

Littérature française moderne

M. Georges BLIN, professeur

On a examiné deux poétiques : le Baudelaire de Guys et les codes de Saint-John Perse dans *Vents*. Le dernier Baudelaire anticipe l'anachronisme d'une époque ; Saint-John Perse veut que le poème soit, comme le monde en est l'avance, la « mantique » d'une pluralité du langage. Dans les deux cas les rapports de la poésie avec le temps font du poète le précurseur du présent. Là s'arrête trop évidemment la relation, et les deux analyses ont été menées, comme elles avaient été contractées, sans nulle interférence.

Les cours du *lundi* sur BAUDELAIRE ont été occupés de la *modernité*. On y venait par l'ensemble des directions déjà traitées : par le voyage (le passager, la digression), par l'élément « fugace », fugitif du Thyrsé, et par la théorie que le poème en prose délivrait soit d'une « rhapsodie » de « fragments » tout aussi complets, chaque fois, qu'un « spasme » de la rencontre (« l'imprévu », l'improvisation), soit d'une « ondulation de la rêverie » dans un « panthéisme » des mœurs courantes dont la Ville est, comme la rue, le fleuve ou, comme la musique, le nombre. — On y venait aussi par l'actualité : de commémorations centrant la modernité de Baudelaire sur l'éloge qu'il avait institué de cette valeur. La nécessité nous y apparaissait de dissiper un malentendu (d'où le titre : « Baudelaire irréductible »). Dans le congrès « La découverte du présent » (Paris, 8-13 janvier 1968) comme dans l'hommage national de l'Exposition du Petit Palais (1969), la modernité qu'on essayait de lui rendre le comparait à l'art moderne, qu'il en eût deviné les principes — l'idée qu'une forme n'a pas d'autre contenu qu'elle-même —, ou qu'il eût préféré ceux des peintres qui, sous cette possibilité, restent nos contemporains. Certes Baudelaire parlait de « peinture absolue » ou de couleur qui « pense par elle-même ». Mais il n'avait pas supprimé la transcendance : le sujet (aux deux sens du mot), ni l'idéal que la « barbarie » d'une technique peut exciter d'une métaphysique (de la douleur : Delacroix), si bien que dans les *Salons*, « art moderne » veut dire « romantique ». Il y a plus. Sous le nom de « modernité » dans l'article sur Guys il avait recommandé le contraire de l'art, de « l'art pur » ou de l'Art pour l'Art, et autre chose que l'art même du poète : une poésie des proses de l'existence, des styles

dont un folklore régissant promet l'exotisme, la rareté que l'avenir peut « extraire » d'une « vulgarité » et, bref, cette réciprocité d'une morale et d'un pittoresque qu'il appelle « l'esthétique du temps ». Moderne, il l'était donc si nous fûmes assez romantiques pour devenir un surréalisme (des « pas perdus »), ou si, dans la relève que notre « pop'art » ferait de la folie végétale (cf. *Le Thyrsé*) d'un « modern' style », nous reproduisons encore d'après lui des échanges de la nature avec le luxe que lui montraient le Baroque (redécouvert par les « Jeunes-France ») et les regains du Rococo sous le Second Empire, mais qu'il comprenait en faveur d'un « maniérisme » plus général : de l'exception dont chaque âge est, comme « poncif », l'élé-gance ou, comme excès, la norme, ou, comme usure, le « charme » — toute nouvelle couture, même de l'uniforme, étant — au Bonheur des Dames — un écart de l'imagination. Sa modernité restait encore stendhalienne, en 1846, quand, pour plaider que l'habit, « l'habit noir » des rapaces de Balzac fût poétique, il en louait l'énergie : une énergie tributaire de l'épopée que le frac remplaçait. Avec Guys, comme dans le projet d'une « Élé-gie des cha-peaux », l'inégalité du présent sortait d'un « héroïsme » des dates roman-tiques pour créer un romanesque de la « vie extérieure ». Elle militait pour la fraîcheur que tout surplus des « choses » prend d'un témoin, le « conva-lescent », guéri d'une perte d'enfance à l'égard de l'or d'un matin. Le saillant d'une actualité ne peut plus être rentré, quand elle en a été la « fantasma-gorie », qui vibre encore comme pointe : « le piquant du fantôme ». Au « miroir terni » de « flammes mortes », le gaz et le wagon, s'ils ont été des lyrismes, ou la mythologie d'un « déplacement » du soleil, ne changeront plus de lumière ni de vitesse, sinon pour y gagner encore, en jeunesse, d'iné-puisables transcendances de leur vieillissement. Voudrions-nous ne sauver de Baudelaire que l'opposition de la couleur au coloriage puisque c'est, en définitive, le second, comme enluminure, comme reportage ou comme report d'une illumination qu'il avait préféré ? L'idée qu'un objet, s'il en est l'image, isole l'absolu de ses rapports intrinsèques, il l'avait affranchie de l'art sous l'espoir que l'existence puisse être, en tant que conscience d'une promotion de ses banalités, la merveille qui n'était pas promise d'un futur regret. Poudre (des femmes) ou poussière (des attelages ; Guys XIII : « Les voitures »), « le merveilleux nous enveloppe » : il est la soudaineté du reste qui passe. Mo-derne, Baudelaire l'était donc si notre meilleure poésie a quitté le vers pour être « faite par tous », si c'est celle qui, reconnaissant ses formules d'un vin nouveau (« la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie ») dans les vrilles ou dans les « vignettes » de la « métamorphose journalière », le reprendrait sur la première page d'*Alcools* (« Zone ») d'Apollinaire.

En vérité, dans le prétexte de Guys, la notion d'un absolu de la relativité voisinait avec deux conceptions beaucoup plus traditionnelles d'un ratta-chement du Beau à la « particularité », qui le supposaient en elle, mais comme au delà. Tout en concordant pour honorer la « circonstance », puisque c'est la modernité que Baudelaire soutenait, la relation de celle-ci à une substance,

à une « subsistance » (de son intelligibilité) suivait trois formes dont seule la dernière voulait qu'une singularité n'eût pas d'autre « essence » que sa casualité. Sous la première définition, laquelle conservait envers la diversité la méfiance d'un dualisme crypto-platonicien (qui était resté général au XVIII^e siècle même dans la question du Père André), la variante, qui n'avait, à l'égard des versions qui la précédaient, que le privilège d'une entrée plus concrète, « hic et hunc », de son abstraction, servait seulement de remontée (suffisante comme tout arrêt d'un « regard profond ») vers l'unité, proprement immémoriale, de toutes les gammes de la Beauté. C'était bien du présent que l'on repartait, mais la variété n'en était comme « échantillon » (d'une constance) qu'excusée. Dans la seconde interprétation le thème n'était plus caché dans un surcroît de son dévoilement au titre primordial de l'esprit réparant sur un nouvel exemple de ses réincarnations la dispersion d'un modèle. Il était à attendre de la limite que l'histoire, comme fin de l'histoire, apporterait d'un album logique d'une totalité de ses « transitions ». Dans les deux cas, que Baudelaire comparât l'anecdote à « l'enveloppe » d'une éternité, ou que, parodiant le transformisme, il invoquât la « profonde harmonie » que la différence des époques compare d'un idéal de leur succession, sa justification de la modernité restait sous la structure cyclique des Correspondances de chaque dehors avec une antériorité du dedans, ou d'une mode avec le principe dont elle résultait, en l'enrichissant, d'une future somme de la métamorphose. Lorsque, en revanche, Baudelaire forgeait la formule si audacieuse d'une valeur que le présent ne « retirerait » que de « sa qualité essentielle de présent », il introduisait le vertige d'un rapport sans autre rapport qui est la vie même comme parousie de son immanence ou comme l'écoulement qu'elle perpétuerait d'une absence de thème. On s'est pourtant gardé de confondre ce « panthéisme » de l'heure (« Moi, c'est tous... Tourbillon ») avec une inconscience de la « sensation ». Pour que la vie immédiate en garde, comme creux, le relief, il faut une médiation, un « intercesseur », le poète : que le présent puisse être, dès à l'avance, réflexif ou « représenté ». Un art rendu aux mœurs en demande la gravure. On a donc insisté sur les termes (« effigie », « marque », « estampille », « caractère »...) dont Baudelaire se sert pour évoquer la nécessité que l'éphémère coïncide, dès son apparition, avec un dégagement de sa stylistique. Il doit avoir été contemporain aussi de son recul : « immatriculé ».

L'article sur Guys a été étudié en lui-même. Il offre, comme l'Alexandrinisme, la rivalité qu'un poète qui feint de décrire un peintre peut fournir d'une meilleure poésie de la chose. Et c'est bien le plus grand des poèmes en prose de Baudelaire. Sous cette forme il concilie (même en dehors de l'éclectisme que l'on a signalé dans les légitimations de l'élément conjectural de la beauté) des contrastes peu remarquables. Ceux-ci nous ont paru provenir d'une réunion, sous les initiales de Guys, de promesses très différentes que l'on croyait non tenues. Le dandysme, par exemple, s'il est la « concentration » intérieure d'un monotype, ne jure-t-il pas avec un idiotisme de la foule

dont il se sépare ou qui l'imiterait ? Autour d'un « Eloge du Maquillage », la femme cesse-t-elle d'être honnie comme l'un de ces êtres « naturels », l'enfant et le sauvage, que l'on voit ici réhabilités ? Des solutions pouvaient être cherchées sur l'idée de « curiosité », si celle-ci rejoint, au prisme de l'instant, une esthétique du « bariolage » qui unit le primitif à la complication du civilisé quand il troque l'empire contre la décadence. Sous cet angle, une opposition résumait toutes les autres : l'antagonisme qu'une gloire de la modernité semblait soulever chez Baudelaire lui-même avec sa haine du progrès. En montrant à l'inverse qu'une esthétique du présent ne pouvait être engagée qu'en vertu d'une morale pessimiste à l'égard des démarches du temps, on comprenait que le problème tout entier de la modernité dépend de l'histoire. Une ironie envers l'histoire est une ironie de celle-ci, qui n'a sans doute, comme discours, pas de date plus certaine pour une conscience que l'incipit d'un lexique.

Si la modernité passe par un vocabulaire et si la vertu d'un néologisme est de comprendre la relativité qu'il a perdue (d'un terme *a quo*), le problème était déjà historique pour le mot même, de « modernité », et pour celui-là par excellence. La possibilité d'extraire une « essence » de chaque « circonstance » restait sous les circonstances d'un premier besoin de forger une abstraction spéciale pour nommer cette possibilité. Mais le mot, comme inauguration de la valeur, était-ce bien une création de Baudelaire ? Des dictionnaires récents n'ont pas oublié Chateaubriand (*M. O.-T.*, éd. M. Levailant, Fl., IV, 183) : « La vulgarité, la modernité de la douane et du passe-port contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent ». Emploi péjoratif, alors que Chateaubriand avait le plus fait pour que l'adjectif ne fût plus, dans l'opposition à « ancien », le contraire de « gothique », mais synonyme de « chrétien », c'est-à-dire, finalement, de « romantique ». Nous avons reculé la forme jusqu'à la traduction des *Reisebilder* de Heine (1834) : le sentiment d'une « modernité vague et incommode », le terme s'alliant donc là aussi, en allemand (1826), à une impression de reproche : « ... verdrängt... durch weite, unerfreuliche Modernität ». Nous pensons que le néologisme ne devint favorable, dans une application notamment à l'esthétique, que vers le Second Empire. Mais là encore Baudelaire avait été précédé, par Gautier (*Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, I, 19) : « ... le caractère de la peinture anglaise est... la modernité. Le substantif existe-t-il ? Le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires ». Gautier venait sans doute de le lire dans la traduction de Heine, pour une étude sur celui-ci (1856), qui serait reprise en tête, précisément, des *Reisebilder*. Si pourtant le terme était (dans le français parlé — des journaux ?) une importation, n'était-ce pas plus vraisemblablement un anglicisme ? La première apparition, en Europe, remonte à Walpole, dont nous avons discuté une lettre de 1753 à Richard Bentley : « But here is a *modernity*, which beats all antiquities for curiosity ». C'est devant des Anglais que

Gautier, commentant Mulready, et Baudelaire, qui pouvait l'avoir entendu de Guys lui-même, craignent de l'inventer. La vraisemblance de cette orientation sera rappelée pour conclure.

On devait entre-temps mesurer tout l'intervalle possible que les mêmes relevés donnaient : d'un siècle pour le concept ou de deux pour le mot, auquel les temps modernes, depuis qu'ils se caractérisent par une inflation de l'idée, ont attribué des extensions paradoxales, par exemple dans l'ordre de l'économie ou de l'anthropologie politique.

En postulant que la Modernité puisse être devenue chronique (une indifférence, désormais, des degrés qu'elle séparerait) notre modernisme subit des contradictions qui formaient au contraire la mise, pour Baudelaire, d'une poésie de l'altération. Une mode est d'avance soldée, et le pouvoir purement d'une jeunesse serait désespéré. Sous l'angle, plus esthétique, d'un « amateur » — « l'homme du monde » — qui la précède en la suivant, la modernité, quand elle s'honore d'une extravagance (qui n'en est pourtant, à un âge donné, que la routine), c'est à un titre collectif qu'elle va être individuelle. Elle est enfin équivoque, dans sa légèreté, comme charge. Le chic d'un « new look » est indivis avec le charme qu'il transmettra d'un ridicule. Baudelaire avait donc raison, dans l'union de son article sur Guys avec les *Caricaturistes*, de montrer que le présent est la latitude qu'il inscrit d'une exagération. Il est tout aussi « surnaturaliste » que la nature si elle a plus de fantaisie que le réalisme, et si elle dépasse, en gratuité, la mode, ou, en artifice, la vertu. Dans la confusion de celle-ci avec le fard, le Baudelaire de Guys semblait conserver une hostilité de l'art pour la vie qui disparaissait sous l'art que chaque mouvement de la vie façonne et dépose d'un masque.

C'est pareillement que l'idée voulant que le présent quelconque décrive l'apogée d'archétypes encore inexercés n'allait pas dans l'apologie du Progrès, mais contre ce fatalisme, puisque c'est l'aléa qu'elle magnifiait. L'invention n'y était plus soustraite des avatars de la métempsychose, mais — comme l'existence est l'éloignement qu'elle brode d'une largeur par rapport à la fixité, verticale, d'un « bâton » (*Le Thyse*) — mesurée sur le pas de plus que des hommes condamnés à descendre le temps auraient eux-mêmes accéléré de cette division, ou — ce qui revient au même — retardé d'une palinodie, par la suroccupation que la liberté peut enchevêtrer d'un même espace quand elle n'a plus d'infini qu'une involution de l'excentricité de son ornement (« l'arabesque » des *Journaux intimes*).

Jusqu'au XVIII^e siècle, dans une société réglée par la Loi ou les Ecritures, par les Pères ou — pour l'Eglise du Goût — par les Anciens, la nouveauté avait été proscrite comme hérésie ou comme sédition. L'infraction, si elle restait en deçà d'un délit, résumait le ridicule. Ou si elle jouissait de la mode, c'était pour qu'un homme capable de s'en amuser fût aussi le premier à en abandonner la faiblesse. Chez La Bruyère, c'est le « curieux » qui devenait une « curiosité ». La Renaissance et la Réforme avaient été, elles-mêmes,

captives d'un préfixe. La vérité ne pouvait être que restaurée ou réintégrée, restituée comme un texte a besoin, pour réapparaître, d'être débroussaillé de ses commentaires. Un platonisme restait pour dire que la contingence n'apporte à la beauté que des ombres : dans une spéciosité du devenir, il n'y avait de surcroît que l'apparence, et la singularité la plus impensable était celle d'une norme de l'heure. La modernité rompit cette théologie voulant que la variété fût, comme le multiple (le Mal est légion, son « fourmille-ment »), du côté de la Chute. Mais, pour dépouiller ce remords, suffisait-il que, comme au Siècle des Lumières, le moment parût l'avènement de toute la raison à venir d'un retour aux principes ? Baudelaire sut qu'il fallait la Faute, son aggravation, pour que le Temps fût réel et que, par le renversement d'un tort dans le mérite correspondant d'une autre liberté de l'esprit, le Présent pût être loué de détacher une invention, non le fantôme ni le mécanisme d'un excédent, mais bien, comme plénitude d'une saillie, l'excès, qui manquait au monde, d'une inconnue de sa création. Il fallait aussi la prose pour que le poème ne fût jamais moins actuel que la sensation. En refluant vers elle-même, vers la lyrique d'un « nomadisme » qui n'eût pas d'autre chiffre que son « nombre », l'erreux se corrigeait comme code de son destin. Que la variante fût immorale, une faveur s'y régénérerait, de la variation comme musique, ou de la variété comme spectacle, là encore, d'un mouvement, qui, projeté sur la toile ou d'un « tableau » d'une ville, est également un drame joué par le décor. En optant toujours plus pour une esthétique de la surprise ou de la déception, Baudelaire nous préparait à comprendre qu'une disproportion de l'espace est, même dans la notion d'« infini diminutif », le relief ou le dynamisme d'une dissymétrie du temps. Le paradoxe était pour lui nécessaire que, dans la modernité, la *ligne de grâce* (au sens de Hogarth ; ou vers nous, de Raymond Bayer) se confondît avec la *ligne du péché* ; le modèle y était le même, d'une complication de la courbe ou d'une sinuosité du présent : l'image, expliquée à Houssaye pour la théorie du poème en prose, l'image du serpent. La droite n'était complice de la nouveauté que par l'accroc, le crochet, la déviation : la droite « brisée ».

La thèse a voulu que la Modernité dont nous nous croyons centenaires envers Baudelaire eût commencé dans le siècle qui le précédait : avec l'idée de relativité, mais lorsque celle-ci changea de mains entre les « philosophes » qui n'en avaient fait qu'un usage sceptique et les partisans, préromantiques ou mondains, d'une « oisiveté », chérie pour elle-même, des luxes de l'existence. L'étude a donc porté sur le xviii^e siècle, dans un détail historique, qui ne peut être ici retracé, des exemples les plus probants. Les auteurs d'une « crise de la conscience » furent, en effet, les premiers à invoquer la « diversité », mais ils n'en étaient pas, même Bayle dans ce mot, les défenseurs, et nous en avons cru plutôt Paul Hazard que les analystes qui nous imaginent que le « Siècle des lumières » ait opté pour une imprévision de la liberté. En protestant des âges d'une loi ou d'une contradiction des coutumes selon les divisions de la terre, les contestants d'une norme louis-quatorzième de la

raison ne demandaient à la variété qu'un moyen *critique* de fonder un dogmatisme plus universel que l'absolu dont une tyrannie franco-catholique voulait méconnaître que, dans son intolérance, elle n'isolait qu'un ultra-régionalisme. D'une esthétique du présent ils ne prenaient que l'épicurisme, restant pour le goût — sauf peut-être Marivaux — plus loin que l'esprit de finesse, d'un éloge de la circonstance en tant que telle. En justifiant des particularismes contraires à celui qu'ils subissaient, ils ne les annulaient pas moins, à terme, que la superstition qui les enserrait, n'aimant pas les différences pour elles-mêmes, mais pour le moyen polémique d'un droit qui les comprendrait toutes. Lorsque, donc, vers le milieu du siècle, la « philosophie » crut pouvoir — sur un cercle plus large, ou purifié vers un centre — redevenir une injonction positive, elle s'éloigna plus encore de la pensée d'inclure une supériorité dans la divergence, sinon pour l'utopie que d'autres tropiques continueraient, à un titre primitif, d'anticiper d'une humanité tout aussi débonnaire que la plus vaste amplitude d'un concert de son abstraction. Chez les grammairiens, l'analyse de l'esprit par le discours ne gardait plus de celui-ci que le sacrifice qu'il pouvait faire de son extension en faveur de l'a-priori d'un langage rétracté de la pluralité des langues. L'histoire n'était pas moins perdante avec la « perfectibilité » ; plus amortie encore qu'avec Bossuet, par sa remise à l'intérieur d'une logique qui en rendait tous les moments contemporains de la somme, dialectique ou, du moins, encyclopédique, qui en était prédite par le principe, au point que l'intervalle même était homogène avec la fin, d'une contradiction fournie à la thèse, mais d'après elle, et comme sa médiation. L'esthétique entre les mêmes dates où le mot fut inventé s'évadait plus encore, et plus que dans la France classique, vers l'idéalité, l'art n'ayant pour Winckelmann, comme la nature pour Buffon, d'« époques » qu'en vertu des remontées qu'il aurait égalisées de ses rechutes dans l'histoire. C'est à peine si le « joli » ou le « romanesque » gardaient une disjonction que le présent pût faire d'être agréable sans être utile ; car un plaisir de l'imagination ne pouvait être moins imaginaire que l'invraisemblance, dans la causalité du monde, d'un monstre ou d'une aventure. Même dans les directions que l'on répute préromantiques, l'illumination militait pour qu'une maçonnerie du Temple en redevînt la base ou, comme pierre d'Hermès, la Table. Rousseau confondait le vice avec ses vicissitudes pour faire de l'originalité le retour aux origines qu'un individu capable de se séparer vers lui-même opère d'une rentrée dans la Nature. Et ce fut pourtant dans ce troisième quart du XVIII^e siècle que la modernité, comprise comme Baudelaire, obtint ses premières licences, et les prenant également du côté Cour et du côté jardin, car le salon était rococo — pour la coquille ou la figure torse — quand ceux qui le fuyaient, vers le jardin, y cherchaient la même « intrication », à l'anglaise, sinon à la chinoise, de la « ligne serpentine ». De celle-ci nous avons pesé toute l'éblouissante méditation chez Hogarth, que Baudelaire ne devait pas seulement admirer comme caricaturiste, mais pour l'*Analyse de la Beauté* (qui contenait

même l'idée d'une « grâce du singe ») : comme théoricien. Quand la marche put en devenir la « promenade » — aux détours, sans perspective, d'une faculté de « vivre pour vivre » (Rousseau) — elle s'égala, comme dans les *Poèmes en Prose*, à la « rêverie » : à l'ondulation d'une infinité que le présent déroule de son immanence. C'est alors, et dès avant tout idiotisme de la rue, dont nous avons cerné l'honneur que Baudelaire en a rendu à Sébastien Mercier, que commence une poésie de Paris sous la forme d'une légitimation des inconstances, comme telles : baroques, de la toilette. Quand, au témoignage — sur lequel nous avons insisté — de M^{me} Campan (*Mém.*, I, IV), Marie-Antoinette devint, à l'encontre de toute fixité de l'étiquette, la première souveraine à suivre la mode, c'est alors que la mode, de favorite, devint reine. Deux lignes s'ouvrirent : d'histoires du costume, encore rétrospectives, qui allaient se multiplier pour plus d'un siècle — et, d'autre part, de publications, sur le jour même ou pour la saison, de « galeries » ou de « cabinets » de modèles qui n'inaugureraient pas seulement nos magazines de mode, mais bien un art et une littérature des formes données à la vie. La chronologie de ces premiers recueils reste très incertaine, contradictoire ou incomplète, dans nos bibliothèques et dans les musées — les catalogues de ventes de collectionneurs montrant toujours des repères ou des variantes encore ignorés par les ouvrages techniques. L'érudition manque dans ce domaine : un grand travail devrait être fourni, de meilleures collations pour retrouver la chaîne qui, partant environ de 1778 (de l'année, par rencontre, où était mort l'ennemi de la frivolité, Jean-Jacques), rejoindrait Baudelaire voulant, dans l'article sur Guys, qu'un esprit de la mode en contînt, comme nous dirions avec Roland Barthes ou René König, la « sociologie ». Baudelaire, en regardant son époque dans la postérité que nous en ferions, se flattait avec raison d'avoir refeuilleté « des gravures commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat ». La Révolution n'avait pas, pourtant, soutenu le pittoresque ni l'écart d'aucune modernité : elle se réclamait d'une antiquité pour ainsi dire immémoriale ; pour elle, et notamment pour ceux, Robespierre et Saint-Just, qui fascinaient le plus Baudelaire, l'histoire — si elle ne servait pas, contre elle-même, à rappeler les principes (d'une égalité des naissances) — c'est l'injustice seulement, le privilège, le préjugé, qu'elle augmentait. Car, en fait d'héritage, la Révolution suivait bien là contre les sinuosités de la mode l'exemple qu'il lui aurait été le plus désagréable de reconnaître, d'une faveur pour la ligne droite qui avait recommencé, bien avant la guillotine, dans le néo-clacissisme des dernières années de l'Ancien Régime. En vérité, lorsque Baudelaire parle de la Révolution pour les toilettes, c'est de la victoire que celles-ci remportèrent, après Thermidor, d'une liberté d'en être les merveilleuses. Il repartait des recueils de Pierre Lamésangère, qui sont en effet incomparables pour les « images », mais dont nous n'avons pu comprendre qu'il en apprécîât aussi le « texte ». Le journal de Lamésangère continua jusqu'au Romantisme. Il revint certes à cette Ecole de dégager une poésie propre à la « couleur des temps et des lieux » ; mais du présent comme cou-

leur il n'exprima que l'alibi. Il chercha un réalisme seulement de la passion actuelle, se contentant, pour la traduire, de l'idéalité d'un pittoresque disparu (gothique) ou éloigné dans l'espace comme mirage d'Afrique ou d'Orient. Il ne fut donc même dans la peinture à l'égard de la modernité que du théâtre. Il représenta le présent, mais par le passé, comme Baudelaire, au début de *Guys*, évoque la « résurrection » d'un « schall » ou d'une « tunique », dans le corps qu'ils reprennent d'une comédienne. Métempsychose bien proche de *Sylvie*, ou de certaines critiques de Stendhal reprochant à la peinture historique de faire le portrait de figurants. Sauf dans la caricature ou le roman, ou dans les genres mineurs de l'illustration livresque, le Romantisme ne demanda pas à sa « petite vie » le narcissisme d'un regret.

L'idée que la « vie moderne » confit une « légende », celle qui en courait les rues, ne fut comprise avec Balzac qu'après lui : quand le Réalisme devint avec Courbet le miroir des choses qui refusaient d'en être les natures mortes. Qu'aux « plis sinueux des vieilles capitales » succédât un Paris plus rectiligne, d'Hausmann, la courbe là encore triomphait, comme dans le *Cygne*, par le sentiment de métamorphose. Tous ceux qui alors regardaient la modernité comme une victoire que les méandres remportaient contre le dessin, en y produisant une flamme : la couleur (refusée à Ingres), étaient comme Baudelaire des « Décadentistes » : Barbey d'Aureville, par exemple, ou Gautier, dont les concessions trompent pour dire qu'un art est moins éphémère qu'un dieu ; ou Flaubert. De Barbey, l'on a précisé l'influence sur Baudelaire, du traité *Du Dandysme* (1845, repris chez Poulet-Malassis en 1861), où, dès 1846, le poète, qui devait l'offrir à sa mère, avait vu que « le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles ». Barbey avait été, bien avant Mallarmé, un « moniteur » de la parure, vers le temps, sous Louis-Philippe, où la revue *La Mode* s'était, sans nulle contradiction, renforcée en organe légitimiste, ou même réactionnaire. Les reflets de Gautier ont paru considérables dans l'article sur *Guys*, notamment pour les *Caprices et Zigzags* (1852, et 1856), au titre significatif, dont une page préparait le trait de *Déjà* (dans les *Poèmes en Prose*) et dont d'autres avaient conduit Baudelaire à soutenir que — la nature étant une « invention des peintres » — « l'homme finit toujours par ressembler à ce qu'il voudrait être ». Dans ce recueil, pour grande partie penché vers l'Extrême-Orient, Gautier avait, en faisant de la capitale de la « bizarrerie anglaise » un port de la Chine, rouvert des comparaisons, datant, pour les jardins, du XVIII^e siècle, qui avaient sans doute justifié le choix que Baudelaire avait, en 1855, invoqué d'un produit chinois (« contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement ») pour opposer à un pseudo-Winckelmann une esthétique de « l'étrangeté ». Certes, pour le rapprochement de divers âges de la beauté dans un même lieu, cette Exposition dite « universelle » n'avait pas dû, cependant, peu faciliter dans « *Guys* » la tendance contraire : la conception qui ne demandait à l'éclectisme qu'une éloquence de son sacrifice. Mais Gautier nous intéressait, aussi bien, par un

article, trop oublié, de *l'Artiste*, et que Poulet-Malassis avait aussitôt, en 1858, tiré à part pour les abonnés du *Journal des Dames*, — article intitulé *De la Mode*, qui reprenait des idées de Stendhal dans un contexte pour nous caractéristique de Baudelaire. Que la modernité, sous l'impératrice espagnole, des rubans, des boucles, des festons et astragales (reproduite même chez l'homme dans les czardas de l'uniforme comme dans les broderies, arabes, de la pantoufle ou, polonaises, de la robe de chambre) fût, à toutes les coupes de la soie, une nostalgie surtout du rococo, les noms l'attestent, par exemple : « à la Pompadour », des toilettes ou des fioritures que nous avons relevés dans les littératures du temps sur la coquetterie, et notamment chez la virtuose d'un langage encore plus précieux que ses objets : la vicomtesse de Renneville (M^{me} Paul de Lascaux) de *l'Artiste* et du *Figaro*. La parenté qui se cherchait à cent ans serait encore plus visible sur un seul symbole (d'une préférence pour la tournure ou la largeur) : dans l'analogie de la crinoline avec la robe à panier. Mais entre les noms cités aux titres d'un pessimisme tout aussi gourmand de la prose qui se succédait que de la poésie dégagée par les chiffons du passé, une relation contemporaine, plus décisive, manquait.

Si, en effet, sous le Second Empire, une littérature avait — pour nouer la réalité dans l'anecdote et l'art dans la « peinture de mœurs » — nourri, comme dans l'article sur *Guys*, une comparaison de la société présente et d'un *Gavarni* avec les modes et la gravure du XVIII^e siècle, c'était bien les Goncourt. Le mot « modernité » dans leur *Journal* de 1858 peut être une addition postérieure, mais, dès cette année-là, ils avaient fixé, dans ce *Journal*, l'originalité de *Guys* sous forme d'un portrait étincelant. La question de leur influence sur Baudelaire, qu'ils ont évoqué sans indulgence, et qui ne les a nommés qu'une fois, n'avait, jusqu'ici, pas semblé se poser, alors qu'ils se rencontraient dans les mêmes amitiés littéraires, dans les mêmes revues (par ex. *L'Artiste*), au café (le Café Riche), ... et chez M^{me} Sabatier ! Nous avons ouvert la comparaison sur un ensemble de rapprochements dont l'un, du moins, découvre une certitude absolue. Depuis 1935, on compte dans l'œuvre de Baudelaire (*OE. Posth.*, éd. critique J. Crépet et Cl. Pichois, II, 1952, p. 34-39 et 163-166) des « Notes sur les Peintres de mœurs » [de la Régence, et sous Louis XV] que J. Crépet, qui en avait retrouvé la copie de la main de son père, datait, avec raison, de 1862. Dans leur érudite précision, ces Notes semblaient faire mérite à Baudelaire de recherches plus poussées vers les archives que, dans les articles publiés, ses allusions n'eussent laissé deviner. Nous avons en effet prouvé qu'il s'agissait là seulement d'extraits, purement copiés dans l'étude des Goncourt parue la même année : *La Femme au XVIII^e s.* Le *Guys* de Baudelaire s'inscrivait, au demeurant, entre deux motions de leur *Gavarni* : entre leur contribution à l'hommage collectif *D'après nature* (1858) — où même un Paul de Saint-Victor soulignait le mérite de « saisir au vol la vie moderne » — et leur monographie du graveur (1870), laquelle conserve sur la géométrie ou contre elle, ou sur les

femmes, et contre le progrès, des propos très proches du pessimisme du poète. Dans cette rivalité le nom de Guys cache les possibilités qu'il remplaçait d'un rapport privilégié du dernier Baudelaire avec le moraliste, moins « chlorosé » que ses modèles, de *Masques et Visages* (1862). C'était là encore un problème des sujets disponibles. Gavarni était mieux que Guys l'héritier naturel d'une comparaison avec Lamésangère (dont il avait été le collaborateur), mais il était pris, célèbre et même populaire. Guys, au contraire, avec ses fureurs d'incognito, restait à lancer. Cette substitution permettait aussi à Baudelaire qui avait beaucoup changé, depuis sa haine du « mouvement » (*FM*, XVII), de ne pas se déjuger (*FM*, XVIII), de s'appuyer, pour la dépasser, sur la solidarité personnelle et artistique des deux illustrateurs, ou de maintenir, en l'inversant, le Paris-Londres qui avait été essentiel au dandysme. Au *Gavarni in London, sketches of life and character* (1849), succédait un Guys de Paris, dédicataire du *Rêve Parisien*.

« Regard à la Dickens », « l'homme des foules » nous a semblé, en effet, pour Baudelaire d'origine anglo-saxonne : commun à Poe (conteur, aussi bien, du « grotesque » et de « l'arabesque ») et à De Quincey (« plongé dans le flot mouvant des multitudes » ou déséquilibrant le Thyrsé en faveur de la digression). Mais le reversement à l'esthétique d'une catégorie du *Present Day* était, depuis l'ère victorienne, général chez les écrivains qui, révoltés contre le mécanisme, se faisaient d'une sophistication de ce spectacle, une aristocratie de la décadence, au point de louer l'industrie comme une nouveauté de formes pour l'artiste. L'article sur Guys comporte une philosophie du vêtement dont on a pu préciser les traditions françaises, entre La Bruyère évoquant une magie des costumes dans le portrait des aïeux et Balzac dont les traces ont ici paru manifestes (le *Traité de la Vie élégante* et la *Théorie de la Démarche* avaient été réédités en 1855). Mais là encore l'exemple pouvait venir à Baudelaire, même dans une perspective idéaliste, d'Emerson ; ou de Carlyle dont le nom demandait à être rapproché de l'auteur du *Spleen de Paris* qui a laissé en projet une intention de le comprendre dans ce recueil. Le symbolisme de *Sartor Resartus* avait touché autour de lui des influences considérables en France (Em. Montégut). Nous avons proposé des directions plus négligées encore envers Thackeray qui n'avait pas été seulement l'introducteur de Gavarni dans la « fashion », mais dessinateur lui-même, et l'ami de Guys. Il avait « parlé » de celui-ci dans un « petit journal de Londres », et c'est Baudelaire qui nous l'apprend. Nous n'avons pas retrouvé l'article (paru peut-être sous l'un des pseudonymes dont le caricaturiste du *Livre des Snobs* diversifiait son journalisme). En insistant sur la nécessité de le chercher, nous avons, aussi bien, regretté l'indifférence des baudelairiens pour les suites que Guys aurait, ou non, données à une étude (que Baudelaire fut prié de documenter) sur la Vénus de Milo. Les perspectives restent ouvertes d'une impression britannique que Baudelaire recevait de la « modernité » quand il se servit de Paris pour en fonder le concept. A l'égard des origines, en revanche, du mot et d'une esthétique du présent (ou de la variété), l'étude aura

pu établir que, pour l'histoire des idées, l'assignation, au XVIII^e siècle, en avait été anglaise. Si la première attestation en Europe du substantif « modernité » remonte bien à Walpole pour sa lettre de 1753, la convergence de cette date avec l'extension jusqu'à Baudelaire d'une horreur de la ligne droite serait frappante puisque ce fut l'année où Hogarth (que Walpole a salué d'un essai) publia son *Analyse de la Beauté*.

Si pour SAINT-JOHN PERSE le poème est la facture qu'il présente alors qu'il l'acquitte, ou, pour tout dire (puisqu'il s'agit de l'auteur d'*Eloges*), qu'il honore, d'une poétique, c'est dans *Vents* que la demande était la plus explicite, et tel est donc le texte sur lequel nous avons rassemblé l'exégèse pour les *cours du jeudi*. Aux deux montées d'un « arbre du langage » qui, élevant un « peuple d'oracles », resterait l'union de feuilles avec le souffle ou, comme livre, contraire à ceux qui ont séché une sève dans la nécropole d'une bibliothèque (*OE. Poét.*, II, 21 sq.), *Vents* occupe dans l'œuvre un nœud, entre de nouvelles « anabases » de l'« exil » (dans une Amérique sentie comme l'Ouest attire l'Orient) et la mystique que le titre suivant : *Amers* désignerait encore de repères, mais au large de leur perte. *Vents* représentait surtout l'hymne de la théorie voulant que le poème soit la promesse qu'il tient : « Parler en maître, dit l'Écouteur » (II, 15). L'exemple antérieur dans *Exil*, de l'équation : « O vestiges, ô prémisses » (I, 170), ou dans *Neiges* de « langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour hier et pour demain » (I, 221) y était reconduit sous toutes les malédictions que la science peut partager avec l'histoire quand elle n'est pas, comme connaissance, cette « prémonition », d'une « mémoire » (la « reconnaissance ») qui nous « devancerait » (II, 99). L'illustration s'y augmentait aussi dans le sens d'une vision circulaire, comme l'œil même, soleil roué dans la pierre, ou — pour conjurer un tournoiement de l'abîme — « lisière » où « se prend à tourner la rose obscène du poème » (I, 192), toutes images auxquelles *Chronique* n'aura plus à ajouter, pour la différence d'un homme avec son âge, que la coