.
> Lo lloran
> sus compañeros.
> El largo verde tiembla.
> Hace viento[631].

Le « secret révélé » est ici incarné dans l'allégorie du jeune homme bleu aux pieds de fer avec une étoile entre les sourcils, double tout personnel du personnage du Christ : il est à la fois lié à la terre par ses pieds de fer, et fils du ciel par sa couleur bleue et l'étoile de son front. Mais la mort du « secret révélé », après la découverte de Newton, n'est suivie d'aucune résurrection. Or la quête scientifique, au lieu de conduire au secret de l'être, mène à un labyrinthe de reflets. Et le sentier de l'homme se perd parmi les échos après la mort du « secret révélé » [632]. La notation finale très prosaïque, « Hace viento » (« Il fait du vent »), semble mettre un terme à tout commentaire pathétique : ainsi est-ce, fin d'un monde, clôture de l'histoire.

Jusqu'à présent, nous avons insisté sur la face sombre des premiers recueils de Crane et de Lorca, pour des raisons de démonstration et afin d'établir clairement les données du « problème » : l'opposition de la science et de la foi religieuse est catastrophique, la science a cessé d'être la source des Lumières et le moteur du progrès, l'homme sous un ciel « désert »

[631] « Dans la forêt : Les gnomes / des secrets / s'arrachent / les cheveux. / Ils attachent la Mort / et ordonnent aux échos / d'égarer l'homme / avec leurs miroirs. / Dans un coin / gît le secret / révélé, / mort. / Ses compagnons / le pleurent. »

[632] On pourrait multiplier les exemples de poèmes où Lorca exprime, à proprement parler, une dé-route du sujet poétique ou de l'humanité. Mentionnons encore le poème « Abandono », également daté de 1922, où le sujet poétique s'adresse à Dieu, constatant que les graines de ses questions n'ont pas fleuri, que le vent n'a pas effeuillé les corolles des réponses : « ¡Dios mío, he venido con / la semilla de las preguntas ! / Las sembré y no florecieron. // (Un grillo canta / bajo la luna.) // ¡Dios mío, he llegado con / las corolas de las repuestas, / pero el viento no las deshoja ! // (Gira la naranja / irisada de la tierra.) » « Mon Dieu, je suis venu avec / la graine des questions ! / Je les ai semées et elles n'ont pas fleuri. // (Un grillon chante / sous la lune.) // Mon Dieu, je suis venu avec / les corolles des réponses, / Mais le vent ne les effeuille pas ! // (Tourne l'orange / Irisée de la terre.) »

est voué à la mort, à une expérience relative, décevante, l'absolu est devenu inaccessible, et le sentier de l'homme se perd, dans une époque sans direction. Cependant, dans *White Buildings* et les *Suites*, des poèmes plus solaires équilibrent les poèmes des doutes et des questions. Et autour de 1922, 1923, avec une étonnante simultanéité, Crane et Lorca semblent se diriger, pour paraphraser les mots du poète américain, vers « une voie plus positive », et ce précisément alors qu'ils prennent conscience de leur appartenance à une communauté artistique, à une génération, et du rôle qu'ils peuvent y jouer. Pour Crane et Lorca, comme avant eux pour Apollinaire, Cendrars et Eliot, la fin (même momentanée) de l'isolement intellectuel et artistique modifie leur perception du monde et de leur travail de poète.

L'enthousiasme

Dans ses lettres de 1918-1920, Federico García Lorca avoue souvent être « un peu triste ». Il se pense anachronique, « romantique » dans une époque qui ne l'est pas, à la recherche « de quelque chose de très spirituel que l'on ne peut trouver[633]. » Alors pourquoi au contraire Lorca se dit-il « fou » au printemps et à l'été 1922, pourquoi ses lettres le montrent-elles ivre, hyperbolique, sujet à « de véritables attaques lyriques » ? C'est précisément à ce moment-là que la « vocation artistique » de Lorca, qu'il s'est pourtant reconnue très tôt, a cessé de le rendre mélancolique. Désormais au contraire elle nourrit sa « joie », son « enthousiasme », « donne à [sa] vie un grand sens artistique, un véritable et pur sens spirituel »[634]. Dans ses lettres de janvier à fin décembre 1922, Lorca plus hyperbolique que jamais ne cesse d'évoquer son « enthousiasme » et sa « joie » de travailler à des projets « admirables », « uniques », d'importance « énorme » etc[635]. Pourquoi ce retournement ? Il n'y a là aucune conversion religieuse d'aucune sorte. La lecture des lettres manifeste l'évidence : Lorca est à proprement parler « fou de joie » parce que son travail de créateur a pris, et à plus d'un titre, une dimension *collective*.

On se souvient de l'importance qu'ont prise, pour Cendrars et peut-être plus encore pour Apollinaire, leur association artistique avec peintres et musiciens : stimulant à la création, elle leur donnait aussi davantage de visibilité publique. Dans le cas de Lorca, c'est la

[633] Lettre à Maria del Reposo Urquia, 1er février 1918, in *Œuvres complètes I*, pp.983-984. Lorca écrit aussi : « A l'époque actuelle, nous autres, les romantiques, devons nous plonger dans les ombres d'une société qui n'existe qu'en nous-mêmes. »
[634] Lettre à Regino Sainz de la Maza d'août 1922, in *Œuvres complètes I*, p.1010.
[635] Idem pp. 1005-1015.

rencontre de Manuel de Falla en 1920 qui a été décisive. Le compositeur, déjà célèbre grâce à ses *Quatre pièces espagnoles* et sa collaboration avec les ballets russes de Diaghilev, et le jeune poète ont d'abord un grand projet : ils organisent un festival du *Cante jondo* à « Grenade *la nonpareille* », pour reprendre l'expression de Lorca, ville chérie entre toutes par le poète. Le festival a pour objectif de faire revivre une tradition ancienne sur le point de se perdre, celle du chant primitif andalou. Le 1er janvier 1922, Lorca écrit à son ami Adolfo Salazar que ce concours de cante jondo lui « semble admirable par l'importance énorme qu'il a sur le terrain artistique et populaire »[636]. L'association des deux adjectifs mérite d'être soulignée, qui montre à quel point pour Lorca pas plus que pour Apollinaire l'artiste ne saurait se complaire dans une solitude élitiste ou plaintive. Les deux poètes déchirés par la foule, Orphée et Croniamental, le héros burlesque du *Poète assassiné*, sont bien loin. Lorca et de Falla ayant eux-mêmes effectué des recherches, Lorca donne d'abord une conférence sur le cante jondo le 19 février 1922, Falla obtient des subventions de la mairie de Grenade, et à eux deux ils réunissent de nombreux artistes, dont les concerts se déroulent au moment des fêtes du Corpus Christi les 13 et 14 juin. Or ce festival n'est pas sans relation avec sa propre activité de créateur, puisque Lorca a composé à la fin de l'année 1921 un *Poema del cante jondo*, lui-même sans doute né de son apprentissage de la guitare sous la direction de deux gitans[637]. Autrement dit, ce qui naît en cette année 1922, c'est un va-et-vient extrêmement productif entre la tradition populaire et la création propre de Lorca. On le voit, la certitude bergsonienne que le nouveau ne surgit qu'au sein de la durée, et la dialectique de la création et de la tradition défendue notamment par Apollinaire et Eliot, sont parfaitement acquises pour la génération de l'après guerre. Lorca n'a jamais été adepte de la table rase.

Dès lors, l'intérêt manifesté depuis longtemps par Lorca pour les personnages mystiques et les saints prend une dimension nouvelle. Ses lectures ont toujours montré son intérêt pour les questions mystiques, pour sainte Thérèse, saint François d'Assise, saint Jean de la Croix, au-delà de tout dogme puisqu'il « fai[t] des vers bien à [lui] pour chanter aussi bien le Christ que Bouddha, Mahomet que Pan »[638] et se dit à la fois « saint Sébastien et Cupidon » (dans le poème « Cumbre » et la lettre à Melchor Fernandez Almagro de l'automne 1921). Il a conçu en 1920 un projet dramatique autour de *Saint François d'Assise*, et en 1922 il envisage un projet de « miracle » de la Vierge du Carmen[639]. Que manifeste cet intérêt pour les saints, qu'on retrouvera dans ses dessins et dans les poèmes très novateurs de 1925-28 ?

[636] In *Œuvres complètes I*, p.1005.
[637] Pour la chronologie, voir les notes d'André Belamich, *Œuvres complètes I*, pp.1229-1231.
[638] Lettre à Adriano del Valle du 4 juin 1918, in *Œuvres Complètes I*, p.986.
[639] Voir la lettre à Manuel de Falla d'août 1922, in *Œuvres Complètes I*, pp.1011-1012.

Le saint est évidemment le signe du cœur, l'incarnation du romantisme de Lorca, de son désir d'absolu et de « bonté innée », l'antithèse de « l'écrasante tragédie de la physiologie » qu'il lui oppose dans ses premiers textes[640]. Par ailleurs, les saints de Lorca sont, d'une certaine manière comme tous les saints, hétérodoxes. C'est la singularité de leur rapport au monde, à Dieu, aux animaux et à la nature, que retient Lorca. Le saint François d'Assise ou la Vierge du Carmen que conçoit Lorca font parler les animaux, et le monde est à la fois grec et enfantin par son paganisme animiste, peuplé de personnages chrétiens … et en même temps américain.

Enfin, dans ses lettres de 1922 l'intérêt pour les saints relève d'un goût pour le folklore populaire qui lui semble se marier parfaitement avec « l'art pur », c'est-à-dire l'art d'avant-garde[641]. De ce point de vue, la tradition médiévale des miracles, le théâtre d'Aristophane, le Guignol, le « théâtre des complaintes de crimes » et les « chansons populaires un peu crapules » sont également « exquis » et « utiles » : Lorca a conscience qu'il faut aller puiser dans les veines populaires pour donner à la fois vie et audience à un art neuf. Evoquant son *Poema del Cante jondo*, Lorca écrit à Adolpho Salazar :

> Son rythme est *populaire-stylisé*, j'y remets en lumière les vieux *cantaores*, toute la faune et toute la flore fantastiques qui emplissent ces sublimes chansons : le Silverio, le Juan Breva, le fou Mateos, la Parrala, le Fillo … et la Mort ! C'est un retable … c'est un *puzzle américain*, tu comprends ? C'est la première œuvre de moi qui soit d'une *autre orientation* et je ne sais encore que t'en dire … mais pour ce qui est d'être originale, elle l'est ![642]

Chez Lorca, la recherche de nouveauté la plus exigeante devient indissociable de la démarche du chercheur et du collectionneur folkloriste.

L'intérêt pour le personnel catholique est aussi une façon d'inscrire l'art dans la durée, de faire surgir le nouveau de la mémoire du passé, la tradition catholique étant l'expression d'une continuité à travers les siècles, les personnages de saints appartenant également à une histoire qui se veut *universelle*, c'est l'étymologie du *catholicisme*, tout en étant colorée de particularismes et de folklores locaux. Dans la conférence consacrée au « Chant primitif andalou appelé *cante jondo* » prononcée le 19 février 1922 en préparation de la fête de cante jondo, Lorca raconte à quelques mots près sa propre histoire récente, mais à la troisième personne. Evoquant « la formation de l'école russe moderne », Lorca narre la venue de Michel Ivanovitch Glinka à Grenade, les heures passées par le musicien russe à écouter les

[640] Voir par exemple la lettre à Adriano del Valle du 4 juin 1918, *Œuvres complètes I*, p.985.
[641] Voir par exemple la lettre à Manuel de Falla d'août 1922, pp.1011-1012.
[642] Lettre du 1er janvier 1922, p.1006.

chants ancestraux de l'Andalousie et la naissance en lui de « cette idée magnifique : la création de son école ». Et Lorca de conclure :

> De retour dans son pays, il annonça la bonne nouvelle et expliqua à ses amis les particularités de nos chants, qu'il étudia et utilisa dans ses compositions.
> La musique change de direction ; le compositeur a désormais trouvé la vraie source.
> Ses disciples et ses amis s'orientent vers l'art populaire et cherchent non seulement en Russie, mais aussi dans le sud de l'Espagne, les structures de leurs créations[643].

Comment ne pas lire ici le programme à venir du travail de Lorca, qu'il s'agisse du *Romancero gitano*, ou de son séjour à New York et des longues nuits passées à Harlem à découvrir la culture noire américaine au moment de la composition du très innovant *Poeta en Nueva York* ? La vraie source de l'inventeur et du créateur est populaire ; le créateur, comme Glinka, rêve « une musique naturelle, une musique nationale, qui donnerait la sensation grandiose de sa patrie », mais ce patriotisme artistique est un dialogue permanent avec les autres traditions nationales. Les mots employés par Lorca dans la même conférence au sujet de Debussy dessinent de façon frappante sa propre orientation désormais, celle d'un pont entre tradition et innovation[644]. Aussi l' « enthousiasme » de Lorca, cette divine ivresse qui le pousse à travailler « énormément », n'est-il en aucun cas d'origine transcendante : le *dieu en lui*, l'enthousiasme, c'est la certitude d'œuvrer dans un ensemble plus vaste que soi, pour sa cité, à une œuvre collective, populaire et pure, ancienne et nouvelle, nationale et singulière, patriotique et nourrie d'apports étrangers[645].

Dans la joie de leur collaboration, Lorca et Falla travaillent également à une idée de Guignol, pour laquelle Lorca écrit l'argument, et dont Falla doit composer la musique. Il est question aussi, pendant un temps, de faire collaborer Stravinsky et Ravel, proches de Falla. Lorca écrit alors deux pièces ou « poèmes » pour marionnettes, dont une est perdue et dont l'autre s'intitule *Tragicomedia de don Cristobal y de la señá Rosita*[646]. Or non seulement ces deux projets amènent Lorca à travailler très étroitement avec d'autres artistes, qu'il appelle désormais ses « compagnons d'art »[647], à l'intention immédiate d'un public identifiable, et en

[643] In *Œuvres complètes I*, p.812.
[644] : « le génial compositeur français Claude Debussy » tient dans une « haute estime » le cante jondo, le chant primitif andalou, lui qui est précisément le plus grand novateur, lui qui est « cet argonaute lyrique, découvreur du nouveau monde musical. » In *Œuvres complètes I*, p.812.
[645] Il va de soi que lorsque Lorca parle d' « enthousiasme », c'est au sens étymologique du terme. Dans une lettre d'août 1924, évoquant son ancien professeur, Lorca parle d'ailleurs de son « enthousiasme, aile du Saint-Esprit ». In *Œuvres complètes I*, p.1034.
[646] Cela mène à une représentation privée, chez la famille de Lorca, le 6 janvier 1923, sur la musique de Falla et de Stravinsky.
[647] Lettre à Melchor Fernandez Almagro, fin 1922, in *Œuvres complètes I*, p.1016.

collaboration avec les institutions locales, mais Lorca agit dans le même élan comme régénérateur de la culture populaire ancienne, et comme créateur, poète et dramaturge.

Sa correspondance d'alors parle à tout propos d'amour et de joie : on comprend son enthousiasme car il fait dialoguer les arts, vivre ensemble les artistes de la culture populaire et la haute culture, l'ancien et le neuf, le folklore et « l'art pur », chacun nourrissant l'énergie de l'autre. Dans le cas de Lorca, en cette année 1922, le désarroi métaphysique trouve une réponse *pratique* dans la collaboration artistique et le dialogue de la création et de la tradition. Est-il exagéré d'affirmer que les roses et l'amour que Lorca cherche en vain sous le ciel sombre d'un monde sans dieu, il en trouve le parfum exaltant dans la collaboration artistique et la rencontre avec le public ? La joie artistique de Lorca autour de 1922 répond aux vers contemporains d'Eliot : « We think of the key, each in his prison / Thinking of the key, each confirms a prison[648] ». En se donnant, selon le précepte du Tonnerre dans « What the Thunder Said », en cherchant "en-dehors de soi" comme dirait Cendrars, on quitte de fait la prison et l'angoisse du problème métaphysique.

Or, au même moment, outre-atlantique, Crane prend lui aussi conscience qu'il n'est pas seul, mais que lui et quelques autres ont leur place en Amérique, et qu'ils forment, sinon un groupe (Crane est trop indépendant pour cela), du moins « une scène ». Certes, Hart Crane se trouve toujours en décalage avec « l'Amérique du Dr Coué » ; il ne se dépare pas d'une certaine morgue aristocratique, d'une révolte contre « la stupidité de la vie américaine » ou d'un mépris pour le « docile et bovin » public américain, mépris partagé d'ailleurs par bon nombre d'artistes américains, exilés ou non en Angleterre ; mais le réseau d'amis écrivains et artistes qu'il a constitué au cours des quatre années précédentes prend désormais, en 1922, une certaine densité : outre les animateurs des revues auxquelles il collabore, autour de lui gravitent des écrivains et des artistes de premier plan, parmi lesquels Sherwood Anderson qui a reçu le *Dial* Prize en 1921, Allen Tate avec lequel il vient de commencer une correspondance régulière, et pour lequel il sert d'intermédiaire auprès de la revue *Secession* de son ami Gorham Munson, bientôt l'écrivain Waldo Frank avec lequel il commence une correspondance à la fin de 1922 et le photographe et galeriste Alfred Stieglitz qu'il rencontre en 1923. Qui sait si d'ici cinquante ans, demande-t-il par écrit à Gorham Munson, la scène américaine ne sera pas devenue le lieu le plus passionnant du monde ? « Something is

[648] « Nous pensons à la clef, chacun dans sa prison / Pense à la clef, par là confirmant sa prison ». In « What the Thunder said », cinquième partie de « The Waste Land ».

happening », conclut-il avec une certaine excitation dans sa lettre du 16 mai 1922, « People like you, Matty [Matthew Josephson] and I belong here »[649].

Chaque génération connaît sans doute le moment où, avant même que ses individus les plus puissants ne prennent les commandes de la société, elle s'aperçoit qu'elle commence à s'organiser, à promouvoir ses propres codes et références, ses valeurs mêmes. Ou sans doute faudrait-il dire que les différentes sensibilités d'une même génération parviennent, passée la prime jeunesse, à ce moment exaltant où elles pensent, et peut-être pas tout à fait en vain, pouvoir laisser leur marque sur la société. Ce n'est donc pas seulement - mais c'est aussi, une affaire de poètes.

Si Crane ne collabore pas à des projets collectifs, en revanche il est extrêmement actif dans son soutien à ses amis artistes et poètes. La lecture de sa correspondance montre à quel point il favorise les relations des uns et des autres, mettant en contact poètes et animateurs de revue, artistes et écrivains. Il s'efforce avec un succès relatif d'introduire le travail de Sommer à New York, comme l'explique Langdon Hammer :

> Crane worked tirelessly on behalf of Sommer's art, acting as his agent in New York (where he recruited Munson's help). Crane was not very successful in this role, although he did place some of Sommer's work in little magazines, and he arranged for the sale of one of Sommer's pictures to William Carlos Williams. Crane was always generous in the help he offered fellow artists, and his help was always disinterested. But the special campaign for Sommer was fuelled by his own desire for recognition, his will to escape the artistic fate of men like Minns, Nelson, and Sommer himself[650].

Au-delà de la générosité dont parle Hammer, il y a le besoin chez Crane de créer un réseau, ce qu'il appelle « un cercle vicieux » de soutien mutuel entre artistes et écrivains, qui contribue à leur visibilité réciproque[651].

---

[649] Lettre du 16 mai 1922, *O my Land, my Friends*, p.83 : « Quelque chose est en train de se passer. […] Les gens comme toi, Matty et moi, nous appartenons à cet espace. »

[650] Langdon Hammer, introduction à la deuxième période de la correspondance, 1920-1923, in *O my Land, my Friends*, pp.50-51. « Crane a travaillé sans relâche à promouvoir l'art de Sommer, et lui a servi d'agent à New York (où il a recruté l'aide de Munson). Crane n'a pas obtenu de grand succès dans ce rôle, bien qu'il ait réussi à placer quelques unes des œuvres de Sommer dans de petits magazines et qu'il ait négocié la vente d'une pièce de Sommer à William Carlos Williams. Crane a toujours proposé son aide aux artistes de son entourage avec beaucoup de générosité, et son aide était toujours désintéressée. Mais dans le cas de Sommer, sa campagne de promotion avait ceci de spécial qu'elle était alimentée par son propre désir de reconnaissance, par sa volonté d'échapper au destin artistique d'hommes comme Minns, Nelson, et Sommer lui-même. »

[651] Sherwood Anderson ayant accepté, sur les instances de Crane, de montrer l'œuvre de Sommer au critique d'art Paul Rosenfeld, et celui-ci s'étant montré très décourageant, Crane propose ainsi dans une lettre à Gorham Munson du 22 août 1922 : « Dear G. let us create our own little vicious circle ! Let us erect it on the remains of such as Paul Rosenfeld. » ("Cher G., créons notre propre petit cercle vicieux! Erigeons-le sur les restes de gens comme Paul Rosenfeld.") In *O my Land, my Friends*, p.99. Il réalise en partie cette proposition puisqu'une lettre

Lorca fait de même et contribue à promouvoir son ami le guitariste Regino Sainz de la Maza : il arrange sa venue au Centro Artístico de Grenade, sur le modèle parisien il organise un Salon d'indépendants où il prononce une conférence sur l'art de son ami, fait accrocher les tableaux de Barradas et jouer Sainz de la Maza. Sa correspondance souligne inlassablement l'importance de l'amitié, transmettant aux amis installés à Madrid les initiatives culturelles et artistiques du « Riconcillo » ou de l' « Ateneo » grenadins. Ses belles lettres d'alors sont une invitation permanente à se mettre au travail, et il se présente lui-même, non pas comme un leader, mais comme celui qui allume le désir chez ses « compagnons d'art », demandant à ses correspondants à leur tour de « ranimer cette flamme »[652].

Point de grenier solitaire entre ciel et terre, ici. Le portrait de poète qu'ébauchent parallèlement Lorca et Crane est celui d'un homme activement engagé dans une « scène » ou un « compagnonnage » artistique. Or, c'est au moment où l'un et l'autre en prennent conscience qu'avec la même ivresse ils évoquent leur certitude d'être poètes. Début 1922, Lorca écrit :

> C'est drôle ! N'est-ce pas ? … Mais je suis perdu … la poésie s'est emparée de mon âme. Comme *Monsieur tout le monde* je suis enfermé dans une cage de métaphores[653].

Question d'âge ? d'époque et de tendance ? le 18 juin de la même année, Crane raconte à Gorham Munson une expérience survenue à la suite d'une anesthésie locale, durant laquelle il entend des voix l'assurant qu'il a « la plus haute conscience », et que « tel est ce qu'on appelle le génie ». Crane parle de « septième ciel », d' « un bonheur extatique » et conclut, se projetant déjà vers toute une vie d'écriture :

> You know I live for work, for poetry. I shall do my best work later, when I am about 35 or 40. The imagination is the only thing worth a damn[654].

Quelques mois plus tard, en janvier 1923, il évoque encore l'extase expérimentée lors du travail de création : « The last three evenings have been wonderful for me, anyway ! A kind of

---

du 29 septembre évoque la vente d'une toile de Sommer à William Carlos Wiliams (qui paiera dès que lui-même aura été payé pour quelque poème dans une revue), *O my Land, my Friends*, p.107.

[652] Voir par exemple la lettre à Regino Sainz de la Maza d'août 1922 : « As-tu fait des progrès ? Etudie beaucoup, Regino, et peigne avec soin l'invisible chevelure de ton cœur. Prends garde qu'elle ne s'emmêle pas ! » ou encore « La curiosité a des griffes de chat (tu ne le savais pas, Regino ?). Des griffes effilées qui égratignent les parois de la poitrine et font que Dame Distraction ferme ses cent yeux vertigineux maudits… C'est pourquoi j'allume en toi ce désir. » Ou encore la lettre à Melchor Fernandez Almagro de la fin décembre 1922 : « Envoie-nous l'article et rallume cette flamme, nous en avons besoin. » In *Œuvres complètes I*, pp.1010-1011 et 1016.

[653] Lettre à Regino Sainz de la Maza, in *Œuvres complètes I*, p.1009.

[654] In *O my Land, my Friends*, p.93 : « Tu sais que je vis pour le travail, pour la poésie. Je ferai mes meilleures œuvres plus tard, quand j'aurai 35 ou 40 ans. L'imagination est la seule chose qui vaille le coup. »

ecstasy and power for WORK.[655] » Notons que Crane ne parle pas ici d'inspiration. Comme ses prédécesseurs, il insiste sur le *travail* de l'imagination, au sein duquel naît une expérience quasiment mystique, l'extase. Ce *travail* poétique, Crane en précise alors la voie nouvelle, dans laquelle il espère s'engager et entraîner d'autres poètes, notamment Allen Tate : il s'agit de bifurquer du chemin de T.S. Eliot, devenue une « impasse absolue ».

Recherche d'une voie nouvelle

Distance de Crane avec Eliot

Dans sa lettre du 16 mai 1922 à Allen Tate, ayant recommandé à son correspondant la lecture de Laforgue, T.S. Eliot, Ezra Pound, mais aussi d'autres auteurs plus anciens comme Donne, Marlowe, ou Blake, Hart Crane revient à la poésie contemporaine et commente :

> The poetry of negation is beautiful – alas, too dangerously so for one of my mind ; But I am trying to break away from it. Perhaps this is useless, perhaps it is silly – but one *does* have joys. The vocabulary of damnations and prostrations has been developed at the expense of these other moods, however, so that it is hard to dance in proper measure. Let us invent an idiom for the proper transposition of jazz into words! Something clean, sparkling, elusive![656]

La voie nouvelle que veut ouvrir Crane est un véritable programme. Il s'agit de rompre avec la séduction trop facile du désespoir, devenue une habitude poétique. L'entreprise volontariste dans laquelle il s'engage relève d'une forme de sincérité : « one *does* have joys » et les poètes maudits n'ont éclairé qu'une partie de la réalité, les joies de l'existence restent à étudier. Par ailleurs, les références au jazz et à la danse montrent à quel point la recherche de Crane s'inscrit dans une époque, un dialogue artistique général, et manifestent sa volonté d'être actuel.

Dans sa lettre du 12 juin 1922, Crane insiste, toujours à l'intention d'Allen Tate :

> In his own realm Eliot presents us with an absolute *impasse*, yet oddly enough, he can be utilized to lead us to, intelligently point to, other positions and "pastures new." Having absorbed him enough we can trust ourselves as never before, in the air or on the sea. I, for instance,

[655] Voir la lettre du 14 janvier 1923, in *O my Land, my Friends*, p.119 : « Les trois dernières soirées ont de toute façon été magnifiques pour moi ! une sorte d'extase et de puissance dans le TRAVAIL. »

[656] *O my Land, my Friends*, p.86. « La poésie de la négation est belle – hélas, trop dangereusement belle pour un esprit comme le mien. Mais j'essaye de m'en détacher. C'est peut-être inutile, c'est peut-être stupide, mais enfin on *a* des joies. Pourtant, le vocabulaire des damnations et prostrations a été développé aux dépens des autres humeurs, si bien qu'il est difficile de danser en mesure. Inventons une langue qui puisse transposer le jazz en mots ! Quelque chose de net, de pétillant, d'insaisissable ! »

> would like to leave a few of his "negations" behind me, risk the realm of the obvious more, in quest of new sensations, *humeurs*[657].

De même que Mallarmé avait pu malgré sa beauté représenter le terme d'un chemin entièrement parcouru, la voie suivie par Eliot semble désormais à Crane une impasse. Ces lettres du jeune poète montrent à quel point Crane choisit consciemment l'orientation de son travail de poète, un choix auquel le désir d'originalité, de nouveauté, n'est pas étranger. A l'inverse de sa propre recherche, la publication de *The Waste Land*, que Crane découvre en novembre 1922, le déçoit :

> What do you think of Eliot's *The Wastelands* (sic)? I was rather disappointed. It was good, of course, but so damned dead. Neither does it, in my opinion, add anything to Eliot's achievement[658].

L'appréciation de Crane est discutable bien sûr, tant ce poème d'Eliot, aidé en cela par Ezra Pound, radicalise le principe esthétique du montage et le dialogisme poétique. Le poème atteint aussi une dimension épique jusqu'ici absente de l'œuvre d'Eliot, et à laquelle Hart Crane ne se montre apparemment pas sensible dans cette lettre. Mais Hart Crane s'est désormais, comme il le dit lui-même, « suffisamment nourri » d'Eliot et cherche d'autres « pâturages ».

Une autre lecture vient faire contrepoids à l'influence d'Eliot, celle de Nietzsche. Outre l'influence du jazz, le désir de « danser en mesure » évoqué dans la lettre du 16 mai vient aussi du personnage de Dionysos le danseur, le léger, tel que le réinvente le philosophe poète. Et c'est en termes souvent nietzschéens que Crane évoque la nouvelle direction dans laquelle il veut s'engager. Il parle ainsi d'une poésie de l' « affirmation » au lieu d'une poésie de la « négation », de « résurrection », de « splendeur dionysienne », et ironise sur « la volonté de mourir » de l'actuelle poésie anglo-américaine :

> There is no one writing in English who can command so much respect, to my mind, as Eliot. However, I take Eliot as a point of departure toward an almost complete reverse of direction. His pessimism is amply justified, in his own case. But I would apply as much of his erudition and technique as I can absorb and assemble toward a more positive, or (if I must put it so in a sceptical age) ecstatic goal. I should not think of this if a kind of rhythm

---

[657] *O my Land, my Friends*, pp.88-90. « Dans son domaine, Eliot représente une *impasse* absolue, et pourtant, étrangement, il peut servir à nous conduire, à nous montrer la voie vers d'autres positions et de 'nouveaux pâturages'. Ayant absorbé sa nourriture, nous pouvons prendre confiance en nous-mêmes, dans l'air ou sur la mer, comme jamais auparavant. Moi, par exemple, j'aimerais laisser derrière moi quelques-unes de ses 'négations', et me risquer davantage dans le domaine des évidences, en quête de nouvelles sensations, et de nouvelles *humeurs*. »

[658] Voir la lettre à Gorham Munson du 20 novembre 1922, in *O my Land, my Friends*, p.108 : « Que penses-tu du poème d'Eliot, *The Wastelands* (sic)? Il m'a plutôt déçu. Il est bon, évidemment, mais sacrément mort. A mon avis, il n'ajoute pas non plus grand-chose d'important à ce que Eliot a déjà réalisé. »

> and ecstasy were not (at odd moments, and rare!) a very real thing to me. I feel that Eliot ignores certain spiritual events and possibilities as real and powerful now as, say in the time of Blake. Certainly the man has dug the ground and buried hope as deep and direfully as it can ever be done. He has outclassed Baudelaire with a devastating humour that the earlier poet lacked.
>
> After all this perfection of death – nothing is possible in motion but a resurrection of some kind. Or else, as everyone persists in announcing in the deep and dirgeful *Dial*, the fruits of civilization are entirely harvested. Everyone, of course wants to die as soon and as painlessly as possible! Now is the time for humor, and the 'Dance of Death'. All I know through very much suffering and dullness (somehow I seem to twinge more all the time) is that it interests me to still affirm certain things. That will be the persistent theme of the last part of my 'F and H' as it has been all along[659].

Eliot reste pour Crane un modèle admirable, le maître d'une discipline faite d'érudition et de technique. Le jeune poète s'inscrit dans cette lignée de poètes travailleurs, professionnels, concentrés sur leur métier. Mais il s'agit maintenant de rompre avec la tradition de Baudelaire et Eliot, et de reconnaître dans le monde contemporain un fait : la vie spirituelle se poursuit, le monde n'est pas entièrement englué dans une matérialité désespérante. Une fois de plus, certaines expressions de la lettre suggèrent que le choix d'une poésie plus « positive » est motivé par un désir d'originalité, un besoin de mouvement. Enfin, Crane se positionne dans son époque : il rompt avec les discours d'après guerre sur la mort annoncée d'une civilisation. Il entend jouer son rôle au sein de cette civilisation, et ne croit pas que le temps de l'ultime récolte soit déjà passé.

Le nouveau poème auquel il se consacre, intitulé « For the Marriage of Faustus and Helen », est la première étape d'une nouvelle démarche. Crane le décrit en juin comme « la

---

[659] Lettre à Gorham Munson du 5 janvier 1923, in *O my Land, my Friends*, pp.117-118. Pour l'expression « Dionysian splendor », voir la lettre suivante p.118. On trouve le même adjectif chez Lorca à propos de son « Oda a Sesostris », in *Œuvres complètes I*, p.1151.
« Aucun écrivain de langue anglaise n'impose autant le respect qu'Eliot, à mon avis. Cependant, je prends Eliot comme point de départ vers une direction pratiquement opposée. Son pessimisme se justifie largement, dans son cas particulier. Mais toute l'érudition et la technique que je puis acquérir à sa lecture, je voudrais l'appliquer et l'assembler vers un but plus positif ou (si je puis m'exprimer ainsi dans une époque sceptique) extatique. Une telle idée ne me serait pas venue à l'esprit si une sorte de rythme et d'extase n'était pas (à de rares moments perdus) une expérience très réelle. J'ai la sensation qu'Eliot ignore certains événements spirituels, certaines possibilités aussi réelles et puissantes aujourd'hui que, mettons, du temps de Blake. A l'évidence il a pour notre effroi creusé le sol et enterré l'espoir aussi profondément que possible. Il a surpassé Baudelaire par un humour dévastateur qui manquait à ce poète.
Après cette perfection de mort, il n'est plus possible d'avancer sans une résurrection de quelque sorte. Ou alors, comme chacun s'acharne à l'annoncer dans les pages du profond et funèbre *Dial*, les fruits de la civilisation sont entièrement récoltés. Tout le monde, bien sûr, veut mourir le plus vite possible et sans souffrir ! Aujourd'hui c'est l'époque de l'humour, de la « Danse de la Mort ». Tout ce que je sais, à travers tant de mornes souffrances (dont j'éprouve une honte grandissante), c'est que cela m'intéresse de continuer à affirmer certaines choses. Ce sera le thème majeur de la dernière partie de mon « F and H » [« For the Marriage of Faustus and Helen »], comme ce thème a d'ailleurs dominé le reste du poème. »

combinaison du quotidien et de la métaphysique », mais aussi comme « un pont » entre autrefois et aujourd'hui[660]. On voit à quel point la leçon de la génération précédente est acquise : le présent s'inscrit dans la continuité du passé, et c'est même le rôle du poète que d'établir le pont entre les époques. Il s'agit peut-être aussi pour Crane de remédier à ce que T.S. Eliot a appelé « la dissociation de la sensibilité » dans son essai d'octobre 1921, « The Metaphysical Poets », une dissociation survenue selon le poète critique au XVIIe siècle, et dont l'époque moderne ne se serait pas encore remise. Eliot y valorise l'art de Chapman, capable de « a direct sensuous apprehension of thought » (« une appréhension directe et sensuelle de la pensée ») et l'unité constante de l'érudition, de la pensée et de l'expérience chez les poètes métaphysiques. Pour Eliot, l'homme ordinaire « falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing with each other » (il « tombe amoureux, ou lit Spinoza, sans que ces deux expériences aient rien à voir l'une avec l'autre »), tandis que c'est le rôle du poète d'amalgamer constamment, comme le faisaient Donne ou Jonson, les éléments disparates de l'expérience. Crane entend bientôt creuser la question, car « Ce pont » qu'il évoque entre passé et présent, quotidien et métaphysique, est aussi le nom qu'il donne bientôt à son grand poème *The Bridge.* Mais, ayant sans doute médité l'essai d'Eliot paru en 1921, il entend désormais aussi affirmer, plus haut que le poète londonien, la possibilité et la réalité de la vie spirituelle dans le monde moderne : « I cry for a positive attitude ! » s'exclame-t-il encore dans une lettre du 20 janvier 1923[661].

Résumons-nous : le sentiment d'appartenir à une scène émergeante, à un réseau d'artistes et de poètes gagnant en visibilité, et le besoin de transformer la négation en affirmation comptent parmi les facteurs déterminants du tournant de 1922-23. Ce désir d'affirmation relève d'une nécessité philosophique, nietzschéenne en somme, mais aussi artistique (dans le royaume de l'ironie, tout a été dit, il est temps de se renouveler) et historique : la civilisation occidentale à laquelle appartient Crane peut fleurir encore, et le poète entend y contribuer. Or il est un autre phénomène artistique qui s'avère essentiel, pour l'évolution de Crane et de Lorca, et ceci malgré leurs réserves à tous deux : l'influence d'une certaine avant-garde européenne, joyeuse et turbulente.

---

[660] Lettre à Wilbur Underwood, 15 juin 1922, in *O my Land, my Friends*, p.91. : « I am trying hard to write a few worthwhile things, and at present am very interested in a kind of metaphysical-quotidian combination called 'Three Poems for the Marriage of Faustus and Helen', the second part of which, a jazz roof garden description in amazing language, is already completed. »
Notons que c'est précisément dans sa lettre à Gorham Munson d'août 1922 que, juste après avoir évoqué le « cercle vicieux » ou plutôt vertueux de soutien mutuel entre artistes, que Crane s'écrie deux lignes plus bas : « Of course I'm enthusiastic about my 'Faustus and Helen' now ! », in *O my Land, my Friends*, p.99.
Voir aussi la lettre du 19 janvier 1923, p.120.

[661] Lettre du 20 janvier 1923 : « J'appelle à grands cris une attitude positive ! »

L'influence de l'avant-garde parisienne et catalane

Lorca et Crane ont toujours insisté sur l'importance de la tradition. Hart Crane est trop grand lecteur de T.S. Eliot pour ignorer son essai *Tradition and the Individual Talent* et le jeune homme n'a aucun goût ni pour Marcel Duchamp ni pour Man Ray. Il ne cache pas son exaspération devant le mouvement Dada qu'il traite de « maladie moderne », devant l'absence de travail que manifestent les œuvres dadaïstes, et leur culte de la rupture et du tapage[662]. La surenchère du nouveau à tout prix lui semble risible, et une lettre de mai 1922 montre sa méfiance vis-à-vis de l'importation systématique de la technique moderne dans la poésie d'Apollinaire, et dans celle que goûte son ami Matthew Josephson[663]. Certes, cette critique manifeste une méconnaissance de la dialectique du nouveau et de la tradition chez Apollinaire, lui-même très clair sur les rapports de l'invention et de la tradition, et plutôt réticent vis-à-vis du tapage futuriste. Mais on comprend mieux la position de Crane lorsqu'on s'aperçoit que sa critique est en réalité une invitation au débat. Le destinataire de la lettre est en effet Gorham Munson, le fondateur et l'animateur, avec Matthew Josephson, de la revue *Secession*, qui se fait justement l'écho des tendances poétiques parisiennes. Crane, en ce mois de mai 1922, éprouve le besoin urgent d'en débattre avec Munson :

> I have a bone to pick with you, or a misunderstanding to unravel. I am hoping you come to Cleveland soon, - it can't be too soon for me[664].

Au fond, la question sous-jacente de Crane est relative à sa position de poète *américain*. De quel intérêt peut être l'agitation parisienne pour un jeune auteur américain ? Il est en fait évident que cette confrontation a été salutaire pour Crane car les futuristes, Apollinaire, Dada même et ceux qui ne s'appellent pas encore Surréalistes l'ont exposé à un art en somme plus « joyeux », car dépourvu de toute nostalgie passéiste, en dialogue avec la science et les inventions les plus récentes, cultivant l'art de la surprise et la recherche constante de nouvelles techniques, pour reprendre les catégories d'Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes*. Dès juillet 1922, un jugement de Crane montre qu'il a réorganisé son panthéon personnel, considérant que les jeunes générations française et américaine sont bien plus inventives et audacieuses que l'actuelle jeune génération de poètes anglais[665]. En somme

[662] Voir par exemple in *O my Land, my Friends*, la lettre à Matthew Josephson du 14 janvier 1921, pp.57-58, la lettre à Gorham Munson du 26 novembre 1921, p.72, ou celle du 23 janvier 1922, au même destinataire p.81.
[663] Lettre à Gorham Munson du 25 mai 1922, in *O my Land, my Friends*, pp.87-88.
[664] Ibid., p.87. « Nous avons un compte à régler, ou un malentendu à lever. J'espère que tu viendras bientôt à Cleveland – le plus tôt sera le mieux. »
[665] Voir la lettre à Wilbur Underwood du 4 juillet 1922, ibid., p.94.

l'avant-garde parisienne représente un contrepoids à ce que Hart Crane appelle le pessimisme de T.S. Eliot. En janvier 1923, il reconnaît finalement l'importance de *Secession* :

> I find that I have derived considerable stimulation from *Secession.* Without it there would be only the vague hope that the steady pessimism which pervades the *Dial* since Eliot and others have announced that happiness and beauty dwell only in memory – might sometime lift[666].

Il est vrai que le *Dial* était, en particulier en 1921-22, largement perméable à la sensibilité d'Eliot, qui y publiait régulièrement ses « London Letters », et qui obtint le prix de la revue en 1922[667]. Finalement, la lecture d'une poésie plus affirmative, comme celle d'Apollinaire et de la revue *Secession*, précisément parce qu'elle va à l'encontre de ses premiers goûts, a été le moyen pour Crane de trouver sa propre voie et de se détacher d'Eliot.

Le renouveau esthétique de Lorca est contemporain de sa rencontre, en 1923, avec Salvador Dalí. L'influence du jeune peintre catalan et de ses amis devient rapidement évidente sur Lorca. D'abord, Lorca se met désormais à dessiner régulièrement[668]. De plus, la connaissance de l'avant-garde catalane lui donne visiblement de la curiosité pour de nouvelles esthétiques, post-cubistes et surréalistes, et d'autres horizons. Il évoque des désirs de voyage, s'enquiert auprès de son frère Francisco, alors en France, « des jeunes surréalistes », et envisage d'aller s'installer d'abord à Toulouse puis à Paris[669]. La présence d'Aragon en Espagne, sa conférence à la Residencia le 18 avril 1925 et sa collaboration à la revue catalane *L'Amic de les Arts* ne sont pas non plus étrangères à la curiosité de Lorca[670]. Le jeune poète expérimente au cours des années qui viennent d'autres voies, « un autre genre de choses »,

---

[666] Lettre du 20 janvier 1923 à Charmion von Wiegand, ibid., p.121. « Je découvre que *Secession* a été une source considérable de stimulation. Sans la revue, j'en serais encore au vague espoir qu'un jour peut-être s'allégerait le pessimisme rigide qui a gagné le *Dial*, depuis qu'Eliot et les autres ont annoncé que le bonheur et la beauté ne résident que dans la mémoire. »

[667] Le *Dial* fut fondé en 1840 et animé notamment par Emerson. Après une vie intermittente et plusieurs interruptions, il fut racheté par Scofield Thayer, qui en fit une revue littéraire et artistique, exigeante et radicale, ouverte aux influences européennes. On y trouve ainsi la collaboration régulière de Thomas Mann, de Paul Morand, de Hugo von Hofmannsthal ou des Américains exilés à Londres, Pound et Eliot.

[668] Dans une lettre à Sebastian Gash d'août 1928, Lorca insiste encore : « Mes dessins plaisent à un groupe de gens très sensibles, mais voilà, on les connaît peu. Je ne me suis jamais soucié de les reproduire, ils sont pour moi un domaine privé. Sans vous autres, les Catalans, je n'aurais pas continué à dessiner. Je compte faire une exposition à Madrid, qu'en penses-tu ? Et si l'on en faisait un livre ? », in *Œuvres complètes I*, p.1151. Ce genre de confidence, dont nous ne pouvons pas mettre en doute la sincérité, prouve une fois de plus l'importance extrême, pour le créateur, de l'appartenance à un réseau d'artistes.

[669] Voir les lettres à Francisco García Lorca de l'été 1925 et de février 1926, in *Œuvres complètes I*, pp.1041 et 1049.

[670] Voir les notes d'André Bélamich dans *Œuvres complètes I*, p.1434.

parle d'un « champ insigne » qui s'ouvre à lui[671]. En mars 1926, il évoque de nouveau un projet de revue grenadine, l'intitulant alors, de façon bien significative, *Revista de alegría y de juego literario* (*Revue de joie et de jeu littéraire*), dont l'objectif est d'offrir une vitrine aux jeunes artistes et poètes de Grenade[672]. La revue devient finalement *Gallo* et représente un pont entre la moderne Catalogne (les peintres Salvador Dalí et Sebastiá Gash notamment y occupent une place importante) et la jeunesse grenadine. Lorca est parfaitement conscient d'œuvrer à cette union des deux régions, comme le prouve sans cesse sa correspondance avec le peintre catalan Sebastiá Gash.

Entraîné par sa propre curiosité et influencé par ses amis artistes, il s'intéresse non seulement aux dernières tendances artistiques catalanes, parisiennes, mais cela signifie aussi qu'il *américanise* son imagination. Avec l'intervention des Etats-Unis lors de la Première Guerre mondiale, et leur surgissement comme superpuissance sur la scène internationale, la conquête culturelle du jazz et du cinéma américain, les Etats-Unis sont devenus le symbole de la modernité. Cette américanisation, évidente dans *La Promenade de Buster Keaton*, ou dans l'étonnante référence au « puzzle américain » pour définir le très andalou *Poema del cante jondo*, est en fait le nouveau signe d'une poésie d'adhésion au monde contemporain, audacieuse et affirmative. Elle nous semble en lien direct avec le genre de posture adoptée par Apollinaire et Cendrars, à Paris et dès avant la guerre, autour de la notion de « profondeur ». C'est d'ailleurs au moment où Lorca écrit ses dialogues, et notamment celui de Buster Keaton, qu'il parle de textes « très profonds à force d'être superficiels »[673]. La revue *Gallo* est elle aussi toute colorée d'américanismes. Le premier texte du numéro 1, un texte en prose intitulé « San Sebastian », signé Salvador Dalí et dédié à Federico García Lorca, fait allusion aux transatlantiques, au Charleston et au Blues, ou aux cocktails américains et aux actualités Fox. Le lien entre cultures française et américaine est souligné par l'invention d'un paysage mixte:

> Buster Keaton, ¡ he ahí la poesía pura de Paul Valery ! Avenidas post-maquinistas, Florida, Corbusier, los Angeles. […]
> Las revistas americanas nos ofrecen GIRLS, GIRLS, GIRLS, para los ojos, y en el sol de Antibes, Man Ray obtiene un claro « retrato » de una

[671] Voir les lettres à Melchor Fernandez Almagro du printemps 1925 et de fin septembre 1925, in *Œuvres complètes I*, pp.1040 et 1042.
[672] *Revue de joie et de jeu littéraire.* Voir la lettre à Jorge Guillén du 2 mars 1926, in *Œuvres complètes I*, p.1054.
[673] Le poème en prose « Santa Lucía y San Lázaro » célèbre aussi la surface des choses dans l'église de sainte Lucie. Surface, spiritualité, appareils optiques, et rails de chemins de fer s'opposent au monde obscur de notre physiologie. Si « Zone » d'Apollinaire identifie le Christ à l'aviateur, ici par plaisanterie saint Lazare devient l'inventeur des gares, et les rails sont comparés aux bras du Christ sur la Croix.

> magnolia más eficaz para nuestra carne que las creaciones tactiles de los futuristas.[674]

Le *Manifiesto anti-artístico* catalan, signé Dalí, Gasch et Lluis Montanya, est également reproduit dans le deuxième et dernier numéro de la revue, en avril 1928. De nouveau, on y lit l'éloge du sport, du music-hall et du jazz, considérés comme les véritables continuations de la culture grecque.

Dans le même temps, Lorca poursuit la réflexion d'Apollinaire sur les moyens de prendre contact avec le public. La recherche de publicité est perceptible dès le manifeste « Salón de Artistas Ibéricos », diffusé dans le numéro 51 de la revue *Alfar* en 1925, et que Lorca, Falla et Bergamín signent également : les auteurs y déclarent leur volonté de constituer une société, qui apporte visibilité et soutien aux artistes, la Sociedad de Artistas Ibéricos. C'est sans doute dans le même esprit qu'en 1927, Lorca signe une pétition destinée à la mairie de Grenade sollicitant la nomination de Manuel de Falla comme « fils adoptif de la ville »[675]. Par le biais de revues, de sociétés ou de démarches administratives, il s'agit de rompre l'isolement artistique et de permettre que le dialogue des artistes et leur présence publique, voire officielle, contribuent à l'élaboration de l'époque.

Ainsi, autour de 1922-1923 et dans les années qui suivent, les deux jeunes poètes, Harold Crane et Federico García Lorca, connaissent un tournant important. Le cubisme, l'Esprit nouveau, selon l'expression d'Apollinaire maintes fois reprises (notamment par la revue du même titre publiée entre 1920 et 1924) et le Surréalisme bousculent le paysage artistique espagnol et américain, stimulent le dialogue de Lorca et Crane avec les artistes et poètes contemporains, et les engagent à rompre, l'un avec le pessimisme moderniste, l'autre avec la mélancolie romantique. Parallèlement, la confiance en leur vocation de poètes réclame d'ouvrir de nouveaux chemins. Quelques-uns de leurs poèmes, dans les années qui suivent, manifestent une évolution tant esthétique qu'idéologique.

Qu'est-ce qui marque ces poèmes ? Eh bien précisément ce que Crane a appelé, après Nietzsche, l' « affirmation ». Le monde que présentent ces poèmes n'est pas nécessairement plus signifiant, l'absurdité de la vie apparaît au contraire sans cesse, les cieux ne sont guère

---

[674] In *Gallo*, n°1, février 1928. « Buster Keaton, c'est là-bas que je trouve la poésie pure de Paul Valéry ! Avenues post-machinistes, Floride, Le Corbusier, Los Angeles. […] Les revues américaines nous offrent des GIRSL, GIRLS, GIRLS, pour les yeux, et sous le soleil d'Antibes, Man Ray obtient le clair « portrait » d'un magnolia, plus efficace pour nos yeux que les créations tactiles des futuristes. »

[675] Voir le poème d'hommage à Falla composé à cette occasion, "Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores", in *Obras completas I*, p.636, et les notes de Miguel García-Posada p.968.

plus loquaces qu'autrefois, mais le lecteur est pris à parti au nom de la Terre, de l'ici-bas, dont le rythme « dionysiaque » est valorisé. La puissance de métamorphose du poète parvient même à rivaliser avec l'inquiétude du temps qui passe et conduit au néant. Tout à la joie de sa création, Lorca s'écrie :

> De temps en temps redouble en moi une étrange joie que je n'avais jamais ressentie. La joie si triste d'être poète ! Alors, plus rien ne m'importe. Pas même la mort ![676]

Et Crane, dans son poème « For the Marriage of Faustus and Helen », évolue depuis la présentation d'un monde dissocié, fragmenté, dépourvu de vie spirituelle réelle, à la valorisation joyeuse des capacités de création d'une humanité mortelle.

Crane et l'affirmation : « For the Marriage of Faustus and Helen »

Les deux premières strophes de ce poème, qu'il compose entre 1921 et la fin de 1923, présentent la vie d'une ville moderne, fragmentée, mécanisée. Quoique l'alternance du jour et de la nuit y soit la même pour tous, les multitudes anonymes n'y partagent rien. Une fausse communion ouvre le poème, comme l'horizon manqué de cette grande ville :

> The mind has shown itself at times
> Too much the baked and labelled dough
> Divided by accepted multitudes[677].

L'esprit – celui d'un sujet dont le lecteur attend que l'identité se précise, mais qui est aussi bien l'esprit de tout un chacun – ne communie pas, il se résout au conformisme social, et l'aube elle-même manque à réunir les hommes à son appel. Les nombres (ceux des cotations de bourse ou des matchs de baseball évoqués dans les premières strophes), allégorisés, sont devenus la force maîtresse du monde, et ce sont eux qui poussent « des aubes diverses » (et non l'aube) dans chaque recoin et boutique :

> Numbers, rebuffed by asphalt, crowd
> The margins of the day, accent the curbs,
> Convoying diver dawns on every corner
> To druggist, barber and tobacconist[678]

[676] Lettre à Melchor Fernandez Almagro d'août 1924, in *Œuvres complètes I*, p.1035.
[677] « L'esprit est devenu parfois / Un peu trop semblable à une pâte cuite et étiquetée / Divisée par les foules agrées. » Il est souvent difficile de traduire la poésie de Hart Crane, ici « accepted multitudes » renvoie aux foules qui ne partagent que des idées reçues, conformes.
[678] « Les nombres, repoussés par l'asphalte, envahissent / Les marges du jour, accentuent leurs courbes, / Et convoient diverses aubes dans chaque recoin / Chez l'épicier, le barbier ou le marchand de tabac ».

Chacun vit à côté de l'autre, encombrant les recoins de la ville, promiscuité fragmentaire. Pourtant, le sujet poétique rêve d'un espace « plus virginal, moins fragmentaire », et une citation de Blake suggère la possibilité d'un rapport au monde plus serein :

> *There is the world dimensional for*
> *those untwisted by the love of things*
> *irreconciliable …*[679]

Or la suite du poème va être une tentative précisément, de résoudre le fameux problème de « l'amour des choses irréconciliables », l'amour de la science positive, et l'amour de l'absolu, l'ère des nombres, la vie pleinement contemporaine avec ce qu'elle implique de division du travail, et en même temps la communion de tous avec l'aube, l'appartenance à une unité plus vaste. Le sujet poétique, identifié à Faust, au savant positif, perdu dans les transports en commun, aperçoit alors Hélène, qui personnifie la beauté absolue. Il lui adresse une véritable profession de foi :

> There is some way, I think, to touch
> Those hands of yours that count the nights
> Stippled with pink and green advertisements[680].

Non, semble dire Harold Crane à T.S. Eliot, la beauté ne réside pas uniquement dans la mémoire d'un passé lointain et perdu[681]. La beauté d'Hélène peut apparaître au milieu des annonces publicitaires du métropolitain. Le monde contemporain réclame le poète qui sache le voir.

Crane, comme avant lui Apollinaire, retourne la terreur de la mort en une source de création. Il répond à l'avertissement de T.S. Eliot dans « The Burial of the Dead », la première partie de *The Waste Land*, « I will show you fear in a handful of dust » (très humble, véritable et vieille image du destin humain), par une magnifique alliance de mots :

> Inevitable, the body of the world
> Weeps in *inventive dust* for the hiatus
> That winks above it, bluet in your breasts[682].

Le monde est – réponse formidable à l'Ecclésiaste et à *The Waste Land* - « poussière inventive ». Certes, le ciel est inaccessible. Le bleuet à la poitrine d'Hélène, qui est aussi

---

[679] *Le monde a pourtant de justes proportions / pour ceux que ne tourmente pas l'amour des choses / irréconciliables.*

[680] « Il y a moyen, je crois, de toucher / Tes mains qui comptent les nuits / Striées de rose et vert par les annonces publicitaires. »

[681] C'est aussi l'argument du poème « Passage » (1925) où le sujet poétique, bien décidé à « débattre avec le laurier » des poètes, entend soudain la source de fontaines, au moment où la mémoire se brise.

[682] « Fatalement, le corps du monde / Sanglote, *poussière inventive*, après l'hiatus / Qui clignote au-dessus de lui, bleuet à ta poitrine. » (C'est nous qui soulignons.)

l'azur, sera toujours séparé du corps du monde par un hiatus inévitable. Mais le monde aperçoit ce bleuet, qui lui fait signe, et si le monde en pleure, et pleure de n'être que poussière, c'est cette tension même entre sa condition mortelle et la conscience de l'absolu, qui le rend créatif. Aussi l'adjectif « inevitable » qui ouvre le vers est-il le sceau de l'affirmation, telle que l'entend Hart Crane : il n'y a pas moyen de résoudre l'hiatus fatal, mais tout aussi fatalement le monde continuera d'inventer, trouvant la source même de sa création dans ce qui fait aussi sa perte.

Les deux parties suivantes sont un éloge des capacités créatives de l'homme, qu'il s'agisse de musique ou de mots. La deuxième partie du poème, dont Crane lui-même a dit qu'elle était une tentative de mettre en mots le jazz, chante la beauté métallique et rythmique du monde et des hommes, en l'occurrence d'un concert presque céleste, puisqu'il se déroule sur les toits de la ville, peut-être New York. Le rythme des vers s'accélère, les rimes se font plus sonores, pour ce défi mondain aux Olympiens. Certes, cette fête de jazz, animée par de « noirs cupidons » aux commandes de leurs instruments, ne rachète pas l'absurdité du monde ; celle-ci est d'ailleurs rendue par la comparaison très graphique, dans ce ciel urbain, des ombres humaines avec un jeu de cartes, jeu de hasard, étalé par quelque main gigantesque :

> White shadows slip across the floor
> Splayed like cards form a loose hand[683];

L'image implicite d'un dieu en joueur distrait et d'ailleurs invisible, dont la main seule est évoquée, remplace celle biblique d'un dieu potier au plan concerté. L'expérience sur les toits, entre ciel et terre, est « relative », « catastrophique », « grotesque », mais extatique. Contre la lassitude des premiers poèmes ou celle de Prufrock (« For I have known them all already, known them all » disait Prufrock), le sujet poétique ici revendique la joie des « paradis métalliques » : « O, I have known metallic paradises ». Parce qu'elle est stupéfiante, constamment inattendue, précisément catastrophique, la musique de jazz apporte consolation et, étrangement, sérénité. La troisième strophe donne une bonne idée du jeu savant de Crane avec les multiples signifiés et connotations lexicales :

> Greet naïvely – yet intrepidly
> New soothings, new amazements
> That cornets introduce at every turn –
> And you may fall downstairs with me
> With perfect grace and equanimity.

[683] « Des ombres blanches glissent sur le sol / Etalées comme les cartes tombées d'une main lâche ; »

Or, plaintively scud and past shores
Where, by strange harmonic laws
All relatives, serene and cool,
Sit rocked in patent armchairs[684].

Le contexte général de la strophe est toujours la fête de jazz, animée par des musiciens noirs sur le toit d'un immeuble. Aux limites de la scène, les parents des musiciens jouissent d'une sérénité parfaite : le caractère constamment stupéfiant de la musique provoquant par sa surprise même, comme il est dit plus loin, « quelque chose de rassurant », en même temps que d' « affirmatif »[685]. Le sujet poétique s'adresse ici à quelque compagnon indéfini, auquel le lecteur peut s'identifier sans doute, et l'invite à accueillir sans arrière-pensée l'expérience inédite. Il lui promet alors une chute en bas des escaliers « d'une grâce et d'une égalité d'âme parfaites ». La chute est à la fois la conclusion grotesque d'une soirée d'ivresse et le symbole d'un monde privé d'éternité, coupé des dieux, des Olympiens ou du joueur de cartes là-haut. Mais cette chute est aussi pleine de grâce : la grâce ne vient donc pas d'en haut, mais tient à l'ordre physique du monde et aux lois de la gravité. Or cette grâce, cette sérénité, cette « égalité d'âme » parfaites sont non seulement les attributs des corps qui tombent, mais aussi ceux des « relatives » qui se balancent sur leurs « patent armchairs ».

Ici le traducteur a de quoi s'arracher les cheveux. Car les « relatives » du texte anglais sont bien sûr les parents, les cousins des musiciens (et l'on imagine bien la scène, l'ancienne génération légèrement à l'écart, profitant à sa façon de la musique). Mais le nom « relatives » s'oppose aussi à « absolute ». Par ailleurs, l'adjectif « patent » qui qualifie les fauteuils peut signifier « breveté, patenté », inscrivant la scène dans un décor contemporain d'objets manufacturés, suggérant en arrière-plan un certain état de l'industrie et du commerce. Mais « patent » signifie aussi « évident, visible ». Aussi peut-on comprendre que la grâce et la sérénité d'âme sont les attributs des corps soumis aux lois physiques et à la gravité, non des habitants du ciel, du relatif et non de l'absolu, et des choses matérielles, visibles, évidentes, non des azurs supposés ou rêvés. Etrange jeu des lois harmoniques en effet ! renversement magnifique, comparable en tous points à celui proposé par Apollinaire dans « Les fiançailles » ou bien plus tard par Blaise Cendrars dans *L'Homme foudroyé*. La grâce est dans la chute. On

[684] « Accueille naïvement – mais avec intrépidité / Les nouveaux lénitifs, les stupéfactions nouvelles / Que les cornets induisent à chaque tournant - / Et il se peut que tu chutes avec moi en bas des escaliers / Avec une grâce et une égalité d'âme parfaites. / Ou bien tu fileras plaintif au-delà des limites / Où, selon d'étranges lois harmoniques / Tous les parents, sereins, décontractés, / Se balancent sur des rocking-chairs patentées. »
[685] « This music has a reassuring way. » On se souvient de la déclaration de Hart Crane : "it interests me to still affirm certain things".

comprend que Harold Crane ait pu se montrer satisfait de ce poème, et parler de « splendeur dionysienne » tant il répond à son programme : « risk the realm of the obvious more ».

Et en même temps, avec un tendre humour la dernière strophe introduit l'allégorie de « la sirène des printemps aux coupables chansons », répondant ainsi à la fin de « Prufrock » (« I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me ») ou à la troisième partie de *The Waste Land* (« […] The nymphs are departed. / And their friends, the loitering heirs of city directors; / Departed, have left no addresses. ») :

> The siren of the springs of guilty song –
> Let us take her on the incandescent wax
> Striated with nuances, nervosities
> That we are heir to : she is still so young,
> We cannot frown upon her as she smiles,
> Dipping here in this cultivated storm
> Among slim skaters of the gardened skies[686].

Avec cette « tempête cultivée » des cuivres et des percussions qui récurent les cieux, Crane réaffirme sa foi en la puissance d'une culture, car elle prend la place du bien énigmatique « Thunder » de la dernière partie de « The Waste Land », « What the Thunder Said ». Ici ce sont les hommes qui prennent la parole dans les jardins célestes, avec leurs sons catastrophiques et dionysiaques. Et dans cette humaine et musicale tempête plonge une aimable sirène, allégorie du printemps cruel, « mixing memory and desire » comme dirait Eliot dans *The Waste Land*, ou du printemps des « fiancés parjures » dirait Apollinaire dans « Les Fiançailles ». Le lecteur de *White Buildings* sait bien que le printemps conduit au « rituel de bronze et de cuivre », à la neige des lettres d'amour sur le point de se défaire, et que l'amour, relatif, rarement absolu, ne dure pas. Mais, ajoute le poète, nous ne pouvons pas mépriser la jolie sirène des printemps : elle est trop jeune ; et c'est parce que cette jeunesse est mortelle, c'est parce que rien ne dure davantage que la « cire incandescente », que l'art de l'homme est capable d'atteindre les cieux.

« For the Marriage of Faustus and Helen » ne prétend pas résoudre le problème des « choses irréconciliables ». Comme l'a très bien vu David R. Clark, le titre *n'est pas* « The Mariage of Faustus and Helen » :

> Rather than a prothalamion, this may be a poem 'toward' or 'in favor of' the marriage of poet and beauty, the actual consummation of which never takes place[687].

[686] « La sirène des printemps aux coupables chansons / Emmenons-la sur la cire incandescente / Striée de nuances, de nervosités / Dont nous sommes les héritiers : elle est encore si jeune, / Nous ne pouvons pas rechigner, sourcilleux, quand elle sourit, / Descendue ici dans cette tempête cultivée / Parmi les fins patineurs des jardins célestes. »

La préposition « For » est signifiante, qui indique la direction recherchée par le poète, dont le poème est donc une véritable profession de foi, non pas en un absolu toujours aussi inconciliable avec le savoir un peu triste de Faust, mais en la puissance créative de l'homme. Même la dernière partie du poème, qui présente les destructions de la guerre, continue à affirmer :

> We did not ask for that, but have survived,
> And will persist to speak again […][688]

avant de conclure

> The imagination spans beyond despair,
> Outpacing bargain, vocable and prayer[689].

Là encore, Crane répond à Eliot, et en particulier au poème « Gerontion », les deux poèmes s'inscrivant dans un même contexte d'après-guerre. Mais la persévérance de Gerontion prend une tonalité plus résignée, infiniment plus triste et humble tandis que soufflent les Trades, les vents du commerce. Certes, il continuera malgré tout à parler et sa parole n'est pas insensée, affirme le sujet de « Gerontion » : « Think at last / We have not reached conclusion, when I / Stiffen in a rented house. Think at last / I have not made this show purposelessly »[690]. Il espère qu'au moins sa parole, ou son poème, lui permettra d'en rencontrer le destinataire, partenaire amoureux ou lecteur anonyme : « I would meet you upon this honestly »[691]. Mais Gerontion compare implicitement sa persévérance à prendre la parole avec l'ouvrage obstiné de l'araignée ou du charançon. Chez Crane bien au contraire, l'imagination poétique bondit dans toute sa vitalité, au-delà du désespoir, laissant derrière elle les marchandages et les prières.

L'ordre de la création pure

A la recherche de cette nouvelle voix poétique, Crane ne travestit pas pour autant la réalité. L'hiatus entre l'idéal espéré par l'homme et le monde demeure, de même que

---

[687] David R. Clark, « For the Marriage of Faustus and Helen », publié à l'origine dans *Lyric Resonance* (1972). In David R. Clark (éd.), *Critical Essays on Hart Crane*, Boston, G.K. Hall & Co, 1982, p.57. « Plutôt qu'un épithalame, le poème 'vise', ou 'plaide la cause' de l'union du poète et de la beauté, dont le mariage n'est jamais effectivement consommé. »

[688] « Nous n'avons pas demandé cela, mais nous avons survécu, / Et nous persisterons à parler […] »

[689] « L'imagination enjambe le désespoir, / Laissant loin derrière elle les mots des marchandages et des prières. »

[690] Leiris traduit ainsi les deux phrases citées : « Dis-toi enfin / Que ce n'est pas pour nous la conclusion, du fait / Que mon corps se raidit dans un logis à bail. Dis-toi enfin / Que ceci n'est pas un éclat que je ferais hors de propos ».

[691] Curieusement, Leiris n'a pas traduit ce vers. Nous proposons la traduction suivante : « Je voudrais te rencontrer sur cette base honnête. »

l'absence de tout système philosophique convaincant pour penser la vie. Il s'en explique dans un essai de 1925, intitulé *General Aims and Theories*. Dans cet essai, Crane évalue le « problème » de son époque de « transition », rejetant toute possibilité pour le poète de s'inscrire dans une conception religieuse de l'absolu, ou même dans une attitude de révolte ou de dérision contre elle :

> It is a terrific problem that faces the poet today – a world that is so in transition from a decayed culture toward a reorganization of human evaluations that there are few common terms, general denominators of speech that are solid enough or that ring with any vibration or spiritual conviction. The great mythologies of the past (including the Church) are deprived of enough façade to even launch good raillery against[692].

Crane se trouve face au même problème idéologique qu'Apollinaire, Cendrars et Eliot. Il n'existe pas pour les hommes de son époque de métaphysique ou de système de pensée synthétique. C'est le fameux problème sans « solution » des chansons de Lorca. Les modèles idéologiques du passé ont perdu leur aura sans disparaître pour autant, ni être remplacés par un nouveau système de valeurs convaincant.

Cette synthèse absente, qui a tant manqué à Przybyszewski, à Cendrars, est en partie cause de la déréalisation du monde, observable dans de nombreux poèmes du début du vingtième siècle. Parce qu'il n'est pas de système de représentation dominant, parce que la seule évidence frappante est celle de la corruption de toute chose dans le temps, le monde tend à glisser, en deux dimensions, dans l'irréalité. Lorca y revient avec ses *Dialogues* de 1925, qu'il décrit lui-même comme « très profonds à force d'être superficiels ». Cherchant cependant à renouveler lui aussi sa voix, sous l'influence revigorante de l'avant-garde catalane, Lorca reprend les questions posées antérieurement, mais sur un autre ton. Ainsi, la réalité du monde n'est guère plus certaine qu'autrefois (on se souvient de ce monde de reflets et d'ombres, semblable à quelque paroi de caverne platonicienne, du *Libro de poemas*), mais le procédé moderniste de mise en abîme de la représentation prend un tour joyeux[693]. Où se situe la *Scène du lieutenant-colonel de la garde civile*, dans les rues d'Andalousie ou sur le

---

[692] *General Aims and Theories*, un texte rédigé en 1925 et reproduit dans *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, p.219. Nous traduisons ainsi : « Le poète d'aujourd'hui doit affronter un problème formidable : celui d'un monde en transition, entre une culture en faillite et une réorganisation à venir des valeurs humaines, si bien qu'il existe très peu de dénominateurs communs suffisamment solides ou de termes généraux qui retentissent avec un tant soit peu de vibration ou de puissance spirituelle. Les grandes mythologies du passé (l'Eglise incluse) ont tellement perdu de leur aura que cela ne vaut même plus la peine de les tourner en dérision. »

[693] Le procédé est certes baroque, avant d'être moderniste. Mais dans ce premier tiers du siècle, ce ne sont plus les sources, les miroirs ou les rêves qui se reflètent à l'infini, donnant sa fluidité fuyante au monde, rendant insaisissable le cœur des choses. Dans un monde modifié par la main de l'homme, technicisé, ce sont désormais les produits de la manufacture humaine qui se font signe les uns aux autres.

couvercle d'une boîte à cigares ? Le monde est effectivement plein de reflets et d'échos, on chercherait en vain la réalité vraie derrière les ombres, mais Lorca aborde ici le problème avec tendresse et amusement : « Roméo et Juliette, bleu ciel, blanc et or, s'enlacent au-dessus du jardin de tabac de la boîte de cigares. Le militaire caresse le canon d'un fusil plein d'ombre sous-marine. »

Les didascalies sont l'occasion d'hésitations entre le monde et l'espace verbal : « Le cri de son chant met un accent circonflexe sur le cœur de ceux qui l'ont entendu » ou « A son balcon, la Jeune Fille pense sauter du haut de la lettre Z et se précipiter dans l'abîme. Emilio Prados et Manolito Altolaguirre, le visage enfariné par la peur de la mer, l'enlèvent doucement de la balustrade[694]. » Lorca danse ici une danse d'équilibriste, l'angoisse de la mort se trouvant au juste milieu de l'incongruité et du pathétique. La poésie et la métaphysique prennent des allures cinématographiques de tarte à la crème. La déréalisation se poursuit avec le dialogue intitulé *La Promenade de Buster Keaton*, où les références sont à la fois réalistes (« Au loin brille Philadelphie ») et cinématographiques. On ne sait pas très bien si ce dialogue est un dialogue de théâtre, un script, la description supposée d'un film de Buster Keaton, ou la narration d'une promenade du célèbre comédien. Tantôt une image suggère un plan de cinéma : « Entre les roues de la machine le paysage s'amenuise. La bicyclette n'a qu'une seule dimension. » Tantôt au contraire, le monde s'élargit : « Un phonographe annonce dans mille salles de spectacle à la fois : 'En Amérique, il n'y a pas de rossignols.' » Comme dans les scénarios d'Apollinaire et Cendrars, nous sommes à la fois dans et hors du film. L'hésitation sur la nature de la scène représentée, et par contrecoup sur la réalité elle-même, a pris une allure burlesque, moderne, joyeuse et tragique à la fois.

Crane n'est pas insensible à ce phénomène de déréalisation. Le poème qui ouvre le recueil *White Buildings*, intitulé « Legend » et composé en 1924, commence également par l'évocation d'un monde de surfaces et de reflets, dans lequel toute expérience est condamnée à partir en fumée :

> As silent as a mirror is believed
> Realities plunge in silence by …[695]

Pourtant, Crane oppose à cette fuite de la réalité, et à la carence idéologique qui en est partiellement la cause, l'ordre de la création. Dans « Legend », contrairement aux sujets

[694] Voir le *Dialogue d'Amargo* et *La Jeune Fille, le marin et l'étudiant.* Notons que Emilio Prados et Manolito Altolaguirre, dont Lorca ici a facétieusement enfariné le visage, sont tous deux poètes, amis de Lorca, et animateurs de revue. Lorca a-t-il voulu leur suggérer, par cet enlèvement final, de publier son dialogue de « La Jeune Fille, le Marin et l'Etudiant » ?

[695] « Avec le silence qu'on attribue à un miroir, / Les réalités disparaissent en plongeant dans le silence… »

éliotiens marqués du sceau de la faute et perdus à la joie, le sujet poétique refuse de renoncer à l'ardeur du désir, affirme sa volonté de brûler encore et encore, comme le papillon de nuit revient à la flamme, dût-il lui aussi saigner et se dissoudre en fumée. Surtout, il conclut sur l'espoir d'une expérience esthétique absolue :

> Then, drop by caustic drop, a perfect cry
> Shall string some constant harmony, -
> Relentless caper for all those who step
> The legend of their youth into the noon[696].

Le sujet poétique, ici identifiable au poète lui-même par l'harmonie musicale à laquelle il s'efforce, transforme en musique et en architecture sa propre souffrance. Les blessures du sujet lyrique, d'origine amoureuse, sont évoquées, après les images du papillon, de la flamme et des volutes de fumées, par ces « gouttes caustiques » finales, dont l'adjectif suggère une capacité à l'autodérision. Mais l'image se modifie, la succession des douloureuses gouttes de soude, en arrachant un cri au sujet, forme bientôt une corde, susceptible de vibrer harmonieusement et constamment. « Legend » constitue dès lors un contrepoint immédiat à l'épigraphe d'*Une Saison en Enfer* placée en tête du recueil, « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant ». La référence rimbaldienne change en effet de face, ce n'est plus *Une Saison en Enfer*, mais bien plutôt les lumineuses *Illuminations* qu'on devine ici, la corde devenant comme dans « Phrases » un pont infime sur lequel s'élancer en cabrioles[697]. On croit aussi entendre marcher le danseur de corde au début de *Zarathoustra*, lui qui n'est jamais très loin de Rimbaud, et le plein « midi » sur lequel s'achève le poème évoque d'ailleurs aussi bien le Zarathoustra de Nietzsche. Enfin, les derniers vers ainsi que le titre du poème constituent un écho à d'autres propositions contemporaines : comme Valéry pour qui « l'Empire de la fiction » peut ordonner la barbarie, comme Eliot qui souligne dans son essai de 1923, « Ulysses, Order and Myth » l'utilité du mythe, et en fait lui-même la démonstration dans *The Waste Land*, Crane reconnaît ici le pouvoir constructif de la « légende ». Légende, fiction, mythe littéraires sont capables de donner un ordre musical à ce qui pouvait sembler accumulation de vanités.

Crane y revient d'ailleurs dans son essai de 1925, *General Aims and Theories*. Si les grandes mythologies du passé n'emportent plus l'adhésion, il reconnaît néanmoins leur utilité :

---

[696] « Puis, goutte caustique après goutte, un cri parfait / Fera vibrer la corde d'une sûre harmonie, / Incorrigible cabriole pour tous ceux qui arborent / La légende de leur jeunesse en plein midi. »

[697] On pense ici à plusieurs « Illuminations » rimbaldiennes : au poème « Ponts » dont les ponts sont précisément musicaux, ou bien aux « Phrases » où le sujet lyrique tend « des cordes de clocher à clocher » et danse.

> Yet much of their traditions are operative still – in millions of chance combinations of unrelated detail, psychological reference, figures of speech, precepts, etc. These are all part of our common experience and the terms, at least partially, of that very experience when it defines or extends itself [698].
>
> .

L'on entend dans ce texte la question posée par Nietzsche de la généalogie de la morale et de l'apport des modèles religieux et métaphysiques du passé. Mais on devine aussi l'essai consacré par T.S. Eliot au roman de Joyce, *Ulysses*, en 1923. D'après Eliot, « In using the myth, in manipulating a constant parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method others must pursue after him. […] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history[699]. » Pour Crane, les mythes du passé sont non seulement utiles, mais notre capacité réflexive ne peut faire abstraction de ces mythes, même si nous avons cessé de croire en eux, car notre pensée est pétrie de références et de figures linguistiques héritées. Il est donc absurde de prétendre rompre avec le passé :

> The deliberate program, then, of a « break » with the past or tradition seems to me to be a sentimental fallacy… The poet has the right to draw on whatever practical resources he finds in books or otherwise about him[700].

Le rapport de Crane aux modèles religieux et mythes hérités (y compris sans doute celui du progrès et de la science salvatrice) est très intellectualisé. Crane ne parle à aucun moment de foi. Comme il le dit lui-même, aucun modèle de pensée n'emporte plus de véritable conviction spirituelle. Mais il est conscient de la présence des mythes dans la langue elle-même, et de leur utilité pour le poète qui cherche à produire une expérience esthétique « absolue ».

Dans ce même essai, Crane reconnaît que l'étiquette de « poète absolutiste » qu'on lui a décernée lui convient, à condition de préciser le sens qu'on donne à l'expression. S'il ne croit pas en un quelconque absolu existant en soi et accessible par l'expérience, il affirme pourtant la possibilité d'une expérience *esthétique* absolue :

---

[698] « Pourtant, bon nombre de leurs traditions sont toujours opérantes – à travers des millions de combinaisons de détails sans rapport, de références psychologiques, de figures linguistiques, de préceptes etc. Ils font tous partie de notre expérience commune, et ce sont, au moins partiellement, les termes avec lesquels précisément l'expérience cherche à se définir elle-même. »

[699] "Ulysses, Order and Myth" in *Selected Prose of T.S. Eliot*, pp.177-178. Nous traduisons : « En utilisant le mythe, en manipulant un parallèle constant entre l'époque contemporaine et l'antiquité, M. Joyce développe une méthode à laquelle d'autres doivent recourir après lui. […] C'est une manière de contrôler, d'ordonner, de donner forme et signification à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine. »

[700] Ibid., p.218. « Le programme d'une rupture délibérée avec le passé ou la tradition relève donc d'après moi d'un sentimentalisme fallacieux… Le poète a le droit de faire appel à toutes les ressources pratiques qu'il trouve dans les livres ou dans son environnement. »

> It may not be possible to say that there is, strictly speaking, any « absolute » experience. But it seems evident that certain aesthetic experience (and this may for a time engross the total faculties of the spectator) can be called absolute, inasmuch as it approximates a formally convincing statement of a conception or apprehension of life that gains our unquestioning assent, and under the conditions of which our imagination is unable to suggest a further detail consistent with the design of the aesthetic whole.
>
> I have been called an "absolutist" in poetry, and if I am to welcome such a label it should be under the terms of the above definition[701].

Cette recherche d'une « totalité esthétique » suppose un ordre, une organisation propre. C'est bien là ce que suggère aussi l'expression de Valéry, « l'Empire de la Fiction ». Elle est le contraire d'un impressionnisme. Il est frappant de constater que Crane et Lorca mentionnent tous deux l'impressionnisme comme le contre modèle de leurs propres intentions. A propos de l'artiste ou de l'écrivain impressionniste, Harold Crane écrit ainsi :

> If the effect has been harmonious or even stimulating, he can stop there, relinquishing entirely to his audience the problematic synthesis of the details into terms of their own personal consciousness.
>
> It is my hope to go *through* the combined materials of the poem, using our "real" world somewhat as a spring-board, and to give the poem *as a whole* an orbit or predetermined direction of its own[702].

L'ambition « absolue » de Crane consiste à créer un monde artificiel, comme l'est une fiction ou un mythe, animé de ses lois propres, qui en même temps présente une appréhension synthétique, convaincante, de la vie. Alors que l'impressionniste reflète quelques détails du monde, les métaphores du tremplin et de la mise en orbite de l'œuvre relèvent de l'imaginaire d'anticipation, font du poème un satellite et du poète un ingénieur astronautique, capable d'imprimer son mouvement à un monde artificiel devenu autonome.

Dans son « Oda a Salvador Dalí », composée en 1925-26 presque entièrement de quatrains réguliers, Lorca revendique quant à lui un « désir de limites et de formes ». Lorca y fait l'éloge du « cœur astronomique » de son ami Dalí et ouvre ainsi son poème :

---

[701] Ibid., p.219. « Peut-être n'est-il pas possible de parler, au sens strict du terme, d'expérience « absolue ». Mais il semble évident que certaines expériences esthétiques, qui absorbent quelque temps la totalité des facultés du spectateur, peuvent être dites absolues. Car elles proposent une appréhension formellement convaincante de la vie, emportant notre plein assentiment, et offrent une unité esthétique telle qu'il n'est plus possible d'ajouter aucun détail au dessin d'ensemble.
On a dit de moi que j'étais un absolutiste, et si je devais agréer cette appellation, ce serait à condition de l'entendre selon la définition ci-dessus. »

[702] *General Aims and Theories*, ibid., p.220. « Si l'effet est harmonieux ou simplement stimulant, il [l'impressionniste] peut s'arrêter là, déléguant entièrement à son public la tâche difficile de synthétiser les détails de l'œuvre dans les termes de sa propre conscience. J'espère quant à moi passer *au travers* des divers matériaux du poème, utilisant en quelque sorte notre monde « réel » comme un tremplin pour donner au poème *dans son ensemble* une orbite ou une direction prédéterminée qui lui soit propre. »

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balaustradas últimas[703].

Il s'agit de rompre avec l'esthétique impressionniste et ses « brumes » au profit d'une esthétique post-cubiste, rigoureuse et géométrique.

Comment comprendre cette critique commune à Crane et Lorca de l'impressionnisme, et cette primeur accordée à la forme autonome de l'oeuvre ? C'est que l'œuvre d'art, si elle veut atteindre une dimension absolue et manifester les capacités créatrices de l'homme, doit rompre avec l'imitation de la nature et se concevoir comme ordre et création, cosmos. De ce point de vue, Crane et Lorca rejoignent parfaitement la critique de l'imitation faite notamment par Nietzsche et par Apollinaire dans *Les Méditations esthétiques*. D'ailleurs, en octobre 1928, quelques mois avant de partir pour New York, et sous l'influence visible de ses amis catalans, Lorca prononce une conférence intitulée *Sketch de la nueva pintura* : un texte qui reprend tant d'idées des *Méditations esthétiques*, qu'il est difficile de ne pas y deviner la présence d'Apollinaire.

La première partie de la conférence a pour argument principal le passage d'une esthétique de l'imitation (où les peintres sont esclaves de la nature) à une esthétique de la création chez les peintres cubistes, et en premier lieu chez Picasso. On se souvient peut-être que c'est également l'objet du début des *Méditations esthétiques*, dans lesquelles Picasso est aussi présenté comme le premier peintre à avoir opéré la transition. Lorca fait le même usage de l'expression « peinture pure » pour évoquer la peinture débarrassée de l'imitation, « détachée de la réalité », proche de l'abstraction.

Comme Apollinaire, Lorca considère dans sa conférence que le futurisme est dépassé. Avec bien davantage de modération que Hart Crane dans sa correspondance (Lorca est plus diplomate, et la conférence est publique), Lorca minimise le rôle historique de Dada. Bien que le poète conférencier insiste sur l'importance de la Première Guerre mondiale qui a « détruit la réalité » (« Ce que l'on voit est incroyable. Il n'y a pas de raisonnement qui résiste à la guerre. Les constructions éthiques s'écroulent. Nous ne croyons plus à ce que nous avons cru »), il assure pourtant que la peinture nouvelle, surréaliste, inspirée, mystique, est directement fille du cubisme, bien plus que du dadaïsme. Ce dernier mouvement, certes utile, lui apparaît surtout « littéraire » et ponctuel (« œuvres pour une minute »), tandis que « le

[703] « Une rose dans le haut jardin que tu désires. / Une roue dans la pure syntaxe de l'acier. / Balayés, les sommets de brume impressionniste. / Les gris contemplent leurs dernières balustrades. »

mouvement véritablement régénérateur a été le cubisme » qui a libéré la peinture du mimétisme, tout en la dotant d' « abstractions disciplinées » et d' « une immense technique ». A son tour, Lorca y parle de « franciscanisme », de discipline, de peinture pure, de profondeur et de spiritualité, toutes notions présentes chez Apollinaire (mais aussi pour partie chez Kandinsky), et de « cubismo órfico », traduction littérale de l'expression d'Apollinaire dans son essai de 1913. D'ailleurs, Guillaume Apollinaire et Max Jacob sont mentionnés dans la conférence de Lorca comme les créateurs du cubisme en littérature[704].

Enfin il faudrait dire à quel point cette conférence est nourrie de nietzschéisme, tout comme l'essai d'Apollinaire en 1913. A son tour, Lorca présente l'art de Picasso comme une peinture « qui affirme », dans un monde pourtant dépourvu de sens, « dans l'absurde qui se transforme ensuite en une arête vive de vérité [705]». Et comme Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, Lorca ajoute avant de conclure sur sa foi en l'avenir : « L'art doit avancer comme avance la science jour après jour »[706]. Cette conférence, on le voit, permet de mesurer l'évolution de Lorca depuis les « canciones » de 1918, du désarroi métaphysique vers une esthétique de la création pure et une métaphysique de l'affirmation, et nous convainc une nouvelle fois de la continuité de l'après-guerre avec le « premier » vingtième siècle.

Il est vrai aussi que la filiation des idées esthétiques d'Apollinaire et Lorca remonte à une origine plus lointaine et qu'un rejet progressif de la fonction mimétique de l'art a traversé le XIXe siècle. L'invention de la photographie, outil nettement plus mimétique que la peinture ou le langage verbal, et qui a provoqué une nécessaire réflexion sur la fonction de l'art, la valorisation romantique de l'expression et le culte parnassien de l'art pour l'art en sont les grandes étapes. Même les auteurs réalistes, au premier rang desquels Zola, se présentent comme des créateurs et des inventeurs. Le refus de l'imitation a fini par s'imposer au XXe siècle, au profit de la notion d' « art pur », Apollinaire et Lorca ne font donc pas exception dans ce paysage.

Il serait faux d'en déduire pour autant que les artistes et poètes du début du vingtième siècle s'enferment dans un formalisme et renoncent à tout discours de vérité sur le monde. Cette autonomie de l'œuvre qui suit sa « propre direction » selon les mots de Crane, comme une nouvelle planète sur son orbite, n'est pas un pur formalisme, mais un mode d'organisation de l'œuvre dont l'ordre interne répond à des lois propres. Les tenants de l'art pur que sont

[704] *Œuvres complètes I*, p.889.
[705] *Œuvres complètes I*, pp. 889 et 897.
[706] « Avant de terminer, je veux dire que notre position mérite le respect. Que nous avons tous foi en ce que nous disons et que ni les rires ignorants ni les railleries de ceux qui nous traitent de fous ou d'autres choses ne nous émeuvent le mois du monde. Absolument pas. La foi et la joie d'une belle époque future sont ancrées dans nos consciences, elles en font partie. » in *Œuvres complètes I*, p.897.

Apollinaire, Lorca et Crane entendent présenter une vision lucide et véritable de l'époque. Les mythes qu'inventent bientôt Lorca et Crane dans leurs grands poèmes new-yorkais, Masque de la Mort, Roi de Harlem, Pont, Pocahontas corps de l'Amérique parmi d'autres, sont les figures d'un univers poétique qui prétend aussi atteindre la réalité profonde du monde socio-économique et spirituel de l'Amérique moderne. Mais parce qu'il n'existe pas de système de représentation consensuel de la vie et du monde, parce que les poètes sont confrontés à l'absence de synthèse idéologique, ils doivent créer leur synthèse poétique et doter leurs œuvres d'un ordre propre. C'est à cette condition, comme l'écrit Lorca dans son « Ode à Salvador Dalí », que disparaît la forêt d'ombres et de reflets qu'était devenu le monde insaisissable et que resurgit l'horizon.

Les *Odes* et les *Poèmes en prose* de Lorca, datés des années 1925-1928, sont de façon générale composés sur plusieurs lignes de tension : opposition esthétique entre la surface et la profondeur, entre les yeux et le « monde obscur de notre palpitante physiologie », entre une esthétique de la rigueur, de la claire construction, et une esthétique impressionniste, associée à la courbe, au rêve, aux « magies du reflet ». Cette tension esthétique rejoint aussi une tension idéologique entre la foi religieuse et les sciences positives. Dans l'Ode qu'il consacre à Dalí, il semble que Lorca, dans son engouement pour l'ordre et la géométrie, prenne plutôt le parti des sciences positives. Le peintre Salvador Dalí, situé tout entier du côté de « la pure syntaxe de l'acier », bien loin des « sommets de brume impressionniste », a le geste tranchant du laborantin, dans son studio aseptisé :

> Los pintores modernos en sus blancos estudios,
> cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada[707].

Des marins d'un genre nouveau ont renoncé à leur tradition de « vin et de pénombre » et ont décapité les sirènes :

> Marineros que ignoran el vino y la penumbra
> Decapitan sirenas en los mares de plomo[708].

Cette victoire de l'ordre esthétique, ici identifié à la claire raison de la science, du « compas » et de « la ligne droite », de la « racine carrée » et de « l'âme hygiénique », produit un effet

[707] « Oda a Salvador Dalí » : « Les peintres d'aujourd'hui dans leurs ateliers blancs / coupent la fleur aseptique des racines carrées. »

[708] « Loin des pénombres et du vin, des marins tranchent / sur une mer de plomb la tête des sirènes. » Ce poème d'adieu à l'esthétique impressionniste évoque à plus d'un titre le « Poème lu au mariage d'André Salmon » d'Apollinaire. Dans le premier cas, c'est l'amitié du poète et d'André Salmon qui est célébrée, dans l'autre celle du poète et de Salvador Dalí. Apollinaire renonce au symbolisme tandis que meurt le dernier regard d'Orphée, et Lorca renonce à l'impressionnisme tandis que sont décapitées les sirènes.

inespéré : « Los cristales esquivan la magia del reflejo » ; le sujet lyrique note « Una ausencia de bosques, biombos y entrecejos » « y el horizonte sube como un gran acueducto »[709]. La confusion idéologique qui avait brouillé l'horizon s'estompe, l'homme de nouveau y voit clair, l'horizon reparaît, semblable à un ouvrage d'ingénierie. Lorca propose un parallélisme entre l'entreprise ordonnatrice de l'œuvre d'art et le schéma parfait des orbites stellaires dans le ciel de la nuit :

> El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
> En los primeros términos que el humano frecuenta.
> Pero ya las estrellas ocultan paisajes,
> Señalan el esquema perfecto de sus órbitas[710].

De même que les paysages diurnes, pleins de désordre et d'ombre, disparaissent la nuit pour laisser apparaître le déplacement géométrique des étoiles, de même la confusion du monde humain disparaît-elle dans l'œuvre au profit de l'ordre artistique. Cette victoire produit une illusion bien agréable, le sentiment que l'homme a vaincu le temps en maîtrisant l'univers. Le poète, certes, semble encourager le peintre dans son mépris de « la clepsydre », dans la confiance en son art ordonnateur :

> No mires la clepsidra con alas membranosas,
> ni la dura guadaña de las alegorías[711].

comme si la mort, ou son allégorie la faux, n'était précisément qu'une allégorie, un produit poétique, dont un art plus « aseptique » pourrait nous délivrer. Pourtant, l'indifférence où le peintre tient la clepsydre, sa confiance en son art, sa « soif d'éternel limité » n'empêchent pas le travail du temps, perceptible dans l'avant-dernier quatrain. La victoire du peintre sur la Mort y est en effet pour le moins ambiguë :

> La corriente del tiempo se remansa y ordena
> En las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
> Y la Muerte vencida se refugia temblando
> En el círculo estrecho del minuto presente[712].

Si la Mort (qui a quand même conservé sa majuscule) est « vaincue », « tremblante », son repli a tout l'air d'une invasion : le temps ne s'élargit pas d'autant, mais se réduit au contraire au « cercle étroit de la minute présente » (dont les quatre [o] rendent presque palpable la

[709] « La vitre se dérobe aux magies du reflet », « Une absence d'écrans, de forêts, de sourcils », « Et l'horizon jaillit comme un grand aqueduc ».
[710] André Belamich propose la traduction suivante : « Aux premiers plans que fréquente l'humain, le monde / n'est fait que de pénombre sourde et de désordre. / Mais en dissimulant le décor, les étoiles / découvrent le schéma parfait de leurs orbites. »
[711] « Dédaigne la clepsydre aux ailes membraneuses / et la faux inflexible des allégories. »
[712] « Le cours du temps s'apaise et s'ordonne selon / les formes numériques d'un siècle ou de l'autre. / La Mort vaincue vient en tremblant se réfugier / dans le cercle étroit de la minute présente. »

figure), et les allitérations en [m] et [t] soulignent l'analogie entre « minuto » et « Muerte ». La fameuse « victoire » semble se retourner en piège, la mort présente à chaque minute.

La modernité aseptisée, binaire, mécanisée dont il est question ici offre quelque ressemblance avec celle à laquelle, très contraignante, s'invite Rimbaud, celle de « l'Ecclésiaste moderne », « A la science, et en avant ! » : « Il faut être absolument moderne ». Il nous semble que Lorca a quelque peu forcé le trait et la voix sous l'influence de ses amis catalans. L'ordre esthétique ne prend pas nécessairement la forme contrôlée d'un paradigme scientifique. Les images de meurtre, de coupure, de décapitation, qui se multiplient de façon obsessionnelle dans ses poèmes en prose de 1927-28, « Nageuse submergée », « Amants assassinés par une perdrix », « Sainte Lucie et saint Lazare », « Décollation de saint Jean-Baptiste » et « Massacre des Innocents » révèlent une angoisse de plus en plus sensible. Le personnel poétique, en majorité composé de saints martyres, suggère aussi que Lorca n'est pas complètement à l'aise avec « les formes numériques » et l' « amour pour tout ce qui peut s'expliquer », pour reprendre les termes de l'Ode à Salvador Dalí.

Un beau distique, cinq quatrains avant la fin de ce long poème, révèle à quelle tension Lorca soumet son art. Une « petite sirène » y resurgit, à laquelle Lorca, il est vrai, ne laisse pas libre cours. Il prend le contrôle de son chant, et la splendeur marine sur laquelle il la monte s'habille à la mode des futuristes ou de Marcel Duchamp :

> Canto la sirenita de la mar que te canta
> montada en bicicleta de corales y conchas[713].

La réussite de ces deux vers, très neufs par rapport aux poèmes antérieurs de Lorca, montre le bénéfice, pour Lorca, d'une confrontation à l'esthétique cubiste, à l'aune des « lumières catalanes », même s'il doit y renoncer plus tard. C'est dans cette confrontation difficile, douloureuse (comment expliquer autrement les images de meurtre), à laquelle il résiste, que Lorca est en train d'inventer sa voix la plus belle et la plus neuve.

Quelques années plus tard, Lorca renonce à identifier le concept de création pure avec les notions de contrôle, de maîtrise et de clarté géométrique. *Poeta en Nueva York*, aussi peu impressionniste soit-il, est bien éloigné de telles idées esthétiques. Mais ce qui devient évident en ces années 1924-25 chez Crane, ou 1925-28 chez Lorca, c'est que l'œuvre d'art, sans

[713] « Je chante la sirène de la mer qui te chante / montée sur bicyclette de conque et de corail. » La bicyclette évoque à la fois des promenades dans Cadaqués et ses environs, mais aussi le ready made de Marcel Duchamp, et de façon plus générale le goût futuriste et cubiste pour les roues de bicyclette, symbole parfait d'une technique rayonnante.

renoncer à la vérité sur le monde, doit en partie « se détacher de la réalité », quitter toute esthétique de la représentation ou de l'imitation, c'est-à-dire acquérir un ordre propre, devenir une totalité autonome. A ce prix, l'artiste devient un créateur, il est susceptible de proposer une « expérience absolue » et son œuvre est une réponse esthétique au désordre du monde et au désarroi idéologique de l'époque.

Pour conclure sur cette période de recherche et de transition ouverte en 1922, notons qu'elle correspond à un renouvellement de l'œuvre de Lorca et Crane. Il ne s'agit pas de rompre avec la tradition, dont nous avons vu au contraire qu'elle était essentielle aux deux poètes. En cela, Crane et Lorca s'inscrivent parfaitement dans la lignée d'Apollinaire, de Cendrars, d'Eliot et de Bergson, qui conçoivent le surgissement du nouveau dans le travail de la mémoire. A partir de cet ancrage dans la tradition, les deux poètes cherchent à dire le monde contemporain et la beauté de ses ultimes manifestations. « Je travaille … (ne me dis rien), je travaille pour mourir en vivant. Je ne veux pas travailler pour vivre en mourant. Je me renouvelle » écrit Lorca en 1926, évoquant ses *Dialogues* : « Poésie pure. Nue. Je les crois d'un grand intérêt. Ils sont plus *universels* que le reste de mon œuvre … [714]» Cette modernisation et cette « universalisation » sont en partie une américanisation des deux œuvres, pleines des nouveautés culturelles américaines. Si les liens entre les cultures parisienne, catalane et américaine sont évidents, si dans le même temps Crane essaie de se détacher d'Eliot, il ne faudrait pas que notre narration devienne caricaturale et invente une filiation franco-américaine contre l'héritage anglais. Car le besoin de construction et d'ordre, l'importance montante du mythe dans la poésie et la peinture, sont des tendances générales en Europe et aux Etats-Unis. T.S. Eliot, avec *The Waste Land* ou son essai « Ulysses, order and myth » en 1923, et par la place qu'il occupe dans plusieurs revues américaines, joue un rôle essentiel dans cette histoire, dont l'obtention du prix *Dial* en 1922 est évidemment le signe.

Pourquoi ce besoin de mythe, de « fiction », de construction ? Il y a bien sûr le champ de ruines européen à ordonner. Mais cela ne concerne qu'indirectement les Etats-Unis, et même l'Espagne, restée neutre pendant la guerre. Il y a surtout que l'esprit humain dans son désarroi veut se donner le spectacle de sa propre puissance. Hart Crane parle justement de « ton prométhéen » à propos du poème « For the Marriage of Faust and Helen »[715]. Partout, le dilemme de l'absolu et du relatif, de la foi et du savoir scientifique et technique s'expose.

[714] Lettre à Melchor Fernandez Almagro du 15 juillet 1926. In *Œuvres complètes*, I, p.1057.
[715] Voir la lettre à Gorham Munson de la fin août 1922, in *O my Land, my Friends*, p.99.

C'est pourquoi une figure comme Rémy de Gourmont est encore si présente pour la génération de Lorca et de Crane. L'auteur du *Latin mystique* et de la *Physique de l'amour*, l'amateur de poésie religieuse et de physiologie représente la double face de l'esprit de l'époque. Face à l'absence d'un système de pensée convaincant, face aux errements d'une civilisation, il reste à ordonner et à créer. Ce que Hart Crane appelle « expérience esthétique absolue » hérite peut-être en partie de la religiosité romantique et parnassienne autour du beau et de l'art. Mais nous souhaitons insister sur cette dimension de sa pensée : l'absolu esthétique n'est pas seulement une compensation consolatoire à la vie relative. Il surgit des bornes de la vie même, de cette mortalité de l'homme, *inventive dust.* L'art absolu ne s'oppose pas à la vie relative, comme chez Baudelaire par exemple. L'art est une possibilité de la vie mortelle. Et comme pour Apollinaire ou Eliot, il suppose l'invention d'un ordre.

Puisque le dilemme ne peut être résolu, il reste à en raconter la *légende*, comme dirait Crane, un spectacle à double face lui aussi, car la fonction du mythe est double, à la fois ordonnatrice et critique. Or justement, revenons un instant sur le dernier quatrain de « Legend » :

> Then, drop by caustic drop, a perfect cry
> Shall string some constant harmony, -
> Relentless caper for all those who step
> The legend of their youth into the noon.

Si Prufrock passait à l'ultime fin de sa chanson manquée du "je" au "nous", le sujet poétique de "Legend" passe du "je" à la troisième personne du pluriel : « […] tous ceux qui dressent / La légende de leur jeunesse en plein midi ». Cette légende ne concerne pas l'aventure d'un seul sujet, mais d'une communauté humaine.

3.2. Invention d'un genre hybride

Nous avons dit et répété dans la deuxième partie de ce travail que Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et T.S. Eliot étaient parvenus à quitter « l'impasse » de la déploration décadente en prenant conscience que leur inquiétude était celle de l'époque. L'invention de formes, simultanéisme et cubisme, esthétique du montage, sujet poétique dialogique, nous a paru surgir de ce besoin de dire l'époque et son « problème » ou sa « profondeur ». Lorca et Crane ont eux aussi mesuré l'importance du problème d'une « époque de transition » selon les mots de Crane. Eux aussi savent que leur inquiétude n'a

rien de personnel sont à la recherche de nouvelles formes ou « humeurs ». Or c'est une forme tout à fait singulière qu'inventent Hart Crane et Federico García Lorca avec leurs deux grands livres de poésie, *The Bridge* et *Poeta en Nueva York* : un genre hybride, une poésie à la fois lyrique et épique, dans laquelle l'aventure du sujet lyrique s'inscrit nécessairement dans une dimension collective. De quelle source a donc surgi cette forme, comment sont nés ces deux grands poèmes américains ?

Genèse des projets

Emerson, Unamuno et Waldo Frank : l'appel des intellectuels

Les deux projets de Crane et Lorca répondent à des demandes formulées par les intellectuels de leurs pays réciproques depuis plusieurs décennies. Aux Etats-Unis comme en Espagne, et pour des raisons historiques quasiment opposées, des essais réclament le « pionnier » ou le « rédempteur » qui renouvellera par une œuvre ambitieuse la littérature nationale, encore à naître dans un cas, et desséchée, morte dans l'autre.

L'Espagne vit depuis la fin du XIXe siècle une crise importante. Ayant progressivement perdu les colonies de son immense empire, elle perd la dernière d'entre elles, Cuba, en 1898. Cette solitude de l'Espagne, à laquelle s'ajoute la crise économique consécutive, produit un débat interne entre les tenants du *casticisme*, d'un repli sur l'identité espagnole (les modernisateurs sont traités de *afrancesados*, c'est-à-dire de *francisés*, en somme de traîtres), et les partisans d'une ouverture salutaire à l'étranger. Miguel de Unamuno publie en 1895 un essai intitulé *En torno al casticismo*, traduit généralement sous le titre *L'Essence de l'Espagne.* L'auteur y analyse les causes du « marasme » de l'Espagne à la fin du XIXe siècle et les moyens de régénérer le pays. La renaissance passe par cinq points essentiels : une confiance nouvelle en la jeunesse et ses forces vives, jusqu'ici écrasée par les générations établies ; une curiosité et un amour des intellectuels pour l'art et la culture populaires, pour la littérature plébéienne, pour « cette très riche carrière du peuple » pleine « d'une vie diffuse et riche », d' « une âme inconsciente […] qu'on méprise sans la connaître » ; la nécessité pour les intellectuels, les journalistes et les écrivains de s'adresser au public, au lieu de ne tenir compte que des rédactions des journaux concurrents ; un dialogue accru de l'art et de la science, le premier devant « exercer une fonction d'enseignement », alors que l'actuelle « bohème romanticoïde continue à se traîner dans nos satanées brasseries ». Mais le point principal pour sortir du marécage selon Unamuno, c'est l'ouverture

à l'étranger. Il faut se laisser envahir par le fleuve européen et aller planter « dans le monde entier ses tentes » :

> Il nous manque la riche expérience que les aventuriers *castizos* de notre âge d'or rapportaient de leurs courses à travers les Flandres, l'Italie, l'Amérique et autres lieux ; eux versaient dans leurs productions le fruit d'une vie très agitée, en perpétuel mouvement ; mais nous n'avons remplacé cette expérience par aucune autre[716].

C'est une pensée éminemment libérale et vitaliste, bergsonienne en un sens, qui oppose la « tradition éternelle », vivante parce que perpétuellement en changement, et la « tradition historique », qui ne s'attache qu'à des traits de caractère figés dans le passé, *en décomposition*, à des ossements et à l'ombre vaine de la tradition éternelle. Aussi les nationalistes sont-ils, pour Unamuno, en réalité des anti-traditionalistes car ils ne servent pas la tradition éternelle, vivante, de l'Espagne[717]. L'argumentation d'Unamuno en faveur d'un *casticismo* ouvert, d'une hispanité qui dialogue avec l'universel, s'inspire également de la science physiologique, et des concepts de « milieu » intérieur et extérieur popularisés notamment par Claude Bernard.

> Ce sont des chatouillements du dehors qui éveillent ce qui dort au sein de notre conscience. Lorsqu'on rentre dans sa coquille, on ne se connaît ni ne se possède. La différenciation intérieure (je ne parle pas de l'extérieure) est un effet du milieu ; le régionalisme lui-même, cet agent d'enrichissement intime, se fortifie en respirant l'air de l'étranger : ainsi s'activent la circulation et la vitalité des membres lorsque la poitrine se gonfle pour recevoir l'air ambiant. Les littératures nationales s'éveillent généralement à des souffles cosmopolites.[718]

En résumé, le marasme de l'Espagne est l'œuvre du vieil esprit national historique, l'œuvre de l'Inquisition latente. C'est par un vibrant appel à la jeunesse qu'Unamuno conclut son essai :

> Puisse une vraie jeunesse, courageuse et libre, déchirant le réseau qui nous étreint et rompant la monotonie de notre alignement, aborder avec amour l'étude du peuple dont nous vivons tous ! La poitrine et les yeux grands ouverts à tous les courants d'outre-Pyrénées, s'évadant de tous les cocons casticistes, sécrétions desséchées et mortes du ver *historique*, fuyant les différences nationales qui excluent, puisse-t-elle éveiller, sous la douche

[716] Miguel de Unamuno, *L'Essence de l'Espagne*, traduit de l'espagnol par Marcel Bataillan, Gallimard, NRF, 1967, p.205-206.
[717] On se souvient qu'on a rencontré des thèses comparables dans les essais d'Apollinaire, notamment les *Méditations esthétiques* et de T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*. T.S. Eliot insiste ainsi sur le renouvellement du monument littéraire « tout entier » par « l'introduction de la nouvelle (vraiment « nouvelle ») œuvre d'art », assure que la littérature d'un pays est englobée dans « toute la littérature européenne depuis Homère », avec laquelle elle coexiste « en une durée unique » et compose « un ordre unique ». Il invite également ses compatriotes à la maîtrise de plusieurs langues, et leur suggère l'étude de poètes français.
[718] Ibid., p.180.

> bienfaisante des jeunes idéaux cosmopolites, l'esprit collectif intracastizo qui dort en attendant un rédempteur ![719]

Nous ne pouvons nous empêcher de penser que la génération de Lorca, et Lorca lui-même, ont bien entendu cet appel. Unamuno réclame que les artistes abordent « avec amour l'étude du peuple » et nous avons vu déjà à quel point Lorca nourrit son art à la source de la culture populaire, comment chez lui l'art pur se renouvelle en prenant racine dans le folklore du cante jondo, la tradition médiévale des miracles, le Guignol ou les chansons populaires. Si pour Unamuno, comme pour Apollinaire plus tard, les écrivains doivent s'adresser au public et quitter leur petit cénacle, force est de constater que Lorca s'y est constamment attaché. L'œuvre pédagogique de sa génération est importante, Lorca et ses amis sont considérés comme des « poètes professeurs », n'hésitant pas à multiplier les conférences sur l'art et la littérature. La plus célèbre de ces entreprises pédagogiques est la série de conférences sur le poète métaphysique Góngora, prononcées en 1927, qui a valu à Lorca et ses compagnons, parmi lesquels Pedro Salinas et Luis Cernuda, eux-mêmes professeurs de métier, l'étiquette de « génération de 1927 ». Mais nombreux ont été les hommages, dépôts de plaques, conférences visant à honorer les artistes espagnols ou étrangers et à en expliquer l'oeuvre au public[720]. Sans compter qu'après son retour de New York, Lorca prendra la direction de la Barraca, une troupe de théâtre itinérante qui représente les classiques du répertoire espagnol dans les villages les plus reculés, auprès d'un public parfois analphabète. Pour ce qui est de l'amour de la jeunesse recommandée par Unamuno, Lorca se montre plein d'une tendre admiration pour la jeune relève de Grenade, et y compris pour des poètes de 16 ans[721]. La métaphore de la « décomposition » utilisée par Unamuno est aussi chère aux pensionnaires de la Residencia, qui adoptent le terme de *putrefacto* pour désigner tout artiste ou intellectuel considéré comme passéiste ou ringard. Il est vrai qu'on la trouve aussi chez Nietzsche dès *Le Gai Savoir* (1882-87), et le geste hygiénique qui consiste à se débarrasser de la pourriture connaît un succès certain dans la rhétorique futuriste.

Nous avons vu également comment Lorca s'intéressait aux arts des autres pays européens, développait une curiosité pour les avant-gardes parisiennes et la culture populaire américaine, notamment sous l'influence de ses amis catalans. Quant au départ de Lorca à

[719] Ibid., p.217.
[720] En particulier dans les mois qui précèdent son départ à New York, les termes « devoir » et « responsabilité » reviennent dans la correspondance de Lorca. « C'est un grand devoir pour toi que d'*expliquer* et de faire avancer l'art de notre époque », écrit-il à Sebastiá Gash en mars 1928, ou encore « C'est notre devoir de parler de ce grand ami et de ce grand peintre » en avril 1928 (in *Œuvres complètes I*, pp.1144, 1147).
[721] Voir par exemple la lettre à Jorge Guillén du début février 1927, in *Œuvres complètes I*, pp. 1092-1093.

New York, il est certes consécutif à une crise personnelle importante : Lorca doit faire le deuil d'une histoire d'amour ; de plus Dalí et Buñuel ont rompu avec lui de façon brutale après la publication de son *Romancero gitano*, à propos duquel Dalí lui a écrit une lettre très dure. Une invitation de Fernando de los Ríos tombe alors à pic. Néanmoins sur le bateau, Lorca écrit alors son désarroi à Carlos Morla Lynch :

> Je me sens déprimé, plein de regrets. J'ai faim de mon pays et de ton salon de tous les jours. Nostalgie de bavarder avec vous et de vous chanter de vieilles chansons d'Espagne. Je ne sais pourquoi je suis parti ; je me le demande cent fois par jour. Je me regarde dans la glace de l'étroite cabine et ne me reconnais pas. J'ai l'impression d'être un autre Federico[722].

Pourquoi Lorca est-il parti ? mais précisément pour aller, selon l'expression de Miguel de Unamuno, « planter ses tentes » ailleurs, retrouver la tradition espagnole éternelle, c'est-à-dire vivante, au contact de l'étranger. La correspondance entre la pensée de Unamuno et celle de Lorca, qui l'admirait, est sensible dans les lettres du poète, lui qui en 1926 déjà constatait dans sa poésie :

> […] une douloureuse absence de *ma propre personnalité véritable*. Voilà où j'en suis. J'ai besoin de m'en aller bien loin[723].

Ou encore :

> J'ai envie de rafraîchir ma poésie et mon cœur à des eaux étrangères, pour donner plus de richesse et d'ampleur à ses horizons.

Et concluait quelques lignes plus bas: « un sentiment quasiment dramatique de ma responsabilité me saisit »[724], comme si effectivement il était de sa responsabilité de partir à l'étranger trouver sa véritable personnalité de poète. Et ce n'est peut-être pas par hasard que la conférence que Lorca consacrera plus tard à son *Poeta en Nueva York* fait justement référence au « grand poète Unamuno »[725]. Quant à l'idée d'Unamuno que « c'est en sauvant les autres qu'on se sauve soi-même en une mutuelle rédemption », qu'il s'agisse d'hommes ou de peuples, nous verrons qu'elle est au cœur de cette poésie épico-lyrique qu'est *Poeta en Nueva York.*

Ainsi, le courant de pensée représenté par Miguel de Unamuno a sans doute nourri Lorca qui l'admirait et a peut-être joué, plus secrètement, un rôle dans sa décision de partir pour New York : Lorca, comme nombre de ses contemporains, est conscient que c'est sa

[722] Lettre de juin 1929, in *Oeuvres complètes I*, p.1166.
[723] Lettre à Melchor Fernandez Almagro de novembre 1926, in *Œuvres complètes I*, p.1078.
[724] Lettre à Melchor Fernandez Almagro de la mi-octobre 1926, in *Œuvres complètes I*, p.1071.
[725] In *Œuvres complètes I*, p.949.

responsabilité de renouveler son œuvre de poète espagnol aux vents cosmopolites, et notamment à ceux de l'Amérique.

Si l'Espagne connaît depuis le XIXe siècle une crise économique et identitaire que ne résout pas la guerre civile de 1936, dans le même temps la puissance américaine s'accroît. Mais les écrivains et les artistes américains continuent de se tourner vers l'Europe pour y chercher modèles, interlocuteurs et public. Plusieurs voix d'intellectuels américains s'élèvent pourtant contre cet état de fait et réclament une poésie ambitieuse et nationale. Parmi eux, Ralph Waldo Emerson est le premier à réclamer une littérature nationale, proprement américaine. En 1836, il constate qu'il éprouve cette impression d'arriver tard dans le temps, que son époque s'occupe surtout d'entretenir les tombes de ses pères, époque d'hommes « rampant parmi les os secs » ou jouant une mascarade, revêtus d'une garde-robe poussiéreuse, toutes images qui n'ont pas échappé à son admirateur Friedrich Nietzsche qui évoque à son tour l'Allemagne avec les mêmes métaphores[726]. Pourtant, affirme Emerson, il est possible de retrouver une relation « originale » au monde, de saisir l'horizon et d'inventer une poésie qui intègre toutes les aspects du monde, aussi disparates et apparemment prosaïques soient-ils. Dans sa conférence de 1837, *The American Scholar*, Emerson engage la jeunesse américaine à être désormais elle-même :

> We have listened too long to the courtly muses of Europe. […] We will walk on our feet; we will work with our own hands; we will speak our own minds[727].

Emerson invente alors un concept, celui de « Man Thinking », « Homme pensant ». Dans une société de la division du travail, on trouve des hommes bras, des hommes cous, des hommes têtes - « thinking man » - c'est-à-dire de purs esprits, mais pas « Man Thinking », l'Homme en tant que catégorie, dans sa dignité d'être pensant, à la fois essence et rassemblement de tous les hommes (« man is one »). Or l'intellectuel, le poète, a pour objectif de devenir *Man Thinking*, c'est-à-dire qu'il ne doit pas se spécialiser, mais retrouver l'unité humaine en lui-même :

> He is one who raises himself from private considerations and breathes and lives on public and illustrious thoughts. He is the world's eye. He is the world's heart.[728]

[726] Il s'agit de l'essai d'Emerson intitulé *Nature* (1836) collecté dans le recueil *Nature and Selected Essays*, Penguin, 1982.
[727] In *Nature and Selected Essays*, p.104. Nous traduisons ainsi : « Nous avons écouté trop longtemps les courtoises muses d'Europe. Nous marcherons désormais sur nos pieds, travaillerons de nos propres mains, et parlerons avec l'esprit qui est le nôtre. »

Renouvelant l'image de la descente aux Enfers d'Orphée, Emerson affirme que le poète descend non aux Enfers mais au fond de son esprit et de celui des autres. Dans son essai *The Poet* il y insiste :

> [The poet] stands among partial men for complete man, and apprises us not of his wealth, but of the common wealth. The young man reveres men of genius because, to speak truly, they are more himself than he is[729].

Sensible aux métamorphoses et au flux perpétuel, le poète est aussi le libérateur qui nous éveille à cette divine métamorphose et unité du monde : « He unlocks our chains and admits us to a new scene[730]. » Emerson conclut son essai en appelant de ses vœux la naissance d'un poète capable de dire l'Amérique, capable de voir :

> In the barbarism and materialism of the times, another carnival of the same gods whose picture he so much admires in Homer ; then in the Middle Age ; then in Calvinism. Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy and the temple of Delphi, and are as swiftly passing away. Our log-rolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes and Indians, our boats and our repudiations, the wrath of rogues and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres.[731]

Au poète qui parviendra à chanter l'étonnante spécificité américaine, qui saura être l'Homère américain, promet Emerson, reviendra un immense royaume, tandis que les autres hommes ne sont que les locataires de leurs lopins de terre. En son temps, Walt Whitman a pu incarner avec *Leaves of Grass* cet idéal du poète américain, embrassant les métiers, les lieux, les hommes et les femmes dans ses amples versets. Or le projet de Hart Crane avec *The Bridge*

---

[728] Ibid., p.96. « Il est celui qui s'élève au-dessus des considérations privées, et tire sa substance de pensées illustres et publiques. Il est l'œil du monde. Il est le cœur du monde. » (Nous traduisons)

[729] Ibid., pp.260-261. « [Le poète] est l'homme complet parmi les hommes partiels, il nous communique non pas son bien personnel, mais le bien public. Le jeune homme admire les hommes de génie parce que, pour parler franchement, ils sont plus près de lui qu'il ne l'est lui-même. »

[730] Ibid., p.278. « Il nous libère de nos chaînes et nous accueille sur une nouvelle scène. »

[731] Ibid., p.281. Emerson en appelle au génie qui sût voir « dans la barbarie et le matérialisme des temps un autre carnaval animé par les mêmes dieux dont il admire l'image chez Homère, puis au Moyen Age, puis au temps du calvinisme. Les banques et les douanes, le journal et la coterie politique, le méthodisme et l'unitarisme, sont plats et ennuyeux pour les gens ennuyeux, mais reposent sur des fondations aussi dignes d'étonnement que la ville de Troie ou le temple de Delphes, et comme eux passent et bientôt disparaissent. Nos jeux de bûcherons, nos tribunes et leurs politiques, nos pêcheries, nos Nègres et nos Indiens, nos bateaux et nos traités répudiés, la colère des repris de justice et la pusillanimité des hommes honnêtes, le commerce des états du nord, les plantations du sud, l'industrie forestière de l'ouest, l'Oregon et le Texas attendent d'être chantés. Pourtant l'Amérique se présente à nos yeux telle un poème ; sa géographie éblouit l'imagination par son ampleur, et la métrique des vers ne se fera pas attendre longtemps. »

fait largement écho au désir romantique de rassemblement ou d'unité, sensibles chez Emerson et Whitman. A son tour il se veut éminemment américain.

Il faut dire que Hart Crane est soutenu par un autre intellectuel, contemporain cette fois, Waldo Frank, auteur de *Our America*, que Crane a lu dès 1919. Celui-ci conçut son livre en réponse aux questions posées par ses amis Jacques Copeau et Gaston Gallimard lors d'un séjour aux Etats-Unis. Il y brosse le paysage d'une Amérique engluée dans le matérialisme, où la vie est devenue irréelle. Le troupeau de la foule, « pâte humaine », abruti par une éducation régressive, par « la manne empoisonnée des journaux » et par la pourriture des spectacles[732], est trompé jusque dans ses rêves d'ascension sociale par « ce mythe banal que l'ouvrier peut prétendre au rang de patron ; mais dans une nation où la richesse est toute en quelques mains, il faudra bien que ce mythe s'évanouisse[733]. » Ce lecteur de Karl Marx qu'est Waldo Frank décrypte les mécanismes par lesquels une oligarchie a imposé à toute la nation une idéologie, le pragmatisme, qui sert ses intérêts de classe. Frank reconnaît pourtant le rôle exceptionnel joué par quelques écrivains des générations précédentes, notamment Mark Twain, l'auteur de *Huckleberry Finn* plutôt que de *Tom Sawyer*, et surtout Walt Whitman. Parmi les contemporains, il mentionne un petit nombre de maîtres, le cinéaste Chaplin, le photographe Stieglitz ou l'écrivain Anderson, mais il attend encore les poètes qui sachent donner naissance aux « multitudes unies » : non pas la foule grégaire, non pas le melting-pot conformiste, mais l'union des différences.

Il est fort probable que Crane se soit reconnu comme l'un des « pionniers de l'esprit » que Frank appelle de ses vœux pour participer à la création de l'Amérique, et faire parler ce « géant inquiet mais sans parole [734]». Lorsque Crane commence à concevoir *The Bridge*, au début de 1923, il est aussitôt conscient de sa très grande ambition, qu'il décrit ainsi dans une lettre :

> Very roughly, it concerns a mystical synthesis of « America ». History and fact, location, etc. all have to be transfigured into abstract form that would almost function independently of its subject matter. The initial impulses of "our people" will have to be gathered up into the climax of the bridge, symbol of our constructive future, our unique identity, in which is included also our scientific hopes and achievements of the future. […] it may be too impossible an ambition. But if I do succeed, such a waving of banners, such

[732] Frank s'insurge ainsi contre le parc d'attraction de Coney Island, « expédients de désespérés », et le théâtre. Sa description de Broadway rappelle celle de Cendrars dans « Pâques à New York » : « La clarté dure de Broadway, le soir, est tout l'opposé d'une fête. C'est du commerce ; l'illumination n'est qu'un faisceau d'annonces, -lingerie, remèdes contre la constipation – qui sillonnent d'éclairs un ciel noir. » (*Notre Amérique*, traduction de H. Boussinesq, NRF, 1920, pp. 171-172.)

[733] Waldo Frank, *Notre Amérique*, traduction de H. Boussinesq, deuxième édition, NRF, 1920, p.176.

[734] Waldo Frank, introduction à l'édition française de *Notre Amérique*, NRF, 1920, pp.10 et 16.

> ascent of towers, such dancing etc, will never have been put down on paper![735]

On le voit, en 1923 Crane a faim de cette "voix positive" qu'il dit chercher, ses métaphores suggérant toutes l'allégresse. Le poème effectivement réalisé sera beaucoup plus nuancé. Néanmoins, l'ambition épique demeurera la même. En 1927, alors qu'il justifie sa demande d'aide financière à son mécène Otto Kahn, Crane affirme « What I am really handling, you see, is the Myth of America » ou « I am really writing an epic of the modern consciousness » et ajoute :

> There is no monetary standard of evaluation for works of art, I know, but I cannot help feeling that a great poem may well be worth at least the expenditure necessary for merely the scenery and costumes of many a flashy and ephemeral play, or the cost of an ordinary car … *The Aeneid* was not written in two years – nor in four, and in more than one sense I feel justified in comparing the historic and cultural scope of *The Bridge* to that great work. It is at least a symphony with an epic theme, and a work of considerable profundity and inspiration[736].

Que nous sommes loin de Flaubert excluant un quelconque rapport entre sa *Bovary* et une somme d'argent, et bien plus près des déclarations d'Apollinaire sur le rôle du poète dans la Cité, de son adresse à Platon dans *L'Esprit nouveau et les poètes.* En se posant comme le nouveau Virgile américain, Crane souligne orgueilleusement la portée nationale de son œuvre, son utilité publique, aussi bien que son enjeu intellectuel, comme « épopée de la conscience moderne ».

---

[735] Lettre à Gorham Munson du 18 février 1923, in *O my Land, my Friends*, p.131. « En gros, il s'agit d'une synthèse mystique de 'l'Amérique'. L'histoire, les faits, les lieux etc., tout doit être transfiguré dans une forme abstraite qui fonctionne pratiquement indépendamment de son objet. Les élans qui ont animé « notre peuple » à l'origine devront être recueillis pour aboutir à un apogée, à savoir le pont, symbole de la construction de notre futur, de notre identité unique, dans laquelle sont aussi inclus les espoirs scientifiques et les oeuvres du futur. […] c'est peut-être une ambition impossible à réaliser. Mais si j'y parviens, jamais on n'aura vu pareille bannière flottant au vent, pareilles tours en érection, pareille danse etc. couchées sur le papier ! »

[736] Lettre à Otto H. Kahn du 12 septembre 1927, in *O my Land, my Friends*, pp.345, 348 et 349. « Ce que j'ai en mains voyez-vous c'est le Mythe de l'Amérique » ou « En réalité, je suis en train d'écrire l'épopée de la conscience moderne ». « Il n'existe pas de moyen pour évaluer financièrement les œuvres d'art, je le sais bien, mais je ne peux m'empêcher de penser qu'un grand poème vaut au moins les dépenses nécessaires pour les décors et les costumes de bien des pièces tapageuses et éphémères, ou le coût d'une simple automobile… *L'Enéide* n'a pas été écrite en deux ans, ni même en quatre, et à plus d'un titre je me sens le droit de comparer la portée historique et culturelle de *The Bridge* avec cette grande œuvre. C'est pour le moins une symphonie sur un thème épique, et une œuvre d'une profondeur et d'une inspiration considérables. »

Concurrence et émulation poétique

Si l'appel écrit, déjà ancien et néanmoins efficace, de Ralph Waldo Emerson, si le soutien de Waldo Frank ont évidemment joué un rôle dans la formation de son projet, la connaissance des œuvres de ses contemporains a aussi largement contribué à mettre Crane sur la voie de l'épopée.

On se souvient peut-être que l'épopée n'est pas absente du vocabulaire d'Apollinaire, qui soulignait par exemple la vocation épique du cinéma[737]. Au début des années 20, le style épique est à la mode, le succès de *The Waste Land* en témoigne. Crane a parfaitement conscience des tentatives de poésie aux dimensions épiques entreprises par ses contemporains. Son appréciation d'une telle démarche est d'abord plutôt critique, et il préfère aux projets épiques le registre d'une poésie mineure, mais aboutie formellement[738]. Le compte-rendu du livre de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, pour le numéro de *The Pagan* en septembre 1919, reconnaît pourtant avec enthousiasme l'intérêt d'un projet ambitieux. Qualifiant le livre de « monument vivant », expression éliotienne s'il en est, il remarque que *Winesburg, Ohio*, tout en ayant une dimension américaine, particulièrement « Middle West », en même temps qu'universelle, est aussi une véritable œuvre d'art, et l'œuvre d'un auteur singulier, Sherwood Anderson[739]. Il n'y a donc pas d'incompatibilité a priori entre perfection stylistique et ambition nationale, entre « nouveauté absolue » et « vérité historique », et Crane conclut son article sur un éloge esthétique du livre que l'Amérique « devrait lire à genoux » car il « constitue un chapitre important dans la Bible de sa conscience » [740].

L'intuition que l'Amérique commence à prendre « conscience » d'elle-même doit d'ailleurs faire son chemin souterrain, ces années-là, dans la sensibilité de Crane. Elle réapparaît deux ans plus tard, de nouveau à l'occasion d'un article sur Sherwood Anderson, qu'il décrit comme « un des tout premiers écrivains à enregistrer la vie d'un peuple en train de

---

[737] « Les Tendances nouvelles » (1916), in *Oeuvres en prose complètes II*, p.986.

[738] Voir par exemple le compte-rendu de *Minna and Myself*, un recueil de Maxwell Bodenheim datant de 1918, écrit par Crane pour le numéro de *The Pagan* de février 1919 : « This will be classed as 'minor poetry', which designation, by the way, is beginning to assume a far from depreciative connotation in these days of attempted epics in 'the grand style' like Miss Amy Lowell's very journalistic *Can Grande's Castle*." (in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, p.203) : "Ce recueil sera rangé parmi les oeuvres de 'poésie mineure', ce qui, en passant, commence à avoir une connotation qui est bien loin d'être négative, en ces temps où l'on voit se répandre des essais d'épopées dans le 'grand style', dans le genre du très journalistique *Can Grande's Castle* de mademoiselle Amy Lowell. »

[739] "Review of *Winesburg, Ohio*", in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, p.205.

[740] "To end with aesthetic considerations, the style is flawless. I know no finer selection of 'significant material', combined with proper treatment and economy of detail. America should read this book on her knees. It constitutes an important chapter in the Bible of her consciousness." In *The Complete Poems and Selected Letters*, p.206.

prendre conscience de lui-même »[741]. Si l'appréciation de Harold Bloom est exacte, selon qui Crane concevait sa relation avec ses amis écrivains comme un véritable « agôn », une lutte amicale mais vive entre concurrents qui entendent chacun faire reconnaître leur supériorité, son amitié avec Sherwood Anderson et ce qu'il percevait de son travail ne pouvaient qu'éveiller son désir de faire aussi bien, ou mieux, dans un domaine comparable : tendre lui aussi à l'Amérique, en vers et non en prose, son propre portrait [742]. D'ailleurs dans ses lettres de la même époque, il n'est pas sans remarquer l'utilité du travail pourtant « dégoûtant » qu'il effectue ponctuellement pour son père dans l'Ohio, à Cleveland ou Akron : s'il déteste toujours autant ce type d'emploi – selon les cas vendeur de chocolat, ou manager de restaurant-, il estime aussi que le contact et la camaraderie de ses collègues de travail, au cœur du Middle West, est susceptible d' « humaniser » son œuvre[743] : on le sent, Crane est en train –sans peut-être même le savoir- de préparer une œuvre nouvelle, plus « américaine » [744].

L'exemple de Joyce n'est pas non plus sans influence. Crane, qui a infiniment aimé *Portrait of the Artist as a Young Man*, a pris la défense de Joyce lors du procès intenté en 1920 à *Ulysses* et à *The Little Review* (qui l'a publié en feuilleton) pour immoralité et obscénité. Révolté contre l' « illettrisme nauséeux » de ces attaques, il a attendu des mois avant d'obtenir un exemplaire du livre prohibé aux Etats-Unis. Lorsque son ami Gorham Munson le lui procure enfin en juillet 1922, il ne modère pas son admiration devant « l'épopée de l'époque », qu'il compare au *Faust* de Goethe[745]. Enfin il va de soi que la publication de *The Waste Land*, et ce malgré la « déception » affichée, n'a pu laisser le très attentif Hart Crane totalement indifférent. Nous savons déjà à quel point Eliot est pour Crane le modèle contre lequel lutter, et nous verrons qu'à bien des égards *The Bridge* constitue sa réponse[746].

---

[741] "Sherwood Anderson", article composé pour *The Double Dealer* de juillet 1921, in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, p.213-213.

[742] Harold Bloom le décrit ainsi : "A professed Nietzschean, Crane renews the Pindaric vision of the *agon*, in which the poetic spirit must unfold itself in fighting" ("Nietzschéen déclaré, Crane renouvelle la vision pindarique de l'*agôn*, où l'esprit poétique se déploie dans l'affrontement"). Voir l'introduction aux *Complete Poems of Hart Crane*, p.xiv.

[743] « I contrive to humanize my work to some extent by much camaraderie with the other employees and this is my salvation here », lettre à Gorham Munson du 6 mars 1920, *O my Land, my Friends*, p.36.

[744] D'ailleurs, Allen Tate reconnaît déjà que les poèmes de *White Buildings* « are definitely confined to an experience of the American scene » (les poèmes de Crane « se bornent assurément à une expérience de la scène américaine »). Introduction aux *White Buildings*, Liveright, 1972, p.ix.

[745] Lettre à Wilbur Underwood, in *O my Land, my Friends*, p.97.

[746] Il faudrait ajouter que, quelques années plus tard, alors que Crane lui-même s'était engagé dans la composition de *The Bridge*, le travail du poète William Carlos Williams, et son *Paterson* en particulier (dont les prémisses remontent à 1925 ou 1927), ont également constitué une concurrence stimulante. Comme l'écrit Daniel Gabriel, « William Carlos Williams would also 'compete' with Eliot and attempt to distinguish his career from what he thought as the academism of Eliot and his ilk. His *Paterson* would stand against the tradition of the Old World : an Americanist act of rebellion. » Et d'après Gabriel, "Of course, Williams' *Paterson* came late in

Or, une fois le travail de composition engagé, Crane expérimente la véracité des hypothèses d'Unamuno, qu'il confirme sans le savoir, sur le surgissement de la personnalité, de l'homme comme du peuple, par la confrontation au milieu extérieur, en l'occurrence son séjour à Cuba :

> The 'foreign-ness' of my surroundings stimulated me to the realization of natively American materials and viewpoints in myself not hitherto suspected, and in one month I was able to do more work than I had done in the three previous years[747].

A la recherche de leur personnalité et conscients de leur responsabilité de poète, Crane et Lorca éprouvent à quel point la confrontation à un milieu autre permet de nourrir la tradition vivante d'une littérature nationale.

Si un artiste crée sous l'aiguillon de l'émulation et de la rivalité, Lorca a sans aucun doute lui aussi été inspiré par l'exemple de son aîné Juan Ramon Jiménez. Les deux poètes se vouent une amitié et une admiration réciproques, or Jiménez a publié en 1916 un *Diario de un poeta recién casado*, journal de son voyage aux Etats-Unis. Il est vrai que depuis plusieurs années, le voyage à New York est devenu l'équivalent moderne du voyage en Italie. Dans le recueil de Jiménez, New York surgit comme la ville merveilleuse, ville du printemps, de la modernité, du neuf sans nom qui vous libère du Moyen Age européen. Ce livre que Jiménez présente lui-même comme un « livre métaphysique », probablement son « meilleur livre », suggère la possibilité d'une forme de religion immanente à New York, synthétisée dans l'expression « el beso de cada día » (« le baiser de chaque jour »), réinterprétation des paroles du *Pater Noster*[748]. Or c'est le point de vue exactement inverse qu'adoptera Lorca dans son propre livre américain, dont plus d'un poème semble répondre à ceux de Jiménez[749].

---

modernism, but Crane was very conscious of and 'anxious' about William's presence." In Daniel Gabriel, *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*, Palgrave Macmillan, NYC, 2007, 222p, pp.23 et 27. (« William Carlos Williams allait lui aussi 'concurrencer' Eliot et essayer d'orienter sa carrière loin de ce qu'il considérait comme l'académisme d'Eliot et consorts. Son *Paterson* allait s'opposer à la tradition du Vieux Monde, tel un acte de rébellion strictement américain. » « Bien sûr, le *Paterson* de Williams est arrivé tard dans l'histoire du modernisme, mais Crane était très conscient de la présence de Williams, à laquelle il accordait une attention inquiète. »)

[747] *O my Land, my Friends*, p.349. « L'étrangeté de mon environnement a été très stimulant. Cela m'a aidé à prendre conscience de tout un matériau nativement américain et à éclairer des aspects de moi-même que je ne soupçonnais pas jusque là. En un mois j'ai accompli davantage de travail que je n'ai fait ces trois dernières années. »

[748] Dans le poème « Espina ».

[749] Ainsi au poème de Jiménez, « New Sky », écrit du Woolworth Building, « cathédrale du commerce », répond le « Cri vers Rome », écrit du haut du Chrysler Building, au « beso de cada día » répond au contraire l'expérience d'aliénation du « rostro distinto de cada día » (« mon visage différent de chaque jour », dans le poème d'ouverture, « Vuelta de paseo »), sans compter que l'éloge des cimetières si « gais » de New York par Jiménez se retourne chez Lorca en une obsession de la mort à l'œuvre.

Le livre de José Moreno Villa, *Pruebas de Nueva York*, publié en 1927, a peut-être été une incitation supplémentaire à partir pour la métropole américaine. Dès le prologue, José Moreno Villa pose la spécificité du voyage à New York pour l'Espagnol : « Ir a Norte-america no es una Empresa para hombre alguno. Para el español, sí[750]. » Si Lorca avait en tête les recommandations d'Unamuno sur la confrontation à un milieu extérieur, il ne pouvait qu'élire une ville si peu espagnole, si loin de lui, pour épanouir sa propre personnalité et celle de sa littérature nationale[751]. Une lettre immédiatement antérieure au départ de Lorca précise d'ailleurs sa position : « New York me paraît horrible, mais c'est pour cela même que j'y vais. Je crois que tout ira bien. […] Je me trouve très bien et avec une curiosité nouvelle pour le monde et pour mon avenir. Ce voyage me sera des plus utiles.[752] »

Enfin, une fois sur place, la lecture de *Tierra baldía*, la traduction en cours de *The Waste Land* par Angel Flores, a sans doute contribué à guider Lorca sur la piste d'une poésie épique. Angel Flores, dans sa préface à *Tierra baldía* écrit lui-même à propos du poème d'Eliot : « se siente allí latir el germen épico. *Tierra baldía* representa en la poesía contemporánea lo que el estúpendo *Ulysses*, de James Joyce, representa en la prosa de hoy : una condensación, una síntesis[753]. » Or Angel Flores ajoute aussitôt : « En *Tierra Baldía* está expuesto todo nuestro caos, toda nuestra angustia[754] », faisant spontanément le lien entre l'angoisse, présentée comme un fait d'époque (ce que souligne la première personne du pluriel, « notre chaos, notre angoisse »), et l'ambition épique. Une telle « synthèse » ne pouvait manquer d'impressionner Lorca, qui a discrètement reconnu ce qu'il devait au poète d'origine américaine dans la conférence qu'il consacre à *Poeta en Nueva York.*[755]

Ainsi, que ce soit par esprit d'émulation vis-à-vis de poètes et écrivains contemporains ou en réponse à l'appel d'intellectuels réclamant le renouvellement de la littérature nationale, Crane et Lorca s'engagent chacun dans un projet ambitieux de poésie, dont la dimension épique et nationale en même temps que lyrique est remarquable. L'interrogation idéologique (qu'en est-il de l'esprit ? de l'absolu ? dans quelle mesure ma vie spirituelle est-elle prise dans

[750] Nous traduisons : « Aller en Amérique du Nord n'est pas une Entreprise pour la plupart des hommes. Pour l'Espagnol, si. »
[751] La vision que propose Lorca est plus proche de celle de José Moreno Villa que de celle de Jiménez. Pour Moreno Villa, « En NY todo es número, incluso los hombres » (« A NY tout est numéro, y compris les hommes ») dans une ville dominée par le commerce. La pression temporelle y aliène les hommes, et ne laisse aucune possibilité aux intellectuels et aux artistes d'imprimer leur marque à la ville, eux qui ont besoin d'un « tempo lent pour donner leurs fruits ».
[752] Lettre à Carlos Morla Lynch de début juin 1929, p.1164.
[753] Angel Flores, introduction à *Tierra Baldía*, Editorial Cervantes, Barcelone, 1930, p.7. Nous traduisons : « On sent battre ici le germe épique. *La Terre vaine* représente dans la poésie contemporaine ce que le stupéfiant *Ulysse* de Joyce représente dans la prose d'aujourd'hui : une condensation, une synthèse. »
[754] Introduction à *Tierra Baldía*, op. cit., p.7. « *La Terre Vaine* expose tout notre chaos, toute notre angoisse. »
[755] Voir la conférence *Un poète à New York*, in *Œuvres complètes I*, p.950.

le tissu collectif ?) rencontre un besoin national. L'Espagne cherche sa voie dans la modernité, ses écrivains tournent les yeux vers l'Amérique du Nord, incarnation de la modernité socio-économique, architecturale, culturelle. Les écrivains américains cherchent quant à eux à livrer l'épopée de leur peuple, à en dire l'identité. C'est dans ce contexte historique que l'interrogation idéologique de Crane et Lorca acquiert une dimension épique, avec *The Bridge* et *Poeta en Nueva York.*

Organisation de *The Bridge* et *Poeta en Nueva York*

Pour ouvrir l'étude de ces livres complexes, il est sans doute nécessaire de préciser les grandes lignes de leur organisation. Hart Crane a conçu l'architecture de son poème, tel un pont, de façon symétrique, les dernières parties répondant aux premières. Fidèle à son objectif déclaré de créer des liens entre le passé et le présent, le poème évoque aussi bien les aventures des grands explorateurs et des premiers colons que des scènes contemporaines dans le port de New York. Le poème s'ouvre par une invocation, « To Brooklyn Bridge », au pont de Brooklyn qui enjambe l'East River et relie Brooklyn à Manhattan. Dans la ville fragmentée par la division du travail, par une modernité numérique et frénétique, puis défaite par la nuit, le pont est constitué en symbole de constance et de liberté. Il est à la fois ouvrage d'architecture, harpe musicale et autel, mais aussi langage, et donc mise en abîme du poème, Crane formulant explicitement son projet dans le dernier vers de la dédicace : « And of the curveship lend a myth to God[756]. » Ici le créateur est bien le poète de « Legend », conscient de la puissance ordonnatrice de son art et de l'indépendance de sa création par rapport au monde. Si l'existence de Dieu est incertaine, si l'absolu est inaccessible, du moins la création poétique, dans sa perfection ordonnée, peut-elle donner l'idée de Dieu, lui « prêter un mythe ».

Après ce « Proem » comme l'appelle Crane, la première partie intitulée « Ave Maria » est un monologue de Christophe Colomb. Ayant découvert l'Amérique qu'il appelle « Cathay », c'est-à-dire la « Chine », il retourne vers l'Espagne et s'adresse en pensée à plusieurs allocutaires espagnols, remercie Luis de San Angel et Juan Perez qui ont servi sa cause auprès des souverains, invite le roi Fernando à ne pas ruiner ses nouvelles possessions,

[756] « Et de ta courbe prête un mythe à Dieu. » Il existe une « adaptation » de *The Bridge* en français, par François Tétreau, *Le Pont*, Obsidiane, 1986. Mais cette version est souvent très éloignée du texte original. Aussi, sauf exception que nous signalerons, nous donnerons notre traduction.

supplie la Vierge Marie d'épargner son bateau, et loue le Dieu de la Genèse, Elohim, pour la beauté du monde, vibrant encore des échos de son pas.

La deuxième partie, intitulée « Powhatan's Daughter » et composée de plusieurs poèmes, est placée sous l'invocation de Pocahontas, princesse amérindienne et fille du chef Powhatan. Selon la légende, Pocahontas aurait, au début du XVIIe siècle, sauvé à plusieurs reprises la vie du colon John Smith avant d'épouser un autre colon, John Rolfe, pacifiant ainsi les relations entre colons anglais et tribus amérindiennes. Cette deuxième section, qui s'ouvre sur une aube new-yorkaise, remonte le cours du temps, les rails d'un chemin de fer et le cours d'un fleuve tout en traversant le continent vers l'ouest, faisant surgir nombre de personnages, certains issus de la légende américaine, d'autres du fonds littéraire américain comme certains personnages de Washington Irving. Le lecteur croise des vagabonds, écoute les chansons des Noirs sur le Mississipi, assiste à la danse du brave Maquokeeta, à la rencontre d'une femme de chercheur d'or et d'une Indienne, et toujours sent la présence de Pocahontas, à la fois femme et corps de l'Amérique.

« Cutty Sark », la troisième partie, est un dialogue du sujet poétique et d'un marin, dans un bar du port de New York, bruissant des chansons du piano mécanique et des souvenirs du marin. Eliotien dans sa forme, évidemment inspiré par la deuxième partie de « The Waste Land », son rythme est syncopé, poussant loin l'esthétique du montage, le poème suant l'ivresse et le désarroi du marin inadapté au monde contemporain. Mais le poème est aussi une illumination, où rivalisent les lumières du bar, la torche de la Statue de la Liberté, et les yeux verts du locuteur. Aussi les rêveries brodées sur les noms des grands clippers détrônés par la vapeur expriment moins la nostalgie des autrefois aventuriers et merveilleux, d'une « Frontière » perdue, qu'elles ne tissent au présent un voile léger de mots et de lumières bleues ou vertes. Et le dernier nom de bateau, le très shakespearien Ariel, comme surgi de *The Tempest* et des paroles décousues du marin, suggère un monde spirituel à découvrir encore pour renaître.

« Cape Hatteras », au cœur du poème, est une réflexion sur la modernité. Le poème narre les débuts de l'aviation américaine, présentée d'abord comme un symbole prométhéen d'optimisme et de foi en le progrès, puis la chute des avions durant la Première Guerre mondiale. Le sujet poétique s'adresse alors au poète Walt Whitman pour lui demander si son optimisme tient toujours et quelle direction doivent prendre les modernes. Sans rejeter le progrès technique, le sujet poétique lui préfère l'héritage prophétique de Whitman, le poète qui unit les hommes les uns aux autres, nommé pour cette raison *Panis Angelicus*.

La cinquième partie, intitulée « Three Songs », consacre trois chansons à trois femmes contemporaines aux noms bibliques, Eve, Madgalene (Madeleine) et Mary (Marie). Elle est aussi une réponse à « The Waste Land », et en particulier à la chanson des trois filles de la Tamise, dans « The Fire Sermon ». Les amours très imparfaites, stériles ou vénales, de ces « chansons » forment comme l'écrit Daniel Gabriel une trinité féminine, une version négative du mythe chrétien[757]. En effet, Eve est une femme stérile, et non la mère de l'humanité ; avec la strip-teaseuse Magdalene, « l'acte amoureux est réduit à une représentation pornographique » dans « une perception fragmentée » et « une version déshumanisée » comme l'écrit Béatrice Pire[758] ; enfin dans la troisième chanson, « Virginia », extrêmement ambiguë, une jeune femme portant le nom de la Vierge est associée à des images éminemment érotiques (Crane brosse la jolie nature morte de figues luisant près de coquilles d'huîtres) et les symboles chrétiens sont détournés selon des procédés très proches de ceux d'Apollinaire au début des « Fiançailles »: près du carillon de l'église, c'est non la colombe mais des pigeons qui par millions volètent. Et comme si souvent nous l'avons vu chez Apollinaire et Eliot, le faux amour s'associe à une distorsion du mythe religieux : « The Cross, a phantom, buckled – dropped below the dawn[759] ».

La sixième partie, « Quaker Hill », ne fait qu'accentuer ce dévoiement des mythes religieux. Si la colline des Quakers a été, du temps des premiers colons, la « Terre Promise » des sectes puritaines, elle est désormais celle des agents immobiliers[760]. Le poème s'achève par des images de chute, introduisant ainsi le poème suivant, « The Tunnel », le plus sombre de l'ensemble, le plus éliotien aussi. Cette descente aux enfers dans le métro new-yorkais inverse tous les symboles de la première partie, « Ave Maria » : de Christophe Colomb, l'aventurier spirituel, il ne reste qu'un carrefour plein d'enseignes lumineuses commerciales, Colombus Circle, et une dame-pipi originaire de Gênes ; aux bleus corridors d'un Océan mystérieux reliant les deux mondes et mettant à l'épreuve le Verbe, tout en étant le bleu manteau de la Vierge, ont succédé les couloirs du métro ; les pas d'Elohim ont cédé la place aux « gongs » du métro et à ses portes infernales, à la Mort et au Démon. Les allusions à

[757] Daniel Gabriel, *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*, Pagrave Macmillan, NYC, 2007, p.60 : "The three poems constitute a female trinity of Eve, Magdalene, and Mary, a counter-equivalent to Christian myth."
[758] Béatrice Pire, *Hart Crane : l'âme extravagante*, Belin, 2003, p.65.
[759] « La Croix, un fantôme déformé, s'est effondrée sous la lisière de l'aube. » Il s'agit premièrement, dans la chanson intitulée « Southern Cross », de la constellation de la Croix du Sud, mais le sens symbolique de cette chute est évident.
[760] Si Apollinaire dans « La Chanson du Mal-Aimé » s'interroge sur les « blancs ruisseaux de Chanaan », Crane fait de même référence au mythe biblique de la promesse faite par Dieu au peuple élu : « This was the Promised Land ». Mais il donne un sens beaucoup plus national à cette réinterprétation du mythe, ici la Terre Promise est l'Amérique, et nous reviendrons sur cette dimension essentielle de l'œuvre de Crane.

« The Waste Land » et à « The Love Song of J. Alfred Prufrock » dans ce poème, plus encore que dans l'ensemble du *Bridge*, sont innombrables. Pour ne citer que quelques exemples, « The Tunnel » combine ainsi le début de « Prufrock » (« Let us go then, you and I … ») et son refrain à la rime sonore (on se souvient des vers d'Eliot « In the room the women come and go / Talking of Michelangelo ») pour obtenir les vers « Then let you reach your hat / and go. / As usual, let you – also / walking down […][761] ». Ce type d'allusion, très fréquent chez Crane, montre combien le rythme des vers d'Eliot lui est familier. Parce que l'intertexte relève quasiment de la citation, il induit un effet de « déjà vu » et accentue aussi la routine du sujet poétique. Celui-ci devient une figure presque anonyme de la foule urbaine, sujet éminemment dialogique, traversé par la mémoire d'énoncés produits ailleurs, par d'autres. Mais cette routine ("As usual", "Comme d'habitude", souligne à deux reprises Hart Crane) ne parvient pas même à masquer l'angoisse du sujet sur "ce que le temps détruit" (« for what time slays »), sa propre finitude, et le sentiment d'étrangeté au cœur de cette routine même. Loin d'être une rassurante habitude, partout elle laisse percer le caractère théâtral de l'existence, l'éloignement du sujet à lui-même et aux autres. Les vers 66-67 de "The Tunnel", "Whose head is swinging from the swollen strap? / Whose body smokes along the bitten rails", reprennent l'interrogation de "What the Thunder Said", "Who is the third who walks always beside you ? […] / - But who is that on the other side of you?[762]" Mais le sens en est déplacé. Car les vers d'Eliot paraphrasent les paroles des pèlerins d'Emmaüs lors de l'apparition du Christ ressuscité tandis que ceux de Crane décrivent une apparition inquiétante, image à la fois extérieure et cérébrale de quelque chimère mi-humaine mi-mécanique, la figure du Démon peut-être qui règne sur le Tunnel, ou celle de Poe dont la mort atroce est évoquée dans la strophe suivante, et qui tout aussi bien pourrait être un autoportrait, reflet du sujet dans une vitre du métro.

C'est pourtant au fond de cette cité sordide que Crane trouve une musique nouvelle, en détournant les vers de « A Game of Chess ». Les paroles de la femme dans le pub d'Eliot, interrompues par le barman, « Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said / What you get married for if you don't want children / HURRY UP PLEASE ITS TIME », sont paraphrasées par Crane :

> ''what do you want ? getting weak on the links ?
> Fandaddle daddy don't ask for change – IS THIS

[761] « Prends donc ton chapeau / et va. / Comme d'habitude, commence donc aussi / ta descente ».
[762] Nous traduisons ainsi les vers de Hart Crane : « A qui est cette tête, qui se balance à la poignée au cuir gonflé ? / A qui est ce corps qui fume au long des rails rongés ? » Et Leyris traduit ainsi les vers d'Eliot : « Quel est donc ce troisième qui marche à tes côtés ? […] / -Qui est-ce donc qui marche à ton côté ? »

FOURTEENTH ? it's half past six she said – if
you don't like my gate why did you
swing on it, why *didja*
swing on it
anyhow-"[763]

En poussant la vulgarité des paroles de « A Game of Chess » jusqu'à l'obscénité, Crane américanise aussi le dialogue : le transcription « didja » pour « did you » traduit la prononciation locale. Comme l'a observé Béatrice Pire, le rythme passe d'une mesure à quatre temps à une mesure à trois temps, swinguée, dans les trois derniers vers, et le deuxième vers « fandaddle daddy don't » relève du scat, le jazz vocal inventé par Louis Armstrong[764].

Ainsi, bien que ce voyage souterrain soit contaminé par des images morbides à chaque instant, Crane ne renonce pas à son credo. Comme Emerson affirmant (avant Baudelaire) que « Le cadavre lui-même recèle une forme de beauté »[765], le poète cherche la beauté et la musique du monde contemporain. Paraphrasant une nouvelle fois Eliot et la dernière strophe de « The Burial of the Dead » sur la foule automatisée, privée d'horizon, les yeux fixés sur le bout de ses pieds, il entend néanmoins dans le flux des piétons une « sérénade » de chaussures et parapluies. Enfin le sujet poétique, dont la voix devient très proche sur la fin du poème de celle du roi pêcheur dans « What the Thunder Said », à la différence de ce dernier s'approprie non « les terres » mais sa « Cité » : « And this thy harbor, O my City, I have driven under[766] ».

T.S. Eliot ne pouvait pas manquer de lire l'omniprésence de sa propre poésie dans l'œuvre de Crane, et en particulier dans « The Tunnel ». Aussi publia-t-il ce poème dans sa revue *The Criterion*. Pourtant, si la technique simultanéiste, le dialogisme et un nombre considérable de motifs viennent d'Eliot, l'éthique du sujet poétique est plus proche de celles d'Emerson et de Nietzsche. Quelque désastreuse que soit l'expérience, il ne cesse d'affirmer sa présence au monde, comme son créateur Crane en 1923 avant lui déclarait : « the artist *identifies* himself with life ». Affirmant qu'il s'agit de *tout accepter*, il précisait cette éthique

[763] "Qu'est-ce que tu veux ? tu deviens mou du genou ? / papa papidouwa pas la peine de demander d'la monnaie – C'EST / LA QUATORZIEME RUE ? il est six heures et demie, dit-elle – et si / t'aimes pas ma gueule pourquoi tu t'es / balancé d'sus, pourquoi *qu'tu t'es* / balancé d'sus / hein- »
[764] Voir Béatrice Pire p.77.
[765] "Even the corpse has its own beauty" (dans l'essai de 1836, *Nature*, in *Nature and Selected Essais*, Penguin, 1982, p.42.
[766] "Et j'ai accompli le voyage souterrain, sous ce port qui est le tien, O ma Cité ».

d'affirmation et d'adhésion : « The true idea of God is the only thing that can give happiness, - and that is the identification of yourself with *all of life*.[767]"

La dernière section du poème, "Atlantis", répond au poème d'ouverture et retrouve le rythme régulier du pentamètre (dans la chronologie de *The Bridge*, « Atlantis » fait partie des premiers poèmes composés). C'est sans surprise un hommage au Pont, devenu entièrement musical, divin cantique (l'ouvrage d'architecture a laissé place au poème), auquel le poète demande sa survie. La construction artistique, devenue indépendante, a acquis les dimensions de l'absolu. Mais c'est aussi une méditation sur le mythe de l'Atlantide. Tyr, Troie, Jason sont également convoqués : le poète dote l'Amérique (ou sa synecdoque, l'île de Manhattan) du prestige des mythes antiques, associant son pays à l'Atlantide, tout en proposant un « programme » éthique, politique, à ses compatriotes, de même que Platon se servait du mythe de l'Atlantide pour réfléchir à l'idéal de sa *République*.

Nous le sentons déjà, sans épargner les fautes de son pays, Crane entend dire la beauté de l'Amérique, y compris la plus moderne, la plus technique et déshumanisée. C'est là ce qu'il appelle sa « voix positive » et le principe général de la métamorphose qu'il fait subir à la poésie d'Eliot. Mais, précisant le lien de chaque sujet à la collectivité, il espère sans doute indiquer une voie nouvelle ; choisissant soigneusement ses phares et ses références, il entend également créer un mythe de l'Amérique qui contribue à en redéfinir l'identité. L'interrogation sur la nature de l'absolu, la recherche esthétique, et la question politique sont intrinsèquement liées.

Si Crane a pu comparer l'organisation de *The Bridge* à l'architecture de la chapelle Sixtine, celle de *Poeta en Nueva York* est moins solide, car Lorca n'a pas pu établir de version définitive. Aussi les différentes éditions présentent-elles quelques variantes dans le choix et l'ordre des poèmes retenus. Il est vrai aussi qu'au départ Lorca avait conçu deux recueils, l'un intitulé *La Ciudad*, et qui était à proprement parler une interprétation poétique de la ville de New York, l'autre *Tierra y Luna*, qui devait rendre manifeste le travail de la mort au cœur de la vie. Cependant les deux recueils, l'un plus descriptif, économique et social, l'autre plus métaphysique, se sont peu à peu fondus en un seul, dont la cohérence est indéniable, et ceci précisément parce que les questions d'ordre social et métaphysique sont liées. Le livre se

[767] "L'artiste s'identifie à la vie" et "La véritable idée de Dieu est la seule chose qui puisse rendre heureux, et elle consiste en une identification de soi avec la *totalité de la vie*. » Voir les lettres du 4 juillet 1923 à Alfred Stieglitz et du 21 juillet 1923 à Charlotte Rychtarik, in *O my Land, my Friends*, pp.156 et 158.

compose de dix sections [768] : dans la première, « Poemas de la soledad en Columbia University », le sujet poétique confronté à une expérience d'aliénation et de solitude, se tourne vers ses souvenirs et son enfance. La seconde partie, « Los Negros », est consacrée à la communauté noire de New York, sous la férule d'un « roi de Harlem prisonnier d'un costume de concierge ». Ce mythe inventé par Lorca d'un « grand roi désespéré / dont la barbe descend jusqu'à la mer » a peut-être été inspiré par la figure du roi pêcheur dans « The Waste Land », mais ce roi-là n'ordonne pas les ruines. Il se contente d'attendre et de chanter dans un climat pré apocalyptique tandis que l'ensemble de la communauté souffre de l'oppression exercée par les blancs et les riches.

« Calles y sueños », la troisième partie, est à la fois très descriptive et très métaphysique. Lorca y tisse une géographie urbaine, marine, et fluviale réaliste par la mention de nombreux toponymes, notamment dans les titres et sous-titre, Coney Island, Battery Place, Riverside Drive, l'Hudson, Brooklyn Bridge, Broadway, dans laquelle les mouvements de la foule new-yorkaise, les loisirs de masse, les suicides lors du krach boursier d'octobre 1929 apparaissent comme autant de visions, cette fois franchement apocalyptiques. L'énonciation fluctue, tantôt au présent, au passé ou au futur, comme si le sujet poétique se faisait vraiment voyant, prophète. Cette partie est aussi nettement métaphysique, dominée par le travail de la mort et le vide du ciel, « Le monde seul dans le ciel seul », « Ciel désert », proche en cela du théâtre « sous le sable » qu'invente Lorca lors de son séjour à New York, c'est-à-dire d'une vision de « l'autre côté des choses », depuis le lieu des morts, révélant l'artifice et la morbidité des vies sans racines, oublieuses de l'amour et de la mort.

C'est sans aucun doute la section du livre la plus proche de « The Waste Land ». Lorca a visiblement été marqué par l'évocation des foules urbaines chez Eliot, car celle-ci n'est guère présente dans sa poésie antérieure, mais donne ici lieu à certains de ses poèmes les plus mémorables. Dans la conférence qu'il prononce à plusieurs reprises sur sa poésie new-yorkaise de 1932 à 1934, Lorca a d'ailleurs déclaré :

> *Et la foule ?* Personne ne peut se faire une idée exacte de ce qu'est une foule new-yorkaise, à part Walt Whitman qui y cherchait la solitude et T.S. Eliot qui la presse dans son poème comme un citron pour en faire sortir des poètes, des blessures, des chapeaux mouillés et des ombres fluviales.[769]

Les « Paisaje de la multitud que orina » et « Paisaje de la multitud que vomita », extrêmement graphiques, où Lorca évoque la foule des fins de week-end, rentrant du parc d'attraction de

[768] On se réfère ici à l'édition de Miguel García-Posada pour la Galaxia Gutenberg.
[769] In *Oeuvres completes I*, p.950.

Coney Island, ivre d'alcool (frelaté, c'est l'époque de la Prohibition), doivent sans doute beaucoup à la lecture de « The Waste Land », notamment à « The Burial of the Dead ». Un vers qu'Angel Flores traduisait par « Tal multitud fluía sobre el Puente de Londres[770] » a bien pu inspirer les deux « Paisaje de la multitud », et le poème de « Calles y sueños », « Asesinato », n'est pas sans reprendre le dialogisme et la structure de « A Game of Chess ». Dans les deux poèmes dialoguent un locuteur très émotif, inquiet, dont les répliques répétitives sont ponctuées de points d'exclamation et d'interrogation, et un deuxième interlocuteur, calme, voire somnambulique. Dans le poème d'Eliot alternent les questions affolées de la jeune femme névrotique (traduites par Angel Flores « ¿En qué piensas ? ¿Qué piensas ? ¿Qué ?[771] » etc.) et les réponses terribles de son interlocuteur sur le néant et la mort. Dans « Asesinato » alternent également les questions répétées d'un locuteur anonyme (« ¿Cómo fue ? » « ¿Cómo ? ¿Cómo fue ? ») et visiblement terrifié (« ¡Ay, ay de mí ! ») et un interlocuteur qui décrit froidement un assassinat. On reconnaît également un écho de T.S. Eliot au ton prophétique qu'emploie souvent le sujet lorquien, tel un nouveau Tirésias, ainsi qu'à l'alternance de grandes scènes urbaines et de pensées intimes plus recueillies. Les deux livres présentent l'étonnant paysage d'une ville que le lecteur a l'impression de traverser à pied, Londres ou New York, identifiable par une toponymie réaliste, et pourtant engloutie sous l'épaisseur du mythe. Enfin l'atmosphère apocalyptique est commune à « What the Thunder Said », où tombent les villes, et à « Calles y sueños » où la danse de la mort prend possession de la ville.

Les quatrième, cinquième et sixième parties de *Poeta en Nueva York* évoquent des paysages campagnards de Nouvelle Angleterre, et furent écrites lors de vacances passées par Lorca chez des amis espagnols et américains dans le Vermont et dans les Catskill Mountains. Ces trois sections illustrent les métamorphoses des êtres et des choses, du cheval devenant chien, du chien devenant hirondelle, de l'hirondelle devenant abeille etc. Ce cycle perpétuel de vie, de décomposition et de métamorphose défait toute forme et implique l'abandon, latent depuis le début du livre, de l'esthétique cubiste adoptée les années précédentes : « Son mentira las formas. Sólo existe / el círculo de bocas del oxígeno[772]. » L'omniprésence de la mort dans ces trois sections comme dans l'ensemble du livre évoque là aussi « The Waste Land », en particulier par les images communes de végétation poussant sur les tombes des morts. Traduits en espagnol par Angel Flores, les vers d'Eliot « Me parece que estamos en el

[770] Traduction du vers de "The Burial of the Dead", "A crowd flowed over London Bridge, so many".
[771] Traduction du vers de "A Game of Chess", "What are you thinking of ? What thinking? What?")
[772] Dans le poème « Mort » : « Mensonge que les formes. Seul existe / le cercle de bouches de l'oxygène. »

callejón de las ratas / Donde los muertos perdieron sus huesos[773] » ou « Blancos cuerpos desnudos sobre la baja tierra húmeda / Y huesos abandonados en una fría guardilla de techo bajo, / Sacudidos sólo por la plata del ratón, año tras año[774] » et « Bajo el lánguido claror de luna, la hierba canta / Sobre las tumbas derruidas […] » semblent anticiper sur ceux de Lorca: « Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba », et « tú buscaste en la hierba mi agonía, / mi agonía con flores de terror », ou encore « Vienen las hierbas, hijo ; / ya suenan sus espadas de saliva / por el cielo vacío. »[775] Lorca, dans son effroi de la métamorphose des corps, est bien plus proche d'Eliot et du « cruel avril » où se mêlent la poussière des morts aux racines du lilas nouveau, que de Walt Whitman, le poète qui exaltait au contraire dans son recueil *Leaves of Grass* le mystère d'une vie constamment recommencée, dont l'herbe repoussée sur les débris organiques est le symbole. Il est bien possible que le cadavre planté au début de « The Burial of the Dead » ait suffisamment impressionné Lorca pour lui inspirer non seulement les images récurrentes de son livre, mais aussi une nouvelle iconographie de racines, de sang et de tombes, dont les dessins *Hombre muerto* ou *Dos figuras sobre una tumba* sont des exemples[776]. Dans les poèmes comme dans les dessins, l'horreur domine. Mais cette ontologie aboutit aussi chez Lorca à une éthique fondée exclusivement sur l'amour : rien ne peut nous sauver de ce cycle morbide, qui est - malgré l'inconstance de toute forme soumise à mutation -, étonnamment fixe. La perpétuelle métamorphose produit en effet une « dure éternité fixe », sans possibilité de nouveauté réelle, sans aube ni lumière nouvelle, et les images d'enfermement (cercles, anneaux, puits) disent la fermeture de l'horizon, l'absence de tout ailleurs[777]. Mais comme l'écrit avec précision André Belamich, « Par un

[773] « I think we are in rats'alley, / Where the dead men lost their bones » traduit en français par Leyris de la façon suivante : « Je pense que nous sommes dans l'impasse aux rats / Où les morts ont perdu leurs os. »

[774] « White bodies naked on the low damp ground / And bones cast in a little low dry garret, / Rattled by the rat's foot only, year to year", traduit pas Leyris en français : « Corps blancs corps nus sur l'humide terre basse / Os au rebut dans la soupente sèche et basse / Par le seul pied des rats frôlés au long des ans ».

[775] Nous continuons de donner la traduction de Lorca dans l'édition de la Pléiade : « C'est là que rêvent les torses sous l'avidité de l'herbe » et « tu as cherché dans l'herbe mon agonie, / mon agonie aux fleurs de terreur » ; « Voici venir les herbes, mon fils ; / déjà résonnent leurs épées de salive / à travers le ciel vide. »

[776] Les dessins de Lorca à New York sont réunis notamment dans le livre de Mario Hernández, *Libro de los Dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress – Fundación Federico García Lorca, 1990. Ces dessins magnifiques, proches de l'art de Miró, forment un objet d'étude en soi. L'aller-retour entre le livre de poèmes, les conférences et les dessins de Lorca permet aussi de mieux comprendre le poète, en cette période somme toute surréaliste de son œuvre, et relativement hermétique. Voir par exemple notre article « Le saint, le poète et le dompteur : les dessins de Lorca à New York », in *Poésie, peinture, photographie : autour des poètes de 1927*, sous la direction de Nuria Rodríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Indigo, 2008.

[777] L'idée est récurrente dans le recueil. « A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte, / se levanta el muro impasible » écrit Lorca dans « El rey de Harlem » (« A gauche, à droite, au sud et au nord, / s'élève le mur impassible »). Quant à l'image de l'eau qui ne s'épanche pas, « agua que ne desemboca », elle est propre à suggérer la noyade de l'enfant dans le puits dans le poème « Niña ahogada en el pozo », mais elle engendre une série d'images sur les embouchures bouchées dans le recueil, qui là encore donnent à sentir ce monde fermé, duquel aucune fuite n'est possible, même par la mort.

subit retournement, la terre annexe en profondeur la transcendance chassée d'en haut »[778]. Puisqu'il est impossible d'échapper à ce « cercle de bouches de l'oxygène », la seule joie, la seule attitude raisonnable possible est l'amour humain, compagnon de la mort :

> Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
> quiero mi libertad, mi amor humano[779]

Dans les deux sections suivantes, "Vuelta a la ciudad" et "Dos odas", la poésie de Lorca se fait plus sociale, voire plus politique. Le sujet poétique revendique sa fonction critique et « dénonce » l'exploitation d'une moitié de l'humanité par l'autre, ainsi que celle du monde animal par l'homme. Le poème intitulé « Grito hacia Roma » s'en prend violemment à « […] la grande coupole / que graissent d'huile les langues militaires / et où un homme urine sur une colombe éblouissante ». Jamais Lorca ne s'était engagé si avant dans sa poésie. Certes, la pièce *Mariana Pineda* consacrée à l'héroïne républicaine au moment même où Primo de Rivera instaurait sa dictature, en 1923, révèlait évidemment une attention au fait politique. Mais Lorca alors se défendait précisément de toute écriture engagée, affirmant que son personnage était une héroïne amoureuse et non politique. Ici, c'est sans détour que Lorca accuse le Pape de s'être allié aux militaires fascistes et à Mussolini par les accords de Latran, trahissant sa mission de paix et d'amour. Même l' « Oda a Walt Whitman », qui fait l'éloge d'une homosexualité pure, d'une bacchanale d'amour, et non du plaisir exhibitionniste des « tantes », agonisants « aux pensées immondes », rejoint des préoccupations sociales et politiques, évoquant la cruauté des riches, le passage des guerres, et l'espoir que Lorca met en la bonne parole prophétique d'un enfant noir : « y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga »[780]. A l'or minéral et monétaire des blancs répondrait l'or végétal et fertile de l'épi, symbole d'amour, de l'enfant noir.

La section IX, « Huida de Nueva York », sous-titrée « Dos valses hacia la civilización », permet de régler un éventuel malentendu. L'Amérique est certes « sauvage » dans sa brutalité capitaliste et mécanique, mais la vieille civilisation européenne, ici incarnée par Vienne, ne représente pas non plus le chemin de l'avenir. La « valse viennoise », symbole d'un dix-neuvième siècle épuisé s'obstinant au vingtième siècle, est certes propice à l'amour, mais

[778] *Œuvres complètes I*, p.1504.
[779] "Poema doble del lago Eden Mills" : « Mais je ne veux ni monde, ni rêve, voix divine, / je veux ma liberté, mon amour humain ». Un poème new-yorkais, « Tierra y luna », non retenu pour le recueil, est encore plus explicite : « Es Tierra ¡ Dios mío ! Tierra lo que vengo buscando. / Embozo de horizonte, latido y sepultura. / Es dolor que se acaba y amor que se consume. / Torre de sangre abierta con las manos quemadas. » « C'est la Terre, mon Dieu ! la Terre que je cherche, / repli de l'horizon, pulsation, sépulture, / la douleur qui s'achève, l'amour qui se consume, / la tour de sang ouverte avec les mains brûlées ».
[780] « et qu'un enfant noir annonce aux blancs de l'or / l'avènement du règne de l'épi. »

conduit surtout au sommeil des ivoires. En revanche, le « Son de negros en Cuba », unique poème de l'ultime section intitulée « El poeta llega a La Habana », est une ouverture joyeuse vers l'Amérique hispanique et noire. « Iré a Santiago [781] » : le pèlerinage religieux et typiquement espagnol à saint Jacques de Compostelle est ici métamorphosé en une invitation au voyage, vers un espace exotique, sensuel, à la fois humain et naturel, imagerie de boîte à cigares, danse et musique.

Poeta en Nueva York est indiscutablement l'œuvre la plus engagée de Lorca, qu'il décrit ainsi dans la conférence qu'il lui consacre :

> Et aujourd'hui je n'ai d'autre spectacle à vous offrir qu'une poésie amère, mais vivante qui, je le crois, pourra vous ouvrir les yeux à grands coups de fouet.

Or Lorca ajoute aussitôt :

> J'ai dit un poète à New York, j'aurais dû dire New York dans un poète. Un poète que je suis. Purement et simplement […]. [782]

« Un poète que je suis » : l'identification entre l'auteur et le sujet poétique est posée, et selon les catégories de Käte Hamburger, il s'agit bien d'un sujet lyrique. Mais il est aussi traversé par une ville : « New York dans un poète ». *Poeta en Nueva York* est un recueil au genre double, épique et lyrique, parce que « le problème » métaphysique poursuivi par Lorca réclame désormais une poésie de « lutte », comme l'appelle son auteur, un engagement dans le destin collectif.

Sujet lyrique et épopée

Après la mallarméenne « disparition élocutoire » du sujet et l'impersonnalité de l'art chez Eliot, après la *déshumanisation de l'art*, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Ortega y Gasset en 1925, Lorca et Crane renouent, comme Cendrars et Apollinaire, avec le sujet lyrique. « La nouvelle place accordée au sujet poétique est peut-être le signe annonciateur d'un tournant de la poésie espagnole de la fin des années vingt », écrit Zoraida Carandell dans la thèse qu'elle consacre à Lorca et Alberti[783]. Nous allons voir dans quelle mesure Crane et Lorca héritent de la critique de l'effusion sentimentale opérée depuis le symbolisme,

[781] « J'irai à Santiago. »
[782] Conférence sur *Poeta en Nueva York*, in *Œuvres complètes I*, p.944.
[783] Zoraida Carandell, *Le sujet poétique (1927-1930) :* Sobre los ángeles *et* Sermones y moradas *de Rafael Alberti et* Poeta en Nueva York *de Federico García Lorca*, sous la direction de Serge Salaün, Université de Paris III, 2000, pp.8-9.

et en même temps redonnent voix à un sujet poétique qui est en communication constante avec les multiples figures qui traversent le texte.

Zoraida Carandell note dans les premiers poèmes de Lorca un « je » hugolien, d'un grand degré de généralité. Elle situe la première apparition du sujet historique lorquien, renvoyant directement à l'identité de l'auteur, dans le poème du *Romancero gitano* intitulé « Muerte de Antoñito el Camborio » : « ¡Ay, Federico García Lorca ! / llama a la Guardia Civil [784]». Notons que l'identité du locuteur n'y est pas strictement précisée : c'est vraisemblablement quelque témoin de la scène, mais ce pourrait aussi être le mourant, héros du poème, Antonio Torres Heredia, « el Camborio », ou encore le poète qui endosse alors le rôle de témoin et s'apostrophe lui-même. Cette plasticité du sujet poétique, partiellement identifiable au sujet historique Federico García Lorca, va devenir essentielle dans *Poeta en Nueva York.* Dans ce recueil, note encore Zoraida Carandell, la présence du sujet historique est clairement assumée. Le titre du recueil, déjà explicite, est suivi d'un paratexte qui détaille les circonstances biographiques de l'écriture :

> Los poemas de este libro están escritos en la ciudad de Nueva York, el año 1929-1930, en que el poeta vivió como estudiante en Columbia University[785].

L'avertissement est signé des initiales « F.G.L. » qui doublent le renvoi à la figure littéraire, mythique du « poète » dans le titre et l'avertissement, d'une référence à l'auteur et au sujet historique.

Si dans sa conférence sur *Poeta en Nueva York*, Lorca identifie sans détour le sujet poétique, « Un poeta que soy yo », au sujet historique, écrivain et conférencier, Hart Crane dans sa correspondance parle de « personnage principal », un peu à la manière d'Eliot au sujet du Tirésias de « The Waste Land ». Mais ce personnage ressemble fortement au poète et sujet historique Hart Crane. C'est très clairement le poète qui se désigne lui-même dans « Atlantis » : « Atlantis, - hold thy floating singer late ! ». C'est aussi lui qui s'adresse aux poètes qui l'ont précédé, Walt Whitman, Edgar Poe, Emily Dickinson ou à la danseuse Isadora Duncan, se désignant ainsi comme poète lecteur de poètes, artiste parmi une communauté d'artistes américains. Lorca, lui, multiplie ses dédicaces aux amis, souvent poètes, et tous deux multiplient les épigraphes, ce qui là encore est une façon d'inscrire à la fois le sujet historique et le poète au cœur d'un espace réel et un ensemble poétique, un monument vivant dirait Eliot.

---

[784] In *Obras completas I*, p.436. "O Federico Garcia, / préviens la Garde civile!"

[785] « Les poèmes de ce livre ont été écrits dans la ville de New York pendant l'année 1929-1930, que le poète y a passée comme étudiant à Columbia University. »

Dans *Poeta en Nueva York* les sections des poèmes correspondent aux étapes du séjour de Lorca, donnant un poids biographique au recueil. On reconnaît également le sujet historique Hart Crane dans plusieurs poèmes fortement autobiographiques : c'est le cas de « The Harbor Dawn » où le sujet s'éveille à l'aube, dans une chambre donnant sur les quais de Brooklyn, face aux « tours cyclopéennes » de Manhattan. Or on sait que Crane vivait également tout près des quais de Brooklyn, dans l'appartement occupé autrefois par l'architecte du pont de Brooklyn. Le sujet de *Poeta en Nueva York* comme celui de *The Bridge* évoquent leur enfance. Ainsi dans « The River », il est question de « my father's cannery works », qui fait songer aux activités du père de Crane dans l'industrie agro-alimentaire. Dans « Cutty Sark » encore, le sujet partage avec Hart Crane le goût des bars et des marins, et comme lui doit traverser le Pont pour rentrer chez lui.

L'identité du sujet poétique est plus discrète chez Crane, une discrétion qui provient sans doute de l'autorité d'Eliot, du succès de son concept d' « impersonnalité de l'art », et de la critique virulente du romantisme dans le contexte anglo-saxon. Mais dans les deux cas il y a bien construction d'un sujet lyrique, identifiable au « Poète » et au sujet historique qu'est l'auteur. Or ce sujet lyrique est aussi dialogique et intersubjectif.

Il arrive que Lorca, comme l'écrit Zoraida Carandell, « s'institue face à la foule en liesse comme le sujet baudelairien dans 'Le vieux saltimbanque', c'est-à-dire comme une exception.[786] » C'est le cas par exemple dans « Paisaje de la multitud que vomita : Anochecer de Coney Island » : « yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita [787]». Mais le plus souvent, « Il est possible de définir la spécificité du sujet poétique comme une structure entre le singulier et le général », écrit Zoraida Carandell, qui remarque fort justement que dans *Poeta en Nueva York* le sujet poétique rejoint le sujet épique. Ceci est possible, précise-t-elle, car il y a dédoublement du sujet entre un sujet intime, et un sujet qui assume la narration et est en retrait par rapport à son personnage[788].

Nous ne pouvons qu'adhérer à ces analyses. Dès le premier poème, « Vuelta de paseo », le sujet lyrique se présente à la fois comme témoin et comme acteur, rejoignant le sujet poétique complexe du « Musicien de Saint-Merry » d'Apollinaire, ou le Tiresias de « The Waste Land ». Témoin, il chante la souffrance des plus faibles autour de lui, acteur, il sympathise et souffre lui-même une crise identitaire et métaphysique. Ajoutons que le recueil

[786] *Le sujet poétique*, p.410.
[787] « moi, poète sans bras, perdu / parmi la foule qui vomit ».
[788] Voir *Le sujet poétique*, p.146.

est envahi par le discours, qu'autorise l'emploi fréquent du vers libre. Le livre vibre des paroles des passants, ombres anonymes, qui s'entremêlent à la voix du sujet lyrique, sans qu'il soit toujours possible d'identifier l'origine des discours. C'est le cas évidemment du dialogue « Asesinato : Dos voces de madrugada en Riverside Drive », où nous ignorons tout des deux locuteurs. C'est vrai de nombreux fragments de poèmes, comme celui-ci, dans « Navidad en el Hudson » :

> Cantaba la lombriz el terror de la rueda
> y el marinero degollado
> cantaba al oso de agua que lo había de estrechar
> y todos cantaban aleluya,
> aleluya. Cielo desierto.
> Es le mismo, ¡lo mismo !, aleluya[789].

Si le premier « aleluya » relève du discours rapporté, le sujet poétique se contentant de décrire la scène, le dernier « aleluya » est à la fois une citation et un énoncé assumé par le poète, dont les paroles se confondent désormais avec celles de la foule. La présence de la ville dans le recueil est d'abord visuelle, avec ses envolées de fenêtres jusqu'au ciel, ses arêtes, ses blocs de bâtiments, son système d'eau et d'îles et ses mouvements de foule, mais elle est aussi discours et texte.

Telle est aussi l'Amérique de *The Bridge*. La technique du montage de dialogues et citations, tellement poussée dans « The Waste Land », est reprise par Crane, en particulier dans « The River » où les enseignes publicitaires, les dialogues de silhouettes aperçues errant le long des rails, les paroles de chansons se mêlent. Les poèmes « Van Winkle » et « Cutty Sark » montrent bien aussi comment le dialogisme chez Crane est une façon de rendre le tissu culturel d'une ville, d'un pays, et des sujets qui en sont les figures vivantes. Les chansons de pianos mécaniques ou d'orgues de barbarie, fragments sonores du passé, se mêlent à la conversation, évoquant tantôt les grands clippers, tantôt des personnages de la légende ou de la littérature américaine, non sans lien avec d'autres littératures. Ainsi dans « Van Winkle », les personnages d'un livre d'histoire et ceux du livre de nouvelles de Washington Irving accompagnent mentalement l'enfant sur le chemin de l'école, qui finit par s'identifier lui-même au personnage de fiction Van Winkle, tandis qu'un orgue de Barbarie, baudelairien et éliotien, engage le sujet (s'agit-il encore de l'enfant ? de l'adulte qu'il est devenu ?) à se souvenir, comme dans le poème de Baudelaire, « L'Horloge » :

> Times earlier, when you hurried off to school,
> - It is the same hour though a later day –

[789] « Le ver de terre chantait la terreur de la roue / et le marin égorgé / chantait l'ours de l'eau qui allait l'étreindre ; / et tous chantaient alléluia, / alléluia. Ciel désert. / C'est pareil, pareil ! alléluia ! »

You walked with Pizarro in a copybook,
And Cortes rode up, reining tautly in –
Firmly as coffee grips the taste, - and away !

There was Priscilla's cheek close in the wind,
And Captain Smith, all beard and certainty,
And Rip Van Winkle bowing by the way, -
"Is this Sleepy Hollow, friend - ?" And he –

And Rip forgot the office hours,
and he forgot the pay;
Van Winkle sweeps a tenement
way down on Avenue A, -

The grind-organ says … Remember, remember
The cinder pile at the end of the backyard
Where we stoned the family of young
Garter snakes under … And the monoplanes
We launched – with paper wings and twisted
Rubber bands … Recall – recall

the rapid tongues
That flittered from under the ash heap day
After day […] [790]

La virtuosité de Crane, qui dit toujours plusieurs choses en même temps, dote sa poésie d'une véritable vibration. Ainsi, les « langues rapides » sont à la fois les flammes du feu et la langue métallique du temps que décrit Baudelaire dans « L'Horloge », l'un des intertextes les plus évidents du poème avec la nouvelle de Washington Irving : « Trois mille six cents fois par heure, la seconde chuchote / Souviens-toi. Rapide avec sa voix d'insecte maintenant dit je suis autrefois ». Le passage rapide du temps est au cœur du poème : ainsi « ash heap day / after day » se lit « le tas de cendres jour / après jour », mais l'enjambement permet d'hésiter et de lire d'abord « le jour réduit en cendres ». Il revient à la fin du poème dans le titre du journal (« Have you got your '*Times'* - ? », « As-tu ton *Times* ? ») et dans l'apostrophe du dernier vers : « And hurry along, Van Winkle – it's getting late ! », final moins effrayant tout de même que celui de « L'Horloge » : « […] Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »

[790] « Il y a bien longtemps, comme tu te dépêchais sur le chemin de l'école, / - Il est la même heure mais un autre jour, plus tard dans le temps - / Tu marchais avec Pizarro dans un cahier, / Et Cortes ouvrait la voie, sûr et sarcastique - / Aussi ferme que le goût du café qui vous reste dans la bouche, - et en route ! // Il y avait la joue de Priscilla tout près dans la brise, / Et Captain Smith, avec sa barbe et ses certitudes, / Et Rip Van Winkle s'inclinant au bord du chemin, - / ' Est-ce ici Sleepy Hollow, l'ami- ?' Et il - // *Et Rip oublia les horaires du bureau, / et oublia la paie ; / Van Winckle balaie un immeuble / tout en bas de l'Avenue A, - //* L'orgue de Barbarie dit … Souviens-toi, souviens-toi / Du tas de cendres au bout du jardin / où nous avons lapidé une famille de jeunes / Serpents qui s'y étaient cachés … Et les avions monoplans / Que nous avons lancés – avec des ailes de papier / Et des morceaux de caoutchouc torsadés … Rappelle-toi – rappelle-toi // les langues rapides / Qui s'échappaient du tas de cendres jour / Après jour […] »

Au fond toutes les figures de *The Bridge* sont un peu Van Winkle, le personnage de Washington Irving qui, s'étant endormi après avoir absorbé une boisson magique, se réveille vingt ans plus tard. A son retour dans son village, Van Winkle ne reconnaît rien ni personne, et lui-même n'est guère reconnu des villageois. Comme il demande si quelqu'un connaît Rip Van Winkle, Rip reçoit la plus étonnante des réponses : on lui montre Rip Van Winkle adossé à un arbre. Le mystère est bientôt résolu, l'homme en question est son fils qu'il avait laissé enfant, et qui a aujourd'hui l'âge que lui-même pense avoir, mais la nouvelle est l'occasion d'une réflexion sur la notion même d'identité :

> « God knows, » exclaimed he, at his wit's end ; « I'm not myself - I'm somebody else – that's me yonder – no – that's somebody else got into my shoes – I was myself last night, but I fell asleep on the mountain, and they've changed my gun, and everything's changed, and I'm changed, and I can't tell my name, or who I am ! »[791]

J'étais moi-même hier soir, mais je me suis endormi, et tout est changé et je suis changé moi-même. Qui ne formule de telles questions devant quelque portrait ancien, ayant soudain l'impression de s'éveiller du songe que furent les vingt années écoulées ? Dans le texte de Crane, le très champêtre Van Winkle imaginé par Irving se réveille dans un contexte autrement plus urbain. Quelques secondes auparavant, il était un enfant rêvant sur le chemin de l'école, un songe plus tard le voici employé d'immeuble dans le Lower East Side, à New York. La confusion temporelle et identitaire va de pair avec la confusion des discours. Qui parle ? Quelles paroles s'échappent de l'orgue de barbarie ? l'histoire en italiques de ce moderne Van Winkle ? ou bien les souvenirs d'enfance évoqués dans la strophe suivante ? Probablement les deux, à moins que la musique nostalgique de l'orgue se résume au refrain « Remember, remember », « Recall – recall », reprise du baudelairien « Souviens-toi » répété dans « L'Horloge » en cinq occurrences, sans compter les traductions anglaise et latine « *Remember ! Souviens-toi !* prodigue ! *Esto memor !* ». Parce que la vie est un tel songe et que l'homme s'y métamorphose sans s'en rendre compte, il importe peu au fond d'attribuer précisément les discours multiples du poème, il importe peu que le sujet poétique soit effectivement Rip Van Winkle, devenu employé d'immeuble, ou un autre. Tous les hommes dans leur finitude vivent la même angoisse d'être à la fois un même et plusieurs autres avant de disparaître. Tous sont Rip Van Winkle.

---

[791] « Dieu le sait, s'écria-t-il éperdu : je ne suis pas moi-même. Je suis quelqu'un d'autre – c'est moi que vous voyez là-bas – non – c'est quelqu'un d'autre qui a pris ma place – j'étais moi-même hier soir, mais je me suis endormi dans la montagne et l'on m'a changé mon fusil, et tout est changé et je suis changé, et je ne peux dire quel est mon nom, ni qui je suis. » Traduction de Henri Parisot, *Rip Van Winkle, L'Etudiant allemand, le Gouverneur des 7 cités*, Paris, Aubier, collection bilingue, 1979, p.195.

Ainsi le lilas dont il est question au vers 35 semble appartenir à la mémoire personnelle du sujet lyrique (et renvoyer même à des souvenirs biographiques de Crane). Mais c'est possiblement aussi une référence au personnage de Van Winckle, ou plutôt à la version qu'en a donnée, après Washington Irving, Herman Melville. On sait que Crane admirait Melville, auquel il consacre un poème de *White Buildings*. Or ce dernier a brodé en 1890, à partir de la nouvelle d'Irving, un conte intitulé *Rip Van Winkle's Lilac* (*Le Lilas de Rip Van Winkle*), resté inédit pendant longtemps et finalement publié en 1924 dans le dernier volume de la Constable Edition de ses œuvres. Dans la version de Melville, le lilas est la bouture qu'a plantée l'anti-utilitariste Rip Van Winkle, celui que sa mégère de femme considère comme un bon à rien. Or vingt ans plus tard, ce lilas embaume et est bouturé à son tour par tout le village, attirant le regard d'un jeune peintre en quête de pittoresque. Il est le symbole d'une beauté, non utilitaire certes, mais cultivable et partageable par la communauté, un symbole approprié pour l'entreprise poétique d'ambition nationale qu'est *The Bridge*. Ainsi le sujet poétique, partiellement identifiable au poète lui-même, tend à se confondre avec un sujet culturel, trans-historique. D'autant que la mention, dans le même poème, de *Sleepy Hollow*, une autre nouvelle d'Irving également située dans les Catskills Mountains, nous renvoie au nom de son protagoniste : Ichabod Crane, dont le surnom (il est décharné comme une grue) est le patronyme de l'auteur de *The Bridge*.

En fait, une grande partie de *The Bridge* peut se lire comme le récit d'une journée d'un même sujet, depuis son réveil à l'aube dans « The Harbor Dawn » jusqu'à son retour chez lui le soir dans « The Tunnel ». Mais celle-ci est *en même temps* une très longue journée, l'histoire de l'Amérique depuis sa découverte jusqu'au présent d'énonciation de « Atlantis », une fois le « pont » construit. Notons que la partie intitulée « Rip Van Winkle », quoiqu'elle ait sa cohérence propre, entre en résonance avec d'autres parties de *The Bridge* : Pizarro et Cortes font immédiatement penser à Christophe Colomb, présent dans « Ave Maria », *Sleepy Hollow*, le titre de la nouvelle de Washington Irving, évoque le lent réveil du sujet lyrique dans la section précédente, « The Dawn », les avions de papier avec lesquels jouait l'enfant anticipent sur les avions réels de « Cape Hatteras » et les serpents reviendront aussi bien dans « The River », « The Dance » ou à la fin de « Atlantis ». Le sujet poétique de Crane, lyrique et épique, est en lui-même un postulat politique : l'homme n'est pas un individu isolé, il est un sujet culturel, pris dans un destin collectif, national, qu'il incarne et actualise.

Le sujet lorquien n'est pas pris dans une telle histoire nationale et culturelle : *Poeta en Nueva York* construit un espace plus clos, plus fictif en somme. Seuls les toponymes et les détails architecturaux permettent d'identifier New York, mais en dehors de l' « Ode à Walt Whitman » le livre fait abstraction de toute référence historique ou littéraire à la culture américaine. Néanmoins, le sujet lorquien est lui aussi à la fois lyrique et épique. Ainsi, qui est le sujet du poème de Lorca, « Iglesia abandonada » ? La présence du poème dans le cycle « Los Negros » suggère qu'il s'agit d'un sujet d'énonciation feint, pour reprendre les termes de Käte Hamburger, que c'est ici un Noir qui prend la parole. Le sous-titre « Balada de la Gran Guerra » laisse entendre que le père, afro-américain, a perdu son fils dans les combats de la Première Guerre mondiale et se révolte. Zoraida Carandell remarque qu'on peut aussi voir dans ce père une figure de Lorca lui-même, ayant perdu le Fils, c'est-à-dire la foi[792]. La lecture est parfaitement cohérente, d'autant que l'église est vide et que le fils mort est aussi un « poisson mort » (or le poisson est le symbole des Chrétiens). Nous pouvons ajouter que ce fils perdu est aussi à l'évidence celui que n'aura jamais Lorca en raison de ses préférences sexuelles, fils mort parce que jamais né, et qui l'obsède dans le recueil ainsi que dans les dessins contemporains. Le dessin intitulé *Suplicio del patriarca san José* et daté de 1928 montre « le supplice » de saint Joseph : sous ses côtes, dans son ventre repose une tête d'enfant aux yeux clos, symbole de l'enfant qu'il n'a pas eu. Or ce saint Joseph est doté des oreilles décollées caractéristiques de Salvador Dalí, et ce sont ses traits que Lorca attribue à l'homme qui entoure tendrement son compagnon dans le dessin new-yorkais intitulé *Pareja de hombre y joven marinero.* Saint Joseph est donc un masque ou un double de l'amant homosexuel et son supplice la figuration de la souffrance vécue par Lorca. Autrement dit, c'est ici un sujet flottant que construit Lorca, à la fois sujet lyrique renvoyant au poète, au sujet historique Federico García Lorca, mais aussi un sujet d'énonciation feint, père d'un soldat mort, personnage anonyme de l'épopée du vingtième siècle[793]. Cette épopée, en tant que discours, est d'ailleurs énoncée par le sujet poétique, qui est en partie identifiable au poète, mais c'est aussi le texte de la multitude : ceux qui « chantent aux carrefours » dans « Iglesia abandonada » reprennent les paroles du sujet, et le discours à la première personne, « Yo tenía un hijo » passe à la troisième personne, « El tenía un hijo ».

[792] In *Le sujet poétique*, pp.257-261.
[793] Zoraida Carandell le dit autrement, en termes plus techniques : « le sujet surgit d'un rapport de spécularité entre des énonciateurs différents » de même que « le destinataire [par exemple dans « Tu infancia en Menton »] est l'autre et le même », « en équilibre entre deux hypothèses », in *Le sujet poétique*, pp.273et 292.

Or cette voix très particulière des poèmes de Lorca et Crane, à la fois lyrique et épique, tient aussi à l'ontologie du sujet sous-jacente aux poèmes. La conception du sujet est déterminée par une métaphysique de la matière, une méditation sur la métamorphose des corps. Si l'enfant de « Vuelta de paseo » a un visage surréaliste, à la Magritte, « un blanc visage d'œuf » (« y el niño con el blanco rostro de huevo »), c'est à la fois parce qu'il n'est pas né, et parce que son visage est destiné à s'effacer, sa forme vouée à disparaître. Le poème « Muerte », parmi d'autres, montre la métamorphose constante des formes et des êtres, du cheval en chien, du chien en hirondelle, de l'hirondelle en abeille et de l'abeille en cheval. Les vers de ce même poème, « Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas », soulignent le lien entre esthétique et ontologie[794] : puisque les êtres vivants nourrissent bientôt herbes et marguerites, puisque leurs formes s'effacent et se métamorphosent, Lorca a besoin d'une nouvelle esthétique, loin de l' « iceberg de marbre », du « mètre jaune » et du « désir de limites et de formes » de l' « Ode à Salvador Dalí ». Au cubisme vanté dans l'Ode succède une poésie surréaliste, dans laquelle la limite entre les êtres cesse d'être nette, y compris entre le poète et la ville. Les formes désormais s'écoulent en « una terrible fuente silenciosa » (« une terrible fontaine silencieuse »), comme il est écrit dans « Paisaje de la multitud que orina ». Tout s'interpénètre. A de multiples reprises, des analogies sont soulignées entre les différentes figures du livre, qui vivent des expériences comparables. Ainsi le motif de l'enfant mort ne cesse de revenir dans *Poeta en Nueva York* : dans « Iglesia abandonada » bien sûr, mais aussi dans « Danza de la muerte » où Lorca accuse « los que beben en el banco lágrimas de niña muerta » (« ceux qui boivent à la banque des larmes d'enfant morte »), les rendant directement responsables de la Danse de mort qui a pris possession de la « sauvage Amérique », dans « Paisaje de la multitud que orina » où la mort d'un enfant sur le voilier japonais provoque la solitude et l'angoisse de tous, dans « Ciudad sin sueño » « donde espera la mano momificada del niño » (« où attend la main momifiée de l'enfant »), dans « La aurora » où « A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños » (« Parfois les pièces de monnaie en essaims furieux / transpercent et dévorent des enfants abandonnés »), dans « El niño Stanton » où l'enfant, appelé « mon fils » par le sujet poétique est « roué de coups » par le cancer, dans « Niña ahogada en el pozo » (« Enfant noyée dans le puits ») au titre transparent etc. Tous ces enfants morts sont aussi le symbole de la métamorphose des corps, de l'incessant mouvement

[794] « Quand s'écroulèrent les formes pures / sous le cri-cri des marguerites », in « Fábula y rueda de los tres amigos ».

de la matière, qui prend une forme puis une autre. De même que tous les personnages sont au fond Rip Van Winkle dans le poème de Hart Crane, tous sont aussi l'enfant mort de Lorca.

Le sujet lyrique de « The River », lui, reconnaît dans les marginaux qui vivent le long des voies de chemin de fer l'enfant qu'il était : « Each seemed a child, like me, on a loose perch, / Holding to childhood like some termless play[795]. » Il connaît aussi leur errance, leur quête d'amour et d'aventure, d'un corps qui est à la fois le corps de la terre et celui d'un amant : « From pole to pole across the hills, the states […] / - As I have trod the rumorous midnights, too[796] ». La fragile incomplétude de toutes les figures croisées dans le poème, leur soif d'amour et de beauté, leur quête d'une fusion extatique avec la totalité concernent aussi le bien le « chanteur » qui s'adresse au Pont, que le Christophe Colomb qui voit dans la rondeur du monde la couronne enflammée de Dieu, ou l'amant de « The Harbor Dawn » éveillé par les « sirènes » du port, l'Amérindien Maquokeeta luttant avec la Terre-Pocahontas dans « The Dance »... Aussi les figures du poème, sans se confondre en une seule, ne semblent pas avoir de limites précises. Le système d'échos construit par Crane d'un poème à l'autre donne une forme de continuité au sujet poétique : celui qui parle dans « Ave Maria », pourtant sujet d'énonciation feint, personnage historique, Christophe Colomb, est à la fois le même et un autre que celui qui parle dans « Three Songs » ou « The Tunnel ». Certes le prestige du nom de Colombus est indéniable, mais c'est aussi le nom d'une place new-yorkaise qui a tout oublié de l'aventurier génois. L'identité des personnages est d'autant plus incertaine et interchangeable que de toute façon l'homme est poussière de néant, comme les marginaux de « The River » : « John, Jake or Charley, hopping the slow freight / - Memphis to Tallahassee – riding the rods, / Blind fists of nothing, humpty-dumpty clods[797]. » Le « tu » auquel s'adresse le sujet dans « The River » est à la fois lui-même et le lecteur, lui et un autre, et il finit par demander :

> The River, spreading, flows – and spends your dream.
> What are you, lost within this tideless spell ?
> You are your father's father, and the stream –

[795] « Chacun d'eux semblait, comme moi, un enfant, juché sur quelque branche incertaine, / S'accrochant à l'enfance comme à un jeu sans fin. »
L'idée de « The River » a peut-être été suggérée à Crane par Waldo Frank. Celui-ci choisit, dans *Our America*, l'image du Fleuve pour décrire le flux humain qui va d'est en ouest pendant l'époque de la conquête, repoussant la fameuse « Frontière », puis reflue vers New York. Or ce reflux est composé d'artistes et d'écrivains. L'histoire de Crane, après tout, s'inscrit parfaitement dans cette géographie « fluviale » et humaine.
[796] « De poteau en poteau à travers les collines et les états […] / - Et moi aussi j'ai arpenté les nuits pleines de rumeurs ».
[797] « John, Jake ou Charley, sautant d'un bond sur le convoi ralenti / - De Memphis à Tallahassee – Chevauchant les voies, / Poignées aveugles de néant, rustres bringuebalés ça et là. »

A liquid theme that floating niggers swell.[798]

Tu es pris dans le flot du fleuve-temps, à la fois toi et un autre, ton propre ancêtre par exemple, fiction ou réalité, être à l'identité précisément flottante. La *sensibilité* universelle au cœur du monde cendrarsien, cette interaction de tous les corps, cède la place chez Crane et Lorca à une commune métamorphose de tous les êtres, qui sont désormais moins des individus que des formes temporaires prises dans le mouvement unique et incessant de la matière. Cette métaphysique, à quoi s'ajoute chez Crane le partage d'une commune culture, explique aussi que le sujet soit, si l'on nous permet ce paradoxe, *inter-sujectif*, puisse apparaître comme une structure complexe, singulière et générale, lyrique et épique. Or cette ontologie n'est pas sans conséquence politique : elle induit aussi une *économie spirituelle*.

3.3. Economie spirituelle

Malgré la recherche d'une voix positive chez Crane, les deux livres font une large place à l'expérience du désarroi, à la perte de la foi ou à la présence d'un Démon dont il faudra comprendre la nature. C'est chez le poète espagnol une rupture nette avec le ton adopté dans la période précédente, par exemple avec l' « Oda a Salvador Dalí » (de 1925-26) dont nous avons parlé, où il exprimait sa confiance dans le pouvoir créateur de l'artiste, ou même avec l' « Oda al Santísimo Sacramento del Altar », commencée en janvier 1928, et dont la première partie intitulée « Exposición » entend chanter la gloire du saint sacrement, la présence du Christ et du Saint Esprit, « O flamme crépitant dans les veines de tous ». Dans ce poème, composé en partie en Espagne et en partie à New York, le monde, la chair et le démon s'opposent au pouvoir du saint sacrement dont la présence reste active. Cependant, rien de cela dans *Poeta en Nueva York.* Plus de saint sacrement, plus d'enfer, mais la rue, la détresse spirituelle sous le ciel vide. Chez Crane en revanche, le dualisme chrétien demeure, et le lecteur rencontre dans *The Bridge* Dieu et Démon. Mais dans l'un comme l'autre livre, telle est notre hypothèse, la vie de l'esprit, bien loin d'appartenir à un autre espace que celui du monde et de la chair, loin de s'opposer à lui, dépend directement de l'état du monde, et plus

[798] « Le Fleuve en coulant s'élargit – et dépense tes rêves. / Qu'es-tu donc, perdu dans la sorcellerie de ce flux sans reflux ? / Tu es le père de ton père, et le courant / Est un thème liquide qu'amplifient des nègres à la dérive. » L'idée que « tu es le père de ton père » revoie aussi à Rip Van Winkle, dont le fils et le petit fils portent le nom, et dont l'hérédité est parfaitement visible.

exactement de son fonctionnement social : il y a une *économie spirituelle* à l'œuvre dans *The Bridge* et *Poeta en Nueva York.*

Economie et métaphysique

Lors d'un article sur Sherwood Anderson rédigé en 1921 pour *The Double Dealer*, Hart Crane a l'intuition d'une relation entre un fait de société et l'état moral de *l'ensemble* des individus, qui souffre dans sa totalité même si seules les classes sociales les plus humbles sont opprimées. A propos du livre de son ami, également originaire de l'Ohio, *Poor White*, Crane écrit ceci :

> In *Poor White* there is the 'machine' of modern existence, - the monster that is upon us all. No one who treats however slightly of the lives of the poor or middle class can escape the issues of its present hold on us. It has seduced the strongest from the land to the cities, and in most cases made empty and meaningless their lives. It has cheapened the worth of all human commodities and even the value of human lives. It has destroyed the pride and pleasure of the craftsman in his work.[799]

La « machine » semble ici avoir un sens propre et un sens figuré : opposée à la noblesse de l'artisanat, à la fierté de l'artisan mentionné en fin de passage, elle désigne le travail mécanisé de l'ouvrier, le travail à la chaîne et la stricte division du travail rationalisés par Frederick Winslow Taylor, puis développés notamment par Ford dès la première décennie du vingtième siècle. L'homme qui voit les effets de son travail sur le monde, l'artisan qui sait comment métamorphoser un tronc d'arbre en table et regarde cette table qu'il a fabriquée, fait le constat par la même occasion de sa propre puissance. L'homme qui ignore les effets d'une tâche infime et répétitive, est en revanche doublement privé d'autonomie et de fierté. A la fin du *Mythe de Sisyphe*, Camus déclarait : « Il faut imaginer Sisyphe heureux ». Certes, Sisyphe recommence sans cesse la même tâche avant que la mort ne scelle son destin, mais du moins a-t-il pour lui « la lutte vers les sommets » et cette lutte « suffit à remplir un cœur d'homme ». L'homme ou la femme sur la chaîne de montage ne lutte pas, mais obéit à une machine bruyante qui lui casse le dos et les bras, le prive de fierté et d'horizon.

[799] « Sherwood Anderson », in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, édité par Brom Weber, Liveright, NY, 1966, p.210. " Dans *Poor White* la "machine" de l'existence moderne est le monstre qui nous opprime tous. Quiconque s'occupe, même de façon superficielle, de la vie des classes moyennes et pauvres, ne peut ignorer les conséquences de son étreinte sur nos vies. Elle a séduit les plus forts dans les campagnes comme dans les villes, et la plupart du temps a vidé leurs vies de tout sens. Elle a diminué la valeur des marchandises produites par l'homme et même la valeur de toute vie humaine. »

Or ce sens propre de « machine » et la signification ainsi comprise du passage rejoignent aussi le sens figuré et la seconde signification du passage. Au sens figuré, la « machine de l'existence moderne » désigne l'absence de liberté individuelle, l'organisation de la vie moderne dans laquelle l'homme, pressé par le temps, comme assigné à son poste sur une immense chaîne de montage, agit sans connaître son voisin ni le sens de sa propre tâche. Il est une façon de comprendre l'expression en citant un passage de Heidegger, où le philosophe analyse l'évolution du « vouloir humain » à l'époque moderne, technique :

> Pour ce vouloir, tout devient, de prime abord, et donc par la suite irrésistiblement – matériel de la production s'imposant à travers et contre tout. La terre et son atmosphère deviennent matières premières. L'homme lui-même devient matériel humain que l'on attelle aux buts proposés. […] Au fond, c'est l'essence vivante elle-même qui est censée se livrer à la production technique[800].

C'est le cauchemar d'un monde quadrillé, étroit, duquel tout sacré a fui, et où terre, ciel, hommes servent à la croissance d'une production technique. Dans ce sens figuré, « la machine de l'existence moderne » diminue immédiatement la valeur de la vie humaine en général. Mais dans le sens propre aussi, c'est la vie humaine en général qui est dévaluée, et pas seulement celle des classes les plus ostensiblement asservies à la technique. L'aller-retour entre les troisième et première personnes du pluriel dans le passage est révélatrice du lien tissé par Crane entre la situation des classes moyennes et pauvres, aliénées par la division horizontale et verticale du travail, et les conséquences existentielles pour « nous tous », au premier rang desquelles la dévalorisation de la vie humaine en général. Pourquoi ? On se souvient que chez Crane, le sujet, éminemment dialogique, entend ses propres pensées prononcées par un autre ; il appartient à un ensemble plus vaste que lui, est pris dans le flot du temps, dans une histoire et une culture. Il se reconnaît dans l'autre en face de lui, miroir de lui-même, et le destin d'un homme croisé le long d'un fleuve ou de rails figure son propre destin. Aussi l'aliénation et l'oppression subies par l'ouvrier concernent-elles tout le monde – non pas sur un plan philanthropique, mais parce qu'elles ont des conséquences immédiates sur le sens de la vie en général. La double signification de l'expression « la machine de l'existence moderne » et le verbe même choisi par Crane, « cheapen », « dévaluer », indiquent que les questions métaphysiques sur la valeur de la vie ne sont pas indépendantes des questions d'économie générale, par exemple de l'organisation du travail.

[800] Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », in *Chemins qui ne mènent nulle part* (édition originale en 1949), traduit de l'allemand par Wolfang Brookmeier, Gallimard, 1962, p.348.

Chez Lorca aussi, économie et métaphysique sont liées. Dans *Poeta en Nueva York*, le poète oppose en des termes radicaux deux populations, l'une dominante, l'autre dominée. Des images belles et d'une grande cruauté assimilent les riches à des ogres : « los borrachos de plata, los hombres fríos », « los que beben en el banco lágrimas de niña muerta », « el millonario de dientes azules »[801]. Les possédants sont des figures du mal absolu, qui dévorent les plus humbles : les larmes d'enfants mortes abreuvent la banque. La population opprimée, composée de Noirs, d'enfants de concierges, d' « enfants pauvres », de serveurs... est aliénée, rendue « sourde-muette dans la pénombre » et la communauté noire est acculturée. Dans la conférence où il présente son livre new-yorkais, Lorca évoque en termes plus rationnels « le mécanisme de la vie sociale et la servitude douloureuse de l'homme lié à la machine », « la douleur qu'éprouvent les Noirs à être noirs dans un monde contraire ; esclaves de toutes les inventions de l'homme blanc et de toutes ses machines », acculturés et cantonnés à des emplois serviles : « Je protestais de voir les petits garçons noirs décapités par leurs cols durs, en livrée et bottes de couleur, enlever les crachoirs d'hommes froids qui parlent comme des canards » [802]. S'adressant directement à la communauté noire à laquelle il prête le mythe d'un « roi de Harlem », le sujet poétique s'exclame « Ay, Harlem ! Ay, Harlem ! Ay, Harlem ! / No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos, / a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro, / a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero en un traje de conserje[803]. » L'oppression est privation de lumière, relégation dans les recoins les plus sombres, et aliénation, « déguisement », celui du roi auquel on impose un costume de concierge, et celui de la communauté dans son ensemble, « Harlem disfrazada » (« Harlem déguisée »). Puisque le mutisme prive les opprimés de toute réponse, c'est le poète qui se charge de dénoncer l'aliénation. La servilité violente à laquelle la moitié la plus humble de la population est réduite est traduite par des images physiques choquantes, comme dans « El Rey de Harlem » :

> cuando los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua
> las heridas de los millonarios[804]

[801] « Danza de la muerte » : « les autres, soûlés d'argent, les hommes froids », « ceux qui boivent à la banque des larmes d'enfant morte », « le millionnaire aux dents bleues ». Le point de vue de Lorca sur les Juifs est ambigu, mais il ne nous semble guère positif. Dans « El niño Stanton », le sujet poétique suggère que le peuple juif a oublié ce que l'enfant Stanton doit réapprendre, à savoir les « célestes paroles ». Dans « Oda al Rey de Harlem », « les petites juives qui tremblent pleines de bulles » (de champagne ?) font partie des ennemis à abattre.
[802] In *Oeuvres complètes I*, pp.945, 948.
[803] « El rey de Harlem » (« Le roi de Harlem ») : « O Harlem ! Harlem ! Harlem ! / Il n'est pas d'angoisse comparable à tes rouges opprimés, / à ton sang qui frémit dans la sombre éclipse, / à ta violence grenat sourde-muette dans la pénombre, / à ton grand roi prisonnier portant livrée de concierge ! »
[804] « quand les serveurs et les cuisiniers et ceux qui nettoient avec leur langue / les plaies des millionnaires »

L'attention aiguë de Lorca aux multiples formes d'oppression le rend lucide sur l'asservissement des femmes, réduites à des tâches ménagères abaissantes, comme sur le sort des ouvriers ou des employés de bureau. Dans « Grito hacia Roma », il invite à la révolte :

> los negros que sacan las escupideras,
> los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores
> las mujeres ahogadas en aceites minerales,
> la muchedumbre de martillo, de violín o de nube[805]

La série « marteau, violon, nuage » ne relève pas forcément du meilleur Lorca, tant elle associe explicitement une image surréaliste (« la foule au nuage ») et un symbole réaliste du monde ouvrier (« la foule au marteau »), dans un grand écart assez typique de la poésie surréaliste engagée qui se développe dans ces années-là et pendant plus d'une décennie. Mais elle révèle précisément par son caractère exceptionnel dans le livre à quel point Lorca flirte avec la poésie dite « engagée » dans *Poeta en Nueva York.*

Or la conscience de l'injustice sociale ne relève pas du sentimentalisme politique, d'une défense charitable de la veuve et de l'orphelin, mais d'une pensée politique et philosophique parfaitement cohérente. Parce que, nous l'avons vu, dans l'ontologie lorquienne, l'être est un passage temporaire dans la silencieuse et terrible fontaine où s'écoulent toutes formes, tous les êtres appartiennent au même mouvement de la matière. Aussi la « niña muerta » dont les larmes abreuvent la banque n'est pas seulement la sœur malheureuse de David Copperfield et Oliver Twist, enfant misérable, abandonnée d'une monde capitaliste inhumain. Elle est aussi un personnage conceptuel : elle est l'enfant mort en tout adulte, elle rappelle que tout être n'est que passage, forme qui meurt pour donner naissance à une autre. « Ceux qui boivent à la banque des larmes d'enfant morte » ignorent en eux cette vérité de l'être, qui n'est que passage. Ils ignorent aussi, par conséquent, que l'enfant réelle en face d'eux n'est pas distincte totalement d'eux, prise dans le même passage de l'être. Aussi peuvent-ils la considérer comme un outil ou « un matériel humain » selon l'expression de Heidegger, qu'on utilise jusqu'à l'usure définitive. Or ce n'est pas seulement sa vie qu'ils usent et perdent, mais la leur aussi. Lorca nous dit qu'ils sont des hommes perdus, des hommes « ivres » : ignorant leur propre essence qui est l'être comme passage, ils réduisent leur existence à une obsession, vaine en regard de l'être comme passage, l'accumulation d'argent. Déjà les oppresseurs ont perdu figure humaine, ce sont « los borrachos de plata », où la substantivation du groupe participial, très péjoratif, souligne la

[805] « Les Noirs qui enlèvent les crachoirs, / les garçons qui tremblent sous la terreur blême des directeurs, / les femmes noyées dans les huiles minérales, / la foule au marteau, au violon, au nuage »

réduction de l'identité, ou encore « un gentío de trajes sin cabeza », une image répandue de la déshumanisation dans les années vingt[806]. On pense ainsi aux « Hollow Men » de T.S. Eliot (1925), « Shape without form », pures apparences sans « forme », c'est-à-dire sans âme, dans un monde sur lequel « Falls the Shadow », « Tombe l'Ombre », ou à l' « hombre deshabitado » (« homme inhabité ») de Rafael Alberti, aussi appelé « cuerpo deshabitado » (« corps inhabité »), parfois même costume vide : « ¡Ah, sí ! Pasaba un traje / deshabitado, hueco, / cal muerta entre los árboles[807]. »

Costumes sans tête, hommes saouls, les puissants croient profiter d'un « système économique cruel auquel il faudra bientôt tordre le cou [808]», comme l'écrit Lorca dans sa conférence, alors même qu'ils en sont aussi les victimes. Mais si ce système économique doit entraîner la chute de tous, dominants compris, c'est aussi pour des raisons directement économiques et écologiques. Dans « Nueva York : Oficina y denuncia », le poète expose l'urgence violente de son propre geste poétique :

> Yo denuncio a toda la gente
> que ignora la otra mitad,
> la mitad irredimible
> que levanta sus montes de cemento
> donde laten los corazones
> de los animalitos que se olvidan
> y donde caeremos todos
> en la última fiesta de los taladros.
> Os escupo en la cara.
> La otra mitad me escucha
> devorando, orinando, volando en su pureza
> como los niños de las porterías
> que llevan frágiles palitos
> a los huecos donde se oxidan
> las antenas de los insectos.
> No es el infierno, es la calle.[809]

La définition de la « moitié » opprimante ne pose pas de difficulté majeure ici, en revanche l'autre moitié semble à la fois humaine (ce sont par exemple « les enfants des concierges ») et animale. Dans ce poème, la conscience sociale du « poète » se double en effet d'une conscience écologique, à la manière dont l'Américain Thoreau ou l'anarchiste Elisée Reclus

[806] Respectivement « ceux qui sont ivres d'argent », « les hommes froids » (dans « Danza de la muerte ») et « un peuple d'habits sans tête » (dans « El rey de Harlem »).
[807] Rafael Alberti, « El cuerpo deshabitado », in *Sobre los ángeles* (1929), Madrid : Catedra, 1992 : « Ah, si ! Il a passé un costume / inhabité, vide, / chaux morte entre les arbres. »
[808] In *Œuvres complètes I*, p.953.
[809] « Je dénonce tous les hommes / qui ignorent l'autre moitié, / la moitié sans rachat possible / qui dresse ses montagnes de ciment / là où battent les cœurs / des petits animaux qu'on oublie / et où nous tomberons tous / dans l'ultime fête des foreuses. »

ont pu théoriser et associer questions sociales et environnementales. Le passage ci-dessus est ainsi précédé de la description d'une véritable hécatombe des millions d'animaux abattus quotidiennement pour le régal des New-yorkais. Lorca dénonce quelques vers plus loin ces bureaux déserts qui « effacent d'un trait les programmes de la forêt vierge », et la pollution du fleuve, une image qui vient peut-être des vers d'Eliot, « The river sweats / Oil and tar »[810] :

> Yo denuncio la conjura
> de estas desiertas oficinas
> que no radian las agonías,
> que borran los programas de la selva,
> y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
> cuando sus gritos llenan el valle
> donde el Hudson se emborracha con aceite[811].

L'emprise des « hommes ivres » sur la nature détruit et pollue cette nature, elle-même ivre à son tour : « l'Hudson s'enivre d'huile. » Heidegger décrit « l'ouvert […] éprouvé par Rilke comme le non-objectif de la pleine nature [812]». Dans l'univers urbain de Lorca, la nature et les hommes sont devenus des matériaux, et la destruction sociale va de pair avec la destruction environnementale. Sur ce point, Crane et Lorca se rejoignent. Dans « The River », Crane qui est éminemment sensible aux symboles émis par la nature, évoque ainsi le passage de l'express du XXe siècle, filant à toute allure à travers la « nuit télégraphique », tandis qu'on tire à coups de fusil sur le dernier ours. L'animal s'enfuit alors sous les fils électriques enjambant le torrent auquel il s'abreuvait. Avec la disparition du dernier ours, la « connexion » naturelle, le rythme des cours d'eau, la sensualité des rondes collines sous la pluie est remplacée par la technique des communications et le commerce : « Keen instruments, strung to a vast precision / Bind town to town and dream to ticking dream. [813]» Au verbe « connect » succède le verbe « bind », beaucoup moins positif car il peut contenir aussi une nuance d'emprisonnement, renforcée d'ailleurs par les connotations inquiétantes de « keen instruments » et la mécanisation du rêve. L'exploitation illimitée de la nature par l'homme se retourne là aussi contre lui, et il faut la sagesse écologique des marginaux, ces hommes errant le long des rails, mesurant le temps à la taille des ruisseaux, pour espérer

[810] « The Fire Sermon », in « The Waste Land » : « Le fleuve sue / Le mazout et la poix », traduit Pierre Leyris.
[811] « Je dénonce le complot / de ces bureaux déserts / qui ne diffusent pas les agonies, / qui effacent d'un trait les programmes de la forêt vierge, / et je m'offre en pâture aux vaches entassées / lorsque leurs cris emplissent la vallée / où l'Hudson se soûle d'huile. »
[812] Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p.349.
[813] « Des instruments aiguisés bandés pour une vaste précision / Relient les villes aux villes et le rêve au tic-tac d'un autre rêve. » Le verbe « bind » peut certes se traduire par « relient », mais ne conserve pas alors sa nuance de contrainte, que les verbes « ligotent » ou « attachent » soulignent peut-être trop fortement.

libérer l'homme de cette prison technique qu'il s'est construite lui-même : « they know something like a key perhaps[814]. »

Pour revenir à Lorca, ce qui est certain, c'est que l'oppression d'une « moitié » souffrante, végétale, animale et humaine, caractérisée par de nombreux diminutifs qui en soulignent la fragilité, aura des conséquences pour tous. Un prophète annonce dans des poèmes aux allures d'apocalypse l'écroulement du « cruel système économique » sur ses propres fondations : « caeremos todos / en la última fiesta de los taladros », « nous tomberons tous / dans l'ultime fête des foreuses », écrit-il dans « Nueva York : Oficina y denuncia ». Lorca n'a jamais été aussi proche d'une pensée d'inspiration marxiste, même si bien sûr la pensée passe ici par des métaphores urbaines ou architecturales et non une analyse de la baisse tendancielle du taux de profit. Le spectacle désolant de la crise de 1929, des suicides du haut des gratte-ciels (que le poète évoque dans sa conférence à son retour de New York[815]), et la misère visible dès les débuts de la Grande Dépression, ont très probablement radicalisé la pensée politique de Lorca. Il n'est pas impossible que la situation de son propre pays ait joué un rôle dans cette radicalisation. Car les effets de la crise de 1929 s'y font rapidement sentir. Primo de Rivera, qui gouvernait l'Espagne en dictateur depuis 1923, est contraint de quitter le pouvoir en janvier 1930, et la pression des Républicains provoque peu après le départ du roi Alphonse XIII (en avril 1931). Quoique Lorca ne s'engage dans aucun parti à son retour en Espagne, il s'affirmera volontiers « révolutionnaire » tandis que monte l'opposition entre Républicains (et en particulier anarcho-syndicalistes) et phalangistes. Le terme est ambigu, après tout la droite aussi réclame une révolution nationaliste. Mais *Poeta en Nueva York* est on ne peut plus clair : le poète y prend parti pour les humbles, contre le système de classes qui oppose possédants et travailleurs. Le capitalisme sauvage de l'Amérique du Nord n'est pas une alternative au conservatisme des militaires, de l'Eglise et des caciques espagnols. La critique du capitalisme relève dans le recueil d'une politique révolutionnaire de gauche.

Le mythe du « masque de la mort » fondant sur la ville de New York est encore une fiction extrêmement efficace pour dire le régime de mort qu'est le capitalisme sauvage observé par le sujet poétique, et en annoncer la fin catastrophique. « Danza de la muerte »

[814] « leur savoir est peut-être une clé ». Là aussi on entend un écho de *The Waste Land* et de « What the Thunder said » : « We think of the key, each in his prison / Thinking of the key, each confirms a prison ».
[815] « jamais parmi tous ces suicidés, ces hystériques et ces groupes qui s'évanouissaient je n'ai éprouvé comme alors l'impression de la mort réelle, de la mort sans espérance, de la mort qui est pourriture et rien de plus, parce que c'était un spectacle terrible et sans grandeur. Et moi qui suis d'un pays où, comme dit le grand poète Unamuno, « la terre monte au ciel, la nuit », j'avais une envie folle de bombarder tout ce défilé d'ombre où les ambulances emportaient des suicidés aux mains pleines de bagues. » *O.C. I*, pp.949-950.

fait partie de ces poèmes graphiques, qui impressionnent l'imagination du lecteur par l'alternance de hors-temps immobiles, menaçants, et la danse frénétique, sauvage, de la mort. L'arrivée du « masque » est directement associée à l'opposition de deux figures, celle de l'immigré chinois, « pleurant », et celle du directeur de banque, « mesurant » :

> Cuando el chino lloraba en el tejado
> sin encontrar el desnudo de su mujer,
> y el director del banco observaba el manómetro
> que mide el cruel silencio de la moneda,
> el mascarón llegaba a Wall Street[816].

L'un caractérisé par sa fragile humanité, pleure, privé d'intimité amoureuse, l'autre par sa froideur, se contente d'observer. Mais le directeur aussi est aliéné par son inactivité même, par son obsession de l'argent, de ce « columbarium qui rend les yeux jaunes » comme il est dit deux vers plus loin, et le masque touchera tout le monde. Le masque de la mort est à la fois à venir, et déjà venu, la narration au passé alternant dans les poèmes avec la prophétie. Il est à venir car le système va s'écrouler, pour toutes les raisons qu'on a dites, à la fois économiques, écologiques et métaphysiques. Il est déjà venu précisément parce que dans la société décrite par Lorca, les hommes asservis à « la machine », au « mécanisme de la vie sociale » selon les mots du poète espagnol, à « la machine de l'existence moderne » comme dirait Crane, sont à peine des hommes. Lorca s'en explique là aussi dans sa conférence sur *Poeta en Nueva York* :

> Le plus impressionnant, par sa froideur, par sa cruauté, c'est Wall Street. L'or y arrive en fleuves de toutes les parties de la terre, et la mort avec lui. Nulle part au monde on ne sent aussi fort l'absence totale de l'esprit […]. Et le plus terrible, c'est que cette foule qui l'emplit croit que le monde sera toujours pareil et que son devoir consiste à faire marcher cette grande machine jour et nuit, sans relâche. […] C'est pourquoi j'y ai mis cette danse de la mort. Le masque typique africain, mort véritablement morte, sans anges ni *resurrexit*. Mort éloignée de tout esprit, barbare et primitive comme les Etats-Unis qui n'ont pas lutté et qui ne lutteront pas pour le ciel.[817]

Joseph Velasco voit cette foule aveugle à l'esprit dès les vers du premier poème du recueil, « Vuelta de paseo », « Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal » :

> Des formes (presque des " huecos ") sans identité, longues files d'êtres déshumanisés serpentant sans fin le long des artères new-yorkaises

[816] « Quand le Chinois pleurait sur la terrasse / sans trouver la nudité de sa femme / et que le directeur de banque observait le manomètre / qui mesure le cruel silence de l'argent, / le masque arrivait à Wall Street. »
[817] *O.C. I*, p.949.

> pour aller, peut-être, se perdre dans cet autre serpent qu'est le métropolitain. Et des formes qui vont s'enfermer pour la journée dans les bureaux, à l'intérieur de ces immenses cages de verre que sont les gratte-ciel[818].

Donc le masque de mort est déjà là, sur ces êtres déshumanisés, qu'ils soient dominés ou dominants, et en particulier sur la foule de Wall Street.

Dans « Nueva York : Oficina y denuncia », la fin annoncée d'un système économique se double d'un constat au présent : « No es el infierno, es la calle. » Le ton, nous l'avons dit, est souvent prophétique, apocalyptique. Pourtant, Lorca précise ici sa position : il renonce à une lecture chrétienne du monde. La terreur est sur la Terre, dans les rapports de classe, dans la réduction de la nature et des hommes à des matériaux, dans la négation de l'essentielle appartenance des êtres au même être de passage. Le Ciel n'y fait rien à l'affaire, il n'y a ni jugement, ni au-delà ; c'est pourquoi il n'y a pas de « rachat » possible pour les dominants, et c'est aussi pourquoi la figure du sacrifice christique est ici remplacée par une image spectaculaire du poète offert en pâture pour les vaches, image absurde sauf à imaginer le corps décomposé du poète devenu herbage. Or au sein de cette pensée matérialiste aussi bien que métaphysique, qui renonce au Jugement dernier, au dualisme de l'Enfer et du Paradis, au rachat des péchés, les hommes qui exploitent d'autres hommes et la nature-objet sont qualifiés d' « agonisants » :

> Todos los días se matan en New York
> cuatro millones de patos,
> cinco millones de cerdos,
> dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
> un millón de vacas,
> un millón de corderos
> y dos millones de gallos
> que dejan los cielos hechos añicos[819].

Le ciel de l'esprit n'existe pas au-delà ou indépendamment de la Terre. C'est le rapport faussé des « agonisants » à la nature, à la vie et à sa vérité (silencieuse fontaine de formes métamorphiques), qui « laiss[e] les cieux brisés en mille morceaux ». En somme, Dieu (qui a disparu du recueil et n'apparaît qu'une seule fois sous forme d'expression figée « Dios

[818] Joseph Velasco, *Lorca, poésie d'une vie*, chapitre VII, *www.civilisation-espagnole.net/html_fr/lorca_presentation.html*

[819] « Tous les jours on tue à New York / quatre millions de canards, / cinq millions de porcs, / deux mille pigeons pour le plaisir des agonisants, / un million de vaches, / un million d'agneaux, / et deux millions de coqs / qui laissent les cieux brisés en mille morceaux. »

mío »[820]) est le nom qu'on pourrait donner à la façon dont les hommes se rapportent entre eux et à la vie. Ce rapport faussé, le ciel se vide, ou se brise, selon les poèmes.

Le ciel est vide dans *Poeta en Nueva York* « Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino »[821], comme l'écrit Lorca dans « Grito hacia Roma », à partir d'une lecture sociale des Evangiles qui n'est pas sans rapport avec celle d'Apollinaire dans « Le larron ». C'est notamment le « cruel système économique », l'injuste répartition des richesses, qui brise et vide le ciel, à moins que ce ne soit « l'ivresse » des hommes creux, morts à l'esprit, qui explique la sauvagerie économique. Il est en fait difficile de dire qui est premier, de l'aveuglement métaphysique, de la mort spirituelle, ou des rapports sociaux, tant l'un et l'autre sont liés. Voilà pourquoi il devenait évident de réunir en un seul les deux livres projetés au départ, *La Ciudad* et *Tierra y Luna.* Il n'y a pas d'un côté la physique, de l'autre la métaphysique : le matérialisme de *Poeta en Nueva York* est *aussi* métaphysique.

Crane est beaucoup moins radical que Lorca dans sa présentation du capitalisme américain. Il est vrai qu'il a composé une bonne partie de son poème avant la crise déclenchée en octobre 1929, à la différence de Lorca évidemment marqué par ce dont il a été témoin. Il est vrai aussi qu'il entend, tel un Virgile moderne, porter le mythe national, et cela suppose une certaine forme de consensus. Un passage de « Quaker Hill » permet de mesurer la modération de Crane sur les questions politiques. Le sujet poétique appelle à lui l'aide de « l'Iroquois assassiné » : « But I must ask slain Iroquois to guide / Me farther […] »[822], ce qui est une allusion rapide au massacre et à l'extermination de peuples entiers. Mais l'histoire même du génocide est passée sous silence, et c'est en termes euphémistiques que Crane fait allusion aux guerres entre colons et Amérindiens : « Shoulder the curse of sundered parentage »[823]. Crane n'est pas là pour accuser mais pour donner naissance à un peuple de frères très différents.

C'est donc sans accuser directement une partie de la population, que Crane met en cause les effets néfastes d'une division du travail aliénante. Croisant ainsi la femme de

[820] Une consultation de la concordance des poèmes et des pièces de Lorca réalisée par Alice Pollin révèle que Dieu, si présent dans la poésie de Lorca, a disparu de *Poeta en Nueva York*, à l'exception du « ¡Dios mío ! » de « Iglesia abandonada », particulièrement ironique dans cette église abandonnée dont le sujet brise le timon. Dieu n'est là que sous forme d'expression figée. Etonnamment, le mot « criatura(s) » (« créature(s) ») est omniprésent dans *Poeta en Nueva York*, alors qu'il n'apparaît qu'une seule autre fois dans la poésie lorquienne (mais fréquemment dans son théâtre il est vrai). La fragilité des « créatures » vivantes est soulignée par ce terme dans *Poeta en Nueva York*, mais ce sont des créatures sans créateur, abandonnées.

[821] « Parce qu'il n'y a plus personne pour partager le pain et le vin ».

[822] « Mais je dois demander à l'Iroquois assassiné de me guider / Plus loin […] »

[823] « Assume la malédiction des alliances rompues » (Nous adoptons ici la traduction de François Tétreau).

ménage d'origine italienne de « The Tunnel », le sujet lyrique l'apostrophe d'un dénigrant « wop washerwoman »[824]. Il se demande alors si après avoir nettoyé les couloirs et vidé les crachoirs, cette femme aliénée par son travail sera encore capable d'amour maternel, d'un regard et de mains aimantes pour ses têtes blondes :

> After the corridors are swept, the cuspidors –
> The gaunt sky-barracks cleanly now, and bare,
> O Genoese, do you bring mother eyes and hands
> Back home to children and to golden hair?[825]

Comment aimer encore, quand on est condamnée à nettoyer tout le jour les crachoirs, les détritus ou le linge sale des autres ? « […] love / A burnt match skating in a urinal » écrivait Crane quelques vers plus haut, se souvenant peut-être et malgré qu'il en eût, de Marcel Duchamp et de sa fameuse *Fontaine*, le ready-made en forme d'urinoir de 1917[826]. L'amour s'éteint au contact de la misère la plus crasse. Mais c'est aussi à cette réalité, à ce siphon-là, que l'art doit paradoxalement prendre sa source et rejaillir en fontaine. Hart Crane ne peut espérer construire le « Pont » en niant la réalité sordide de l'oppression sociale.

Révoltes

La fin de « The River » mérite également interprétation. On sait que le long du fleuve, à la fois cours d'eau et métaphore du passage du temps, dérivent des marginaux, laissés pour compte de la modernité et de l'express du XXe siècle. Le long du cours d'eau, un instant comparé au Jourdain, fleuve biblique récurrent dans les Negro spirituals, flottent aussi des Nègres, tandis que le sujet lyrique flotte aussi, dans le cours du temps : « You are your father's father, and the stream - / A liquid theme that floating niggers swell. » Or à la fin du poème, le fleuve cette fois nommé Mississipi se soulève :

> Down two more turns the Mississipi pours
> (Anon tall ironsides up from salt lagoons)
>
> And flows within itself, heaps itself free.
> All fades but one thin skyline 'round … Ahead
> No embrace opens but the stinging sea;
> The River lifts itself from its long bed,
>
> Poised wholly on its dream, a mustard glow

[824] L'adjectif « wop » est péjoratif, on peut proposer « macaroni » ou « ritale ».
[825] « Lorsque les corridors sont balayés, les crachoirs, / Les lugubres baraques à ciel ouvert sont propres et nus, / O Génoise, rapportes-tu des mains et des yeux maternels / A la maison, à tes enfants aux têtes blondes ? »
[826] « […] l'amour / Une allumette éteinte dans le siphon de l'urinoir. »

Tortured with history, its one will – flow!
The Passion spreads in wide tongues, choked and slow,
Meeting the Gulf, hosannas silently below[827].

Il nous semble que la description du delta du Mississipi peut donner lieu à trois interprétations pour le moins. Précédé d'une évocation des « nuits troubles » à la grâce sauvage, ce jaillissement de passion peut se lire comme l'accomplissement de l'acte amoureux, ce que justifient les termes « embrace », « bed », « tongues », « Passion » (ce dernier mot déjà mentionné un peu plus haut sans majuscule) et bien sûr la description du flux lui-même à l'embouchure. Cette extase est aussi une petite mort, comme le suggèrent la disparition du paysage et la perspective légèrement inquiétante de la mer salée, dans laquelle le Fleuve se jette. Par ailleurs, la passion est sublimée, et devient Passion, chant de grâce, et les langues évoquent aussi les langues de feu du saint Esprit. La communion du Fleuve avec le Golfe est ainsi une image de l'union mystique avec une totalité indifférenciée, à l'horizon d'une vie tortueuse de travaux et de détours. Enfin, une lecture historique et politique de cette fin de poème est envisageable, justifiée par les termes « free », « tortured », « history » : ce fleuve torturé par l'histoire et sur lequel flottent des nègres est aussi sans doute une image du peuple noir se soulevant et se libérant de ses chaînes[828].

Cette révolte trouve un écho dans le livre de Lorca, non seulement avec les nombreux appels révolutionnaires lancés par le sujet poétique, mais plus particulièrement avec le poème « Iglesia abandonada : Balada de la Gran Guerra ». Ce poème propose lui aussi plusieurs énigmes à son lecteur. On se souvient, pour expliquer sa présence dans la deuxième section intitulée « Los Negros », de l'hypothèse selon laquelle le sujet poétique ici est complexe, à la fois sujet lyrique et sujet d'énonciation feint, père noir ayant perdu son fils à la guerre, comme si le sujet lyrique entrait en état d'*empathie extrême* avec le père endeuillé. La deuxième énigme est celle du titre. L'église apparaît en effet occupée par différentes figures, celles du sujet poétique et du fils, celle du prêtre, il y est question d'une messe … Autrement

[827] « Deux courbes plus bas, le Mississipi déborde / (De grandes carcasses de fer anonymes venues des lagunes salées) // Puis reflue en lui-même, et se libère. / Tout disparaît sauf la ligne mince de l'horizon … En avant / Il n'y a pas d'autre étreinte que la piquante mer ; / Le Fleuve se soulève de son ancien lit, // Parfaitement en équilibre sur son rêve aux reflets jaune moutarde / Que l'histoire a torturé, et sa seule volonté : s'écouler ! / La Passion se déploie en des langues sauvages, lentes et saccadées / A la rencontre du Golfe, dans le chant silencieux des profonds hosannas. »

[828] Nous savons que Crane n'est pas politisé. Mais plusieurs indices montrent son intérêt pour la communauté noire américaine. Le poème de *White Buildings*, « Black Tambourine », joue avec les clichés les plus courants sur les Noirs. On se souvient que la deuxième partie de « For the Marriage of Faustus and Helen » est un éloge de la tempête civilisée déclenchée par de noirs musiciens de jazz. Dans sa correspondance, le jeune homme évoque avec admiration la beauté d'un amant noir, et il rompt avec son père lors d'une dispute survenue après que Crane père a surpris son fils discutant et mangeant en compagnie d'employés noirs dans la cuisine de son restaurant.

dit « Eglise abandonnée » n'est pas un équivalent de « Eglise vide ». De qui l'église est-elle alors abandonnée … sinon de Dieu ?

Le poème multiplie les relations entre deux espaces, celui de l'église et celui de la guerre. La disparition du fils à la messe anticipe sur « las negras cabezas de los soldados agonizantes » (la tête noire des soldats agonisants). Les « copas llenas de lágrimas » (coupes pleines de larmes) des tranchées précèdent de peu « los helados paisajes del caliz » (les paysages glacés du calice) du prêtre, le « pez muerto bajo la ceniza de los incensarios » (poisson mort sous la cendre des encensoirs) succède à l'identification de la fille à « un pez / por donde se alejan las carretas » (un poisson / par où s'éloignent les charrettes). La présence de « charrettes » associées à la fille dans les lignes précédentes suggère des images de ravitaillement ou d'ambulance, d'une fille cantinière ou infirmière. En fait, comme souvent, l'identité du fils est fluctuante, et il devient aussi fille, poisson, mer.

Quoi qu'il en soit, le locuteur a perdu son fils, et ou sa fille, tués, violés, blessés. Sa présence dans l'église s'explique sans doute par une cérémonie funèbre en l'honneur des soldats morts, comme le suggère le pluriel : « He golpeado los ataúdes. » (J'ai frappé sur les cercueils). Or si le sujet essaie d'abord de se consoler dans les rites chrétiens et commence par sonner les cloches, une série d'images surréalistes dit le triomphe de la mort sur la vie et l'inefficacité de la religion :

> Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
> y las cerillas apagadas
> se comían los trigos de la primavera[829].

A l'évidence le sujet poétique ne comprend plus cette cérémonie, elle lui reste étrangère, elle finit de le dépouiller de ses enfants morts ou perdus une deuxième fois. C'est ici semble-t-il la violence sociale et politique dont il a été victime, en l'occurrence la mobilisation involontaire du fils et sa mort à la guerre, qui met fin à sa foi religieuse.

> Si mi niño hubiera sido un oso
> yo no temería el sigilo de los caimanes,
> ni hubiese visto al mar amarrado a los árboles
> para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos[830].

L'ours est dans le livre une figure de la force brute, et le silence des caïmans revient avec des variantes (crocodiles, iguanes) pour évoquer la mort. Le sujet poétique ici craint la mort définitive, sans salut ni résurrection, car son fils n'a pas été assez fort pour résister à la

[829] « Je montai sonner les cloches, mais les fruits avaient des vers / et les allumettes éteintes / mangeaient les blés du printemps. »
[830] "Si mon fils avait été un ours, / je ne craindrais pas le silence des caïmans, / et je n'aurais pas vu la mer ligotée aux arbres / pour être violée et meurtrie par le troupeau des régiments. »

violence de ses ennemis et en est mort. Dans son « Oda a Walt Whitman », Lorca souligne encore l'articulation entre la violence subie par la population la plus fragile lors de la guerre, et la fin du sacré :

> La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
> los ricos dan a sus queridas
> pequeños moribundos iluminados
> y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada[831].

Désormais la réponse du sujet de « Iglesia abandonada » exprime la révolte la plus claire, au mépris des conséquences :

> Sé muy bien que me darán una manga o la corbata,
> pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces
> vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas
> que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas :
> El tenía un hijo[832].

La manche et la cravate sont des symboles transparents de l'enfermement psychiatrique et de la pendaison. Mais le sujet révolté se moque de ce qui peut lui arriver et des représailles. Il s'agit pour lui de se réapproprier publiquement, aux yeux de la communauté religieuse ou politique, le fils dont on l'a dépossédé, par un acte de révolte spectaculaire. S'appuyant sur la symbolique architecturale chrétienne, Lorca fait de la nef de l'église un bateau, que le geste anarchiste du père dépossédé (« la brisure du timon », qu'on peut lire ou non comme une menace d'attentat) prive de direction. La folie dont il sera peut-être accusé contaminera d'abord la nef, envahie par les images maritimes, avant que la communauté ne reconnaisse l'évidence : le fils était à lui. La révolte n'est pas inefficace puisque la foule anonyme reprend les paroles du sujet. L'affirmation « Un hijo / que no era más que suyo porque era su hijo » (« Un fils / qui n'était qu'à lui, car c'était son fils ! ») est une manière de nier le droit des Etats à disposer de la vie des hommes. Le sujet peut totalement disparaître, déserter à son tour l'église, puisque son cri est devenu collectif.

Ici comme chez Crane, la métaphore maritime sert à suggérer une révolte de la communauté noire, ou de l'un de ses représentants. Dans l'ensemble pourtant, le texte de Crane est incomparablement moins critique et révolté que celui de Lorca. Même si quelques silhouettes désolées, croisées au cours du livre, évoquent une forme d'injustice sociale et si quelque fragment isolé supporte une lecture politique, voire révolutionnaire, il ne s'agit pas

[831] « La guerre passe en pleurant avec un million de rats gris, / les riches donnent à leurs maîtresses / de petits moribonds illuminés, / et la vie n'est pas noble, ni bonne, ni sacrée. »
[832] « Je sais très bien qu'on me donnera une manche ou la cravate ; / mais au centre de la messe je briserai le timon et alors / la pierre sera gagnée par la folie des pingouins et des mouettes / qui feront dire à ceux qui dorment et à ceux qui chantent aux coins des rues : / Il avait un fils. »

pour lui de « dénoncer » un « système économique cruel ». En revanche, Crane partage avec Lorca l'idée que l'économie a des conséquences directes sur l'esprit.

Capitalisme et religion

Chez les deux poètes, la fièvre capitaliste s'insinue partout, mortifère, démoniaque. Dans son livre *Hart Crane : The Contexts of* The Bridge, Paul Giles explique que l'évaluation du capitalisme était une question très débattue dans les cercles qui entouraient Hart Crane. On se souvient que tel est déjà le cas en Europe dans les années qui précèdent la Grande Guerre. Si Péguy reste fidèle à sa culture socialiste et à sa détestation du règne de l'argent, Apollinaire et Cendrars renoncent à l'anarchisme révolutionnaire. Les vers de Cendrars « Et je n'écoute pas les journaux financiers / Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière / quotidienne [833]» sont à lire à la fois comme une provocation ironique et comme un fait incontestable : la financiarisation du monde moderne, moins préoccupé par Dieu que par les cours de la Bourse. Le poète « au cœur du monde » ne saurait se contenter d'un mépris dédaigneux, il doit admettre que l'argent est une des grandes affaires du vingtième siècle, et le dire dans ses poèmes.

Dans une interview de décembre 1919, le jeune Crane parle de son dégoût pour la suffisance des commerciaux, que le poète doit *combattre.* Mais il ajoute :

> The artist's creation is bound to be largely interpretive of his environment and his relation to it ; and living as we do in an age of the most violent commercialism the world has ever known, the artist cannot remain aloof from the welters without losing the essential, imminent vitality of his vision.[834]

Crane pas plus que Cendrars ne peut passer le commerce et le règne de l'argent sous silence. Relisant *The Bridge* à la lueur de cette déclaration, Paul Giles remarque que le lexique monétaire et financier a envahi le poème. Dès le « Proem », Paul Giles relève de nombreux jeux de mots. Ainsi dans la deuxième strophe, « sails » (les voiles) joue avec l'homophone « sales » (ventes), l'adverbe « Till » (jusqu'à ce que) peut être confondu avec le nom (caisse enregistreuse), le verbe « drop » signifie certes déposer, laisser tomber, mais aussi perdre de

[833] Cendrars, "Le Panama ou les aventures de mes sept oncles".
[834] Interview avec Alice Chamberlain pour le *Akron Sunday Times* du 21 décembre 1919, in *Hart Crane : The Contexts of* The Bridge, Cambridge University Press, p.30. « l'oeuvre d'un artiste vise pour une bonne part à interpréter son environnement et la relation qu'il entretient avec celui-ci ; dans la mesure où nous vivons à l'époque la plus violemment commerciale que le monde ait jamais connue, l'artiste ne peut se tenir à distance du bazar sans perdre l'essentielle vitalité et l'urgence de sa vision. »

l'argent, et « our day » (notre journée) jouerait sur l'argot américain « oday » (argent). Et Paul Giles d'interpréter ainsi le vers « Till elevators drop us form our day » :

> Thus one cryptic version of this line would be: 'Cash-registers part us from our money.' This testifies to the ceaseless orbit of commercialism upon which New York revolves: the workers' wages are exchanged for goods in shops, the sales of commodities enable businesses to employ clerical workers – pages of figures – who in turn spend their earnings to keep the cycle in motion[835].

Ainsi les gratte-ciel sont comparés à d'immenses caisses enregistreuses et les hommes déshumanisés, simples numéros d'un vaste système économique. La « courbe inviolée » dont parle Crane est donc aussi celle des graphiques financiers, et c'est pourquoi Paul Giles interprète l'expression « forsake our eyes » (quittent notre champ de vision) comme un jeu de mots sur « forsake our Is » (abandonnent nos « Je »). Les ailes de l'oiseau quittent notre champ de vision, et en même temps les ventes nous font perdre notre subjectivité :

> Bridge and sales graph become equivalent mythic forces which allow a renunciation of the Romantic ego […] and which transmute the citizen into an item within the profit-and-loss columns tossed off by the office-clerk […][836].

La lecture de Paul Giles semble parfois un peu compliquée, ou excessivement anti-libérale par rapport à l'intention de Crane, mais elle a ceci de convaincant qu'effectivement le vocabulaire financier est omniprésent dans le poème et que la virtuosité de Crane le rend absolument capable de tels doubles sens. L'un des jeux de mots les plus frappants est peut-être la rime de « Cape Hatteras » entre « Somme » et « sum », qui fait rimer bataille et addition : si elle est effectivement volontaire (et comment en douter ?), la rime souligne au détour d'un vers les enjeux d'une guerre impérialiste, les bénéfices enregistrés par les fabricants d'armes (Crane ne pouvait l'ignorer, lui qui a travaillé pour une usine de munitions) et autres profiteurs de guerre[837]. Aussi peut-on suivre Paul Giles dans les grandes lignes:

---

[835] Nous traduisons : « Ainsi la signification cryptée du vers serait : ' Les caisses enregistreuses nous font perdre notre argent.' Cela témoigne de l'incessante circulation du commerce, cercle orbital sur lequel New York évolue : les salaires des travailleurs sont échangés contre des marchandises, et les ventes permettent aux entreprises d'employer des personnels de bureau – 'pages of figures' [liasses de numéros] – qui à leur tour dépensent l'argent qu'ils ont gagné afin de maintenir le cycle en mouvement. »

[836] *Hart Crane : The Contexts of* The Bridge, p.33. " Pont et courbe des ventes deviennent des forces mythiques équivalentes qui permettent de renoncer au Moi romantique […] et qui transforment le citoyen en une simple donnée dans les colonnes des gains et des pertes que les employés de bureau dressent à la va vite ».

[837] On se souvient de la rime « Empires » / « Vampires » dans le calligramme « C'est Lou qu'on la nommait », de signification comparable.

> The puns in "Proem", "Ave Maria" and "Atlantis" reveal the economic structure underpinning the poem's symbolic Idealism. In "Indiana", the puns are buried inside the verse just as gold is buried inside the ground; but in "Cape Hatteras" the palliative layers of sentimentality superimposed upon the commercial puns suggest in a more sinister way how political skill and social conventions concealed the economic motives underlying the First World War[838].

Si Paul Giles radicalise ce qui n'est peut-être que latent ou suggéré dans le poème de Crane, on ne saurait mettre en cause son constat : « this American world is defined in financial terms »[839].

Or de « The River » à « Quaker Hill » et « The Tunnel », les liens entre économie et spiritualité deviennent de plus en plus clairs. « The River » s'ouvre ainsi sur l'éloge de la conquête commerciale de l'Ouest par un locuteur anonyme :

> Stick your patent name on a signboard
> brother – all over – going west – young man
> Tintex – Japalac – Certain-teed Overalls ads
> and lands sakes! Under the new playbill ripped
> in the guaranteed corner – see Bert Williams what ?[840]

Ici l'aventure commerciale prend l'allure d'une conquête, elle rappelle l'histoire des premiers pionniers, et semble relever d'une joyeuse débauche de jeunesse et d'énergie. Les publicités pour les marques et les slogans à la gloire des Etats sont placées exactement sur le même plan, ce qui souligne le caractère foncièrement commercial de la Fédération. Mais l'antithèse entre « ripped » (déchiré) et « guaranteed » (garanti) souligne (malgré le nom de la marque « Certain-teed ») l'incertitude, voire les mensonges de la lutte commerciale. Rien n'est garanti dans cet univers, et les vérités n'en sont que pour ceux qui veulent bien les croire.

A cette lutte anarchique succède la confusion de la « nuit télégraphique », dans un style qui n'est pas sans rappeler le Cendrars de « Contrastes » ou du « Panama ou les aventures de mes sept oncles » :

> SCIENCE – COMMERCE and the HOLYGHOST
> RADIO ROARS IN EVERY HOME WE HAVE THE NORTHPOLE

---

[838] Ibid., p.42. « Les jeux de mots dans « Proem », « Ave Maria » et « Atlantis » révèlent l'infrastructure économique sous-jacente aux symboles idéalistes du poème. Dans « Indiana », les jeux de mots sont enfouis dans les vers comme l'or est enfoui dans le sol. Mais dans « Cape Hatteras », les couches de sentimentalité recouvrant les jeux de mots commerciaux suggèrent de façon plus sinistre comment l'habileté politique et les conventions sociales ont déguisé les motifs économiques à l'origine de la Première Guerre mondiale. »

[839] Ibid., p.35. « l'Amérique est définie en termes financiers. »

[840] « Affiche le nom de ton brevet sur une enseigne / mon frère – partout – à la conquête de l'ouest – jeune homme / Tintex – Japalac – Certain-teed Overalls : des pubs / et des slogans à la gloire des Etats ! Sous la dernière affiche, arrachée, / dans le coin garanti – vois : Bert Williams comment ? »

WALLSTREET AND VIRGINBIRTH WITHOUT STONES OR
WIRES OR EVEN RUNning brooks connecting ears[841]

Ces vers sont parfaitement exemplaires du dialogisme de la poésie « inquiète » : des discours (ici radiophoniques) totalement divers se côtoient, portant des idéologies différentes. L'Esprit saint, la science et le commerce, Wall Street et la Vierge Marie sont également à l'antenne. Ici Crane paraphrase aussi Eliot, et les vers de "The Fire Sermon" : "I can connect / Nothing with nothing." L'accumulation d'informations et de discours rejoint paradoxalement le néant. Mais la juxtaposition des termes, la réduction de la ponctuation qui fait hésiter sur le sens, l'absence de syntaxe articulée, l'adoption d'un « nous » épique et général dans ce poème excluent en grand partie l'assertion d'un jugement définitif, et cette technique simultanéiste souligne surtout l'absence de hiérarchie, la mise à plat de toutes les valeurs.

Dans « Quaker Hill », le sujet poétique commente davantage la conquête du territoire par la fièvre commerciale. La colline des puritains « Quakers », ces protestants aux règles de vie simples et modestes, est devenue lieu de villégiature et de débauche des joueurs de golf et des agents immobiliers : « This was the Promised Land, and still it is / To the persuasive suburban land agent [842]». Terre promise pour les protestants qui avaient fui l'Angleterre, tels de nouveaux Hébreux fuyant l'Egypte, la colline est devenue une manne financière pour agents peu scrupuleux. Les souvenirs historiques des pionniers protestants sont vendus aux enchères, leur valeur testimoniale, historique, nationale, s'effaçant derrière la seule valeur commerciale. L'adjectif « persuasive » est en effet probablement une litote, qui rappelle la courte expérience de Crane lui-même dans le métier. Comme il l'écrit dans sa correspondance, il renonça à travailler dans l'immobilier lorsqu'il comprit qu'il s'agissait d'engager de pauvres gens à s'endetter pour un bien qu'ils ne désiraient pas. Et le sujet poétique de commenter :

What cunning neighbors history has in fine !
The woodlouse mortgages the ancient deal
Table that Powitzky buys for only nine-
Ty-five at Adam's auction, - eats a seal,
The spinster polish of antiquity …
Who holds the lease on time and on disgrace ?
What eats the pattern with ubiquity ?
Where are my kinsmen and the patriarch race ?

[841] « LA SCIENCE – LE COMMERCE et le SAINT ESPRIT / LA RADIO RUGIT DANS CHAQUE FOYER NOUS CAPTONS LE POLE NORD / WALLSTREET ET LA NAISSANCE DE LA VIERGE SANS PIERRE NI / FIL NI MEME DE COUrs d'eau reliant les oreilles ». A moins qu'il ne faille lire « la radio du commerce et du Saint Esprit ».
[842] « C'était ici la Terre promise, et ça l'est toujours / Pour le persuasif vendeur de terrains en banlieue ».

The resigned factions of the dead preside[843].

Le cosmopolitisme déraciné, déjà croisé chez Cendrars et Eliot, n'apparaît pas sous un jour plus positif ici : c'est un milieu d'hommes d'affaires et d'oisifs à la fois philistins et peu recommandables. Le poème se souvient de « Gerontion » avec lequel il partage une méditation sur l'ironie de l'Histoire. Comme chez Cendrars, les noms de la Bible désignent des entreprises commerciales, ici une vente aux enchères, « Adam's auction ». Mais les termes financiers (« mortgages », « deal », « auction », « lease ») sont associés à des mots dégradants (« woodlouse », « disgrace »), aussi le jugement de valeur est-il plus net ici que chez le poète de langue française. Par ailleurs, qui sont ces « factions résignées de morts » ? Il est difficile de décider s'il s'agit des morts d'un temps ancien, fantômes des puritains résignés au spectacle actuel, ou d'une métaphore pour désigner les contemporains avides qui nient leur histoire et leur culture, devenant ainsi des morts-vivants ignorants de la durée dans laquelle ils auraient pourtant pu s'inscrire. Dans tous les cas l'artifice d'une vie mensongère, les deals équivoques d'hommes d'affaires sans racine ni conscience sont évoqués en termes inquiets, et la vente aux enchères Chez Adam n'est qu'une sinistre pirouette de plus. L'ancien pacte des patriarches a cédé la place à des contrats foireux. La « vermine » (« the woodlouse », littéralement le cloporte) des spéculateurs fait triompher « le regard net de la mort » (« death's stare ») en démembrant les reliques de l'ancienne communauté[844].

Cette passion pour l'argent est d'ailleurs cohérente avec l'analyse de Waldo Frank, le mentor de Crane. Lui aussi voyait son pays soumis au « règne éternel de l'argent », de « la machine industrielle que toute l'Amérique, même à ses heures de détente, doit servir[845]. » Sa critique du théâtre de Brooklyn, qui enseigne sans relâche l'amour de l'argent, met à jour la même décadence des valeurs chrétiennes et a peut-être nourri la réflexion de Crane[846].

Mais c'est bien sûr dans « The Tunnel » que la relation entre un capitalisme sauvage et ses conséquences spirituelles est la plus claire. D'abord, à travers les publicités pour le

[843] « Quels rusés voisins a l'histoire *in fine* ! / Le cloporte hypothèque l'ancienne table / A cartes que Powitzky achète pour seulement quatre / -Vingt quinze à la bourse d'Adam, - mange le cachet, / L'antique austère vernis … / Qui détient le prêt sur le temps et la disgrâce ? / Qui dévore le modèle avec ubiquité ? / Où sont mes compagnons et la race des patriarches ? // Les factions résignées des morts président. »

[844] Les traductions de « woodlouse » et « death's stare » sont empruntées à François Tétreau, dans l'édition du *Pont* chez Obsidiane, 1986.

[845] Waldo Frank, *Notre Amérique*, p.200.

[846] « Si l'on peut dire que la pièce de Broadway ait un héros, il est l'incarnation des roueries du commerce moderne. Broadway couronne roi le *picaresque* américain, et pullule d'escrocs sympathiques, d'escrocs très chrétiens, s'il vous plaît. Le public inlassablement frémit aux trouvailles d'habiles manipulateurs de l'argent d'autrui. Wallingford-dépêche-toi-d'être-riche succède au chevalier Galahad : autrefois, le saint Graal ; aujourd'hui, la belle Galette. » *Notre Amérique*, p.209.

dentifrice ou les lotions anti-pelliculaires, le sujet lyrique croit apercevoir la Mort flottant au-dessus de Poe et de lui-même :

> And why do I often meet your visage here,
> Your eyes like agate lanterns – on and on
> Below the toothpaste and the dandruff ads?
> - And did their riding eyes right through your side,
> And did their eyes like unwashed platters ride?
> And Death, aloft, - gigantically down
> Probing through you – toward me, O evermore!
> And when they dragged your retching flesh,
> Your trembling hands that night through Baltimore –
> The last night on the round ballots, did you,
> Shaking, did you deny the ticket, Poe?[847]

La Mort est n'est pas seulement une allégorie. Plus concrètement elle désigne les hommes qui selon l'hypothèse la plus répandue sur les circonstances de la mort de Poe, l'ont traîné, enivré à mort et l'ont battu le soir des élections le 3 octobre 1849 à Baltimore. Or la Mort poursuit « à tout jamais » le sujet lyrique, l'adverbe « evermore » répondant ainsi au célèbre « nevermore » du poème de Poe, « The Raven » (« Le Corbeau »). La Mort triomphe, violence extrême imposée par des hommes sur d'autres hommes, dans ce wagon de métro couvert d'affiches publicitaires.

Puis, évoquant la pauvre femme de ménage génoise que nous avons déjà rencontrée, le sujet lyrique se demande si c'est le Démon qui la raccompagne à la maison : « And does the Daemon take you home, also, / Wop washerwoman, with the bandaged hair ? [848]» Ici l'adverbe « also » renvoie certainement à la figure précédemment évoquée dans le poème, à savoir celle d'Edgar Poe, à moins qu'il ne s'agisse du sujet lyrique lui-même. La douleur de cette mère immigrée, misérable compatriote de Colomb, devient alors collective. C'est toute l'humanité qui souffre avec la Génoise humiliée car le rire hideux du Démon accomplit « the muffled slaughter of a day in birth [849]»: le tunnel devient infernal et l'aube est mise à mort, rejoignant l' « alba mentida » de « Nueva York : Oficina y denuncia », l'aurore impossible de « La aurora » ou encore l'aube « froide comme un suaire » du cendrarsien « Pâques à New York ». Cette fois-ci la relation entre Satan et l'exploitation économique ou la violence

[847] « Pour quelle raison croisé-je si souvent ici ton visage, / Et jour après jour tes yeux semblables à deux lanternes bleues, / Sous les pubs des dentifrices et des lotions anti-pelliculaires ? / Et est-ce que leurs yeux qui t'ont crevé le flanc, / Est-ce que leurs yeux crottés comme des gamelles sales sont montés dans le wagon ? / Et de là-haut la Mort gigantesque descend / Et fouille à travers toi, me cherche, O constamment ! / Et quand ils ont traîné ton corps secoué de hauts-le cœur, / Tes mains tremblantes cette nuit-là à travers Baltimore, / La dernière nuit des élections, celle du ballottage, est-ce que / En frissonnant tu as refusé le ticket, Poe ? »

[848] « Et le Démon te raccompagne-t-il aussi à la maison, / Toi la ritale au fichu, toi la femme de ménage ? »

[849] Nous pouvons traduire : « Le massacre silencieux du jour à peine éclos ». Mais le vers de Crane est plus précis puisqu'il est construit sur l'antithèse de la naissance et de la mort, de « slaughter » et « in birth ».

humaine est accomplie. D'autant que le sujet poétique passe de la troisième à la première personne pour s'adresser au Démon :

> O caught like pennies beneath soot and steam,
> Kiss of our agony thou gatherest;
> Condensed, thou takest all – shrill ganglia
> Impassioned with some song we fail to keep[850].

Le champ lexical de la finance sert à décrire le mal absolu, par la comparaison des hommes à de petites pièces d'un sou, et la figure du Démon en thésaurisateur. Il s'agit bien sûr ici d'une métaphore, le capital que Satan thésaurise, ce sont les souffrances des hommes. Il serait abusif de renverser la métaphore, le capitalisme n'est pas présenté comme un système démoniaque, certes. Mais le choix du vocabulaire financier pour décrire le Démon éclaire d'un jour peu favorable l'accumulation de capital. Crane répète d'ailleurs à la fin de son poème :

> Kiss of our agony Thou gatherest,
> O Hand of Fire
> gatherest[851]

Une fois de plus, l'image est une paraphrase de T.S. Eliot dans « The Fire Sermon », lui-même citant à la fois saint Augustin et Bouddha : « Burning burning burning / O Lord thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest // burning ». Chez T.S. Eliot, la répétition des paroles qui se défont tend à priver de leur puissance les mots d'origine, et renforce l'effet citationnel, comme s'il ne s'agissait que d'un vague écho, de plus en plus faible, et plutôt d'une supplique, d'une prière, que de la description d'une opération merveilleuse, purification de Bouddha ou appel du saint par Dieu. Chez Crane, il ne s'agit pas d'une citation mais d'une paraphrase qui en détourne et en renverse le sens original, à l'image de la perversion de Satan qui se nourrit de la souffrance humaine, et dont le baiser est mortel.

Si le Démon est le propriétaire qui exploite la misère des hommes, suggérant un lien ténu entre un capitalisme inhumain et la figure absolue du Mal, chez Lorca l'obsession pour l'argent et l'oppression capitaliste finissent par renverser les mythes bibliques. Le court poème « La aurora » qui conclut la section « Calles y sueños » mérite ici d'être cité en entier et commenté. Il est précédé dans cette troisième section de « Navidad en el Hudson » (« Noël

[850] « Coincés comme des pièces de petite monnaie entre la suie et la vapeur, / Toi, baiser de notre agonie tu accumules ; / Concentré, tu t'appropries tout – les ganglions douloureux / Secoués par la passion de quelque chant que nous ne parvenons pas à retenir. »
[851] « Baiser de notre agonie Tu accumules, / O Main de Feu / accumules »

sur l'Hudson ») où le sujet poétique chante le ciel vide, l'aube absente et la « fable inerte », et il succède immédiatement à « Nacimiento de Cristo » (« Naissance du Christ »), poème glacé à tous égards, qui s'inscrit partiellement dans un contexte réaliste (Manhattan est sous la neige, les annonces publicitaires volent au vent, on devine aux deux derniers vers une procession luthérienne) mais qui hésite entre la scène vue et le mythe, entre l'évocation merveilleuse et la représentation distanciée. Dans « La aurora » en revanche, seuls le toponyme « Nueva York » et la verticalité du paysage relèvent du réalisme ; nous sommes pour le reste dans un univers en somme abstrait, dominé par l'allégorie de l'aurore et la fiction d'une communion manquée :

La aurora

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible :
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados ;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre[852].

« L'aurore », « Ceux qui sortent » semblent annoncer la venue de l'aurore au début des quatre premiers quatrains (la syntaxe s'organise sur des goupes de quatre vers). Mais le poète précise dans le cinquième que « la lumière est ensevelie » et le poème se conclut sur des images sanguines davantage propres au coucher du soleil. Comment comprendre que la

[852] « L'aurore de New York / a quatre colonnes de fange / et un ouragan de noires colombes / qui barbotent dans les eaux pourries. // L'aurore de New York gémit / sur les escaliers sans fin, / cherchant parmi les arêtes vives / le jasmin d'une angoisse dessinée. // L'aurore vient et nul ne la prend dans sa bouche / parce qu'ici il n'y a ni espoir ni lendemain possible. / Parfois les pièces de monnaie en essaims furieux / transpercent et dévorent des enfants abandonnés. // Ceux qui sortent les premiers comprennent dans leurs os / qu'il n'y aura ni paradis ni amours effeuillées, / qu'ils s'en vont dans la fange des chiffres et des lois, / vers des jeux privés d'art, vers des sueurs sans fruit. // Le jour est englouti sous les bruits et les chaînes / en défi impudique de science sans racines. / Dans les faubourgs, des gens titubent d'insomnie / comme s'ils émergeaient d'un naufrage de sang. »

naissance du jour prenne des allures de tombeau, que le temps se dérègle au point d'annuler tout espoir futur ?

Pour la plupart d'entre nous, l'aurore est d'abord un paysage, céleste et terrestre, vraisemblablement une aquarelle de couleurs liquides et subtiles. Même dans ce poème de deuil qu'est « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne », Hugo ne renonce pas à l'évocation de la lumière aurorale. Le sujet lyrique de « L'Aube spirituelle » de Baudelaire est peut-être « terrassé », les cieux inaccessibles ont peut-être pour lui l'attrait de la mort, mais il oppose aux « débris fumeux des stupides orgies » des débauchés « l'aube blanche et vermeille », « Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant ». Autrement dit, l'émotion naît du contraste entre la blanche aurore et la disposition spirituelle du sujet. Dans le poème de Lorca, le sujet poétique est extrêmement discret, réduit aux marques de l'énonciation, à l'emploi du présent et de l'adverbe « aquí » (ici) qui renvoie à la situation d'énonciation. Mais le paysage, lui, est pour le moins problématique.

En fait, « L'aurore » défait au fur et à mesure des quatrains chaque trait que le poème ébauche. D'abord parce que le poème avance sur une série d'expressions contradictoires, dont le deuxième terme semble annuler le premier. Ainsi, dans les « cuatro columnas de cieno » (quatre colonnes de vase), les colonnes suggèrent une construction solide, l'élévation et la solennité d'un temple ou d'une bourse, la minéralité et la blancheur, tandis que la vase suggère la viscosité, l'instabilité, la profondeur, la puanteur repoussante, l'organique, et une sombre opacité. A quoi donc pourraient bien ressembler des colonnes de vase ? quelle construction pourrait tenir sur des appuis aussi étranges ? L'oxymore « negras palomas / que chapotean las aguas podridas » (noires colombes / qui barbotent dans les eaux pourries) associe la blancheur, la pureté, l'espace céleste, voire spirituel, des colombes, à l'adjectif « negras » et au groupe verbal qui évoque la saleté, un mélange d'eau et de déchets terrestres. A quoi il faut ajouter la bizarre construction de « l'eau pourrie » : normalement l'eau pourrit, elle est agent, mais n'est pas pourrie. Or ces oxymoriques colombes entrent elle-même dans la formation du groupe « huracán de negras palomas » (ouragan de noires colombes), lui aussi paradoxal, opposant la violence d'un phénomène météorologique à un symbole de paix et à un geste insignifiant, « barbotent », sans ampleur.

Plus loin l'adjectif « inmensas » avec son préfixe privatif –in renvoie à l'impossibilité de définir l'espace ; dans la métaphore « cieno de números y leyes » (la fange des chiffres et des lois), qui rappelle la première occurrence de « cieno », il est difficile de considérer le mot uniquement dans son acception figurée, abstraite : son caractère concret demeure ; et qui voit cette « fange [ou vase] des nombres et des lois » ? Les expressions paradoxales sont

multiples dans la suite du poème : les pièces de monnaie (inanimées, minérales) prennent la forme d'essaims (animés, organiques) et sont sujets de verbes d'action (percent, dévorent) ; le matériel et l'immatériel (la lumière est ensevelie), l'abstrait et le concret (les nards de l'angoisse dessinée) s'unissent étrangement. Autrement dit, on ne voit pas cette aurore, ni aucun des éléments du paysage que le poème fait semblant de construire.

Dans « Nueva York : Oficina y denuncia », Lorca demande : « ¿ Qué voy a hacer ? ¿Ordenar los paisajes ? », faisant peut-être écho au programme du locuteur de « The Waste Land » : « Shall I at least set my lands in order ? » Mais contrairement à ce dernier qui affirme « These fragments I have shored against my ruins », le sujet lyrique de « Nueva York : Oficina y denuncia » répond « No, no ; yo denuncio[853]. » Or c'est sans doute un des procédés les plus singuliers de *Poeta en Nueva York* que de refuser d' « ordonner les paysages ». Et pourtant, nombreux sont les titres qui font référence à l'organisation visuelle, voire picturale, d'un espace, en particulier dans la troisième section, « Calles y sueños » : « Paisaje de la multitud que vomita : Anochecer de Coney Island », « Paisaje de la multitud que orina : Nocturno de Battery Place », « Ciudad sin sueño : Nocturno del Brooklyn Bridge », « Panorama ciego de Nueva York », et dans la sixième section « Nocturno del hueco », « Paisaje con dos tumbas y un perro asirio », « Ruina », « Luna y panorama de los insectos ». Mais certains de ces titres paradoxaux, « Panorama ciego » (« Panorama aveugle ») ou « Nocturno del hueco » (« Nocturne du creux »), indiquent à quel point ces paysages sont moins construits que déconstruits.

De ce point de vue, le choix de Lorca est entièrement opposé à celui de Crane dans *The Bridge.* Dans ce dernier livre, les paysages sont volontiers impressionnistes, il est vrai. Ainsi, dans « Proem », c'est à une succession d'images qu'on assiste, comme à celle d'un film, chaque quatrain composant son image : la vue de la baie de New York à l'aube apparaît petit à petit, depuis le bureau élevé d'un gratte-ciel semble-t-il, avec le vol d'une mouette au-dessus des eaux, l'apparition d'une voile, le mouvement des ascenseurs, le fourmillement des masses, l'hésitation d'un suicidaire sur le parapet du pont. Puis à la matinée succèdent midi, l'après-midi, le soir et la nuit, variant les points de vue. C'est en somme un procédé comparable qui est employé dans « The Harbor Dawn ». Le premier quintile donne une impression d'ensemble : blancheur, synesthésie des sons, de la matière, des couleurs ; la deuxième strophe, comme dans « Proem », prend appui sur l'adverbe « then » (puis) avant

[853] « Que vais-je faire ? Ordonner des paysages ? […] Non, non ; je dénonce. » Leiris traduit les deux vers d'Eliot de la façon suivante : « Mettrai-je au moins de l'ordre dans mes terres ? » et « Je veux de ces fragments étayer mes ruines ».

d'ébaucher les anecdotes. Le lecteur voit sans difficulté cette blancheur matinale, comme une enveloppe cotonneuse de brume (de vapeur ?), et ponctuée par les silhouettes précises d'un camion, d'un docker soul, des bouées dans la baie.

A l'inverse « La aurora » de Lorca ne produit que très peu d'images : celle, surréaliste, des essaims de pièces, celle plus classique des « gens qui titubent d'insomnie », et peut-être celle – mais là encore, elle demande un effort d'imagination considérable, du « naufrage de sang ». Aussi est-ce moins un « panorama aveugle » pour reprendre le titre d'un autre poème de Lorca, qu'un dessin gommé au fur et à mesure, une « aurore en creux », en surimpression de laquelle s'imposent progressivement quelques images de sang et de malheur.

En effet la cinquième strophe du poème s'oppose aux quatre premières (aux quatre colonnes de vase), transformant l'aurore en une vision de cauchemar ou d'enfer, qui n'est pas sans rappeler celle de Cendrars à la fin des « Pâques à New York » :

> Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
> Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.
>
> Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
> Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.
>
> Les métropolitains roulent et tonnent sous terre.
> Les ponts sont secoués par les chemins de fer.
>
> La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées,
> Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées.
>
> Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
> Se bouscule et s'engouffrent dans de longs corridors.
>
> Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
> Le soleil, c'est votre Face souillée par des crachats.

Si l'on ajoute que le sujet lyrique des « Pâques » évoque au début du poème « le masque d'angoisse qui [l'] étreint », le nombre de motifs communs devient important : angoisse, immensité, bruit, impudeur, toute-puissance de l'argent. L'on dira, sans doute, que ce sont là caractères fréquents d'une grande métropole. Mais deux autres motifs sont propres aux poèmes de Cendrars et Lorca : la disparition du paradis et le refus de la communion. « La joie du Paradis se noie dans la poussière » écrit Cendrars, à quoi Lorca semble répondre par « no habrá paraíso ni amores deshojados » ; « Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu » dit le sujet des « Pâques » au Seigneur muet, et « La aurora llega y nadie la recibe en su boca » constate celui de « La aurora ».

Si l'aurore s'efface au fur et à mesure du poème, c'est, comme le précise le troisième quatrain qui donne la clé du poème, que « L'aurore vient et nul ne la reçoit dans sa bouche / parce qu'il n'y a là ni matin ni possible espérance ». Les deux points qui suivent ces vers soulignent la relation logique avec les deux vers suivants : il n'y a pas de communion, il n'y a plus d'espoir ni de renaissance possible parce qu'il y a eu un crime, « A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños. » L'allusion explicite au sacrement de la communion cède la place à une image inverse : non pas l'absorption du corps du Christ ou d'une hostie aurorale par les fidèles, mais le meurtre et la consommation des corps des enfants abandonnés par des essaims affamés de pièces de monnaie. L'analogie formelle entre l'hostie et la pièce de monnaie ne fait qu'accentuer la symétrie des images, l'une rituelle et spirituelle, rappel d'un sacrifice qui est une promesse de résurrection, l'autre terriblement violente, triomphe d'un capitalisme mortifère et sauvage.

Ce refus de la communion par les habitants de New York, le goût démesuré de l'argent et la mort des enfants, sont aussitôt suivis de fléaux touchant toute la ville, d'une inversion du ciel et de la terre, du blanc et du noir. Ce sont malédictions qui rappellent celles de l'*Ancien Testament*, les plaies d'Egypte maudite par le Seigneur : les essaims de pièces de monnaie font songer aux sauterelles, « La luz […] sepultada » rappelle le neuvième fléau d'Egypte, et le naufrage de sang fait écho au premier fléau, l'eau changée en sang :

> Et toute l'eau du Fleuve se changea en sang. Les poissons du Fleuve crevèrent et le Fleuve fut empuanti au point que les Egyptiens ne pouvaient plus en boire l'eau. Il y eut du sang partout en Egypte[854].

Or les fléaux d'Egypte punissent le crime de Pharaon, qui au début de *l'Exode* a exigé la mort des enfants mâles du peuple d'Israël mis en esclavage :

> Les Egyptiens contraignirent les enfants d'Israël au travail et leur rendirent la vie insupportable par de rudes labeurs […]. Pharaon donna alors à tous ses sujets l'ordre suivant : « Tous les fils qui naîtront aux Hébreux, jetez-les au Fleuve, mais laissez vivre toutes les filles. »[855]

Implicitement, New York dominée par l'argent est assimilée à l'Egypte de Pharaon. Comme elle, la ville américaine est accablée de maux, lumière obscurcie de caveau funéraire, naufrage de sang, en conséquence de ses crimes, la mort des enfants. Par ailleurs, l'expression « sudores sin fruta » (sueurs sans fruit) suppose une malédiction du travail ou de la terre qui nous renvoie aux vieux mythes du crime entraînant la stérilité de la terre, une histoire que l'on trouve sous de multiples variantes : qu'il s'agisse de celle du roi pêcheur et

[854] *Exode*, VII, 20-21
[855] *Exode*, I, 14 et 22.

de la terre gaste reprise par Eliot dans « The Waste Land », ou celle du premier crime biblique, celui d'Abel par son frère Caïn :

> Maintenant sois maudit et chassé du sol qui a ouvert la bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Si tu cultives le sol, il ne te donnera plus son produit : tu seras un errant parcourant la terre[856].

Mais ici les fléaux new-yorkais ne sont pas présentés comme la punition d'un dieu. Dieu dans le poème de Lorca n'est pas mort, il est absent, effacé. Certes la personnification de l'aurore assimile celle-ci à quelque puissance transcendante et sacrifiée, mais le poème s'inscrit dans la continuité de « Navidad en el Hudson », d'un monde seul sous le ciel vide. La répétition du crime, l'obstination des hommes à s'opprimer les uns les autres, équivaut à un refus du sacrement de la communion, et donc à l'impossibilité de tout rachat. C'est pourquoi Lorca retravaille les images bibliques pour en nier l'espérance. Ainsi la malédiction de la « sueur sans fruit » est plus terrible que le destin qui touche Adam expulsé du paradis, puisque précisément celui-ci fait germer le sol « à la sueur de son visage ». D'ailleurs, le retournement des motifs de la *Genèse* a été initié avec le vers « que no habrá paraíso ni amores deshojados ». La très belle image des « amours effeuillées » est à la fois enfantine, qui assimile l'amour à un jeu, à l'effeuillage de la marguerite pour savoir si l'on est aimé, et renvoie donc aux enfants du poème. Mais elle suggère surtout qu'il n'y aura pas de paradis ni terrestre ni céleste, de retour au temps de l'innocence nue. A l'évidence ici les enfants « abandonnés » ne jouent pas à effeuiller les marguerites, il sont dévorés par l'argent : il n'y aura donc jamais de blanc paradis, mais « la fange des nombres et des lois », des « jeux sans art », le cauchemar d'une ville sans aube ni espoir. L'oppression, la souffrance des enfants abandonnés, peut-être contraints de travailler, l'injustice sociale et économique sont cause de la condamnation de tous : pas de rachat possible.

C'est cette même histoire d'un système économique non seulement « cruel » mais criminel, privant les hommes de lumière, que Lorca conte à plusieurs reprises, par exemple dans « Danza de la muerte » :

> De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
> que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
> El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico
> ignorantes en su frenesí de la luz original[857].

[856] *Genèse*, IV, 11-12.
[857] « Du sphinx au coffre-fort il y a un fil tendu / qui traverse le cœur de tous les enfants pauvres. / L'élan primitif danse avec l'élan mécanique, / ignorant dans leur frénésie la lumière originelle. »

De nouveau la sauvagerie, la torture des enfants pauvres sont les causes (ou les conséquences) d'une faute spirituelle : personne ne voit « la lumière originelle ». Parallèlement, le mythe laïque du progrès est aussi défait : la « flor aséptica de la raíz cuadrada », coupée par les peintres en blouse blanche de l' « Oda a Salvador Dalí », est devenue dans « La aurora » la « ciencia sin raíces ». Et cette science sans racine, au lieu d'être le moteur des Lumières, de la libération intellectuelle et politique des hommes, les emprisonne. La vision de l'île de Manhattan, encerclée non plus par la mer mais par des flots de sang, est particulièrement atroce : les habitants prisonniers enfermés entre les quatre colonnes de fange sont définitivement soumis à la toute puissance de l'argent (seules les pièces de monnaie semblent animées d'une vitalité active), dans une fixation éternelle, celle d'un présent d'éternité, où le futur n'est employé que pour être nié, où le passé est oublié et toute histoire rompue.

Tel nous semble être le postulat majeur de *Poeta en Nueva York* et, dans une moindre mesure, de *The Bridge* : la liberté ou la vie spirituelle de chaque sujet s'articule au fonctionnement social dans son ensemble. Crane le dit fort bien lorsqu'il affirme que l'aliénation d'une classe sociale induit une dévalorisation de la vie humaine en général. Lorca, lui, montre le lien direct entre la mort spirituelle et la sauvagerie capitaliste. On peut aussi le dire autrement : l'œil braqué sur la mort à l'œuvre et l'altération permanente des corps, si je doute que je suis un sujet, et non un agrégat de matière soumis à métamorphose, la reconnaissance par l'autre de ma qualité de sujet me rassure et m'ôte un peu de mon angoisse. Mais cette reconnaissance n'est efficace que si cet autre est lui-même pour moi un sujet. S'il est pour moi un outil, un matériau que je soumets, sa parole perd toute vertu : pas de reconnaissance qui ne soit réciproque et je ne suis jamais si libre qu'entouré de sujets libres. Inversement, la misère que j'impose à l'autre rejaillit sur moi.

Le sujet poétique que Crane et Lorca construisent dans leurs livres est éminemment politique, il est l'homme de la « polis », de la cité. Les métaphores politico-urbaines suggèrent à quel point l'état spirituel s'articule à l'organisation de la cité. Dans « Panorama ciego de Nueva York », Lorca assimile ainsi flux sanguin et flux migratoire avec « el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre »[858], la ville devenant une réalité organique, un corps. Inversement, il affirme dans « Panorama ciego de Nueva York » : « Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales[859] », l'esprit prenant à son tour la forme de la

[858] « la criaillerie chinoise qui bouillonne au débarcadère du sang ».
[859] « Nous ignorons que la pensée a des faubourgs ».

ville. Crane sans nul doute eût pu dire comme Lorca : « J'ai dit un poète à New York, j'aurais dû dire New York dans un poète[860] », lui qui propose dans « The Tunnel » de surprenantes métaphores, très proches des faubourgs de la pensée lorquiens. Il évoque ainsi les « back forks of the chasms of the brain » (« les embranchements dans les gouffres lointains du cerveau ») et les « interborough fissures of the mind » (« les crevasses entre les arrondissements de l'esprit ») : ce sont les ratés de l'urbanisme, c'est le manque de lien politique qui vient créer ses béances, ses terrains vagues, ses *wastelands* dans l'esprit du sujet. Le postulat de Crane et Lorca sur la vie de l'esprit est donc susceptible de conséquences politiques majeures.

3.4. Ethique politique

Ni *Poeta en Nueva York* ni *The Bridge* ne présentent à proprement parler de programme politique. En revanche, au-delà du constat qu'il existe une *économie spirituelle*, un lien avéré entre le fonctionnement social et économique et la vie de l'esprit, les deux livres proposent une éthique et une politique du sujet.

Cette éthique tient en un mot, l'amour, qui se fonde sur une ontologie particulière, sur ce que nous avons déjà appelé une *identité intersubjective*. Le « Poema doble del lago Eden » de Lorca l'affirme : il y a une quasi identité entre amour et liberté, « quiero mi libertad, mi amor humano » (« je veux ma liberté, mon amour humain »). Alors que le sujet se plaint de la voix fausse, artificielle, qui a couvert en lui la vraie, sa voix est libérée au moment où est réaffirmée la nécessité du désir. Autrement dit, Lorca ne cesse de l'écrire : l'identité authentique du sujet passe par l'amour ou le désir de l'autre, par la compassion ou l'identification à l'autre.

L'épopée amoureuse de l'Amérique dans *The Bridge*

Dans plusieurs sections de *The Bridge*, le dispositif de la page souligne de façon originale la continuité d'une même quête, initiée par Colombus, poursuivie par les amants de « The Harbor Dawn », le « you » de « Van Winckle », les marginaux de « The River », le Brave nommé Maquokeeta dans « The Dance », et la mère de « Indiana ». En effet, deux textes se superposent : à droite du corps principal des vers, consacrés à un épisode historique, une anecdote ou un récit mythique, se déroule un autre texte, comme en contrepoint, qui

[860] D'ailleurs une fois de plus, les vers de « The Tunnel » où se trouve l'expression multiplient les allers-retours entre formes humaines (« head », « body », « brain ») et paysagères (« rails », « river »), entre la souffrance de l'autre et celle du sujet.

souligne le passage du lyrisme à l'épopée et la continuité du poème d'une section à l'autre. Car toutes les figures du poème parcourent le corps de l'Amérique dans une même quête d'amour. Dans « The Harbor Dawn » l'effet est particulièrement réussi : alors que le sujet s'éveille aux bruits de la ville et à l'amour de l'amant ou de l'amante, le commentaire de droite exige une interprétation de cet amour.

400 years and
more ... or is
it from the
soundless shore
of sleep that time

recalls you to
your love,
there in a
waking dream
to merge your seed

- with whom ?

Who is the
woman with
us in the
dawn?...
whose is the
flesh our feet
have moved
upon ?[861]

La disposition des mots, environnés de blanc, la tonalité interrogative de la voix lui donnent une qualité éliotienne. Là encore on croit percevoir la voix ténue, discrète, sensible, mais obstinée et chantante du locuteur intermittent de « The Waste Land ». La question « Who is the woman with us in the dawn ? » est évidemment une paraphrase de « What the Thunder Said », « Who is the third who walks always beside you ? » Mais le passage du masculin au féminin nous éloigne du texte originel, de l'allusion aux pèlerins d'Emmaüs ne reconnaissant pas le Christ ressuscité à leur côté. Car la chair foulée par « nos pieds » est celle de Pocahontas, le corps de l'Amérique. C'est à une « religion » immanente que nous sommes conviés, proche de la pensée d'Emerson, la divinité prenant corps dans le monde. Le Tonnerre de T.S. Eliot devient ici la danse amoureuse de Pocahontas et de Maquokeeta, de l'Amérique et du Temps. Cette religion est aussi une politique, car l'amour pour l'amant ne se conçoit pas sans l'amour pour la Terre et le pays. Si Rip Van Winkle se réveille après un sommeil de vingt ans, le sujet qui s'éveille à l'aube dans « The Harbor Dawn » poursuit 400 ans plus tard la geste de Colombus et des pionniers : à travers l'amant il cherche le corps de l'Amérique.

[861] « 400 ans et plus … ou est-ce depuis la rive silencieuse du sommeil que le temps te rappelle à ton amour, là dans le rêve du petit matin, pour mêler ta semence – avec qui ? Qui est la femme auprès de nous dans l'aube ? … à qui est la chair que nos pieds ont foulée ? »

Par la continuité de cette même quête à travers les siècles, il échappe partiellement à sa finitude et s'inscrit dans une durée, dont la dimension éthique (la disponibilité à l'amour) se double d'un caractère culturel et politique évident (la curiosité pour et l'amour de l'Amérique, dans ses aspects géographiques et historiques).

Nous savons que dans « The Waste Land », le locuteur principal est un roi, une fiction, un ordonnateur, alors que chez Crane le sujet poétique majeur de *The Bridge* est le sujet lyrique. On a proposé déjà des hypothèses sur le choix du sujet fictif chez Eliot. La différence entre les deux poètes tient aussi à deux conceptions politico-religieuses de l'individu et de la cité, très éloignées. Chez Eliot, il y a une méfiance vis-à-vis de l'individu, essentiellement misérable, qui ne peut être racheté que par la grandeur d'un rite et d'un mythe collectifs. L'individu doit se rendre. Tandis que Crane est individualiste, au sens où la vie politique ne saurait se concevoir qu'avec et pour des individus, mais des individus capables d'amour comme fondement du collectif : une politique du rite chez Eliot, une politique de l'amour chez Crane.

Le poème « The Harbor Dawn » est aussi une paraphrase de « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Mais le brouillard anesthésiant qui envahissait les rues de « The Love Song » ressemble ici au voile d'une aube rimbaldienne, mystérieux et érotique, qui pénètre jusque dans la chambre et le sommeil du sujet, défaisant la frontière entre espace intérieur et espace urbain. Parce que le temps dans l'amour n'est pas répétition mais continuité, parce que le sujet vibre à l'unisson de la ville et du continent au sein de la durée, l'amour ici est béni :

> And you beside me, blessèd now while sirens
> Sing to us, stealthily weave us into day –
> Serenely now, before day claims our eyes
> Your cool arms murmurously about me lay[862].

Alors que Prufrock constatait "I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me[863]", ici les sirènes du port enchantent les amants. Au silence des sirènes de l'absolu chez Eliot répond le chant accueillant des sirènes portuaires chez Hart Crane. La merveille n'est pas à chercher ailleurs, plus loin, au-delà de la Terre, mais dans un amour ouvert sur un espace-temps large. L'amour des amants ne se protège pas contre les intrusions extérieures, au contraire il les conduit vers un espace collectif, leur chambre poreuse ouvre sur l'Amérique. Par leur quête, ils prennent place dans une durée nouvelle et

[862] « Toi qui reposes à mes côtés, béni(e) maintenant que les sirènes / Chantent pour nous, et nous entraînent doucement vers le jour - / Sereinement, avant que le jour réclame nos yeux / Tes bras m'entourent de leur fraîche rumeur. »
[863] Pierre Leyris traduit : « J'ai, chacune à chacune, ouï chanter les sirènes. / Je ne crois guère qu'elles chanteront pour moi. »

cessent d'être des figures dérisoires, formes momentanées près de disparaître. Ils poursuivent et donc modifient une épopée, dont il faut bien dire qu'elle est dans le poème définie par l'histoire et la culture nationales.

Pour échapper au désastre d'un destin de poussière, ou d'une « mort véritablement morte » comme dirait Lorca, l'éthique fondée sur l'amour (qui inscrit l'amant dans la durée et le met en communication avec un vaste espace) est présentée comme la seule issue pour les « Modernes ». Les mains unies des amants de « The Harbor Dawn », qui répondent elles-mêmes aux « myriades de mains neigeuses » à la fenêtre, à la fois flocons et mains fantomatiques de présences diffuses (fantômes issus du passé ? des livres ? présence magique des autres membres de la collectivité ?) reviennent constamment dans le poème, pour former le pont qui lui donne son titre : « Your hands within my hands are deeds ; / my tongue upon your throat – singing / arms close ; eyes wide, undoubtful /dark / drink the dawn[864] ». L'expression « my tongue upon your throat - singing » désigne une poétique tout à fait singulière, érotique. Qui chante ? ta gorge ou ma langue ? il y a chant parce qu'il y a désir entre toi et moi et l'indétermination du chant (l'agent de « singing » peut être indifféremment « my tongue » ou « your throat ») n'a guère d'importance. Mais il faut également prêter attention à la double connotation de « deed », qui peut désigner un haut fait dans un contexte épique, en même temps qu'un contrat, un acte notarié. Autrement dit, cette union des mains est à la fois un acte amoureux du sujet lytique, elle prend sa place dans une épopée et elle est le fondement, le contrat d'une vie collective.

Dans « The Harbor Dawn », ce pont formé des bras des amants est donc plus heureux que celui du « Pont Mirabeau » d'Apollinaire : « Les mains dans les mains restons face à face / Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l'ombre si lasse ». Dans les deux cas, le pont des amants double le pont de pierre, pont Mirabeau ou Pont de Brooklyn, tandis que s'écoule le temps, liquide. Mais il n'y a point de lassitude chez Hart Crane, car la durée dans laquelle s'inscrivent les amants n'est pas répétition mais métamorphose de l'histoire qui précède (la leur et celle de l'Amérique) par le surgissement de nouveau, de même que dans la mémoire et la durée bergsoniennes, le nouvel événement ne s'ajoute pas simplement aux précédents mais modifie l'ensemble, de même que pour Eliot « le passé [est] modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé [865]».

[864] « tes mains dans mes mains sont des actes ; / ma langue sur ta gorge – chantante / les bras resserrés ; les yeux grands ouverts, d'un noir / indubitable / boivent l'aube ».
[865] « La Tradition et le talent individuel », in *Essais choisis*, p.29.

Dans la partie centrale du livre, intitulée « Cape Hatteras », le pont des mains semble être une double réponse à Eliot, mais aussi à Victor Hugo, et notamment à « Vingtième siècle », l'avant-dernière partie de *La Légende des siècles*, que nous nous souvenons peut-être avoir déjà croisée dans la deuxième partie de ce travail, à propos de « Zone » d'Apollinaire. On trouve dans le poème de Crane comme chez Hugo les motifs du dragon et de l'avion (encore appelé aéroscaphe au XIXe siècle), un paysage de mer et de ciel, le bruit du flux et du reflux, le scintillement des étoiles, l'ampleur d'un temps épique, la présence d'Adam, la mention des grandes guerres et des batailles de l'histoire, (chez Crane, l'Iliade et la Somme), et une interrogation sur l'avenir de l'homme. Mais la dynamique en est bien différente.

Hugo compose sa prophétie, « Vingtième siècle », sur une opposition de deux poèmes en miroir, « Pleine mer » et « Plein ciel ». Le Léviathan de « Pleine mer », le navire dragon du passé et du dix-neuvième siècle, flotte sur les profondeurs glauques de la mer, traîne avec lui l'horreur et la guerre, la Nuit et l'ignorance, la lutte de l'Adam slave et de l'Adam germain, tandis que « […] le progrès solitaire, / Comme un serpent coupé, se tordait sur la terre, / Sans pouvoir réunir les tronçons de l'effort » et que « L'homme au-delà d'un pont ne connaissait plus l'homme » : le navire finit par sombrer. Or à ce naufrage succède dans « Plein ciel » la conquête céleste de l' « aéroscaphe », dont les projets se multiplient à l'heure où écrit Hugo, en 1859. Cette nouvelle nef réconcilie tous les contraires, selon une rhétorique proprement hugolienne, qui multiplie les oxymores : « C'est de la pesanteur délivrée, et volant », « C'est la grande révolte obéissante à Dieu », la « sainte rage » etc. Le concept d'une révolte entrant dans les plans divins est certes assez hétérodoxe : dans la tradition judaïque et chrétienne, c'est précisément la désobéissance d'Adam goûtant à l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, la séparation d'avec la volonté divine, l'autonomie morale acquise alors, qui provoquent la colère de Dieu, l'expulsion du Paradis, les souffrances et la mortalité de l'homme. Mais il faut comprendre que pour Hugo les connaissances scientifiques de l'homme, le Progrès technique des Lumières, la rébellion contre la gravité et la condition humaine lui permettent de revenir vers Dieu, et donnent donc un sens nouveau à la désobéissance originelle. Le désir de connaissance de l'homme, parce qu'il lui fait au terme de son histoire retrouver le chemin vers Dieu, modifie rétrospectivement le sens de la désobéissance première : « révolte obéissante à Dieu », elle est moins une rupture, que le premier pas vers la nouvelle réunion de l'homme et de Dieu. Car le progrès scientifique et technique entraîne dans son sillage un progrès politique, moral, théologique :

> La pesanteur, liée au pied du genre humain,
> Se brisa ; cette chaîne était toutes les chaînes !

Tout s'envola dans l'homme, et les fureurs, les haines,
Les chimères, la force évanouie enfin,
L'ignorance et l'erreur, la misère et la faim,
Le droit divin des rois, les faux dieux juifs ou guèbres,
Le mensonge, le dol, les brumes, les ténèbres,
Tombèrent dans la poudre avec l'antique sort,
Comme le vêtement du bagne dont on sort.

« Et c'est ainsi que l'ère annoncée est venue » ajoute le poète, la science accomplissant enfin la parole des prophètes, une ère de paix où l'âme de l'homme se mêle presque à Dieu, où la nef « […] fait entrer dans l'homme tant d'azur […] ! ». L'opposition entre révélation et savoir positif, entre science et poésie a disparu, « Et l'on voit s'envoler le calcul de Newton / Monté sur l'ode de Pindare ». L'aéroscaphe musical vibre comme « une lyre », « […] avec un hymne en ses agrès ; / Et l'on croit voir passer la strophe du progrès ».

Certes, « Plein ciel » est une « prophétie » au sens particulier que lui donne Hugo. Lorsque Victor Hugo écrit dans « Fonction du poète », le poème qui ouvre *Les Rayons et les ombres* (1840), que le poète « voit, quand les peuples végètent », il signifie surtout qu'il *veut* ; tout son travail alors consiste à passer de l'ombre à la représentation, et à porter son rêve sur ses strophes rythmiques. Le poète n'a pas la naïveté de croire que le progrès technique et la conquête du ciel entraîneront d'eux-mêmes « l'unique nation » où plane « La liberté dans la lumière ». Mais il entend « préparer des jours meilleurs » selon les mots de « Fonction du poète », en proposant un mythe progressiste, où la révolution industrielle entraîne enfin une révolution politique et morale. Il s'agit en toute lucidité d'être « l'homme des utopies », toujours selon le même poème, et d'inviter l'humanité à un destin plus haut en en faisant « flamboyer » le mythe et le rêve.

C'est mû par la même intention prophétique que Crane écrit *The Bridge*, mythe autant que poème lyrique et épopée. Seulement, lui cherche ses images de l'autre côté de la Première Guerre mondiale, après que l'aviation s'est illustrée dans la guerre entre les nations. Aussi l'antithèse de « Pleine mer » et de « Plein ciel » ne peut-elle fonctionner. Tandis que chez Hugo, la hiérarchie des espaces est non problématique, le Léviathan rampe « aux ténèbres » et le navire oiseau « plane au fond d'un paradis », chez Crane au contraire l'un contamine l'autre : la flotte ailée est appelée « the dragon's covey » (la compagnie du dragon), et son caractère terrestre, tellurique, est constamment marqué. Les hangars à avions sont des « larval-silver hangars » (d'argentés hangars larvaires), les avions sont de « Tellurian wind-sleuth » (les limiers telluriques du vent). L'ambition de cette flotte comparée à la constellation des Pléiades est aussi délirante que chez Hugo, mais plus ambiguë. Alors que Hugo chante

« la fin du héros », devenu inutile en temps de paix démocratique, au contraire dans les yeux des pilotes de Crane brillent de nouvelles « Iliades », et « Hell's belt springs wider into heaven's plumed side »[866]. De la nef de « Plein ciel », Hugo écrit que « Splendide, elle introduit les peuples, marcheurs lourds, / Dans la communion des aigles », mais l'aigle qui domine « Cape Hatteras » n'a rien d'un communiant :

> Now the eagle dominates our days, is jurist
> Of the ambiguous cloud. We know the strident rule
> Of wings imperious…[…][867]

Le verbe « dominates », et les adjectifs « strident » et « imperious » désignent au contraire une politique agressive, conquérante, qui associe dès sa naissance l'aviation à la conquête impérialiste. Ce qui avait échoué avec le navire de « Pleine mer » échoue aussi avec l'avion : le progrès espéré, les « Nouvelles latitudes » auxquelles aspirent les deux premiers pilotes, les frères Wright qui s'envolent sur la Côte Est des Etats-Unis, au Cap Hatteras, et le « script prophétique » de leur vol conduisent bientôt à la « dispersion de débris sans forme » avec la chute des avions de combat autodétruits.

Aussi le mythe d'une aviation unissant l'homme à l'homme et à Dieu dans une fraternelle communion, encore sollicité - avec humour et à rebrousse-poil par Apollinaire en 1913 dans « Zone », ne saurait convenir à Crane. Comme Hugo, Crane insiste sur le caractère éminemment musical de son mythe, mais la figure tutélaire de « Cape Hatteras » n'est ni un aviateur, ni même un ingénieur. Le véritable « Dirigeable » est Walt Whitman, le poète qui déclare à l'orée de son livre « I will make a song for these States that no State may under any circumstances be subjected to another State, / […] /I will sing the song of companionship, / I will show what alone must finally compact these / […] /I will write the evangel-poem of comrades and of love »[868]. On ne saurait être plus clair : le guide que Crane assigne à son mythe est un évangéliste d'un nouveau genre, Walt Whitman, le poète de l'amour humain et de l'égalité démocratique.

---

[866] « Le baudrier de l'enfer bondissant pénètre plus avant dans le flanc duveteux du paradis. » François Tétreau a joliment transposé ici « Et […] claquent, sur le côté empenné du ciel, les larges sangles de l'enfer. »

[867] « A présent l'aigle domine notre temps, c'est le juriste / Des nuages ambigus. Nous connaissons la loi stridente / De ses ailes impérieuses … […] »

[868] In *Leaves of Grass*, le recueil constamment augmenté de Whitman, dont les éditions se succèdent de 1855 à 1892, dans le poème « Starting from Paumanok » : « Je ferai un chant pour les Etats-Unis afin que pas un seul Etat ne soit jamais en aucune circonstance assujetti à un autre Etat, / […] / Je chanterai le chant de la camaraderie, / Je montrerai ce qui doit seul finalement unir ces Etats, / […] / Je vais écrire le poème-évangile des camarades et de l'amour », traduction de Roger Asselineau, *Feuilles d'herbe*, édition Aubier bilingue, Domaine américain, 1989.

Whitman était tout aussi conscient que l'est plus tard Lorca de la métamorphose des corps, mais au lieu de craindre la morsure de l'herbe, le poète de Brooklyn osait écrire « I suppose it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven »[869] et en concluait :

> I celebrate myself, and sing myself,
> And what I assume you shall assume,
> For every atom belonging to me as good belongs to you[870].

Que signifie le vers « every atom belonging to me as good belongs to you » ? Non pas que "tu" me possèdes, mais que nous faisons tous partie de la même totalité, que nous sommes faits de la même matière métamorphique, et qu'au fond tu es responsable de toi mais aussi de moi et de la totalité de « l'étant », pour emprunter un terme à Heidegger. Celui qui sait de quelle matière il est formé et quelle métamorphose attend son corps, se chantant soi-même chante le monde, reconnaît en l'autre une partie de la totalité à laquelle il participe.

Marquant ses pas dans les traces de Whitman, Crane préfère donc au mythe de l'avion celui du pont, architecture qui offre sa courbe au ciel sans mais quitter la Terre, union des mains des deux poètes :

> And see ! the rainbow's arch – how shimmeringly stands
> Above the Cape's ghoul-mound, O joyous seer!
> Recorders ages hence, yes, they shall hear
> In their own veins uncancelled thy sure tread
> And read thee by the aureole' round thy head
> Of pasture-shine, *Panis Angelicus !*
> Yes, Walt,
> Afoot again, and onward without halt, -
> Not soon, nor suddenly, - no, never to let go
> My hand
> in yours,
> Walt Whitman –
> so -[871]

Parce qu'ils appartiennent à cette durée fluide à laquelle ouvre l'amour, leurs mains se joignent par-dessus l'obstacle de la chronologie. La main amicale du poète de la démocratie et de l'amour libre est l'antidote à la main thésaurisatrice du Démon financier de « The

[869] In « Song of Myself » : « Je suppose que c'est le drapeau de mon humeur, taillé dans le tissu vert de l'espérance. » Traduction de Roger Asselineau.
[870] « Je me célèbre et je me chante moi-même, / Et ce que je prends à mon compte, tu le prendras à ton compte, / Car chaque atome qui m'appartient, t'appartient aussi bien à toi. » Ibid.
[871] « Et vois ! comme la courbe de l'arc-en-ciel brille / Au-dessus du dos monstrueux du Cap, O joyeux voyant ! / Les archivistes des temps à venir entendront bien, / Et dans leurs propres veines, l'écho de ton pas sûr, / Ils te devineront à l'auréole qui illumine ton front / Eclatante rosée des pâturages, *Panis Angelicus* ! / oui, Walt, / Debout, marchons de nouveau sans nous arrêter, / Et ni bientôt ni par surprise, non jamais tu ne laisseras / Ma main / quitter les tiennes / Walt Whitman / là »

Tunnel ». Elle est aussi une actualisation nouvelle de la présence divine dans « Ave Maria ». Ainsi, l'avenir entendra « thy sure tread », « la marche sûre » de Whitman, de même que Colombus entendait « thy sounding heal », le « talon sonore » d'Elohim ; l' « auréole » de Whitman remplace la « Couronne » de Dieu et la main de Whitman est en somme une variante de la main de Dieu évoquée par Colombus, dans « Ave Maria » :

And kingdoms
naked in the
trembling heart -
Te Deum laudamus
O Thou Hand of Fire

Dieu est un pont, Dieu est l'un des noms de l'amour qui fait accéder l'homme à la durée et à la totalité. Nous le savons, cette main de feu d'« Ave Maria » (détournée et pervertie ensuite dans « The Tunnel ») est elle-même une variation sur la conclusion de « The Fire Sermon » dans « The Waste Land ». Après avoir constaté « I can connect / Nothing with nothing. / The broken fingernails of dirty hands », et pris note une fois de plus la misère et l'impuissance humaine, le sujet éliotien qui se confond alors partiellement avec saint Augustin au moment de sa conversion et avec Bouddha lors de son sermon raconte :

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

Burning[872]

Le bégaiement du sujet rend l'expérience ambiguë, ce qui est typique du traitement éliotien des citations, ici sermon du feu de Bouddha et récit de saint Augustin. S'agit-il d'une véritable expérience mystique, la brûlure est-elle brûlure d'amour, fusion avec le divin, ou infernale souffrance ? l'arrachement est-il arrachement au monde ou arrachement du corps de Dieu ? Comme toujours dans « The Waste Land », la citation fonctionne sur un double mode, signifiant à la fois une chose et son contraire. Ce qui est certain en revanche dans le travail allusif de Crane, c'est qu'en reprenant dans « Cape Hatteras » les motifs de fin de « The Fire Sermon », d' « Ave Maria » et de « The Tunnel », il en modifie l'esprit. Le sujet de « The Fire Sermon » sentait ou espérait la main du Seigneur, Christophe Colomb dans « Ave Maria » entendait le pas d'Elohim, mais les hommes de « Cape Hatteras » entendent celui de

[872] Pierre Leyris traduit ainsi : « Je ne puis rien / relier à rien. / Des ongles écornés, des mains douteuses. » et « A Carthage alors je m'en fus // Brûlant brûlant brûlant / O Seigneur tu m'arraches / O Seigneur tu arraches / Brûlant. »

Walt Whitman et cherchent la main du poète ; la couronne et la main de feu de Dieu sont devenues l'auréole et les mains fraternelles du poète. Autrement dit, ici encore c'est à une religion immanente et à une éthique de fraternité et d'amour que nous conduit le sujet poétique avec *The Bridge*, et c'est à juste titre que Daniel Gabriel dans *Hart Crane and the Modernist Epic*, parle du pont humain comme d'une possibilité de « rédemption culturelle[873] ». La main de Whitman dans celle du poète, variante culturelle de la main de l'amant dans celle du sujet lyrique, est le seul moyen de racheter la terreur de la main du Thésaurisateur dans « The Tunnel ».

Malgré la différence de mythe, le pont de Crane rejoint donc partiellement la nef d'Hugo, se dirigeant selon les mots du poète français, « A l'amour, sur les cœurs serrant son doux lien ». Mais l'utopie hugolienne est internationaliste, puisque la nef céleste « a supprimé les patries ». Sans aller jusqu'à dire que le mythe de Hart Crane est nationaliste, il est certain que c'est la beauté de l'Amérique qu'il chante, par exemple dans « The Dance », c'est « le Printemps des Appalaches », la ligne violette des monts Adirondacks, et l'ensemble des références culturelles explicites dans le poème est américaine. Insistons-y : l'amour pour autrui se comprend comme un aspect de l'amour pour Pocahontas-Amérique. Le continent nord-américain est l'espace géographique et culturel dans lequel se déploie l'éthique politique de Crane.

Le « credo » politique de Lorca

Lorca lui aussi préfère dans son « Oda a Walt Whitman » la beauté virile et la camaraderie du poète new-yorkais à l'activité de l'industrie, « poleas », « montes de carbón, anuncios y ferrocarriles » (« poulies », « montagnes de charbon, réclames et chemins de fer »), à l'extraction de l'argent des mines, aux morts innombrables de la guerre, au faux amour et à la violente injustice sociale : « La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises, / los ricos dan a sus queridas / pequeños moribundos iluminados / y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada »[874]. La tuerie injustifiable, la souffrance des humbles qui sert *apparemment* le plaisir des riches dévalorisent la vie en général, elle perd tout caractère sacré. En face de ce désastre, le « nu céleste » de Whitman devient une bannière, le drapeau de l'amour libre et sain et vrai pour les camarades, image « del Amor que reparte corona de alegría » (« de l'Amour qui partage des couronnes de joie »). Jamais auparavant Lorca

[873] Daniel Gabriel, *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*, Palgrave Macmillan, NYC, 2007, p.56.
[874] « La guerre passe en pleurant avec un million de rats gris, / les riches donnent à leurs maîtresses / de petits moribonds illuminés, / et la vie n'est pas noble, ni bonne, ni sacrée. »

n'avait aussi clairement évoqué la question de l'homosexualité dans un poème. Sans doute a-t-il fallu la liberté que donne l'étranger pour qu'il s'y autorise. Et si Walt Whitman, la figure de l'homme libre, l'amant des hommes et des femmes, prenait les dimensions d'un « dirigeable » dans « Cape Hatteras », semblant tendre sa main à travers l'espace et le temps, la figure s'agrandit aussi démesurément dans l'Ode de Lorca : « Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson / con la barba hacia el polo y las manos abiertas[875]. » La camaraderie (le mot « camarada » est répété deux fois) devient un véritable programme éthique et politique, dont les connotations socialistes ne sont peut-être pas exclues.

Pour le reste, ce n'est pas à Hugo que l'on songe spontanément lisant Lorca. Il existe en revanche quelque cousinage entre l'esthétique de *Poeta en Nueva York* et certains textes de Henri Michaux. On trouve dans le poème « Contre ! » de l'écrivain belge (daté de 1933 et publié dans *La Nuit remue* en 1935) la même qualité d'abstraction d'un paysage pourtant décrit mais difficile à imaginer, et l'agressivité de Michaux rencontre celle de Lorca, dans des poèmes souvent orientés vers le futur. Qu'on veuille bien par exemple relire la fin de « Ciudad sin sueño » :

> ¡Alerta ! ¡Alerta ! ¡Alerta
> a los que guardan todavía huellas de zarpa y aguacero !
> Aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente
> o aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,
> hay que llevarlos al muro donde los iguanas y sierpes esperan,
> donde espera la dentadura del oso,
> donde espera la mano momificada del niño
> y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.
>
> No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
> No duerme nadie.
> Pero si alguien cierra los ojos,
> ¡ azotadlo, hijos míos, azotadlo !
> Haya un panorama de ojos abiertos
> y amargas llagas encedidas.
> No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
> Ya lo he dicho.
> No duerme nadie.
> Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,
> abrid los escotillones para que vea bajo la luna
> las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.[876]

[875] « Et toi, beau Walt Whitman, dors au bord de l'Hudson, / la barbe vers le pôle, avec tes mains ouvertes. »
[876] « Alerte ! Alerte ! Alerte ! / Ceux qui gardent encore des griffes d'averse, / ce garçon qui pleure parce qu'il ne connaît pas l'invention du pont / ou ce mort qui n'a plus que la tête et un soulier, / il faut les porter au mur où attendent les iguanes et les serpents, / où attend la denture de l'ours, / où attend la main momifiée de l'enfant / et où la peau du chameau se hérisse d'un violent frisson bleu. // Personne ne dort dans le ciel. Personne, personne. / Personne ne dort. / Mais si quelqu'un ferme les yeux, / fouettez-le, mes fils, fouettez-le ! / Qu'il y ait un panorama d'yeux ouverts / et d'amères blessures en feu. / Personne ne dort dans le monde. Personne, personne. /

Et la comparer avec la fin de « Contre ! » :

> Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants !
> Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien !
> Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas.
> Oh monde, monde étranglé, ventre froid !
> Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
> Je contre et je te gave de chiens crevés.
> En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai ce que vous m'avez refusé en grammes.
>
> Le venin du serpent est son fidèle compagnon,
> Fidèle et il l'estime à sa juste valeur.
> Frères, mes frères damnés, suivez-moi avec confiance.
> Les dents du loup ne lâchent pas le loup.
> C'est la chair du mouton qui lâche.
>
> Dans le noir nous verrons clair, mes frères.
> Dans le labyrinthe nous trouverons la voie droite.
> Carcasse, où est ta place ici, gêneuse, pisseuse, pot cassé ?
> Poulie gémissante, comme tu vas sentir les cordages tendus des quatre mondes !
> Comme je vais t'écarteler !

Les deux poèmes sont hantés par la mort, le destin de la chair, la « carcasse » de Michaux ou l'ombre d'Hamlet, « les coupes artificielles, le poison et le crâne des théâtres » de Lorca. Les deux poèmes sont bouleversés par les conditions mêmes de la vie qui mène à la mort, dans une révolte totale, romantique en somme, allant jusqu'à la terreur chez Lorca. La solitude de l'homme privé d'amour divin est manifeste dans les deux cas : « Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien ! » avoue le sujet poétique de « Contre », dont la foi, il faut croire, s'use, tandis que le vers « No duerme nadie por el cielo » reprend les multiples occurrences du « monde seul » et du « ciel vide » qui parcourent le livre de Lorca. Mais les deux poèmes sont aussi des révolutions : assumant cette solitude de l'homme et le règne de la mort, les deux sujets poétiques retournent leur révolte ou leur terreur contre les mensonges culturels qui prétendent recouvrir la mort, la cacher, contre « votre ordre multimillénaire » comme dit Michaux, ordre politique et culturel qui pèse sur la liberté et l'écrase de son autorité, contre le grégarisme des moutons, ou l'ignorante passivité de ceux qui dorment. Le sujet de « Contre ! », qui entend faire tomber cet ordre culturel et social en « poussière de sable sans raison », rejoint le projet de Lorca d'un « théâtre sous le sable », vu depuis la mort, dirigeant les projecteurs sur les sépultures et les hypocrisies sociales. Aussi les deux sujets poétiques

---

Je l'ai bien dit. / Personne ne dort. / Mais si quelqu'un a dans la nuit trop de mousse à la tempe, / ouvrez les trappes pour qu'il voie sous la lune / les coupes artificielles, le poison et le crâne des théâtres. »

appellent à la rescousse toute une zoologie, pour ébranler les masques et les parthénons. Il y a il est vrai chez Michaux un satanisme (l'appel aux « frères damnés ») absent chez Lorca ; mais les deux sujets poétiques adoptent une position de leader, multiplient les injonctions aux fils et frères, et constituent une communauté agressive, dont le fondement est la conscience de la mort. Le programme de cette communauté consiste à « voir clair » selon Michaux, ou à ouvrir les yeux, selon Lorca. Voir quoi ? eh bien précisément les « fadaises » et l'artifice qui régissent nos vies et nos mondes, ne recouvrant que mal le travail de la mort sur la chair.

Mais si Michaux rebondit sur le néant, et « contre » à la fois le monde, l'ordre social, les mensonges culturels et la condition humaine (cette « carcasse » est à la fois celle de « tous vos Parthénons, vos arts arabes, et de vos Mings », mais aussi la sienne propre et celle du monde comme totalité), en une révolte absolue (d'ailleurs le verbe « contrer » est employé de façon intransitive), le sujet lorquien est au contraire « Avec ». Il l'affirme dès le poème d'ouverture de *Poeta en Nueva York*. Dans « Vuelta de paseo », il se fait nazir, pont entre le ciel et la terre, « Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal » et comme Samson laisse pousser ses cheveux : « dejaré crecer mis cabellos[877]. » Pourtant, à la différence du héros biblique, il se consacre non à Dieu mais aux êtres souffrants et opprimés, chaque distique répétant son engagement par la préposition « Con » (avec), exactement opposée au « contre » de Michaux.

Pourquoi cet engagement ? c'est que de toute façon le sujet poétique n'a pas le choix. Nous l'avons vu : la souffrance des autres induit nécessairement sa propre misère spirituelle. Aussi le sujet poétique de « Navidad en el Hudson », lors de cette Noël au ciel vide, chante son adhésion, « alléluia », mais non pas dans l'église :

> He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
> dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
> ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas[878]

Plutôt que d'entrer dans une « église abandonnée » (comme dit Cendrars, « Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville »), le sujet poétique préfère fêter Noël à aider ses frères humains dans leurs tâches, ouvriers du bâtiment ou marins. André Belamich a choisi de traduire « proyectos » par « projets », cependant il nous semble que le mot est ici un américanisme. Les « projects » étant aux Etats-Unis des cités ou des lotissements,

[877] « entre les formes qui vont vers le serpent / et les formes qui cherchent le cristal, /je laisserai mes cheveux pousser. » Dans la Bible, les conditions du naziréat sont rappelées dans *Le Livre des Nombres*, 6.1-21. Ainsi, « jusqu'à l'achèvement du temps pour lequel il est consacré au Seigneur, il sera saint, il laissera croître librement les cheveux de sa tête. » (*Livre des Nombres*, 6.5) Voir aussi *Le Premier Livre de Samuel*, 1.11.

[878] « J'ai passé toute la nuit sur les échafaudages des faubourgs / à perdre mon sang sur le plâtre des projets, / à aider les marins à replier les voiles déchirées. »

équivalents souvent des cités de HLM françaises, le mot « proyectos » désigne tout aussi bien une réalité urbaine et sociale qu'une abstraction et un espoir en berne. Si l'on accepte l'hypothèse séduisante d'André Belamich selon laquelle le monde maritime dans *Poeta en Nueva York* est un monde de la mort, et que les marins (qui tendent à y être « définitifs ») sont des hommes dont la lutte contre la mort échoue[879], alors on comprend comment ces vers de « Navidad en el Hudson » articulent une fois de plus questions sociales et existentielles : angoisse de la mort et ghettoïsation des faubourgs vont de pair. Pour pallier l'angoisse métaphysique, le sujet poétique s'engage pour les plus humbles. Mais cet engagement social reste inefficace sans amour : le sujet poétique sort de cette nuit les mains vides.

Claude Marcilly dans son essai *Ronde et fable de la solitude à New York* interprète les vers de « Vuelta de paseo », « Con todo lo que tiene cansancio sordomudo / y mariposa ahogada en el tintero », comme la situation du peuple étouffé, crevé de fatigue, rendu muet et privé d'expression artistique par l'épuisement et la faim. La proposition est convaincante, d'autant que le distique est précédé d'une autre forme de mutisme et d'images de mutilation, « el árbol de muñones que no canta »[880]. Claude Marcilly évoque aussi la « silhouette tragique et fraternelle soudain grandie, inéluctablement liée dans l'esprit à celle du Christ en croix ». Et il est vrai que l'on rencontre d'autres allusions christiques dans le livre, comme dans « Poema doble del lago Eden », où il est question de « mi abierto costado » (mon flanc ouvert). Mais nous constatons que le sujet poétique, s'il s'identifie partiellement au Christ, ne se tourne pas vers Dieu, même pour se révolter. C'est vers les hommes et la Terre qu'il se tourne, c'est pour eux qu'il lutte.

Aussi le visage méconnaissable du sujet poétique, « mi rostro distinto de cada día » (« mon visage différent de chaque jour ») sur lequel s'achève « Vuelta de paseo », peut-il être selon nous réinterprété : l'aliénation de celui qui ne se reconnaît pas lui-même, d'abord subie, est dans un second temps revendiquée comme une identité paradoxale, ouverte à l'altérité, et le poème ouvre le livre sur l'affirmation d'une essentielle intersubjectivité. Le sujet poétique a un visage nouveau chaque jour, parce que chaque jour il est modifié par des êtres nouveaux pour lesquels il chante. C'est d'ailleurs le même processus que l'on trouve dans « Paisaje de la multitud que vomita ». Dans cette foule qui vomit, dont on ne sait pas très bien si elle opprime ou est opprimée, cette foule souffrante, le poète perd son visage : « ¡Ay de mí ! ¡ Ay

[879] Pour la lecture de l'imaginaire maritime dans *Poeta en Nueva York*, voir les notes d'André Belamich aux *Œuvres complètes I*, p.1496-98.
[880] Les vers de Lorca sont ainsi traduits par André Belamich : « Avec tout ce qui est fatigue sourde-muette / et papillon noyé dans l'encrier. » et « l'arbre à moignons qui ne chante pas ». L'essai de Claude Marcilly est *Ronde et fable de la solitude à New York*, Ediciones hispano-americanas, 1962.

de mí ! ¡ Ay de mí ! / Esta mirada mía fue mía, pero ya ne es mía. » (« Malheur ! Malheur ! Malheur ! / Ce regard était à moi, mais il n'est plus à moi. ») Et c'est alors qu'il s'assume poète : « Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita » (« Moi, poète sans bras, perdu / parmi la foule qui vomit »). Etre poète, c'est en un sens, conformément à l'injonction de T.S. Eliot, perdre sa personnalité. Le sujet comme chez Cendrars - et là aussi la figure du Christ a servi de médiation – devient plastique, entrant en sympathie avec l'ensemble des créatures. Sa douleur est désormais celle du monde, comme il le dit dans « Fábula y rueda de los tres amigos » : « mi dolor lleno de rostros », « ma douleur pleine de visages ». Si figure christique il y a, c'est désormais selon une interprétation absolument immanente, l'amour du sujet n'espère aucun salut de l'au-delà, mais s'engage activement sur la Terre[881].

C'est donc en toute logique que l'expression finale de « Vuelta de paseo », « mi rostro distinto de cada día », déforme les paroles du *Notre Père*, « Danos hoy nuestro pan de cada día », « Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour ». Dans ce poème moins programmatique que synthétique de l'ensemble du recueil, les mots de la prière à Dieu sont détournés car le poète « assassiné par le ciel » métamorphose son inquiétude religieuse en un engagement poétique et humain. « Vuelta de paseo » annonce d'ailleurs un nouveau détournement, dans le poème « Grito hacia Roma ». Dans ce « Cri vers Rome » où le sujet poétique s'insurge contre le Pape, sa révolte est ainsi justifiée dans le dernier quatrain :

> Porque queremos el pan nuestro de cada día,
> flor de aliso y perenne ternura desgranada,
> porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
> que da sus frutos para todos[882].

Outré par l'alliance du Pape et de Mussolini, le sujet poétique ici monte au sommet du « Chrysler Building », à l'époque le plus haut gratte-ciel de New York, pour dénoncer la malfaisance du Pontife. Ce sont les mêmes images que celles qui envahissent New York : urine, argent, lamentation de la multitude, exploitation infinie des classes pauvres, les ouvriers confectionnant eux-mêmes les chaînes de leurs enfants. De même que dans « Nueva York : Oficina y denuncia », le système est menacé dans ses fondations mêmes, ici la

[881] D'ailleurs dans la pièce *El Público* commencée en 1929 à New York, et qui relève de ce théâtre « sous le sable », « Pour que l'on sache la vérité des sépultures », le sacrifice du Christ apparaît dénué de tout sublime. Il ne s'agit plus d'un sacrifice rédempteur, offert par l'homme-Dieu à l'humanité, mais d'une scène de spectacle et d'une opération chirurgicale dont l'officiant principal, le père, est un infirmier. La mise en abyme des « scènes » religieuses (le personnage de la « quatrième dame » dit aussi « On redonne la scène du tombeau ») rappelle quelque peu l'humour de *La fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame* de Cendrars, ainsi que l'hésitation sur la nature de la représentation.

[882] « Parce que nous voulons notre pain de chaque jour, / Fleur d'alisier et perpétuelle tendresse égrenée, / parce que nous voulons que s'accomplisse la volonté de la Terre / qui donne ses fruits pour tous. »

domination de « la grande coupole », celle de Saint Pierre sans aucun doute, est menacée d'une ruine et d'un enfouissement proches. Et de même que dans « Iglesia abandonada », ou dans la pièce contemporaine *El Público* où il est question de briser le livre de la messe, le sujet poétique appelle la foule à la révolte : la multitude doit crier. Les paroles de la prière adressée à *Notre Père*, « pour que ta volonté soit faite », sont renversées en un souhait tout terrestre (« porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra ») d'égalité sociale et d'amour. Tel est le nouveau « credo » politique de Lorca : « […] nous voulons notre pain de chaque jour / fleur d'alisier et perpétuelle tendresse égrenée, / parce que nous voulons que s'accomplisse la volonté de la Terre / qui donne ses fruits pour tous ». Reprendre à Rome le bien volé. Que le partage des richesses terrestres, la beauté et la tendresse soient le nouveau fondement de la communauté humaine. De « Vuelta de paseo » à « Grito hacia Roma », la boucle est bouclée et le trajet du sujet poétique est clair : parce que l'oppression économique a vidé le ciel, parce que l'Eglise a trahi sa mission, se détournant du ciel vers la Terre, il réclame une religion immanente qui est aussi une politique, faite d'amour, de révolte et de justice sociale.

Il n'est pas étonnant qu'à cette position forte corresponde une esthétique nouvelle. L' « effort » des êtres chez Lorca pour devenir d'autres êtres n'est pas seulement une métamorphose subie, la loi de la matière organique, mais un effort dionysiaque, une révolte contre la ligne droite, contre l'ordre et le quadrillage irréel d'une société divisée et moribonde. Ainsi Walt Whitman apparaît-il dans l'Ode que lui consacre Lorca comme celui qui échappe à toute définition figée, et se rêve nuage, oiseau, fleuve[883]. L'esthétique même qu'explore Lorca à New York, surréaliste en somme (même si Lorca refuse l'étiquette), est aussi une libération contre des chaînes que s'impose inutilement l'artiste[884]. En développant la plasticité du sujet poétique, en revendiquant un engagement éthique qui est aussi une politique, Lorca passe ainsi d'une esthétique de l'imagination (valorisée dans sa conférence de 1927, « L'imagination poétique chez Góngora ») à une esthétique de l'inspiration (défendue dans ses multiples versions de la conférence « Imagination, inspiration, évasion », prononcée en Espagne, à New York et La Havane, entre octobre 1928 et mars 1930). Parce que le sujet poétique a un visage différent chaque jour, parce qu'il se révolte contre le théâtre

[883] Le sujet lyrique revendique aussi cette polymorphie, par exemple dans « Poema doble del lago Eden » : « Quiero llorar diciendo mi nombre, / rosa, niño y abeto, a la orilla de este lago, / para decir mi verdad de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. » (« Je veux pleurer en disant mon nom, / rose, enfant et sapin au bord de ce lac, / pour dire ma vérité d'homme de sang, / tuant en moi le jeu trompeur et la suggestion du vocable. »)

[884] Nous avons développé cette question dans un article consacré aux dessins new-yorkais de Lorca, « Le saint, le poète et le dompteur : les dessins de Lorca à New York », in *Poésie, peinture, photographie : autour des poètes de 1927*, sous la direction de Nuria Rogríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Indigo, 2008, pp.49-60.

des masques, il renonce à l'esthétique de l'imitation, où « les yeux étaient esclaves de ce qu'ils voyaient et l'âme du peintre n'était que la triste créature enchaînée à ces yeux[885] » et fait désormais rougeoyer les « braises de l'illogisme et de la non-signification où se meut l'inspiration libre et sans chaînes[886] ». Or ce poète inspiré est aussi un artiste en marche : « je ne crois pas à l'artiste assis, mais à l'artiste en marche[887] ». « Infatigable explorateur », « il ne veut plus, il aime. […] Il passe de l'analyse à la foi[888]. »

Mais de quelle foi s'agit-il ? Le poète en marche désormais « sent sur son dos l'irrépressible beauté de toutes les choses[889] ». Dans un dessin de la période new-yorkaise, intitulé *San Cristobal*, le personnage graphique récurrent dans l'ensemble des dessins de la période (ici appelé saint Christophe) porte l'enfant Christ sur son épaule, au visage auréolé. Dans la légende, ce saint d'origine païenne fait passer le fleuve aux voyageurs qu'il porte sur ses épaules. Un jour, un petit enfant le surprend par son poids immense, comme s'il était le monde lui-même. Le Christ lui révèle son identité, ajoutant : « Tout voyageur que tu aideras à passer, c'est moi que tu aideras. » L'enfant Christ, c'est l'humanité entière. Et le personnage graphique qui le porte avance d'un pas allègre, dansant. La foi du poète, c'est celle qu'il met en la beauté et en son action concrète d'artiste en marche, portant dans sa voix l'humanité entière.

Crane et Lorca sont conscients de leurs responsabilités de poètes. Certes, malgré la sympathie déclarée de Lorca pour le socialisme, qui fut sans doute avec son homosexualité une des causes de son assassinat en 1936, ni l'un ni l'autre n'a jamais été membre d'un parti, mais l'identité et l'avenir de leur pays les préoccupent.

Sans parler de programme politique, il est clair que ces deux grands livres s'adressent non seulement à des lecteurs isolés, mais aussi aux communautés nationales et linguistiques de chacun des auteurs. Nous savons déjà que Hart Crane se présente comme le nouveau Virgile, avec l'ambition d'œuvrer à une œuvre nationale. Justifiant sa demande d'aide financière auprès de son mécène Otto H. Kahn, il écrit ainsi :

> There is no monetary standard of evaluation for works of art, I know, but I cannot help feeling that a great poem may well be worth at least the expenditure necessary for merely the scenery and costumes of many a flashy and ephemeral play, or the cost of an ordinary motor car… *The Aeneid* was not written in two years – nor in four, and in

[885] « Esquisse de la peinture nouvelle », *Œuvres complètes I*, p.888.
[886] « Imagination, inspiration, évasion », ibid., p.879.
[887] Ibid., p.880.
[888] Ibid., p.879.
[889] Ibid., p.887.

> more than one sense I feel justified in comparing the historic and cultural scope of *The Bridge* to that great work[890].

Quant à Lorca, il semble qu'il s'adresse consciemment à un double public. Dans la conférence de présentation de *Poeta en Nueva York*, il valorise « l'aspiration nationale » des noirs de Harlem et conçoit son poème comme un « cri d'encouragement » à la communauté noire américaine[891]. D'un autre côté, opposant systématiquement les Etats-Unis, pays sans racine, à l'Espagne, il utilise des termes ambigus pour désigner l'Amérique hispanique, soulignant ainsi les liens culturels avec l'Espagne : « l'Amérique enracinée, l'Amérique de Dieu, l'Amérique espagnole. Mais qu'est-ce donc ? De nouveau l'Espagne ? De nouveau l'Andalousie mondiale ? » Or c'est aussi à « l'Espagne », avec toute l'ambiguïté du terme, que s'adresse un livre, composé en grande partie à New York, mais dont toutes les épigraphes sont espagnoles : l'Espagne et l'Amérique « espagnole ».

The Bridge et *Poeta en Nueva York* sont, pour reprendre l'expression d'Angel Flores à propos de *The Waste Land*, des « synthèses » poétiques des relations entre vie sociale et vie spirituelle. L'Amérique du Nord en est la référence géographique, même si le poème prend parfois un caractère prononcé d'abstraction, notamment chez Lorca. Mais ces synthèses sont aussi à lire comme des propositions ou des mises en garde pour l'avenir. Comme l'écrit Jauss, « l'art, en dépit du matérialisme dialectique, n'est pas simplement l'indice d'une constellation sociale existante, mais possède aussi le pouvoir d'anticiper une constellation future[892]. »

Deux poèmes en guise d'avertissement politique

Globalement, la leçon de *The Bridge* est une mise en garde contre les erreurs de la modernité, oublieuse du destin aventurier et spirituel de l'Amérique. Hart Crane redéfinit le mythe américain de la Conquête, présente Colomb comme un aventurier spirituel, qui veut découvrir la vérité, récolter « les épis de la connaissance », « wheat of knowledge » : la rotondité de la terre, assimilée au front de Dieu, dont les bateaux dessinent la couronne, et non pas conquérir des richesses matérielles. Aussi dès le poème « Ave Maria », Christophe

[890] Lettre du 12 septembre 1927, *O my Land, my Friends: the Selected Letters of Hart Crane,* p.349. « Il n'existe pas d'étalon monétaire pour l'évaluation des oeuvres d'art, je le sais bien, mais je ne peux m'empêcher de penser qu'un grand poème vaut largement la dépense nécessaire ne serait-ce que pour le décor et les costumes de plus d'une pièce éphémère et tape-à-l'œil, ou le coût d'une automobile ordinaire … *L'Enéide* n'a pas été écrite en deux ans – ni même en quatre, et à plus d'un titre je me sens justifié à comparer l'envergure historique et culturelle du *Pont* à cette grande œuvre. »

[891] La conférence « Un Poète à New York » a été prononcée à trois reprises en Espagne en 1932, puis sous une forme modifiée à Buenos Aires et Montevideo, en 1933-34. *OCI*, p.949.

[892] H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p.229.

Colomb prévient le roi d'Espagne : « - Yet no delirium of jewels ! O Fernando, / Take of that eastern shore, this western sea, / Yet yield thy God's, thy Virgin's charity ! // - Rush down the plenitude, and you shall see / Isaiah counting famine on this lee![893]" Les mots que Crane attribue à Christophe Colomb valent évidemment pour la modernité : ils sont un appel à l'exploitation modérée des richesses naturelles, à l'équilibre entre conquête matérielle et aventure spirituelle. On trouve le même effet dans « Cutty Sark », où les noms des anciens longs courriers sont l'occasion d'une rêverie mystique : « O Stamboul Rose – dreams weave the rose ! » ou bien « ATLANTIS ROSE drums wreathe the rose, / the star floats in a gulf of tears / and sleep another thousand- [894]», chansons énigmatiques qui semblent broder avec nostalgie sur le symbole de la rose comme incarnation à la fois du savoir et de l'amour vrai. Autre conquérante, la pionnière du poème « Indiana » oppose au prétendu eldorado de l'Ouest, où sa famille n'a trouvé que larmes et désespoir, (son mari est mort, enterré quelque part sur la « gold trail »), l'or véritable des yeux de son fils : « O, hold me in those eyes'engaging blue […] / Where gold is true ![895] ».

Le titre de la dernière section, « Atlantis », suivi d'une épigraphe de Platon, est parlant. Dans le dialogue intitulé *Critias*, Platon fait raconter à son personnage éponyme ce qu'il sait de l'histoire de l'Atlantide, l'île disparue. Le récit fut conté autrefois à Solon par des prêtres égyptiens, et il en situe les événements neuf mille ans auparavant. L'île des Atlantes est à l'origine bénie des dieux, de Poséidon surtout qui en est le père et le législateur. Elle regorge de richesses naturelles, métaux précieux, bois, sources d'eau chaude et froide, pierres de toutes couleurs. Conformément aux commandements du dieu, les Atlantes organisent leur vie politique et religieuse, mettent à profit les richesses, dotent leur île d'un système de canaux et de défense ingénieux, construisent une ville d'une beauté stupéfiante. Surtout, précise Critias, « d'une vue claire et pénétrante, ils observaient que tous ces avantages s'accroissent par l'effet de l'amitié qui, avec l'accompagnement de la vertu, en rend commun le bienfait ; tandis que le zèle et l'estime dont ils sont l'objet les font eux-mêmes diminuer et qu'ils s'anéantissent simultanément avec l'amitié vertueuse dont je parlais[896]. » C'est leur vertueuse amitié, et le peu de prix qu'ils attachent à « ces avantages », c'est-à-dire à la richesse matérielle, qui explique la santé florissante de la civilisation des

[893] « Pourtant n'échauffaude pas de rêves délirants de pierres précieuses ! O Fernando, / Empare-toi de cette rive orientale, de cette mer occidentale, / Mais cède à la charité de ton Dieu, et de la Vierge ! // Epuise la plénitude, et tu verras Isaïe faire le compte des famines sur ces bords venteux ! »
[894] « O Rose d'Istanbul – les rêves tissent la rose ! » et « ROSE d'ATLANTIS les tambours ornent la rose, / l'étoile flotte dans un golfe de larmes / et mille autres dorment ».
[895] « O garde-moi dans le bleu adorable de tes yeux […] / Où se trouve l'or véritable ! »
[896] Platon, *Critias*, in *Œuvres complètes II*, traduit par Léon Robin et M.-J. Moreau, Gallimard, édition de la Pléiade, 1990, p.546.

Atlantes. Mais, précise Critias, cette bonne disposition vint à se relâcher, ils firent montre de « laideur morale » et d' « injuste cupidité », et le châtiment divin ne tarda pas, leur île splendide sombra bientôt.

Le parallélisme avec l'Amérique de Crane est transparent : le continent nord-américain regorge lui aussi de richesses naturelles, bois, minerais, fleuves, pâturages extensifs, décrites notamment dans « The Dance », évoquées à travers l'épopée des chercheurs d'or d' « Indiana ». L'ingéniosité des architectes et des industriels, pionniers de l'aviation ou constructeur du Brooklyn Bridge, vaut bien celle des mythiques Atlantes. Mais cette florissante nation serait bien avisée de ne pas surestimer les avantages matériels aux dépens des « biens les plus précieux » comme dit Platon, de ne pas remplacer l'amitié par la cupidité, sous peine de sombrer. L'avertissement est clair.

En revanche, là où Crane diverge d'avec Platon, c'est dans sa réflexion sur la diversité. Alors que chez Platon, les qualités divines des Atlantes, descendants de Poséidon, sont peu à peu corrompues par leur métissage avec les étrangers, dans « le fracas assourdissant » du port et « le tumulte confus de leurs parlers divers [897]», la nouvelle Atlantide est au contraire l'enfant du métissage.

Dans son poème, Crane mentionne l'immigrante italienne de « The Tunnel », les Noirs bien sûr, et valorise les Amérindiens. Outre la deuxième partie du poème, en grande partie consacrée au mythe de Pocahontas, dont il fait le corps de l'Amérique, il appelle à son aide l'Iroquois décimé : « But I must ask slain Iroquois to guide / Me farther than scalped Yankees knew to go[898] ». Il s'agit en effet pour Crane, comme il le dit dans « Quaker Hill », d' « endosser la malédiction d'une alliance brisée », « Shoulder the curse of sundered parentage », de reconnaître les faits donc, les guerres sans pitié des natifs et des colons, même s'il passe sous silence les horreurs de l'histoire. Mais il n'est pas impossible de nouer une nouvelle amitié. C'est ainsi que dans « Indiana », la rencontre sur la longue piste de retour vers l'Est entre l'ancienne pionnière, jeune mère veuve, et une Squaw, elle-même seule avec un bébé, souligne les parallélismes entre la femme blanche et l'Indienne. Le regard qu'elles échangent est d'ailleurs éclairé par l'amour, « Lit with love shine ». En narrant la geste héroïque américaine, Crane rafraîchit la mémoire de ses compatriotes, et insiste sur la diversité nationale.

[897] Platon, *Critias*, op. cit., p.542.
[898] « Mais je dois demander à l'Iroquois assassiné de me guider / Plus loin que les Yankees scalpés n'ont pu aller. »

Crane –tout comme Lorca- présente surtout New York comme un port et un archipel. Dans les deux livres, la mer, les bateaux, à voile ou à vapeur, les marins, les fleuves y occupent une place importante. L'identité américaine se construit sur des flux, suggère à chaque instant Hart Crane, dans une tension perpétuelle entre l'ici et l'ailleurs. Au mythe courant du melting-pot, il préfère d'ailleurs celui, plus whitmanien, de la « multitude » : « I am large, I contain multitudes » écrivait Walt Whitman dans « Song of Myself », un des poèmes les plus célèbres de *Leaves of Grass*[899]. Waldo Frank, dans son ouvrage *Our America*, consacre le huitième chapitre aux « multitudes de Whitman », regrettant : « Nous n'avons pas encore de multitudes, selon Whitman », c'est-à-dire d'après Frank, non pas un troupeau uniforme, abêti par l'éducation régressive que la classe dominante diffuse à l'école, à l'église, par le journal et le spectacle, mais la réunion de libertés diverses, susceptibles d'entendre aussi les voix solitaires[900].

Gilles Deleuze, dans le chapitre VIII de *Critique et clinique* qu'il consacre également à Whitman, s'arrête sur le terme de « Camaraderie » cher à Whitman :

> « Camaraderie » est le grand mot de Whitman pour désigner la plus haute relation humaine, non pas en vertu de l'ensemble d'une situation, mais en fonction des traits particuliers, des circonstances émotionnelles et de l' « intériorité » des fragments concernés (par exemple, à l'hôpital, instaurer avec chaque mourant isolé une relation de camaraderie …). Ainsi se tisse une collection de relations variables qui ne se confondent pas avec un tout, mais produisent le seul tout que l'homme soit capable de conquérir dans telle ou telle situation. […] C'est avec l'Amérique que la relation de camaraderie est censée prendre le maximum d'extension et de densité, atteindre à des amours virils et populaires, tout en acquérant un caractère politique et national : non pas un totalisme ou un totalitarisme, mais un « Unionisme », comme dit Whitman[901].

Certes, le travail de Crane est plus critique que celui de Whitman ; la relation du sujet poétique à l'ensemble des autres hommes et femmes est aussi moins immédiate, notamment parce qu'elle ne s'inscrit pas toujours dans un présent pur. Les autres, chez Crane, ne sont pas tous de chair, ce sont parfois des produits de la pensée, figures des mythes historiques et littéraires. Même contemporains, le lien qui les unit est intellectualisé, médiatisé. Aussi semble-t-il difficile de parler de « camarades » à propos des personnages de Crane. En revanche, le commentaire de Gilles Deleuze sur la conception whitmanienne de la nation reste parfaitement valable pour Crane. La nation n'est pas présentée comme un tout, une

[899] « Je suis ample, je contiens des multitudes. »
[900] *Notre Amérique*, chapitre VIII, p.204.
[901] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Les éditions de Minuit, 1993, pp.79-80.

entité donnée a priori. Elle se construit à travers les relations individuelles des hommes et des femmes, relations qui elles-mêmes prolongent et donnent vie à l'héritage culturel et historique. L'épopée nationale et le chant lyrique tissent ensemble le même texte. Les métaphores proposées par Crane dans sa description du Pont, mythe de l'Amérique, manifestent cette préférence pour une union des multitudes, union à recréer en permanence, plutôt qu'une synthèse unitaire. Ainsi, dans la dernière section du poème, « Atlantis », le sujet lyrique s'adresse au Pont, harpe sonore :

> […] – O Choir, translating time
> Into that multitudinous Verb the suns
> And synergy of waters ever fuse, recast
> In myriad syllables, - Psalm of Cathay!
> O Love, thy white, pervasive Paradigm![902]

Certes, il y a chez Crane, sa correspondance en témoigne, une angoisse de la dissolution. Aussi son effort poétique vise-t-il les analogies et la fabrique d'une cohérence. Pour autant, les métaphores du pont suggèrent que le mouvement principal est celui d'une navette, un aller-retour entre le singulier et le collectif, qui est aussi le mouvement de l'amour physique, fusion et séparation (la connotation érotique du dernier vers ci-dessus est explicite). Le poème lui-même et l'Amérique dont rêve Crane sont à l'image de cet oxymore, « that multitudinous Verb », groupe nominal au singulier, mais multiple en même temps, un Psaume, certes, mais des myriades de syllabes, une tension musicale entre l'un et la multitude.

Dominique Combe, dans *Figures du sujet lyrique*, propose d'envisager le sujet lyrique « comme un processus, une transformation ou, mieux encore, un 'jeu' [903]», entre fiction et autobiographie. Aussi le sujet lyrique a-t-il un « caractère tensionnel, et non pas dialectique ». Il n'y a jamais de synthèse supérieure, de résolution, mais un mouvement constant de genèse du sujet lyrique. Il nous semble que dans *The Bridge*, l'identité collective comme l'identité singulière sont un travail constant de création, et non une synthèse. C'est pourquoi, de même que le poème s'ouvrait sur un mystère (dans la dédicace, la promesse du pont est dite « obscure comme le paradis des Juifs »), il se conclut sur une question : « Is it Cathay ?[904] » De même que la « Stamboul Rose » de « Three Songs » devenait « Atlantis

[902] « O chœur, toi qui traduis le temps / Dans quel verbe innombrable les soleils / Et la synergie des eaux fusionnent en permanence, et se redéploient / En des myriades de syllabes, - Psaume de Cathay ! / O Amour, ton blanc et pénétrant Paradigme ! »
[903] Dominique Combe, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, édité par Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp.39-63.
[904] « Est-ce la Cathay ? », c'est-à-dire la Chine, de l'ancien nom que lui donnaient les voyageurs du Moyen Age.

Rose », l'identité américaine est donc toujours à refaire, elle est en genèse constante, au gré de ses relations extérieures et des flux migratoires. La variété des épigraphes inscrit aussi le poème et donc l'Amérique dans un espace culturel mondial : Job, Platon, Sénèque, Marlowe, Blake dialoguent avec Melville, Walt Whitman, Emily Dickinson et Isadora Duncan.

Cette fabrique infinie du « Pont » américain est à la fois musique et industrie, « steeled Cognizance » (« Connaissance d'acier »), octaves musicaux reposant sur des piles de pierres (qui a traversé le pont de Brooklyn, vu le dessin de harpe des câbles d'acier, sait à quel point ces métaphores sont appropriées), liaison de la matière et de l'esprit, nef guidée par l'Amour, « organ » à la fois musical et sexuel[905]. Et tandis que l'Atlantis de Platon tenait son origine des dieux, et corrompait sa race dans les mélanges, celle de Crane au contraire, par la fabrique toute humaine des multitudes, fait s'élever « Deity's young name », « le jeune nom de la Déité ».

L'intention de Lorca, nous l'avons laissé entendre, est nettement plus radicale que celle de Crane. Lorca ne se contente pas de faire une allusion indirecte à un mythe grec de splendeur et de décadence. Le recours au genre apocalyptique sonne comme une menace et un appel à la révolte sociale et ethnique. Lorca « lutte » contre un état insupportable d'injustice, il ne cesse de le dire : dans le livre lui-même et dans les conférences consécutives à son séjour américain. Le mythe du masque de la mort, qu'il fait danser sur New York, les images d'une reconquête de la ville par la nature sauvage, sont autant d'avertissements. A chaque instant, il en appelle à une plus juste répartition des richesses, à un arrêt de la folle machine économique, à une humanisation de la vie sociale.

Plus encore que chez Crane, l'insularité new-yorkaise est soulignée. La géographie urbaine dans *Poeta en Nueva York* est essentiellement périphérique : pont, débarcadères, îles. A l'exception de Broadway qui traverse Manhattan, tous les toponymes mentionnés dans le livre sont situés à la marge. Peut-être ces vers de l'Ode de Lorca, adressés par le sujet poétique à Walt Whitman, sont-ils aussi une allusion au mythe de l'Atlantide : « Duerme : no queda nada. / Una danza de muros agita las praderas / y América se anega de máquinas y

[905] Le flâneur de bibliothèque peut aussi se reporter au portfolio *The Brooklyn Bridge*, édité par The Eakins Press Foundation à New York en 1994, qui réunit des gravures de John Goodman à partir de photos du Pont par Walker Evans. Ces photos, contemporaines du poème de Hart Crane puisqu'elles furent prises en 1929, soulignent les dimensions imposantes du pont, la pile semblable à une botte de géant enjambant la ville. Mais elles valorisent aussi les filets élégants des câblages semblant s'élever jusqu'au ciel, susceptibles aussi d'accueillir dans leurs bras accueillants le clochard solitaire. L'architecture du pont, avec sa double arche semblable au portique d'une église, en fait en effet quelque équivalent moderne de l'architecture religieuse du passé.

llanto[906]. » La métaphore de la noyade, dans le vers « anegarse », serait une allusion détournée à la disparition de l'île sous les flots, une fois qu'elle a perdu sa vertu, oublié son amour de l'amitié au profit des richesses énumérables. L'association constante de la mer à la mort pourrait ne pas contredire cette interprétation.

Mais il semble surtout que le poète cherche sans y parvenir à s'échapper de la Ville piège. Le sujet poétique, qui est aussi un sujet épique, est un nouvel Ulysse. Prisonnier d'une île étrangère, confronté à des phénomènes terrifiants, il est amené à rentrer chez lui au terme du voyage. Ce parcours a une signification politique : à l'évidence, Lorca rejette le modèle nord-américain de modernité, dont l'organisation économique lui paraît fondée sur la « cruauté », la ghettoïsation, l'acculturation d'une partie de la population. L'Espagne connaît depuis plusieurs décennies une crise politique et identitaire. Au moment où Lorca se trouve à New York, la dictature de Primo Rivera est fragilisée et les événements à venir, l'opposition de plus en plus violente de la droite et de la gauche dans une République encore plus fragile, ne feront qu'accentuer la crise politique et économique. Mais, semble dire Lorca à ses compatriotes, il serait suicidaire d'imiter le modère nord-américain, un avertissement qui s'adresse également aux « Espagnols » d'Amérique, aux anciennes colonies espagnoles.

L'avant-dernière section de *Poeta en Nueva York* s'intitule « Huida de Nueva York », fuite hors de New York. Les deux valses qui la composent, dont l'une est dite « viennoise », ne présentent pas une alternative satisfaisante au mode de vie américain. La mort et la neige y sont aussi bien à leur aise que dans les anciennes « canciones » de 1918 ou dans les poèmes new-yorkais. L'archaïsme d'un dix-neuvième siècle européen qui s'éternise au siècle suivant, moribond anachronisme (vieux lustres de Hongrie, traîne, violon et sépulcre), n'est pas plus souhaitable que la cruauté capitaliste de l'Amérique. En revanche, le « Son de negros en Cuba » conclut le livre sur un poème allègre et musical, une fuite à Cuba et le projet d'un pèlerinage à « Santiago » : non pas Saint Jacques de Compostelle, mais Santiago de Cuba, ville hispanique et noire, enracinée et chantante. Certes, les quelques images de ce court poème cultivent les clichés de boîtes de cigare, à la manière des poèmes en prose antérieurs au voyage américain. Santiago ne peut pas non plus constituer un modèle, mais du moins apparaît-elle comme une ville de musique et de graines, « Curva de suspiro » (« Courbe de soupir ») : l'on peut s'y délester un instant de l'aliénation new-yorkaise. Les noirs de ce « Son de negros en Cuba » sont les frères chantants des noirs opprimés de Harlem. Le voyage

[906] « Dors, il ne reste rien. / Une danse de murs agite les prairies / et l'Amérique se noie de machines et de larmes. »

à New York de Lorca se conclut effectivement par un refus de l'acculturation et du modèle yankee et un retour vers l'hispanité, vers l'Amérique espagnole.

Andrew Anderson affirme dans son article « Un Puente entre dos poetas : García Lorca y Hart Crane », que les deux poètes se sont rencontrés, et suggère même qu'ils se soient montré des ébauches[907]. Quoique nous n'ayons pas trouvé d'évidence de cette rencontre, il est certain que les points de passage d'une œuvre à l'autre sont nombreux. Le choix de Whitman comme figure tutélaire dans les deux recueils en est un des plus visibles. Par ailleurs, un vers comme celui de « Ciudad sin sueño : Nocturno del Brooklyn Bridge », ne laisse pas d'être intrigant : « Aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente[908] ». Malgré le titre, le poème n'a rien de référentiel, on n'y voit pas le Pont de Brooklyn ; le paysage est aussi abstrait, métaphysique que d'habitude. Mais un pont métaphorique apparaît soudain, sans plus d'explication ni d'insistance. Lorca avait-il en tête ce que Crane mettait dans son propre pont : pont de l'amitié et de l'amour, pont culturel entre les siècles et les villes du continent, aller-retour entre le singulier et le collectif, pont entre la terre et le ciel, œuvre des hommes qui « prête un mythe à Dieu » ? La connaissance d'un tel pont expliquerait alors que le « garçon » cesse de pleurer. Mais il s'agit peut-être là d'un pur hasard … C'est surtout dans la métamorphose de leur inquiétude en un projet aux accents politiques qu'il faut voir la correspondance des deux œuvres.

Lorca et Crane associent lyrisme (construction d'un sujet lyrique) et veine épique (troisième personne, évocation poétique d'un peuple et même, au sens classique du terme, évocation d'épisodes héroïques chez Crane[909]). Le dialogisme des poèmes, où il est souvent impossible d'attribuer strictement les discours à des locuteurs identifiables, l'interdépendance des identités singulières et collectives, les liens tissés entre le sujet lyrique et les composantes de la foule ou de l'histoire américaine, permettent au poète de construire un « être avec », de prendre part (et de le dire) au destin collectif. Crane et Lorca ne sont pas des poètes engagés au sens courant du terme, leur poésie ne se range pas au service d'une cause. En revanche, le sujet lyrique qu'ils construisent est engagé dans le destin collectif, et eux-mêmes entendent porter un discours poétique dans le cours de l'Histoire. L'un des postulats les plus fortement assumés par les deux livres est l'articulation de la vie spirituelle individuelle à l'économie sociale. C'est cette découverte qui commande aux poètes de prendre position.

---

[907] Andrew A. Anderson, « Un Puente entre dos poetas : García Lorca y Hart Crane », in *America en un poeta*, ouvrage collectif dirigé par Andrew Anderson, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1999

[908] « Ville sans sommeil : Nocturne de Brooklyn Bridge » : « Ce garçon qui pleure parce qu'il ne connaît pas l'invention du pont ».

[909] Selon la définition d'Ezra Pound, « An epic is a poem including history » (« Une épopée est un poème qui inclut l'Histoire »), in *Literary Essays of Ezra Pound*, NY, New Directions, 1968, cité par Daniel Gabriel, in *Hart Crane and the Modernist Epic : Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*, Palgrave Macmillan, NYC, 2007, p.8.

Crane rappelle à l'Amérique l'aventure spirituelle qui l'a fait naître et qui est son véritable destin, plus que la poursuite de fins matérielles. Il insiste sur la diversité sociale, ethnique des Américains, souligne les liens qui unissent les hommes et femmes qui la composent, liens individuels qui tous prennent appui sur l'attachement séculaire à l'Amérique. L'histoire de chaque homme ou femme, sa quête propre construit, poursuit et modifie l'épopée américaine : les figures de Hart Crane sont, même pour les plus marginales, des êtres éminemment culturels et cette appartenance culturelle rachète en partie leur solitude et leur finitude. Le mythe de Pocahontas est le symbole d'une religion immanente, où le sacré et l'absolu sont à chercher dans un rapport déférent, aimant, aux autres et à la terre américaine. Tout en faisant le poème de l'Amérique, Crane écrit en faveur d'une société moins individualiste, moins matérialiste et le mythe de l'Atlantide auquel il se réfère est une mise en garde contre la perte certaine qui attend un pays assoiffé de richesses matérielles. Il voit au contraire en l'amour humain la réalisation empirique de l'absolu. Quant à Lorca, à une Espagne en crise et à une Amérique latine indépendante depuis peu, il révèle la vision cauchemardesque d'une société nord-américaine de mort et de barbarie. L'Espagne ne se sauvera pas en adoptant le modèle capitaliste et individualiste de l'Amérique du Nord. Individualisme, sauvagerie capitaliste, aliénation culturelle d'une partie de la population signifient la mort spirituelle et parfois physique de tous, l'effondrement assuré de l'édifice social. Le ton et le style apocalyptique sont aussi une mise en garde. Sans proposer de modèle social, Lorca dénonce un anti-modèle.

Quoique les discours des deux ouvrages soient comparables dans leur mise en garde, le volontarisme (certes suspendu), un certain optimisme, une attitude constructive chez Crane s'opposent à la déconstruction du travail de Lorca. Il faut sans doute y voir, non seulement la conséquence de circonstances historiques (l'impact du krach d'octobre 1929 et de la crise qui a suivi, particulièrement visible à New York, est postérieur en grande partie à la composition du poème de Crane), mais surtout la position de chacun par rapport à sa communauté culturelle, linguistique, voire nationale. Se présentant comme le nouveau Virgile, Hart Crane modère nécessairement ses critiques. Son œuvre doit rassembler. L'infortune relative du poète tient d'ailleurs peut-être à la contradiction entre cet objectif avoué et l'hermétisme d'une langue difficile, particulièrement virtuose et métaphorique. A l'inverse, Lorca prend le contre-pied d'autres voyageurs européens à New York, qu'il s'agisse de Juan Ramón Jiménez ou de Paul Morand, dont Lorca n'aimait pas la mondanité superficielle et l'aveuglement. Bouleversé par la souffrance visible dans les rues de la ville, en crise lui-même, il ne mâche pas ses mots pour rejeter le modèle d'une économie capitaliste suicidaire.

Ce faisant, il donne naissance à une de ses plus belles œuvres, totalement moderne, infiniment profonde.

« But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie », écrit Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*[910]. Crane et Lorca auraient-ils pu adhérer à ce credo ? Nous le croyons. Ce « peuple qui manque », pour les deux poètes, c'est ce peuple inquiet, c'est-à-dire mobile, en genèse permanente, en devenir, où chacun sait aussi qu'il est modifié par l'autre et par le mouvement d'ensemble. Or cette invention nécessitait, selon les mots si justes de Deleuze méditant Proust, « une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. » On ne saurait mieux définir la recherche de Lorca à New York.

[910] Editions de Minuit, 1993, p.15.

Conclusion

Les poètes du début du vingtième siècle sont inquiets : hésitant entre idéalisme et matérialisme, liberté et déterminisme, création et évolution, ils errent dans une « zone » idéologique. Ils observent la conquête technique de la terre puis du ciel, le fonctionnement de « la machine de l'existence moderne » selon les mots du poète américain Hart Crane, le triomphe du positif, l'ère du fait et de l'utile. Ils voient qu'on cligne de l'œil aux mots qu'osaient encore prononcer haut et clair leurs glorieux prédécesseurs romantiques : amour, création, étoile, Dieu. Ils pensent pourtant que le monde est bien « seul sous le ciel désert[911] », qu'il n'y a pas de quoi rire quand « Le grand Pan l'amour Jésus-Christ / Sont bien morts » et que le destin de l'homme est sombre quand son ombre rampante a pris leur place, « Dieu de mes dieux morts en automne[912] ». Ils voudraient cesser de tourner « dans la cage des méridiens[913] » à laquelle s'est réduite la terre, penser au-delà, sans savoir ce que peut être cet au-delà, cette méta-physique. Enfants du XIXe siècle, ils ont hérité par tradition littéraire du culte de l'Idéal, mais le mot même n'est-il pas devenu creux, ridicule, anachronique ?

Les premiers poèmes et récits de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et T.S. Eliot sont autant de symptômes d'un immense désarroi face à ce que Nietzsche appelait « l'âge de la comparaison[914] ». Les doubles poétiques des jeunes poètes, princes esthètes, enchanteurs, larrons lyriques ou humbles Prufrock rempochant leur chanson, se portent mal. Est-ce l'air raréfié du positivisme, la considération exclusive du réel, de l'utile, du certain et du relatif, pour reprendre les critères du « positif » selon Auguste Comte, qui rend dérisoire la quête du beau et de l'absolu, l'interrogation métaphysique sur la mort et le sens de la vie ? Est-ce le « cauchemar des doctrines matérialistes » selon l'expression de Kandinsky[915], qui courbe les hommes sous le joug du déterminisme, leur ôte la liberté, et oppresse l'âme ? Oui, en un sens.

Mais les sujets poétiques vivent en eux-mêmes le choix impossible entre deux modes de représentation du monde, entre deux systèmes de valeur incompatibles : entre deux

---

[911] Lorca, "Navidad en el Hudson", *Poeta en Nueva York.*
[912] Apollinaire, "La Chanson du Mal-Aimé, *Alcools.*
[913] Cendrars, "Le Panama ou les aventures de mes sept oncles", *Au Cœur du monde.*
[914] Nietzsche, *Humain trop humain*, in *Œuvres I*, Paris, éditions Robert Laffont, 1993, pp.455-456 : « le *contraste* entre notre existence agitée d'éphémère et le repos de longue haleine des âges métaphysiques agit encore trop fort, parce que les deux époques sont encore trop voisines […]. Une pareille époque tient sa signification de ce qu'en elle les diverses conceptions du monde, mœurs, civilisations, peuvent être comparées et vécues les unes à côté des autres […]. C'est l'âge de la comparaison ! »
[915] Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), traduction française de Philippe Sers, Paris, éditions Denoël, 1989, p.52 : « Le cauchemar des doctrines matérialistes, qui a fait de l'univers un jeu stupide et vain, n'est pas encore dissipé. »

idéologies. Le sujet cendrarsien de « Pâques à New York » incarne bien cette inquiétude, lui qui s'adresse à un Seigneur muet auquel il ne croit pas, « Seigneur […] / Je ne Vous ai pas connu alors – ni maintenant », avant de conclure son étrange prière par une déclaration paradoxale dont la répétition nie ce qu'elle semble affirmer : « Je ne pense plus à Vous, je ne pense plus à Vous. » Les poètes et leurs doubles sont confrontés à un « problème » idéologique sans solution, écartelés entre les espérances de la foi et le savoir positif, et leur désarroi prend différentes figures : lassitude, envie de mourir, aphasie, ombre et obscurité envahissantes, images de crucifixion mentale ou dédoublement de personnalité. Le malheureux habitant de cette « Zone » est déchiré, honteux quand il se « surpren[d] à dire une prière » : « Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter ». Les stratégies développées dans les oeuvres varient alors entre déploration, révolte, nihilisme, (feinte) indifférence et (vaines) tentatives de syncrétisme, (fragiles) bric-à-brac, (dangereuse) valorisation de la névrose. Certaines de ces positions sont aussi politiques, le nihilisme devenant une forme d'aristocratisme, un mépris de la bourgeoisie philistine, la révolte prenant parfois des accents anarchistes ou révolutionnaires, en particulier chez Apollinaire ou Cendrars.

Pourtant, l'ensemble de ces positions est peu à peu délaissé par ceux-là même qui les tenaient. Elles constituaient déjà la réserve de la génération précédente, décadente ou post-symboliste. En somme, on ne peut toujours avec originalité se tourner « Au ciel antérieur où fleurit la Beauté » comme l'écrivait Mallarmé, tout en en déplorant l'inaccessible absence. L'autodérision de plus en plus sensible dans les poèmes est la marque d'usure du désarroi, du nihilisme, de la révolte même. Les poètes conscients du ridicule acceptent temporairement le rôle de bouffon, « Almost, at times, the Fool ». Les raisons pour lesquelles les anciennes positions sont progressivement apparues comme des impasses sont d'ordres multiples. Il y a des causes intellectuelles : la critique nietzschéenne du nihilisme trouve un écho grandissant dans les premières années du vingtième siècle. Nietzsche, qui est alors l'un des philosophes les plus lus, établit une généalogie du nihilisme ; la promotion d'un « monde vrai » et de valeurs transcendantes, accessibles au sage, ou accessibles plus tard à l'élu, implique son contrepoint négatif, le mépris de la vie. Quand ce « monde vrai », à l'ère positiviste, devient lui-même inexistant ou inaccessible, il ne reste plus rien aux hommes démunis que la négation pure. Or Nietzsche dévoile la mauvaise foi et le ressentiment au cœur du mépris de la vie, tout en décrivant la transmutation possible du nihilisme en une nouvelle affirmation de la beauté de la vie, même absurde, même tragique. L'éclat de rire du décadent qui prend conscience de sa mauvaise foi est le premier pas vers la convalescence.

Par ailleurs, le succès public d'ouvrages prétendument scientifiques, comme celui de Max Nordau, *Dégénérescence* (*Entartung*, 1892), traduit et édité à maintes reprises, révèle la marginalisation effective des poètes au tournant du siècle. Le disciple de Lombroso y stigmatise l'esprit *fin de siècle*, dénonce l'égoïsme vaniteux de poètes et d'artistes parasitaires, dangereux, hystériques et neurasthéniques, et réclame la disparition de cette « vermine anti-sociale ». Au Sacre de l'écrivain et du Poète décrit par Paul Bénichou a succédé la grande Satire des poètes, volontiers colportée par la presse. Aussi démesurée et réactionnaire que soit la critique d'un Nordau, elle trouve un écho dans les œuvres et les essais des poètes. Si certains le traitent avec dédain, Apollinaire reprend, avec humour certes, une partie de ses thèses dans *Le Poète assassiné* : malgré leur exagération burlesque, elles obligent les poètes à réfléchir à leur isolement.

Enfin, la situation sociologique de poètes comme Apollinaire, Cendrars et Eliot leur fait une nécessité de gagner une rémunération ; or la distinction faite par Mallarmé entre travail rémunéré et travail gratuit de la poésie est sentie comme peu pratique et difficilement supportable. Il fait trop sombre, trop seul et peut-être même trop faim dans la tour d'ivoire devenue poussiéreuse pour continuer d'y écrire. Un faisceau de raisons, philosophiques, sociologiques, ou internes au champ poétique, engage ainsi les poètes à « rentrer dans le monde[916] », à renouveler leur communication vis-à-vis du public.

Une mutation profonde s'opère, dont les signes se confirment chez Apollinaire vers 1908-1909, devient générale autour de 1912 et se poursuit au cours de la décennie suivante. Ayant mis à distance leur propre angoisse par le rire, Apollinaire, Cendrars et Eliot reconnaissent que leur hésitation idéologique n'est pas une donnée individuelle mais un fait d'époque, peut-être même le fait essentiel, sur le plan de la pensée, de l'époque dite moderne. Ils renoncent alors à exprimer la singularité d'une vision individuelle, originale, voire bizarre, rompant ainsi nettement avec les objectifs littéraires du symbolisme et de ses avatars, pour au contraire exposer le dilemme de l'époque, les idéologies incompatibles qui s'y côtoient sans synthèse possible. Ils entendent devenir « la conscience de l'époque », faire l'inventaire de ses contrastes, en saisir la complexe « profondeur ».

Cette fonction nouvelle du poète exige aussi des moyens formels nouveaux. Renonçant à l'unité du point de vue au moment où les peintres abandonnent la perspective de la Renaissance, la poésie dite cubiste multiplie les effets de contraste grâce à la technique du

[916] Nous avons pris l'expression à Apollinaire, « Les poètes d'aujourd'hui » (1909), in *Œuvres en prose complètes II*, p.914.

simultanéisme, proche du collage plastique ou du montage cinématographique. Il devient nécessaire d'organiser les multiples points de vue sur le monde, « heap of broken images », « amas d'images brisées » selon les mots d'Eliot. Les poèmes deviennent « dialogiques », d'après le terme que Mikhaïl Bakhtine réservait pourtant au roman. La poésie *inquiète* qui s'invente autour de 1912-1913 est en effet moins expressive qu'elle ne *représente des discours* et des idéologies. De « Vendémiaire » à « The Waste Land », des discours parfois totalement contradictoires voisinent et s'opposent dans le corps des poèmes. Le sujet poétique lui-même devient une instance complexe, dialogique, soit qu'il dialogue avec lui-même, qu'il se dissocie sous l'effet de quelque force centrifuge en une série d'instances, ou qu'il assume des discours imputables aussi à d'autres, sans qu'il soit toujours nécessaire ni même possible d'identifier l'origine des voix. Si la stratégie lyrique d'Apollinaire et Cendrars s'oppose en apparence à la « dépersonnalisation » de l'art préconisée par T.S. Eliot, dans les trois cas le poète devient l'homme aux mille voix ; il enregistre. Le discours métapoétique insiste sur cette « machinerie » poétique : c'est « l'inventaire » de Cendrars ou la machine électrico-chimique des Imagistes, des Vorticistes et de T.S. Eliot, ce sont « les voix machinées » et « la simple action du numérateur » d'Apollinaire. Cette apparente humilité cache à peine l'orgueil renouvelé du poète, qui sait combien l'œuvre nouvelle donne forme au chaos. Homme de l'inventaire, il est aussi inventeur et créateur.

Prendre contact avec l'époque et le public suppose aussi de renouveler sa communication, d'accroître sa présence et sa visibilité dans l'espace public. Les poètes multiplient donc les conférences, s'intéressent à d'autres médias, peinture, théâtre, cinéma, et même publicité. Ils s'interrogent sur leur « travail » de poète, et les modalités d'une éventuelle professionnalisation. Apollinaire se détache progressivement de la tradition bohème du poète de génie, improvisateur, pour lui préférer le portrait d'un artiste en travailleur. Hésitant, Cendrars fluctue entre une détestation du milieu littéraire et de l'idée même de professionnalisation, la provocation de l'aventurier qui dit écrire par hasard ou pour l'argent, et la croyance qu'on peut devenir un véritable écrivain de métier sans tomber dans le fonctionnariat littéraire. T.S. Eliot défend quant à lui systématiquement la notion de professionnalisme, et les exigences de travail, de connaissance, d'application exclusive qu'elle implique. Le financement du travail poétique prend différentes formes : l'antique recours au mécénat se poursuit à petite échelle, et Apollinaire, Cendrars, T.S. Eliot (et plus tard Crane) en bénéficient ponctuellement, à l'occasion d'une vente de manuscrit. Mallarmé avait en son temps réfléchi à la possibilité de subventions d'Etat financées par la vente des œuvres tombées dans le domaine public. Au début du vingtième siècle, d'autre modes

d'organisations se passent de l'aide publique et des institutions : phalanstères d'écrivains imprimeurs comme celui de l'Abbaye, battage publicitaire autour des livres conçus comme des biens de consommation. Surtout, l'invention de la figure du poète critique (conférencier, universitaire, éditeur, journaliste), qui permet d'être rémunéré régulièrement tout en faisant œuvre de pédagogie auprès du public, est incarnée par intermittence par Apollinaire et Cendrars, et véritablement promue par T.S. Eliot.

Enfin dire l'époque, c'est dans une certaine mesure marcher avec elle. Tandis que Mallarmé « considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a pas à s'y mêler », Cendrars, Apollinaire, Eliot se mêlent, eux, non seulement *de* mais *à* l'époque[917]. Apollinaire et Cendrars renoncent pour une bonne part à l'anarchisme de leur jeunesse et acceptent les mensonges démocratiques puisqu'il n'est pas de vérité supérieure. Avec l'approche de la guerre, la place et le rôle du poète dans la nation deviennent des questions urgentes. Or la certitude d'un lien entre la matière et l'esprit a fait son chemin depuis l'ouvrage de Bergson paru en 1896, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. La *continuité* que le philosophe avait établie de la matière à l'esprit, tout en soulignant leur distinction, prend à la veille de la guerre une signification pratique, voire politique. Les poètes savent qu'ils parlent la langue d'une nation et que les œuvres nouvelles surgissent sur fond de tradition nationale. Cette nation est aussi un territoire concret qu'il s'agit de défendre. Par « passion du réel », pour reprendre l'expression d'Alain Badiou, par volonté de prouver que le poète est aussi homme d'action, par certitude qu'il est le citoyen du pays qu'il a choisi et dont il parle en poète la langue, par besoin de reconnaissance et d'intégration, Apollinaire et Cendrars, quoique apatride et suisse, s'engagent et combattent. Et ce n'est pas faute d'avoir essayé que T.S. Eliot n'a pas pris de service. Leurs choix de poètes diffèrent le temps de la guerre, entre silence, propagande et autocensure. Pourtant même Apollinaire, seul à avoir choisi d'écrire au front, hardi défenseur de l'engagement militaire de la France et de l'Italie, continue de faire entendre, au front et après son retour, la diversité des voix de l'époque. La poétique de l'inventaire, l'esthétique simultanéiste et le dialogisme ne signifient pas que les poètes n'ont rien à dire. Mais désormais la vision du monde, l'éthique, la philosophie, voire le parti pris politique du poème se construisent à travers le contraste des discours, la diversité des langages sociaux et des idéologies.

[917] La citation de Mallarmé est issue d'une lettre à Paul Verlaine, datée du 16 novembre 1885. Mallarmé, *Correspondance*, « Folio classique », Paris, Gallimard, 1995, p.587, citée par Jean-Luc Steinmetz, « Apollinaire entre deux siècles » in *Littératures contemporaines n°2*, textes réunis par Michel Murat, Klincksieck, 1996, p.93.

De dix à vingt ans plus jeunes que leurs aînés, Hart Crane et Federico García Lorca ont lu Apollinaire, Cendrars et surtout Eliot. Ils partagent des références littéraires communes, le goût de la poésie métaphysique du XVIIe siècle, espagnole ou anglaise, (qu'Eliot a contribué à remettre au goût du jour), des romantiques américains Edgar Poe et Walt Whitman (dont Eliot réprouvait la facilité, mais dont l'ample vers libre était admiré par Apollinaire et Cendrars), de la poésie symboliste française, de Baudelaire à Laforgue, de Rémy de Gourmont, dont la double curiosité pour la physiologie et le mysticisme symbolise une époque, et surtout de Nietzsche, duquel Eliot seul n'est guère proche, mais qui a tant compté dans la formation intellectuelle de Cendrars, Apollinaire, Crane et Lorca.

Le problème idéologique demeure pour les deux jeunes poètes dans les mêmes termes : comment concilier croyance en un absolu et savoir positif, « n'aurons-nous jamais / la solution du problème »[918] ? Comment métamorphoser l'inquiétude qui naît de cette question insoluble ? Certes ni l'un ni l'autre n'a véritablement de réponse au problème idéologique. La question reste insoluble, Crane et Lorca sont à leur tour inquiets. D'autant qu'après la Première Guerre mondiale, les discours sur le « déclin de l'Occident » dont le livre de Spengler n'est qu'un exemple ont assombri le panorama intellectuel, l'hésitation idéologique se doublant d'un pessimisme moral général[919]. Le masque du bouffon revient dans les poèmes, en cousin de Charlot, ironique Pierrot ou pauvre Don Quichotte affublé d'une collerette de clown. Comme leurs prédécesseurs cependant, Crane et Lorca renoncent à tout individualisme littéraire. Ils comprennent à leur tour que leur inquiétude est propre à un « monde en transition », a « world in transition » selon l'expression de Crane dont les analyses rejoignent celles de Nietzsche, et que leur destin spirituel n'est pas individuel.

Leur constat se double d'une méditation ontologique : les êtres sont pris dans un mouvement continu de métamorphose, ils appartiennent à un ensemble plus vaste qu'eux. Dans sa durée intermédiaire, cet ensemble peut prendre, notamment chez Crane, le nom de culture ou de nation. Aussi entendent-ils prendre position non seulement face au public de lecteurs individuels, mais encore face à un public conçu comme une collectivité, avec une identité propre. Leurs livres new-yorkais portent cette ambition collective : *The Bridge* vise à construire l'identité culturelle américaine, tandis que *Poeta en Nueva York*, au-delà de son universalisme, s'adresse à un triple destinataire, la communauté noire américaine, l'Espagne et l'Amérique hispanique.

---

[918] Lorca, « Canción otoñal », *Libro de poemas.*

[919] Le livre de Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, publié d'abord en 1918, est réédité dans une édition augmentée en 1923.

Leurs poèmes cultivent le dialogisme de la génération précédente et promeuvent un lyrisme épique autour d'un sujet poétique complexe, à l'identité à la fois singulière et générale. Ils approfondissent la question des rapports de l'esprit et de la matière, et affirment avec force le lien direct entre la vie spirituelle individuelle et l'organisation sociale et économique. Qu'une organisation sociale vise la satisfaction des besoins matériels individuels et repose sur l'exploitation d'une partie de la population par une autre, alors tous souffrent, y compris ceux qui en tirent des bénéfices matériels. L'inquiétude idéologique qui est la marque même de l'époque se dégrade en une véritable catastrophe spirituelle, angoisse et terreur chez Lorca, dévalorisation de la vie chez Crane. Les deux poètes décrivent les souffrances (parfois les joies) spirituelles de l'homme moderne tout en proposant un véritable paysage social. Aussi leurs poèmes sont-ils à la fois métaphysiques et politiques.

Au cours des trente premières années du vingtième siècle, *l'inquiétude idéologique* traverse continûment le champ poétique. Mais un parcours a été accompli. D'abord paralysante, l'inquiétude est vécue comme un manque d'unité, à la fois dans la représentation et la subjectivité. Elle s'accompagne d'une étrangeté à soi et à la vie qui prend l'allure d'un « remake » incohérent. Transmutée, reconnue comme un problème historique, elle devient un véritable moteur poétique. Les révolutions esthétiques, simultanéisme, cubisme, dialogisme et lyrisme épique en sont les signes visibles.

Ce parcours témoigne aussi d'une avancée relative du matérialisme philosophique dans le champ poétique. La conscience, la pensée, la vie de l'esprit cessent d'être conçus comme strictement autonomes. Didier Alexandre, relisant le *Traité du Verbe* de René Ghil, analysait l'évolution des différentes éditions entre 1886 et 1904 : « l'antithèse esprit vs matière, propre au symbolisme, est dépassée, au profit d'une pensée de la matière en devenir influencée par la dialectique hégélienne et le transformisme de Spencer[920] ». Ce matérialisme dialectique articule l'esprit à la matière physique mais aussi à l'organisation sociale concrète. Sans aller jusqu'au déterminisme radical de Marx et Engels pour qui « Ce que sont les individus dépend donc des conditions matérielles de leur production »[921], la vie de l'esprit, notamment chez Hart Crane et plus encore chez García Lorca, a partie liée aux rapports sociaux. La pensée sur le langage a aussi nettement évolué dans le sens du matérialisme. Les poètes de ce corpus pourraient adhérer au postulat de *L'Idéologie allemande* selon lequel :

[920] Didier Alexandre étudie la question du matérialisme dans le passionnant *Paul Claudel : du matérialisme au lyrisme, « comme une oie qui clabaude au milieu des cygnes »*, Paris, éditions Honoré Champion, 2005. La citation ci-dessus se trouve p.127.
[921] Marx et Engels, *L'Idéologie allemande*, Editions sociales, 1968, p.45.

> le langage *est* la conscience réelle, pratique, existant aussi pour d'autres hommes, existant donc alors seulement pour moi-même aussi et, tout comme la conscience, le langage n'apparaît qu'avec le besoin, la nécessité du commerce avec les autres hommes. […] La conscience est donc d'emblée un produit social et le demeure aussi longtemps qu'il existe des hommes[922].

Cendrars affirme ainsi qu'« il est faux de considérer la langage comme une entité idéale évoluant indépendamment des hommes et poursuivant ses fins propres [923]». « C'est parce qu'il est *homo faber*, mais bien plus encore parce qu'il est *homo loquens* que l'homme est *homo sapiens*[924]. » Le langage poétique lui-même n'est plus séparé de la communication ordinaire par une frontière interdite. « L'universel reportage » honni de Mallarmé nourrit au contraire le langage poétique et réciproquement. La vie dans toutes ses dimensions, économique, industrielle, technique, scientifique, sexuelle etc., constamment « alimente » le langage, à défaut de quoi il peut « devenir un *flatus vocis*, une imagination vaine », selon le mot de Cendrars. On entend résonner l'affirmation de Marx et Engels pour qui « Le langage devient tout naturellement phrase creuse, sitôt qu'on en fait une réalité autonome[925]. » Même T.S. Eliot, qu'on ne peut certes pas soupçonner de marxisme, partage cette conception organique de la langue, et insiste sur les nécessaires relations entre poésie et langage courant. Dans un texte postérieur aux limites chronologiques de cette étude, il décrit ainsi « la loi » poétique principale :

> the law that poetry must not stray too far from the ordinary language which we use and hear. Whether poetry is accentual or syllabic, rhymed or rhymeless, formal or free, it cannot afford to lose its contact with the changing language of common intercourse [926].

Cette « loi poétique », ce rejet de l'autonomie du langage devient plus explicite après la Première Guerre mondiale, il est vrai. Mais nous avons vu que pour Apollinaire même, si favorable à l'expérimentation de la poésie pure, les beautés neuves des poètes doivent avoir une « utilité pratique », à l'usage des philosophes comme des ouvriers[927].

---

[922] Marx et Engels, *L'Idéologie allemande*, op. cit., p.59.
[923] *Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine* (conférence prononcée en février 1924 à São Paulo), recueillie dans le recueil d'essais *Aujourd'hui*, in *Œuvres complètes IV*, Denoël, 1960, p.210.
[924] Ibid.
[925] Marx et Engels, *L'Idéologie allemande*, op. cit., p.489.
[926] « The Music of Poetry » (1942), in *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, 1957, p.29. "la loi qui veut que la poésie ne s'égare jamais trop loin du langage ordinaire que nous utilisons et entendons. Que la poésie soit accentuée ou syllabique, rimée ou sans rime, formelle ou libre, elle ne peut pas se permettre de perdre le contact avec le langage changeant de la conversation courante. »
[927] Voir la conférence *Les poèmes de l'année* (1909), in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p.903.
On pourrait encore citer parmi bien d'autres cette déclaration de Ford Madox Ford, dans une lettre du 23 janvier 1912 : « the moment a medium is remote from the life of the people, it is dulled, languished, moribund and at last

En revanche, là où les poètes s'affranchissent du matérialisme dialectique, c'est qu'ils entendent bien être la conscience de leur époque. Comme l'écrit Cendrars, répondant à Nordau et consorts, « le poète d'aujourd'hui est tout le contraire d'un dégénéré. Il a pris conscience de son époque. Il est la conscience de cette époque.[928] » Cette tâche du poète implique qu'il passe, au moins partiellement, à travers les mailles du déterminisme social, davantage en tout cas que l'individu marxiste, qui reste la « créature » de rapports sociaux dont il ne peut se dégager, quoi qu'il fasse[929]. La relative avancée du matérialisme philosophique n'induit pas non plus un progrès du positivisme. S'ils peuvent être marqués par la philosophie matérialiste, les poèmes de ce corpus restent éminemment *inquiets* et traversés par des interrogations métaphysiques sur l'absolu, questions impertinentes pour le positiviste Comte.

Ainsi, on assiste à une redéfinition de la fonction de la poésie dans la cité et à une grandissante « publicisation » ou « socialisation » des enjeux déclarés de la poésie, dont les mots d'Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, en 1917, sont significatifs :

> Les poètes modernes […] demandent qu'on examine ce qu'ils disent pour le plus grand bien de la collectivité à laquelle ils appartiennent. Ils se tournent vers Platon et le supplient, s'il les bannit de la République, d'au moins les entendre auparavant[930].

Aucun des poètes que nous avons suivis au cours de ces trente années de poésie ne s'est engagé sous une bannière politique, n'a exercé de mandat électoral ni même de fonction

---

dead. » (« aussitôt qu'un media se trouve éloigné de la vie du peuple, il s'affaiblit, languissant et morne, moribond, puis enfin meurt. ») Cité par Louis Menand, *Discovering T.S. Eliot : Modernism and its Context*, NY, Oxford, Oxford University Press, 1987.

[928] *Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine* (conférence prononcée en février 1924 à São Paulo), recueillie dans le recueil d'essais *Aujourd'hui*, Denoël, 1987, p.92.

[929] T.S. Eliot s'explique sur cette "fonction sociale de la poésie" dans un essai plus tardif : « In fact, our sensibility is constantly changing, as the world about us changes : ours […] is not the same as that of our fathers ; and finally, we ourselves are not quite the same persons that we were a year ago. This is obvious; but what is not so obvious is that this is the reason why we cannot afford to *stop* writing poetry. […] Our way of life changes, under the pressure of material changes in our environment in all sorts of ways; and unless we have those few men who combine an exceptional sensibility with an exceptional power over words, our own ability, not merely to express, but even to feel any but the crudest emotions, will degenerate." In « The Social Function of Poetry » (1945), in *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, 1957, pp.20-21. « En fait, notre sensibilité change constamment, au fur et à mesure des changements du monde autour de nous : notre monde […] n'est pas le même que celui de nos pères ; et nous-mêmes ne sommes pas les mêmes que l'année passée. C'est là une évidence ; mais ce qui est moins évident, c'est que c'est précisément la raison pour laquelle nous ne pouvons nous permettre d'*arrêter* d'écrire de la poésie. […] Notre mode de vie change, sous la pression de changements matériels de toutes sortes dans notre environnement ; et à moins de disposer de ces quelques hommes [les poètes] qui combinent une sensibilité exceptionnelle à une maîtrise exceptionnelle des mots, notre capacité, non seulement à exprimer, mais même à sentir toute émotion au-delà des plus basiques, dégénère. »

[930] *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes II*, p.952.

diplomatique. Mais ils entendent jouer un rôle social, par leur capacité à renouveler la conscience de l'époque et à lui donner forme. Il est toujours difficile de marquer des limites chronologiques nettes, l'histoire littéraire n'étant pas strictement linéaire. Il est cependant probable qu'un changement d'accent s'opère autour de 1930. Le mouvement général vers une « publicisation » de la fonction de la poésie, s'il a pu prendre parfois un accent politique, s'infléchit autour de 1930 en une véritable politisation des discours[931]. C'est ainsi que T.S. Eliot finit par proclamer que « la politique est devenue un jeu trop sérieux pour être confiée à des politiciens ». 1930 apparaît donc, sinon comme une borne à la problématique, du moins comme une évolution des enjeux essentiels, la grande question devenant par la suite celle de l'engagement.

En somme, il n'est pas d'invention formelle détachée de questions philosophiques, idéologiques, historiques. Ce qu'on appelle « l'autonomie » de l'art mérite un usage plus restreint et plus précautionneux qu'il ne l'est souvent. Même lorsque les thématiques semblent loin des *événements*, les poèmes d'Apollinaire, Cendrars, Eliot, Crane et Lorca sont foncièrement engagés dans l'époque car ils se saisissent des grandes questions idéologiques contemporaines. La poésie n'est pas un laboratoire d'expériences esthétiques coupé du monde. Au cours des trente premières années du vingtième siècle, *l'inquiétude idéologique* est le mobile qui engage les poètes à redéfinir leur fonction dans la cité, elle est l'un des grands moteurs de l'innovation esthétique, dans le champ poétique -comme sans doute ailleurs. Il resterait à voir dans quelle mesure les arts plastiques, la musique ou le jeune cinéma sont eux aussi « assis entre deux chaises », traversés par « une contradiction des valeurs [932]» susceptible de se métamorphoser en une puissance de création.

[931] Les indices foisonnent. Pour n'en donner que quelques exemples, rappelons qu'en 1930, *La Révolution surréaliste* devient *Le Surréalisme au service de la Révolution*, changement de titre signifiant. Aragon part en URSS et se convertit au communisme, en Espagne Rafael Alberti s'engage « au service du peuple et du prolétariat international ».

[932] Les deux expressions sont de Nietzsche, dans l'épilogue à l'essai *Le Cas Wagner* (1888) : « l'homme moderne représente une contradiction des valeurs, il est assis entre deux chaises » ; « nous tous, sans le savoir, sans le vouloir, nous avons dans le corps des valeurs, des mots, des formules, des morales d'origine *opposée* ». In *Œuvres II*, p.930.

Bibliographie

I. Poètes

1.1. Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Œuvres complètes, édition de référence

APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, préface d'André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris : Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
Le volume contient : *Le Bestiaire, Alcools, Vitam impendere amori, Calligrammes (Ondes, Etendards, Case d'Armons, Lueurs des tirs, Obus couleur de lune, La Tête étoilée), Il y a, Poèmes à Lou, Le Guetteur mélancolique, Stavelot, Rhénanes, Poèmes à Yvonne, Poèmes divers, Calligrammes, Poèmes à Madeleine, Poèmes à la marraine, Poèmes retrouvés (I. publiés par Apollinaire II. Publiés après la mort d'Apollinaire), Poèmes épistolaires, Poèmes inédits, Théâtre (Les Mamelles de Tirésias, Couleur du Temps, Casanova)*.

—, *Œuvres en prose complètes I*, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, Paris : Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
Le volume contient : *Contes et récits (L'Enchanteur pourrissant, L'Hérésiarque et Cie, Le Poète assassiné, Contes écartés du Poète assassiné, La Femme assise, Contes retrouvés, La Fin de Babylone, Les Trois Don Juan, La Femme blanche de Hohenzollern, Ebauches et fragments), Théâtre (pièces écrites en collaboration avec André Salmon : La Température, Le Marchand d'Anchois, Jean-Jacques ; Fragments et projets d'Apollinaire : La Colombelle, Fragments divers), Cinéma (La Bréhatine, C'est un oiseau qui vient de France)*

—, *Œuvres en prose complètes II*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991
Le volume contient : *Ecrits sur l'art (Méditations esthétiques. Les peintres cubistes, Fragonard et l'Amérique, Chroniques et paroles sur l'art), Critique littéraire (La Phalange nouvelle, Les Poèmes de l'année, Les Poètes d'aujourd'hui, Sur la tradition féminine, L'Antitradition futuriste, L'Esprit nouveau et les poètes, Chroniques et articles), Echos sur les lettres et les arts.*

—, *Œuvres en prose complètes III*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
Le volume contient : *Le Flâneur des deux rives, La Vie anecdotique, Chroniques et échos, Les Diables amoureux, Appendices (Essai sur la littérature sotadique au XIXe siècle, L'Arétin et son temps, [Les Fleurs du Mal], Lettre à Louis Chadourne), Textes érotiques (Les Onze mille verges, Les Exploits d'un jeune Don Juan), Compléments (Théâtre : Un buveur d'absinthe qui a lu Victor Hugo, A la cloche de bois. Pièce en un acte, Revue de l'année : La Vérité sur la vie et le théâtre ; Contes : [Projets de conte], Un vol à la cour de Prusse, Le Roi Lune, Héloïse ou Dieu même ; Chroniques et échos).*

Autres éditions consultées

APOLLINAIRE, Guillaume, *Et moi aussi je suis peintre*, Paris : Sébastien Gryphe, 1985.
—, *L'Enchanteur pourrissant*, avec des bois d'André Derain et une préface de Michèle Touret, Rennes, Terre de brume éditeur, 1997.
—, *Soldes, poèmes inédits de Guillaume Apollinaire*, publiés par Gilbert Boudar, Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Fontfroide : Bibliothèque artistique et littéraire, 1985.

Principales éditions originales, par ordre chronologique
Recueils poétiques

APOLLINAIRE, Guillaume, *Le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée*, illustré de gravures sur bois par Raoul Dufy, Paris : Deplanche, Editeur d'Art, 1911.
—, *Alcools. Poèmes 1898-1913*, avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso, Paris : Mercure de France, 1913.
—, *Case d'Armons*, Aux Armées de la République, 1915.
—, *Vitam Impendere Amori. Poèmes et dessins*, avec des dessins d'André Rouveyre, Paris : Mercure de France, 1917.
—, *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*, *Ondes, Etendards, Case d'Armons, Lueurs des Tirs, Obus couleur de lune, La Tête étoilée*, avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso, Paris : Mercure de France, 1918.

Récits

APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré de gravures sur bois d'André Derain, Paris : Henri Kahnweiler, 1909.
—, *L'Hérésiarque et Cie*, Paris, Stock, 1910.
—, *La Fin de Babylone*, Paris : Bibliothèque des Curieux, 1914.
—, *Le Poète assassiné*, Paris : Bibliothèque des Curieux, 1916.
—, *La Femme assise*, Paris : éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

Théâtre

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, avec la musique de Germaine Albert-Birot et sept dessins hors texte de Serge Férat, Paris, Editions SIC, 1918.
—, *Couleur du Temps*. Drame en trois actes et en vers, Paris, Editions du Bélier, 1949.
—, *Casanova*, Paris : Gallimard, NRF, 1952.

Cinéma

APOLLINAIRE, Guillaume et BILLY, André, *La Bréhatine*, texte établi par Claude Tournadre, *Archives des lettres modernes. Archives Guillaume Apollinaire n°5*, 1971.

Essais sur la littérature

APOLLINAIRE, Guillaume, MICHELET, V.-E., ROINARD, P.-N., *La Poésie symboliste. L'Après-midi des Poètes*, Trois entretiens sur les Temps héroïques (Période symboliste) au Salon des Artistes Indépendants (1908). *Nos Maîtres et nos morts*, par P.-N. ROINARD ; *Les Survivants*, par V.-E. MICHELET ; *La Phalange Nouvelle*, par Guillaume APOLLINAIRE, Paris : l'Edition 1908, 1908.

APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Antitradition futuriste. (Manifeste-synthèse)*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, s.d. [1913].

—, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris : Jacques Haumont, 1946.

Essais sur les arts

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Méditations esthétiques*, avec 46 portraits et reproductions, Paris : Eugène Figuière et Cie, 1913.

Revues

Le Festin d'Esope, Revue des belles-lettres, fondée par Apollinaire, 9 numéros de novembre 1903 à août 1904, réimprimée à Genève : Slatkine Reprints, 1971.

La Revue immoraliste, numéro unique, avril 1905, réimprimée avec *Que vlo-ve ?*, 2^{e} série, n°3, juillet-septembre 1982.

Les Lettres modernes, numéro unique, mai 1905, réimprimée avec *Que vlo-ve ?*, 2^{e} série, n°8, octobre-décembre 1983.

Les Soirées de Paris, dirigée par Apollinaire, André Billy, André Salmon, René Dalize et André Tudesq, de février 1912 à 1914, réimprimée à Genève : Slatkine Reprints, 1971, 2 vol.

Correspondance

APOLLINAIRE, Guillaume et PICASSO, Pablo, *Correspondance*, édité par Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Paris : Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1992.

1.2. Blaise Cendrars (1887-1961)

Œuvres complètes, principales éditions de référence :

CENDRARS, Blaise, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Claude Leroy, Paris : Editions Denoël, 12 vol., 2001-2005 :

Poésies complètes, Vol. 1, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Editions Denoël, 2001.

Le volume contient : *Les Pâques, Le Volturno, Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France, En marge de la Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, Zénith, Le Panama ou les aventures de mes sept oncles, Dix-neuf poèmes élastiques, Actualité, Sur un portrait de Modigliani, Pour Csaky, Shrapnells, La Guerre au Luxembourg, Sonnets dénaturés, Poèmes nègres, Hommage à Guillaume Apollinaire, Au Cœur du monde, Kodak (Documentaire), Feuilles de route, Sud-Américaines, Poèmes retrouvés (Dictés par téléphone,*

Petits accessoires de la vie moderne), Nupur, Archives sonores, En cendres se transmuent, Epitaphe, Poèmes de jeunesse (Séquences, Amours), Baiser d'Otto Klein, La Légende de Novgorode (version restituée).

Hollywood. La Mecque du cinéma, suivi de L'ABC du cinéma et de Une nuit dans la forêt, Vol. 3, textes présentés et annotés par Francis Vanoye, Paris : Editions Denoël, 2001.

L'Homme foudroyé, suivi de Le Sans-Nom, Vol. 5, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris : Editions Denoël, 2002.

Bourlinguer. Vol à voile, Vol. 9, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris : Editions Denoël, 2003.

Le Lotissement du ciel, suivi de La Banlieue de Paris, Vol. 12, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris : Editions Denoël, 2005.

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, préface de Paul Morand, Paris : Gallimard, « Poésie », 1967.
—, *Au cœur du monde. Poésies complètes 1924-29*, Paris : Gallimard, « Poésie », 1968.

CENDRARS, Blaise, *Œuvres complètes*, Paris : Editions Denoël, 8 vol., 1960-1964 :

Œuvres complètes 2, Paris : Editions Denoël, 1960.
Le volume contient : *La Fin du monde, L'Eubage, L'Or, Moravagine, Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs.*

Œuvres complètes 4, Paris : Editions Denoël, 1960.
Le volume contient : *La Perle fiévreuse, Moganni Nameh, Comment les blancs sont d'anciens noirs, Aujourd'hui, Vol à voile, Panorama de la Pègre, Hollywood, La vie dangereuse.*

Principales éditions originales, par ordre chronologique :
Recueils poétiques

CENDRARS, Blaise, *Les Pâques*, in *Les Hommes nouveaux*, numéro spécial, novembre 1912.
—, *Séquences*, Paris, Les Hommes nouveaux, 1913.
—, *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, poème-objet illustré par Sonia Delaunay, 1913.
—, *Amours*, in *Les Soirées de Paris*, n°25, 15 juin 1914.
—, *La Guerre au Luxembourg*, illustré par Moïse Kisling, édité par Dan. Niestlé, 1916.
—, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, Paris : éditions de la Sirène, 1918.
—, *Shrapnells*, in *Valori Plastici*, Rome, février 1919.
—, *Du Monde entier*, Paris : NRF, 1919.
—, *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1919.
—, *Au cœur du monde / Fragment*, in *Littérature* n°6, août 1919.
—, *Sonnets dénaturés*, in *L'œuf dur* n°14, automne 1923.

—, *Kodak (Documentaire)*, avec une gravure sur bois de Frans Masereel et un portrait de Cendrars par Francis Picabia, Stock, 1924.
—, *Feuilles de route I. Le Formose*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1924.
—, *Poésies complètes*, Paris : éditions Denoël, 1944.
CENDRARS, Blaise (?), *La Légende de Novgorode* (1909 ?), restitution française d'un texte russe, Fata Morgana, 1997.

Récits et reportages

CENDRARS, Blaise, *J'ai tué*, illustré par Fernand Léger, La Belle Edition, 1918
—, *Magonni Nameh*, in *Les Feuilles libres*, 1922.
—, *L'Or*, Paris : Grasset, 1925.
—, *Moravagine*, Paris : Grasset, 1926.
—, *Eloge de la vie dangereuse*, Aux Ecrivains réunis, 1926
—, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1926.
—, *Le Plan de l'Aiguille*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1929.
—, *Les Confessions de Dan Yack*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1929.
—, *Une Nuit dans la forêt, premier fragment d'une autobiographie*, éditions du Verseau, 1929.
—, *Rhum*, Paris : Grasset, 1930.
—, *Vol à voiles, prochronie*, Payot, 1932.
—, *Panorama de la pègre*, in *Excelsior*, 1935.
—, *Histoires vraies*, Paris : Grasset, 1935.
—, *Hollywood La Mecque du cinéma*, Paris : Grasset, 1936.
—, *La Vie dangereuse*, Paris : Grasset, 1938.
—, *D'Oultremer à indigo*, Paris : Grasset, 1940.
—, *L'Homme foudroyé,* Paris : Denoël, 1945.
—, *La Main coupée*, Paris : Denoël, 1946.
—, *Bourlinguer*, Paris : Denoël, 1948.
—, *Le Lotissement du ciel*, Paris : Denoël, 1949.
—, *La Banlieue de Paris*, avec 130 photographies de Doisneau, Seghers / La Guilde du Livre, 1949.
—, *Le Brésil*, avec 105 photographies de Jean Manzon, Monaco : Les Documents d'Art, 1952.
—, *Noëls aux quatre coins du monde*, Cayla, 1953.
—, *Le Sans-Nom* (1952), in *L'Homme foudroyé suivi de Le Sans-Nom. Œuvres complètes 5*, Paris : Denoël, 2002.
—, *Emmène-moi au bout du monde*, Paris, Denoël, 1956.
—, *Trop c'est trop*, Paris : Denoël, 1957.
—, *A l'aventure*, Paris : Denoël, 1958.
—, *Mon voyage en Amérique*, illustrations de Pierre Alechinsly, postface de Christine Le Quellec Cottier, Paris : Editions Fata Morgana, 2003.
—, *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, roman inachevé, Paris : H. Champion, 1995.
—, *Les armoires chinoises*, illustrations de Jean-Gilles Badaire, présentation de Claude Leroy, Paris : Editions Fata Morgana, 2001.

Essais, articles, conférences et recueils d'entretiens

CENDRARS, Blaise, CANUDO, Ricciotto, *Appel aux étrangers résidant en France*, 29 juillet 1914.
CENDRARS, Blaise, *Profond aujourd'hui*, La Belle Edition, 1917
—, « Modernités », in *La Rose rouge*, 1919.
—, *L'ABC du cinéma*, Aux Ecrivains réunis, 1926.
—, *Aujourd'hui*, Paris : Grasset, 1931.
—, *Blaise Cendrars vous parle*, entretiens radiophoniques avec Michel Manoll, Paris : Denoël, 1952.
—, *La Beauté devant l'Anarchisme* (1912), in *Inédits secrets*, Club Français du Livre, 1969.
—, *Aujourd'hui 1917-1929, suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, présentés par Miriam Cendrars, Paris : Editions Denoël, 1987.
DOISNEAU, Robert, *Instantanés de Paris,* préface de Blaise Cendrars, 1955.
LEGER, Fernand, *Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Fernand Léger*, Galerie Louis Carré, 1956.

Scénarios de cinéma

CENDRARS, Blaise, *La fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, illustré par Fernand Léger, Paris : éditions de la Sirène, 1919
—, *La perle fiévreuse*, in *Signaux de France e*t de Belgique, 1921.

Argument pour ballet

CENDRARS, Blaise, *La Création du monde*, pour les Ballets suédois, 1923.

Anthologies et édition

LAUTREAMONT, *Chants de Maldoror*, édité par Blaise Cendrars avec une préface de Rémy de Gourmont, Paris : édition de la Sirène, 1920.
CENDRARS, Blaise (éd.), *Anthologie nègre*, Paris : édition de la Sirène, 1921.
—, *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*, éditions du Portique, 1928.
—, *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, Paris : éditions du Sans Pareil, 1930.
BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* avec une introduction de Blaise Cendrars, Union Bibliophile de France, 1946.

Inédits

CENDRARS, Blaise, *Inédits secrets*, textes réunis et présentés par Miriam Cendrars, Le Club français du Livre, 1969.

Revue

Les Hommes nouveaux, fondée par Blaise Cendrars, Emil Szittya, Marius Hanot en 1912.

Filmographie

CENDRARS, Blaise, *La Venus noire* (copies détruites).
GANCE, Abel, *J'accuse*, 1917 (Cendrars est figurant).
—, *La Roue*, 1923 (Cendrars est assistant).

Pièces radiophoniques

CENDRARS, Blaise, *Sarajevo*, 1955.
—, *Gilles de Rais*, RTF, 1955.
—, *Le Divin Aretin*, RTF, 1957.
—, *Films sans images*, trois pièces radiophoniques en collaboration avec Nino Frank, Paris, Denoël, 1959.

1.3. T.S. Eliot (1888-1965)

Oeuvres complètes, édition de référence

ELIOT, T.S., *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1980
Le volume contient : *Prufrock (1917), Poems (1920), The Waste Land (1922), The Hollow Men (1925), Ash Wednesday (1930), Ariel Poems, Unfinished Poems (Sweeney Agonistes, Coriolan), Minor Poems, Choruses from "The Rock", Four Quartets, Old Possum's Book of Practical Cats, Murder in the Cathedral, The Family Reunion, The Cocktail Party.*

Poésie, édition bilingue et traduction

ELIOT, T.S., *Poésie. Edition bilingue*, traduction de Pierre Leyris, Paris : Editions du Seuil, 1969.
Le volume contient : *First Poems / Premiers poèmes (1910-1920), The Waste Land / La Terre Vaine (1921-1922), The Hollow Men / Les Hommes creux (1925), Ash-Wednesday / Mercredi des Cendres (1930), Ariel Poems / Poèmes d'Ariel (1927-30), Four Quartets / Quatre Quatuors (1936-1942)*
—, *Tierra bladía*, traduction de Angel Flores, Barcelone: Editorial Cervantes, 1930.

Autres éditions

ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1935*, Londres : Faber and Faber, 1936.
—, *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*, édité par Christopher Ricks, Londres: Faber and Faber, 1996.

Essais et recueils d'essais

ELIOT, T.S., *On Poetry and Poets*, Londres, Faber and Faber, 1957.
—, *Points of View* (1941), Londres, Faber and Faber, 1990.
—, *Selected Essays* (1939), Londres, Faber and Faber, 1999.

—, *Selected Prose of T.S. Eliot*, (avec une introduction de Frank Kermode), Londres: Faber and Faber, 1975.
—, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1920, 1928), Londres: Faber and Faber, 1997.

Essais traduits en français

Eliot, T.S., *Essais choisis*, traduits de l'anglais et présentés par Henri Fluchère, Paris : Edition du Seuil, 1999.

Revue

The Criterion, revue fondée par T.S. Eliot à Londres, et publiée d'octobre 1922 à janvier 1939.

Correspondance

ELIOT, Valerie (éd.), *The Letters of T.S. Eliot 1898-1922*, vol.1, New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988.

1.4. Federico García Lorca (1898-1936)

Edition complète de référence

LORCA, Federico García, *Obras completas I. Poesía*, édité, commenté et annoté par Miguel García-Posada, Barcelone: Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, 1996.
Le volume contient : *Libro de poemas, Primeras canciones, Suites, Otros poemas del libro de Suites, Poema del cante jondo, Canciones 1921-1924, Primer romancero gitano 1924-1927, Odas, Poemas sueltos I, Poemas en prosa, Poeta en Nueva Cork, De "Tierra y luna", Poemas sueltos II, Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos, Poemas sueltos III, Poesía varia, Dos melodías del Primer romancero gitano, Colección de canciones antiguas.*

Traductions en français

LORCA, Federico García, *Oeuvres completes I*, édition établie par André Belamich, textes traduits par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle, Paris : Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
Le volume contient : *Livre de poèmes, Poème du cante jondo, Suites, Chansons, Romancero gitan, Odes, Poèmes en prose, Huit sonnets et une berceuse, Poète à New York, Six poèmes galiciens, Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejías, Divan du Tamarit, Sonnets de l'amour obscur, Premières proses, Contes, hommages et conférences, Correspondance.*

—, *Œuvres complètes II*, édition établie par André Belamich, textes traduits par Marcelle Auclair, André Belamich, Claude Couffon, Paul Lorenz, Robert Marrast, Jean

Prévost, Michèle Prévost et Paul Verdoye, Paris : éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
Le volume contient : *Le Maléfice de la phalène, Ombres, Tragi-comédie de Don Cristobal et de Rosita, Lola la comédienne, Mariana Pineda, Dialogues, La Savetière prodigieuse, Les amours de Don Perlimplin avec Bélise en leur jardin, Voyage dans la lune, Le Public, Lorsque cinq ans seront passés, Le jeu de Don Cristobal, Noces de sang, Yerma, Doña Rosita la vieille fille ou le langage des fleurs, Sans titre, La Maison de Bernarda Alba, Appendice, Interviews et déclarations.*

—, *Poésies III. Poète à New York, Chant funèbre pour I.S. Mejías, Divan du Tamarit,* traduit de l'espagnol par A. Belamich, P. Darmangeat, C. Couffon et B. Sesé, avec une préface d'André Belamich, Paris : Gallimard, « Poésie », 1954.

Théâtre

LORCA, Federico García, *El Público*, édité par Javier Huerta Calvo, Madrid: Espesa Calpe, 2006.

Dessins

HERNANDEZ, Mario (éd.), *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress-Fundación Fderico García Lorca, 1990.

Revue

LORCA, Federico García (éd.), *Gallo*, 2 numéros, février et avril 1928.

1.5. Hart Crane (1899-1932)

Edition complète de référence

The Complete Poems of Hart Crane, édités par Marc Simon, avec une introduction de Harold Bloom, New York, Londres: Liveright, 2001.
Le volume contient *: White Buildings, The Bridge, Key West, Poems Uncollected but Published by Crane, Poems Unpublished by Crane, Incomplete Works, Fragments.*

Autres éditions

CRANE, Hart, *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, édité par Brom Weber, New York: Liveright, 1966.
—, *The Bridge*, commentaires de Waldo Frank et Thomas A. Vogler, New York, Londres: Liveright, 1992.
—, *White Buildings : Poems by Hart Crane* (1926), avec une introduction de Allen Tate, Liveright, 1972.

Traduction (adaptation) en français

CRANE, Hart, *Le Pont*, adapté par François Tétreau, préface de Jeremy Reed, postface de François Boddaert, Obsidiane, 1986.

Correspondance

O my Land, my Friends. The Selected Letters of Hart Crane, édité par Langdon Hammer et Brom Weber, avec une preface de Paul Bowles, New York, Londres: Four Walls Eight Windows, 1997.

Essais

CRANE, Hart, *General Aims and Theories* (1925), in *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, édité par Brom Weber, New York: Liveright, 1966.

II. Ouvrages et articles critiques sur les poètes
2.1. Sur Guillaume Apollinaire

Monographies

BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris : Editions du Seuil, 2001.

BURGOS, Jean, DEBON, Claude, DECAUDIN, Michel, *Apollinaire en somme*, Paris : Honoré Champion, 1998.

CONAS, Anne-Marie et TOURET, Michèle, *Apollinaire. Portraits*, dessins et notices, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.

DECAUDIN, Michel, *Apollinaire*, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2002.

—, *Le Dossier d'Alcools. Edition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents*, Genève : Droz, 1996.

DURRY, Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Sedes, 1978.

LONGREE, George H.F., *L'expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire,* Paris : Touzot, 1985.

PIA, Pascal, *Apollinaire,* Paris : éditions du Seuil, 1988.

SOUPAULT, Philippe, *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'Incendie*, Marseille : les Cahiers du Sud, 1927.

Articles

ALEXANDRE, Didier, « L'écriture du sacré dans *Alcools* », *Littératures contemporaines* n°2

BAUER, Franck, « Le sexe des rimes : à propos de quelques strophes de 'La Chanson du Mal-Aimé' », dans le dossier « Esthétique du vers » de la revue électronique *Questions de style*.

CAIZERGUES, Pierre, « préface » aux *Souvenirs de la Grande Guerre par Guillaume Apollinaire,* Montpellier : Bibliothèque artistique et littéraire, 1980.

CLARK, J.C., « La poésie, la politique et la guerre : autour de 'La petite auto', 'Chant de l'honneur' et *Couleur du temps* », *Revue des lettres modernes* n°13, 1976.

FROHLICHER, Peter, « Le Brasier d'Apollinaire : lecture sémiotique », *Archives Guillaume Apollinaire*. *Revue des lettres modernes*, n°3, 1970.
GOOSE, Marie-Thérèse, « Une lecture du 'Larron' d'Apollinaire », *Archives Guillaume Apollinaire*. *Revue des lettres modernes*, n°3, 1970.
POUPON, Marc, « Le Musicien de Saint-Merry », *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* année 1971, vol.23.

Revues consacrées à Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire : La Revue des lettres modernes, Minard, Série « Guillaume Apollinaire ».
Le Flâneur des deux rives, huit numéros en 1954-55.
Que vlo-ve ?, Bulletin de l'Association internationale des Amis de Guillaume Apollinaire, à partir de janvier 1973.

Numéros spéciaux :

Europe, n° 451-452, novembre-décembre 1966.
Magazine littéraire, n°348, novembre 1996.
SIC n° spécial Guillaume Apollinaire dirigé par Pierre Albert-Birot, n°37-38-39, janvier-15 février 1919.

2.2. Sur Blaise Cendrars

Biographie

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris : Editions Balland, 1984.

Monographies

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Cendrars et le Symbolisme*, Minard, 1977.
CHADOURNE, Jacqueline, *Blaise Cendrars poète du Cosmos*, Paris : Editions Seghers, 1973.
LEROY, Claude (éd.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Armand Colin, 1995.
LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Paris : Honoré Champion, 2004.
PARROT, Louis, *Blaise Cendrars*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1948.
ROURE, Jacques, *Blaise Cendrars sans visas*, L'Archange minotaure, 2004.
TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars : le désir du roman 1920-1930*, Paris : Honoré Champion, 1999.
—, (sous la dir. de), *Cendrars au pays de Jean Galmot : roman et reportage*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Articles

BOCHNER, Jay, « Cendrars Downtown », *Revue des lettres modernes : Cendrars et l'Amérique*, 892-897, Lettres modernes, 1989.
BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Cendrars et le symbolisme*, Minard, 1977.

LEBEC, Jean-Yves, « Le verbe coloré. Cendrars et ses peintres », in BENEDETTI, J.-M. (éd.), *Blaise Cendrars*, Veyrier, 1985.

Revues consacrées à Blaise Cendrars

Continent Cendrars, revue annuelle du Centre d'Etudes Blaise Cendrars, Berne, 1986-1996 et 2004.
Les Cahiers Blaise Cendrars, série de publications du Centre d'Etudes Blaise Cendrars.

Numéros spéciaux
Europe, n°566, juin 1976.
Magazine littéraire n°203, 1984.

2.3. Sur T.S. Eliot

Biographies

ACKROYD, Peter, *T.S. Eliot. A Life*, Hamish Hamilton, 1984.
GIOCANTI, Stéphane, *T.S. Eliot ou le monde en poussière*, Paris : Editions Jean-Claude Lattès, 2002.

Monographies

ASHER, Kenneth, *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge University Press, 1995.
DOUGLAS, Paul, *Bergson, Eliot and American Literature*, The University Press of Kentucky, 1986.
GROVER, Smith, *The Waste Land*, Londres: George Allen and Unwin, 1983.
MENAND, Louis, *Discovering modernism. T.S. Eliot and his context*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987.
SCOFIELD, Martin, *T.S. Eliot, the poems*, New York, Cambridge University Press, 1988.
SMITH, Grover, *T.S. Eliot's Poetry and Plays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.

Articles

BROOKS, Cleanth, "The Waste Land : Critique of the Myth", *Critical Essays on T.S. Eliot's The Waste Land*, Boston: Hall and Co, 1991.
FEDER, Lillian, "T.S. Eliot : The Retreat from the Myth", *T.S. Eliot Critical Assessments*, Londres, Faber and Faber: 1990.
FOSTER, Geneviève, "The Archetypal Imagery of T.S. Eliot", *Critical Essays on T.S. Eliot's The Waste Land*, Boston: Hall and Co, 1991.
FRYE, Northrop, "Unreal City", *Critical Essays on T.S. Eliot's The Waste Land*, Boston: Hall and Co, 1991.
GORDON, John, "Eliot's Head and Hart", *English Literary History*, vol.62 n°4, 1995.
LEES, F.N., "T.S. Eliot and Nietzsche", *Notes and Queries*, octobre 1964.
MELCHIORI, Giorgio, "Eliot and Apollinaire", *Notes and Queries*, octobre 1964.
PEACE, Roy Harvey, "Eliot : The Poetics of Myth", in *T.S. Eliot Critical Assessments*, Londres, Faber and Faber, 1990.

SIMMERS, George, "T.S. Eliot's Letter to *The Nation", http://greatwarfiction.wordpress.com*
SRIVASTAVA, Narshing, "What the Thunder Said", *The Poetry of T.S. Eliot : a study in religious sensibility*, New Dehli: Sterling Publishers, 1991.

2.4. Sur Federico García Lorca

Biographies

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, 2 vol., Barcelone : Grijalbo, 1987.
—, *Federico García Lorca : A life*, Londres : Faber and Faber, 1989.

Monographies

CARANDELL, Zoraida, *Le Sujet poétique (1927-1930): Sobre los ángeles et Sermones y moradas de Rafael Alberti et Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Laün, Paris: Université de Paris III, 2000.
LAFFRANQUE, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris : Centre de recherches hispaniques, 1967.
MARCILLY, Claude, *Ronde et fable de la solitude à New York*, Ediciones hispano-americanas, 1962.
POLLIN, Alice, *A Concordance of the Plays and Poems of Federico García Lorca*, Ithaca: Cornell University Press, 1975.

Articles

ANDERSON, Andrew, "Un Puente entre dos poetas : García Lorca y Hart Crane", in *America en un poeta*, Universidad Internacional de Andalucía, 1999.
MENARINI, Piero, "Danza de la muerte en Poeta en Nueva York", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* n°10-11, Madrid, 1992.
MONTIN, Sandrine, "Le saint, le poète et le dompteur : les dessins de Lorca à New York", in RODRIGUEZ LAZARO, Nuria et GIRAUD, Paul-Henri (éds.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, Paris: Indigo, 2008.
OLMEDO, Andrès Soria, « Me lastima el corazón : Federico García Lorca y F. Nietzsche", *Tres poetas, tres amigos*, Caja Murcia, 1999.
POLLIN, Alice, « Walt Whitman y García Lorca : corrientes literarias y traducciones », *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* n°10-11.
PRATT, Heather, "New York New York : Lorca and Cendrars", *The Modern Language Review*, n°82, 1987.
PUEYO, Carlos Miguel, "Entre sueño y vigilia : la semiótica en *Viaje a la luna* de Federico García Lorca ", *Bulletin Hispanique*, tome 108, n°2, Université Michel de Montaigne, éditions Bièvre, décembre 2006.
STAINTON, Leslie, « ¡Oh Babilonia ! ¡Oh Cartago !¡Oh Nueva York ! », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n°10-11.

Revues consacrées à Lorca

Boletín de la Fundacion Federico García Lorca, Madrid

Numéros spéciaux

Europe n°617, 1980.
Le Magazine littéraire n°249, 1988.

2.5.Sur Hart Crane

Biographie

UNTERECKER, John, *Voyager : A Life of Hart Crane*, New York, Londres : Liveright, 1987.

Monographies

BERTHOFF, Warner, *Hart Crane : a re-introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
CLARK, David R. (éd.), *Critical Essays on Hart Crane*, Boston: G.K. Hall & Co, 1982.
GABRIEL, Daniel, *Hart Crane and the Modernist Epic. Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot, and Williams*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
GILES, Paul, *Hart Crane : the Contexts of The Bridge*, Cambidge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1986.
PIRE, Béatrice, *Hart Crane: l'âme extravagante*, Paris : Belin, 2003.

Articles

ANDERSON, Andrew, "Un Puente entre dos poetas : García Lorca y Hart Crane", in *America en un poeta*, édité par Andrew Anderson, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1999.

III. Contexte littéraire et intellectuel : corpus antérieur ou contemporain du corpus d'étude

3.1. Poésie et littérature

La Bible. Traduction oecuménique de la Bible, Paris, Alliance biblique universelle - Le Cerf, 1988.
The Brihadaranyaka Upanishad, traduit et édité par Major B.D. Basu, New York, AMS Press, 1916.
ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles* (1929), Madrid : Catedra, 1992.
AUGUSTIN, *Confessions*, traduit par Arnauld d'Andilly, Paris: Gallimard, 1993.
BARRES, Maurice, *Les Déracinés* (1897), Paris : Librairie Plon, 1922.
BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris : Editions Gallimard, « Folio classique », 1996.
BLOK, Alexandre, *Les Douze* (édition originale en russe 1918), traduit en français par Y. Sidersky, avec des dessins de J. Annenkoff, Paris : éditions du Sans-Pareil, 1923.

BRETON, André *Manifeste du Surréalisme*, 1924, in *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, « Folio », 1994.
CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness* (1902), New York, London: Norton, 1988.
DALI, Salvador, GASCH, Sebastià, MONTANYA, Lluis, *Manifiesto anti-artístico*, in *Gallo*, avril 1928.
DANTE, *La Divine comédie*, traduit par Jacqueline Risset, Paris : Flammarion, 1992.
HOMERE, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, Paris : La Découverte, 2000.
HUGO, Victor, *La Légende des Siècles. Les Petites Epopées* (1859-1883), présentation et notes par Claude Millet, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000.
—, *Les Châtiments* (1853), Pocket, « Classiques », 1999.
IRVING, Washington, *Rip Van Winkle, L'Etudiant allemand, Le Gouverneur des sept cités*, édition bilingue, traduction de Henri Parisot, Paris : Aubier, « collection bilingue », 1979.
JIMENEZ, Juan Ramon, *Díario de un poeta recien casado*, (1916), Madrid : Calleja, 1917.
JOYCE, James, *Ulysses* (1922), Londres : Penguin Books, 1992.
LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, édition établie par Pascal Pia, Paris : Gallimard, « Poésie », 1979.
LARBAUD, Valery, *Poèmes (par un riche amateur)*, Messein, 1908.
LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris : Plon, 1937.
LOWELL, Amy, *Some Imagist Poets*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1915, 1916, 1917.
MALLARME, Séphane, *Poésies*, avec une préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, « Poésie », 1992.
MARVELL, Andrew, *Andrew Marvell*, édité par Frank Kermode et Keith Walker, Oxford : Oxford University Press, 1990.
MELVILLE, Herman, *Rip Van Winkle's Lilac* (1890) in *The Works of Herman Melville*, édité par Michael Sadleir, Londres : Constable and C°, 1922-1924.
MICHAUX, Henri, *La Nuit remue* (1935), in *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris : Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
MARINETTI, *Enquête internationale sur le vers libre*, Milan : éd. Poesia, 1909.
MORAND, Paul, *New York* (1930), Paris: Flammarion, 1988.
VILLA, José Moreno, *Pruebas de Nueva York*, Madrid: Espesa Calpe, 1927.
PEGUY, Charles, *L'Argent* (1913), Paris : Gallimard, 1991.
POUND, Ezra (éd.), *Des Imagistes : An Anthology*, Londres :The Poetry Bookshop et New York : Albert & Charles Boni, 1914.
PRZYBYSZEWSKI, Stanislas, *Messe des morts* (1893 pour l'édition originale de *Totenmesse*), traduit de l'allemand par Nicole Taube, José Corti, « collection romantique », 1995.
RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer* (1873), in *Œuvres complètes. Correspondance,* Paris : Editions Robert Laffont, « Bouquins », 1992.
SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1600), édition bilingue, traduction française de François Maguin, Paris: GF-Flammarion, « Bilingue », 1995.
—, *Antoine et Cléopâtre* (*Anthony and Cleopatra*, 1608), édition bilingue, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris : Gallimard, « Folio théâtre », 1999.
—, *The Tempest* (1623), édité par Stephen Orgel, Owford, New York : Oxford University Press, « World's Classics », 1994.

SPITTELER, Carl, *Prométhée et Epiméthée* (1881), traduit par Charles Baudoin, Presses du Compagnonnage, 1961.
VALERY, Paul, *Variété I et II*, (1924-30), Paris : Gallimard, « Folio Essai », 2002.
VILLON, François, *Poésies complètes*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, préfaces de Clément Marot et de Théophile Gautier, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1972.
WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass* (1855-1892), édité par Sculley Bradley et Harold W. Blodgett, New York, Londres : Norton & Company, 1973.
—, *Feuilles d'herbe / Leaves of Grass*, texte traduit et annoté par Roger Asselineau, Paris : Aubier, Domaine américain bilingue,1989.
WILLIAMS, William Carlos, *Paterson* (1946-1958), New York : New directions book, 1992.

3.2. Essais et articles sur la littérature

Essais

EPSTEIN, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris : éditions de la Sirène, 1921.
GOURMONT, Rémy de, *Le Latin mystique : les poètes de l'antiphonaire et la Symbolique au moyen-âge* (1892), éditions du Rocher / Jean-Paul Bertrand éditeur, 1990.
—, *Le Livre des masques* (1896), Les éditions 1900, 1987.
LASSERRE, Pierre, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle*, Paris : Mercure de France, 1907.
VISAN, Tancrède de, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Paris : Mercure de France, 1911.

Articles

DESFEUILLES, Paul, « Le 'Printemps olympien' de Carl Spitteler », suivi de « Episodes du 'Printemps olympien' de Carl Spitteler », *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, 1918.
HURET, Jules, « Enquête sur l'évolution littéraire », *L'Echo de Paris*, 3 mars-5 juillet 1891.
MARINETTI, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.
MALLARME, Stéphane, « Catholicisme » (1895), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « Crise de vers » (1895), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « Déplacement avantageux » (1894), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « Etalages », *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « L'action restreinte » (1895), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « La Musique et les Lettres » (1894), in *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

—, « Richard Wagner : Rêverie d'un poète français » (1885), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
—, « Solennité » (1887), *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
MOREAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

3.3. Philosophie, idéologie, politique

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.
BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (1889), in *Œuvres*, Paris : Presses Universitaires de France, « édition du centenaire », 1959.
—, *Le Rire* (1900), Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1989.
—, *L'Evolution créatrice* (1907), in *Œuvres*, Paris : Presses Universitaires de France, 1959.
—, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris : Gallimard, 1993.
COMTE, Auguste, *Catéchisme positiviste ou sommaire exposition de la religion universelle* (1851-52), édité par P.F. Pécaut, document électronique, 1997.
—, *Cours de philosophie positive* (1830), Paris, éditions Anthropos, 1968.
—, *Discours sur l'esprit positif* (1844), Librairie philosophique J. Vrin, 1995.
DARWIN, Charles, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres : John Murray, 1859-1872.
EMERSON, Waldo, *Nature* (1836), in *Nature and Selected Essays* (1836-1862), New York: Penguin Books, 1982.
—, *The American Scholar* (1837), in *Nature and Selected Essays* (1836-1862), New York: Penguin Books, 1982.
—, *The Poet* (1844), in *Nature and Selected Essays* (1836-1862), New York: Penguin Books, 1982.
FRANK, Waldo, *Notre Amérique* (titre original *Our America*, 1919), traduit par H. Boussinesq, Paris : NRF, 1920.
GOURMONT, Rémy de, *Physique de l'amour : essai sur l'instinct sexuel* (1903), Paris : Les éditions 1900, 1989.
KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), texte établi et présenté par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris : Denoël, 1989.
KROPOTKINE, Petr Alekseevic, *Paroles d'un révolté*, avec une préface d'Elisée Reclus, Paris : C. Marpon et E. Flammarion, 1885.
MARX, Karl, *Le Capital* (traduction de *Das Kapital,* 1867, 1885, 1894), Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1993.
MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *L'Idéologie allemande* (1845), Editions sociales, 1968.
MAURRAS, Charles, *L'Avenir de l'intelligence* (1903), Lausanne : L'Age d'homme, 2002.
NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne* (1883-1885), traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, in *Œuvres II*, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.

—, *Aurore : pensées sur les préjugés moraux* (1881), in *Œuvres I*, traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, 2004.
—, *Humain, trop humain : un livre pour esprits libres* (1878-79), in *Œuvres I*, traduction de A.M. Desrousseaux et Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2004.
—, *La Généalogie de la morale, pamphlet* (1887), in *Œuvres II*, traduction de Henri Albert révisée par Jacques Le Rider, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.
—, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme* (1872), in *Œuvres I*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland révisée par Jacques Le Rider, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2004.
—, *Le Cas Wagner : un problème de musicien* (1888), in *Œuvres II*, traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.
—, *Le Crépuscule des Idoles ou comment on philosophe au marteau* (1888), in *Œuvres II*, traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.
—, *Le Gai Savoir* (1882-87), in *Œuvres II*, traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.
—, *Par-delà le bien et le mal : prélude à une philosophie de l'avenir* (1886), in *Œuvres II*, traduction de Henri Albert révisée par Jean Lacoste, Paris : Editions Laffont, « Bouquins », 2001.
—, *Poèmes 1858-1888. Dithyrambes pour Dionysos*, traduit et présenté par Michel Haar, Paris : Gallimard, « Poésie », 1997.
NORDAU, Max, *Dégénérescence* (titre original *Entartung*, 1892, 1ere édition française 1896), traduit par Auguste Dietrich, Genève : Slatkine Reprints, 1998.
PLATON, *Critias*, in *Oeuvres complètes*, texte établi, traduit et annoté par Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
—, *La République*, in *Oeuvres complètes*, texte établi, traduit et annoté par Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
—, *Le Banquet*, in *Oeuvres complètes*, texte établi, traduit et annoté par Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
RENAN, Ernest, *Histoire des Origines du christianisme* (1863-1881), Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1995.
SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence* (1908), Paris : Marcel Rivière et Cie, 1972.
SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* (1918/1923), traduit de l'allemand par M. Tazerout, 2 vol., Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1976.
UNAMUNO, Miguel de, *L'Essence de l'Espagne* (titre original *En torno al casticismo*, 1895), traduit de l'espagnol par Marcel Bataillan, Paris : Gallimard, 1967.
WILDE, Oscar, *Œuvres*, préface et notices de Pascal Aquien, traduit de l'anglais par Jean Besson, Jules Castier, Félix Frapereau et Edmond Jaloux, et al., Paris : Librairie Générale Française, 2003.

3.4. Revues

A défaut de recenser les principales revues de littérature et d'opinion en France, en Espagne, en Angleterre et aux Etats-Unis, nous mentionnons celles que nous avons consultées :

Cahiers de la quinzaine, éditée par Charles Péguy, 1914-1915.
Commerce, fondée par Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud, 1924-1932, réimprimée au Liechtenchtein par Kraus Reprint, 1969.
Gallo, éditée par Federico García Lorca, Seville, 1928, 2 numéros.
L'Ere nouvelle, revue dirigée par Emile Armand, 1901-1911.
La Vogue, première série, dirigée par Léon d'Orfer, 1886, 31 numéros.
Montjoie ! Organe de l'impérialisme artistique français, fondée par Ricciotto Canudo, 10 février 1913-juin 1914.
The Little Review, dirigée par Margaret Anderson et Jane Heap, New York et Chicago, 1914-1929.

IV. Monographies et articles sur le contexte

4.1. Monographies

ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*, Maspero, 1996.
ANGLES, Auguste, *André Gide et le premier groupe de la NRF : la formation du groupe et les années d'apprentissage, 1898-1911*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.
BACKES, Jean-Louis, *La Littérature européenne*, Paris : Belin, 1996.
—, *Poésies de Mallarmé*, Paris : Librairie Hachette, 1973.
BADIOU, Alain, *Le Siècle*, Paris : Editions du Seuil, 2005.
BAKER, Peter, *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville: University of Florida Press, 1991.
BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.
BEYRIE, Jacques, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Ecriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, « Hespérides », 1994.
BOHN, Willard, *Apollinaire and the International Avant-garde*, Albany: State University of New York Press, 1997.
BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art* (1992), Paris : Editions du Seuil, « Point Essais », 1998.
BRADBURY, Malcolm et MCFARLANE, James (éds.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres : Penguin Books, 1991.
CALASSO, Roberto, *La littérature et les dieux*, traduit de l'italien par J.-P. Manganaro, Paris : Gallimard, 2002.
CENTRE DE RECHERCHE EN LITTERATURE COMPAREE DE PARIS IV, *Paris et le phénomène des capitales littéraires : Carrefour ou dialogue des cultures*, Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1990.
—, *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Paris : Université de Paris IV, 2 vol., 1986

CITRON, Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris : Les éditions de Minuit, 1961.
COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : éditions du Seuil, 1990.
DECAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève et Paris : Slatkine, 1981.
DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2004.
—, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2003.
FAUCHEREAU, Serge, *Paris-New York : échanges littéraires au vingtième siècle*, documents choisis et présentés par Serge Fauchereau, Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pomidou, 1977.
GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard, 1985.
HERMETET, Anne-Rachel, *Pour sortir du chaos : trois revues européennes des années vingt*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.
JACKSON, John E., *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris : Corti, 1998.
LAPLANCHE, François (éd.), *Les sciences religieuses 1800-1914, Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine* vol. 9, Paris : Beauchesne, 1996.
LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations,* Lausanne : L'Age d'homme, 1973.
MAGRIS, Claudio, *Nihilisme et mélancolie : Jacobsen et son Niels Lyhne : leçon inaugurale faite le 25 octobre 2001 au Collège de France, chaire européenne*, Paris : Collège de France, 2001.
MITRY, Jean, *Le Grand Atlas du cinéma mondial*, éditions Atlas, 1996.
MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE, *Paris-New York : 1908-1968* (1977), Paris: Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1991.
PAZ, Octavio, *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde,* Paris : Gallimard, 1976.
PIKE, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
RAIZISS, Sona, *La poésie moderniste américaine 1910-1940*, Paris : Mercure de France, 1948.
RODRIGUEZ LAZARO, Nuria et GIRAUD, Paul-Henri (éds.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, Paris: Indigo, 2008.
SPEARS, Monroe K., *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*, New York, Oxford University Press, 1970.
STERNHELL, Zeev, SZNADJER, Mario, ASHERI, Maia, *Naissance de l'idéologie fasciste* (1989), Paris : Gallimard, Folio histoire, 1994.
TOURET, Michèle (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome I 1898-1940*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000.
TOURET, Michèle et DUGAST-PORTES, Francine (éds.), *Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001.
VERSLUYS, Kristiann, *The Poet and the City : Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and in the United States (1800-1930)*, Türbingen: Gunter Narr Verlag, 1987.

4.2. Articles

BOURDIEU, Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », in *Moderne, modernité, modernisme*. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°19-20, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, juin 1987.

CHEVREL, Yves, « Un témoin du décadentisme cosmopolite : Stanislas Przybyszewski », in *L'Esprit de décadence II*, Minard, 1984.

CONIO, Gérard, « L'art contre les masses : les avant-gardes », *Vox poetica.org*

LEHNEN, Ludwig, « 'L'Art, ce souverain'. Filiations et analogies entre les politiques poétiques de Mallarmé et de George », *Revue de littérature comparée* n°303, Didier érudition, juillet-septembre 2002, pp.277-299.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Autour de *Jacinta la pelirroja »*, in *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, sous la direction de Nuria Rodríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Paris : Indigo, 2008.

LEVILLAIN, Henriette, « Peut-on être nouveau sans être moderne », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2001.

LE RIDER, Jacques, « Nietzsche et la France : présences de Nietzsche en France », préface à NIETZSCHE, *Œuvres I*, Paris : Laffont, 1993.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Stéphane Mallarmé, portrait du poète en araignée », *Le Poète perplexe,* Paris : José Corti, 2002.

MONTIN, Sandrine, « 'Dès demain commencera l'ère nouvelle'. Les avant-gardes historiques et la conscience d'une ère nouvelle 1898-1918 », in LECHAT, Didier et MOLK, Ulrich (éds.), *Penser l'ère nouvelle*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2006.

—, "Les avant-gardes et le monument", in VIZCARRA, Yinsu (éd.), *Le Monument, la trace*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2008.

V. Théorie littéraire

Monographies

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975 édition originale en russe), traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, « Tel », 2003.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres*, (*Die Logik der Dichtung* est paru en 1957), Paris : éditions du Seuil, 1986.

JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, « Tel », 1978.

JENNY, Laurent, *Dialogisme et polyphonie*, éditions Ambroise Barras, 2004.

PRIGENT, Christian, *Etre moderne, est-ce être illisible ?*, Reims : Noria, 1993.

RABATE, Dominique (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

SARTRE, Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, Verdier, 1998.

—, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1946), Paris : Gallimard, « Folio essais », 2002.

Articles

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Pairs, Seuil, « Points Essais », 1982.

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, édité par Dominique Rabaté, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

RABATE, Dominique, « Enonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, édité par Dominique Rabaté, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
VADE, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, édité par Dominique Rabaté, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

VI. Philosophie

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe* (1942), Paris : Gallimard, « Folio essais », 2005.
DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique,* Paris : Minuit, 1993.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, « Critique », 1991.
HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949 1ere édition en allemand), traduit par Wolfang Brokmeier, Paris : Gallimard, « Tel », 2006.
—, *Qu'appelle-t-on penser ?* (1954 édition originale en allemand), traduit par Aloys Becker et Gérard Granel, Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2008.
—, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, texte traduit par Henry Corbin, présenté et annoté par Marc Froment-Meurice, Paris : Nathan, 1998.

Index des noms

Alberti, Rafael (1902-1999, poète et peintre espagnol) 327, 343, 351, 428, 443

Althusser, Louis (1918-1990, philosophe français) 18

Anderson, Sherwood (1876-1941, romancier américain) 347, 377-378, 412, 414-415, 439

Apollinaire, Guillaume (1880-1918, pseudonyme de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, poète, écrivain, journaliste naturalisé français) 4, 9, 10, 16, 26, 52-54, 56, 64, 79, 113-115, 130, 133, 150, 157-158, 158, 160, 161, 167, 180, 183, 190-200, 220, 244, 250, 261-262, 264-265, 279, 336-341, 345, 361, 367, 384-385, 399-400, 495-504
Alcools 44, 115, 128, 157-158, 263
« 1909 » 221-223
« A la Santé » 10, 158
« Aubade chantée à Laetare un an passé » 71-72
« Cortège » 158, 162, 229-230
« La Chanson du Mal-Aimé » 19, 20, 21, 25, 28, 44-45, 57, 71-72, 115-116, 127, 134-135, 157, 164, 201, 229
« Le Brasier » 161-162, 206, 208, 212
« Le Larron », 42, 51, 55, 56, 59
« Le Pont Mirabeau » 158, 470, 497
« L'Ermite » 61-63
« Les Colchiques » 117
« Les Fiançailles » 158, 169, 172, 202-209, 217-218, 420
« Mai » 72
« Merlin et la vieille femme » 24-25, 55, 60
« Nuit rhénane » 117-118
« Poème lu au mariage d'André Salmon » 118-119, 123, 157, 169, 221, 223-225, 230
« Palais » 24, 64-65, 68-70, 94
« Signe » 113
« Vendémiaire » 158, 232-234
« Zone » 25, 31, 38, 98, 158, 165, 247-249
Calligrammes 4, 9, 219-220, 243, 254, 304, 308
« A l'Italie » 301
« Arbre » 231
« C'est Lou qu'on la nommait » 309-310
« Chant de l'horizon en Champagne » 280-281
« Du Coton dans les oreilles » 295
« Guerre » 280
« Il y a » 219-220
« La petite auto » 309
« La Victoire » 311-317
« Le Musicien de Saint-Merry » 254, 273-278, 286-287
« Les Collines » 267
« Les Fenêtres » 10, 177
« Les Soupirs du servant de Dakar » 255-256
« Lettre-Océan » 244, 270
« Liens » 251

« Lundi rue Christine » 234, 252, 279
« Sur les prophéties » 252
Couleur du temps 9, 322-323
Fragonard et l'Amérique 191
La Bréhatine 9, 328-330, 335
La Femme assise 191
La Phalange nouvelle 192, 266
Le Bestiaire 166, 184-186, 338
Le Guetteur mélancolique 9
« Avenir » 223-225
L'Enchanteur pourrissant 16, 24-25, 28, 40, 56
Le Poète assassiné 25, 106, 110-112, 189
Les Mamelles de Tirésias 322
Les Poèmes de l'année 194
Les Poètes d'aujourd'hui 192
L'Esprit nouveau et les poètes 242, 244, 247, 249, 264, 326
Lettre à Charles Maurras 306
Méditations esthétiques 4, 163-164, 169-171, 173, 187, 196, 210-211, 239, 266, 268-269, 399-400
Parade 197-198, 263
[Récits et contes divers :]
« La Librairie de M. Lehec » 178
« La Serviette des poètes » 178-179
« Le Juif latin » 177

Armand, Emile (1872-1963, pseudonyme d'Ernest-Lucien Juin, journaliste et écrivain français) 52-53, 55

Augustin, dit saint Augustin (354-430 évêque d'Afrique du Nord) 459, 475

Bakhtine, Mikhail (1895-1975, théoricien de la littérature russe) 12-13, 289, 296, 498

Barrès, Maurice (1862-1923, écrivain et homme politique français) 261, 267

Baudelaire, Charles (1821-1867, poète français) 17, 20, 46, 58, 75, 98, 109, 113-114, 120-122, 125, 136, 165, 168, 182, 294, 297, 303, 347, 364, 370, 382, 405, 422, 431-432, 461, 500

Benjamin, Walter (1892-1940, écrivain et essayiste allemand) 326-338

Bergson, Henri (1859-1941, philosophe français) 12-13, 30-35, 94, 138, 141-144, 156, 175, 214-216, 267-269, 374, 404, 407, 470
Essai sur les Données immédiates de la conscience 31, 102-103, 105
Le Rire 118-119, 139-141, 327
L'Evolution créatrice 34, 103
Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit 104, 283-284, 499

Bourget, Paul (1852-1935, écrivain français) 90, 156

Bourdieu, Pierre (1930-2002, sociologue français) 8, 13, 114, 179

Braque, Georges (1882-1963, peintre et graveur français) 187, 191

Breton, André (1896-1966, écrivain français) 220

Buñuel, Luis (1900-1983, cinéaste espagnol) 343, 352, 409

Camus, Albert (1913-1960, écrivain français) 207, 439

Canudo, Ricciotto (1879-1923, poète, romancier et critique italien) 158, 249, 264, 300, 333

Cendrars, Blaise (1887-1961, pseudonyme de Frédéric Sauser, poète, romancier, reporter d'origine suisse naturalisé français) 4-5, 9, 11-13, 53-54, 70, 109, 114, 124, 188, 197, 200, 250, 300, 306, 345, 347, 349, 498-500
Aujourd'hui 218-219, 254, 282, 502-503
« Au Cœur du monde » 159
Bourlinguer 206-207
« Conte » 16-17, 22, 49-50, 56-57, 87-88, 98, 115, 353, 367
Dix-neuf poèmes élastiques 61, 64 158, 176-177, 227-228, 239-241, 243, 250, 262, 269, 272, 281-282, 296-297, 453
Eloge de la vie dangereuse 202
Inédits secrets 9, 23, 82, 105, 132, 213-214
J'ai tué 255, 303
L'ABC du cinéma 327
La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame 328-335
« La Guerre au Luxembourg » 310-311, 315
« Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » 167, 174-176, 226, 237, 242, 252, 455
L'Eubage 179
L'Homme foudroyé 80, 187, 212-213, 304-305, 391
Magonni Nameh 45, 85, 125
Mon Voyage en Amérique 120-123, 144-150, 159-160, 218
« Pâques à New York » 19-20, 39, 41-42, 46, 63-65, 76, 117, 147, 235, 240, 458, 463, 479, 496
« Profond aujourd'hui » 280-281
« Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne [ou Jeanne] de France » 31, 60, 97, 113, 158, 173-174, 199, 211, 231, 236, 238
Séquences 9, 73-75
Sonnets dénaturés 314

Chaplin, Charles dit Charlot (1889-1977, réalisateur, acteur et producteur britannique) 327, 334, 351-352, 360, 362-363, 412, 500

Comte, Auguste (1798-1857, philosophe français) 56, 98-101, 129, 132, 495, 503
Catéchisme positiviste 41-42, 99
Cours de philosophie positive 57-58
Discours sur l'esprit positif 7, 59

Concha, Espina (1879-1955, poétesse, romancière et écrivain dramatique espagnole) 14

Conrad, Joseph (1857-1924, romancier britannique d'origine polonaise) 180-182

Copeau, Jacques (1879-1949, écrivain et homme de théâtre français) 14, 412

Crane, Hart (1899-1932, pseudonyme de Harold Crane, poète américain) 4, 5, 327, 341-342, 344-353, 364, 367-368, 377-385, 393-394, 396-398, 411-416, 439-440, 453, 492-493, 500-501
The Bridge 9, 353, 412-413, 418-423, 434, 437-438, 444-445, 462-463, 466-469, 483-489
"Atlantis" 485, 488
"Cape Hatteras" 471-476
"Proem" 453-454
"Quaker Hill" 448, 456-457
"The Dance" 476
"The Harbour Dawn" 469-470
"The River" 431, 437-438, 449-450, 455-456
"The Tunnel" 448-449, 457-459
"Van Winkle" 431-434
White Buildings 9, 353-354, 364
"Chaplinesque" 360-361, 362-363
"For the Marriage of Faustus and Helen" 382-383, 388-393, 404
"Lachrymae Cristi" 362
"Legend" 354, 395-396, 405
"My Grandmother's Love Letters" 358
"North Labrador" 354
"Pastorale" 355-357, 365-366
"Praise for an Urn" 350, 354-355
"Sunday Morning Apple" 350

Dalí, Salvador (1904-1989, peintre espagnol) 350, 352, 401

Dante (1265-1321, poète florentin) 20, 47, 130, 182, 294, 319, 347

Darío, Ruben (1867-1916, poète nicaraguayen) 14

Darwin, Charles (1809-1882, naturaliste britannique) 80, 83, 99, 130, 139

Deleuze, Gilles (1925-1995, philosophe français) 12, 126, 487, 494

Doucet, Jacques (1853-1929, couturier, collectionneur et mécène français) 17

Duchamp, Marcel (1887-1968, peintre français) 14, 350, 384, 403, 449

Eliot, T.S. (1888-1965, poète, critique et écrivain dramatique américain naturalisé anglais) 4, 9, 11, 115, 141, 155-157, 169, 180-183, 194-195, 200-201, 216, 250, 296-297, 307-308, 324-325, 344-345, 355-361, 364-365, 380-385, 389, 430, 471, 481, 498-499, 502, 504
"For Lancelot Andrews" 155
"Gerontion"4, 91, 152, 234, 253, 259-261, 284-286, 303, 317-319, 336, 357, 393, 457

Inventions of the March Hare 9, 36, 38, 47, 62, 66, 67, 76, 78, 94, 95, 101, 117, 141, 168, 179,
Poems 252-253, 284-285
Prufrock and Other Observations 9, 117, 121, 234-235
"Portrait of a Lady" 32, 36-37, 49, 153, 357
"Rhapsody on a Windy Night" 31, 35, 94, 142, 357
"The Waste Land" 4, 5, 9, 12, 234-235, 246, 256-259, 273-278, 284, 285, 287-295, 298-299, 315, 317, 319-321, 324, 337-340, 342, 345, 362, 370, 377, 392, 415, 419, 420, 421-422, 424-426, 429, 431, 444, 456, 459, 462, 468, 469, 475, 498
"The Hollow Men" 292, 443
"The Love Song of J. Alfred Prufrock" 15, 16, 18-20, 26-32, 35-37, 41, 45-46, 48-49, 90, 93-94, 100, 297, 357
Tierra Baldía 5, 294, 345, 417
Tradition and the Individual Talent 4, 154, 157, 168, 219, 245-246, 265, 267-268, 384, 407, 470
"Ulysses, Order and Myth" 397

Emerson, Waldo (1803-1882, philosophe et essayiste américain) 283, 284, 385, 406, 410-412, 414, 422, 468

Engels, Friedrich (1820-1895, philosophe et homme politique allemand) 7, 68, 99, 501-502

Flores, Angel (?, traducteur espagnol de *The Waste Land)* 5, 294, 345, 417, 425, 484

Frank, Waldo (1889-1967, écrivain et essayiste américain) 14, 347, 377, 406, 412, 414, 437, 457, 487

Gallimard, Gaston (1881-1975, éditeur français) 14, 412

Gance, Abel (1889-1981, cinéaste français) 328

Gasch, Sebastià (1897-1980, critique d'art, écrivain et journaliste espagnol) 385-386, 408

Gourmont, Rémy de (1858-1915, écrivain et essayiste français) 12, 45, 50, 54, 73, 75, 82, 90, 105, 109, 113, 122, 130, 132, 139-141, 143, 148, 169, 174-175, 262, 347, 405, 500

Hamburger, Käte (1896-1992, philosophe et théoricien de la littérature allemande) 12, 150-153, 268, 428, 435

Heidegger, Martin (1889-1976, philosophe allemand) 340, 440, 442, 444, 474

Homère (poète grec, VIIe siècle av. J.-C. ?) 267, 271, 296, 407, 411

Hugo, Victor (1802-1885, poète, romancier et écrivain dramatique français) 116, 248, , 279, 385, 429, 461, 471-473, 476, 505

Irving, Washington (1783-1859, écrivain américain) 419, 431-434

Jauss, H.R. (1921- 1997, théoricien de la littérature allemand) 15, 484

Jean, dit saint Jean (auteur supposé d'un Evangile et de l'*Apocalypse*), 21, 166, 319, 329, 334, 369, 374, 530

Jiménez, Juan Ramón (1881-1957, poète espagnol) 14, 343, 368, 416-417, 493

Jouvet, Louis (1887-1951, homme de théâtre français) 14

Joyce, James (1882-1941, poète et romancier irlandais) 273, 307, 347, 397, 415, 417

Kahn, Otto (1867-1934, financier, mécène et collectionneur allemand, naturalisé britannique puis américain), 344, 413, 485

Kahnweiler, Daniel-Henry (1884-1979, collectionneur et marchand d'art allemand naturalisé français) 191

Kandinsky, Wassily (1866-1944, peintre russe naturalisé allemand) 187, 198, 239, 400, 495

Kropotkine, Petr Alekseevic (1842-1921, écrivain et révolutionnaire russe) 52, 54, 301

Laforgue, Jules (1860-1887, poète français) 20, 68, 78, 131, 141, 168, 182, 273, 283, 294, 342, 347, 357, 359-361, 380, 500

Larbaud, Valery (1881-1957, poète et romancier français) 186, 197, 522

Lasserre, Pierre (1867-1930, critique littéraire et journaliste français) 152, 155, 319

Le Corbusier (1887-1965, architecte français) 14, 343, 387

Lewis, Wyndham (1882-1957, peintre et écrivain britannique, né canadien) 193-194, 259, 307, 350

Lorca, Federico García (1898-1936, poète, écrivain dramatique, homme de théâtre et dessinateur espagnol) 4, 6, 14, 15, 60, 94, 114, 215, 327, 341-353, 373-377, 379, 385, 388, 394-395, 408-410, 416-417, 492-494
Dessins
Pareja de hombre y joven marinero 435
San Cristóbal 483
Suplicio del patriarca san José 435
El Público 482
Gallo 386-387
Libro de poemas
"Canción menor" 359-360
"Canción primaveral" 361-362
"Canción otoñal" 358-359, 366-367
Odas
"Oda al Santísimo Sacramento del Altar*"* 438
"Oda a Salvador Dalí" 398, 401-403
Poema del Cante jondo 375
Poeta en Nueva York 5, 9, 423-430, 436, 448, 462, 484, 489-490
"Ciudad sin sueño" 477-478

"Danza de la muerte" 441, 465
"Grito hacia Roma" 442, 481
"Iglesia abandonada" 435, 450-452
"La aurora" 460-464
"Muerte" 436
"Navidad en el Hudson" 431
"Nueva York : Oficina y denuncia" 443-445, 447
"Oda a Walt Whitman" 476-477
"Panorama ciego de Nueva York" 466
"Son de negros en Cuba" 490-491
"Vuelta de paseo" 436, 446-447, 479-481
Poeta en Nueva York (conférence) 441, 446
Romancero gitano 352, 376, 409, 429
Sketch de la nueva pintura 399-400
Suites
"Sombra" 368-371
"Newton" 371-372

Mallarmé, Stéphane (1842-1898, poète français) 50, 53-54, 108-109, 113-115, 123, , 130, 140, 143, 157, 168, 176-177, 179-180, 183-184, 188-189, 192, 194, 345, 347, 371, 381, 428, 496-499, 502

Marinetti, F.T., (1867-1944, écrivain italien) 165, 193-194, 244, 266, 272, 302

Marvell, Andrew (1621-1678, poète anglais) 29, 100

Marx, Karl (1818-1883, philosophe, économiste et homme politique allemand) 7, 18, 68, 92-93, 99, 412, 445, 501-503

Maurras, Charles (1868-1952 écrivain et homme politique français) 155-156, 185, 263-264, 306, 319, 339

Melville, Herman (1819-1891, poète et romancier américain) 347, 434, 489

Michaux, Henri (1899-1984, poète et dessinateur français) 477-479

Montanya, Lluis (1903-1985, écrivain et journaliste espagnol) 387

Montes, Eugenio (1900-1982, écrivain et homme politique espagnol) 14

Morand, Paul (1888-1976, écrivain français) 14, 347, 385, 493

Moreno Villa, José (1887-1955, poète, écrivain et critique espagnol) 14, 417

Nietzsche, Friedrich (1844-1900, philosophe allemand) 11, 12, 49, 50, 56, 62, 65, 75, 95, 108-109, 125-126, 135-136, 204, 210-213, 219, 228, 324, 335, 339, 348, 381, 387, 396-397, 399, 410, 422, 495-496, 500
Ainsi parlait Zarathoustra 96, 122, 149, 209
Aurore 172
Humain, trop humain 59-60, 100, 171-172

La Naissance de la tragédie 22
Le Cas Wagner 113, 125, 504
Le Crépuscule des idoles 3, 81-82, 172, 208, 284, 495
Le Gai Savoir 42, 408
Par-delà le bien et le mal 208-209
Poèmes : Dithyrambes à Dionysos 25, 126-127, 214-215

Nordau, Max (1849-1923, médecin et essayiste hongrois) 107-113, 132, 245, 497, 503

Paz, Octavio (1914-1998, écrivain mexicain) 15, 273, 294

Péguy, Charles (1873-1914, écrivain français) 185, 263, 300, 304, 319, 340, 453

Picabia, Francis (1879-1953, peintre et écrivain français) 14

Picasso, Pablo (1881-1973, peintre, sculpteur et céramiste espagnol) 170-171, 198-199, 211, 216-219, 263, 282, 350, 399-400

Poe, Edgar Allan (1809-1849, poète et écrivain américain), 122, 355, 429, 458, 500

Platon (-428- -348, philosophe grec) 29, 34-35, 66, 68, 82, 100, 129, 209-210, 262, 369, 413, 489, 503
Critias 423, 485-486
La République 22, 322-323
Le Banquet 142

Pound, Ezra (1885-1972, poète américain) 152, 168, 193, 245, 250, 273, 290, 294, 347, 380-381, 385, 492.

Proudhon, Pierre-Joseph (1809-1865, économiste et sociologue français) 52

Przybyszewski, Stanislas (1868-1927, écrivain polonais) 80-86, 89-94, 105-106, 109, 119, 212-213, 282, 394

Quinn, John (1870-1924, mécène et collectionneur américain) 9, 179

Rimbaud, Arthur (1854-1891, poète français) 17, 50-51, 121, 126-127, 141, 144, 168, 209, 211, 228, 241, 251, 283, 347, 353, 396, 403

Royère, Jean (1871-1955, poète français) 10, 264

Shakespeare, William (1564-1616, poète et écrivain dramatique anglais) 124, 347
Anthony and Cleopatra 253, 274
Hamlet 5-6, 83, 92, 324
The Tempest 292, 320

Sorel, Georges (1847-1922, théoricien politique français) 156, 300, 319

Spengler, Oswald (1880-1936, philosophe allemand) 256, 302, 304, 500

Spitteler, Carl (1845-1924, écrivain suisse) 122, 148-149, 227-228

Stieglitz, Alfred (1864-1946, photographe et marchand d'art américain) 124, 351, 377, 412, 351, 423

Tate, Allen (1899-1979, poète et critique littéraire américain) 349, 357, 363-364, 377, 380, 415

Tzara, Tristan (1896-1963, poète roumain naturalisé français) 15

Unamuno, Miguel de (1864-1936, écrivain et philosophe espagnol) 348, 406-409, 416-417

Valéry, Paul (1871-1945, poète et écrivain français) 186, 318, 335, 343, 347, 368, 387, 396, 398

Villon, François (v.1431- après 1463, poète français) 100, 158, 285, 347

Whitman, Whitman (1819-1892, poète et journaliste américain) 4, 122, 164, 283, 297, 347-348, 351, 411-412, 419, 424, 426-427, 429, 435, 452, 473-477, 482, 487, 489, 492, 500

Table des matières

Introduction 4

I. L'inquiétude : idéalisme et matérialisme 16

Introduction de la première partie 16

1.1. Triste positivisme 18

L'ombre de la matière 19

La métaphysique moribonde 30
- Temps spatial et durée vraie : importance de Bergson 30
- L'ère du spectacle 38
- La banque illuminée 38
- Figures de la chute : un anti-positivisme 41

La fin annoncée de la poésie 46

L'accusation : le « badigeonnage métaphysico-littéraire » 57

1.2. L'hésitation philosophique 61

L'élan mystique brisé 62

Critique de l'idéalisme 65

Le bric-à-brac des fêtes de Pâques 70

Dédoublement de la personnalité, roman familial et tortures du sujet 80
- Cendrars et la *Messe des morts* de Stanislas Przybyszewski 80
- Crucifixion mentale : le choix impossible 86
- L'inquiétude, les petits verres, l'inconscience 94

1.3. Transmutation 101

L'artiste névrosé 102
- Bergson : complexité du système nerveux et liberté 102
- Bénéfices de la névrose 105
- Inconvénients de la névrose : Max Nordau contre les poètes 107
- Sortir de l'impasse 112

Rire 114
- Deux épigraphes symptomatiques 114
- « Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire » 116
- En finir avec la décadence 125

Conclusion de la première partie 129

II. L'invention : le monde simultané 132

Introduction de la deuxième partie 132

2.1. Sortir de l'individualisme littéraire 134

Chercher en-dehors de soi 134
- Le café du Mal-Aimé 134
- Les voix humaines et les sirènes de Prufrock 136
- Freddy, Hélène, Féla et le Christ : le *Voyage en Amérique* 144

Sujet lyrique et sujet fictif 150

Rentrer dans le monde 160
- Métaphores urbaines et architecturales 159
- Consommation poétique 166
- Portrait du poète en travailleur 167
- Commerce poétique 176
- Se passer des intermédiaires 188
- Renouer le contact avec le public 196

2.2. Les contrastes simultanés de l'époque 201

Renoncer aux vérités transcendantes 202

Le cubisme ou les points de vue multiples 216

Distances avec l'anarchisme 221

L'invention du simultanéisme 229

La machinerie poétique 242

2.3. Les poètes et la nation 249

Cosmopolitisme et nationalisme 250

La tradition nationale 261

Simultanéisme et Histoire 272

Profondeur et dialogisme 278

Culte de l'action 300

Guerre, censure et autocensure 307

La bonne distance 310

La recherche de nouveaux médias 321

Conclusion de la deuxième partie 336

III. Lyrisme et épopée : politiques du sujet 342

Introduction de la troisième partie 342

3.1. Le problème métaphysique 342

Formation intellectuelle de Crane et Lorca 343

Héritage d'une inquiétude 353

L'enthousiasme 373

Recherche d'une voie nouvelle 380
- Distance de Crane avec Eliot 380
- L'influence de l'avant-garde parisienne et catalane 384
- Crane et l'affirmation : « For the Marriage of Faustus and Helen » 388
- L'ordre de la creation pure 393

3.2. Invention d'un genre hybride 405

Genèse des projets 406

- Emerson, Unamuno et Waldo Frank : l'appel des intellectuels 406
- Concurrence et émulation poétique 414

Organisation de *The Bridge* et *Poeta en Nueva York* 418

Sujet lyrique et épopée 428

3.3. Economie spirituelle 438

Economie et métaphysique 439

Révoltes 449

Capitalisme et religion 452

3.4. Ethique politique 467

L'épopée amoureuse de l'Amérique dans *The Bridge* 467

Le « credo » politique de Lorca 476

Deux poèmes en guise d'avertissement politique 484

Conclusion de la troisième partie 492

Conclusion générale 495

Bibliographie 505

Index des noms 527

Les poètes du début du vingtième siècle sont inquiets : hésitant entre idéalisme et matérialisme, liberté et déterminisme, création et évolution, ils errent dans une « zone » idéologique. Dans les premiers textes de Guillaume Apollinaire (1880-1918), Blaise Cendrars (1887-1961), T.S. Eliot (1888-1965), Federico García Lorca (1898-1936) et Hart Crane (1899-1932), le désarroi est permanent. Il s'incarne sous différentes formes, du dédoublement de personnalité à l'extrême lassitude, tandis que l'ombre et un vent de fin du monde envahissent les poèmes. Les positions des poètes varient entre nihilisme, incertaines tentatives de syncrétisme et ironie mordante. Pourtant, passé leur première jeunesse, ils reconnaissent que leur inquiétude n'est pas une donnée personnelle mais un fait d'époque, peut-être même le fait essentiel, sur le plan de la pensée, de l'époque dite moderne : c'est « l'âge de la comparaison », selon les mots de Nietzsche. Ils renoncent alors à exprimer la singularité d'une vision individuelle, originale, voire bizarre, pour « rentrer dans le monde ». Rompant nettement avec les objectifs littéraires du symbolisme, ils entendent désormais devenir « la conscience de l'époque », exposer les idéologies incompatibles qui s'y côtoient, faire l'inventaire de ses contrastes.

Dans le premier tiers du vingtième siècle, *l'inquiétude idéologique* est le mobile qui engage les poètes à redéfinir leur fonction dans la cité et l'un des grands moteurs de l'innovation esthétique : cubisme, simultanéisme, dialogisme et lyrisme épique. C'est ce parcours dont nous espérons dégager la cohérence et les principales étapes.

At the beginning of the twentieth century poets were unsettled: hesitating between idealism and materialism, freedom and determinism, creation and evolution, they wandered in an ideological « waste land ». In the early works of Guillaume Apollinaire (1880-1918), Blaise Cendrars (1887-1961), T.S. Eliot (1888-1965), Federico García Lorca (1898-1936) and Hart Crane (1899-1932), distress assumed different forms: from split personality to extreme weariness. The poets' positions bounced between nihilism, half-hearted attempts at syncretism and bitter irony. As they matured, they recognized however that their restlessness was not a personal matter but a product of the times, perhaps even the main feature, on the level of thought, of the so-called modern times: "the age of comparison", in Nietzsche's words. They then renounced to express the singularity of an individual, original, even bizarre vision, and chose to "go back to the world". Breaking with the literary goals of symbolism, they aimed at becoming the "conscience of the times", at exposing their conflicting ideologies, and at listing their contrasts.

In the first third of the twentieth century, this ideological restlessness pushed poets to redefine their role in the city. It was one of the most powerful forces behind aesthetic innovation: cubism, simultaneism, dialogism and epic lyricism. In this study, we will examine the coherence and main stages of this process.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES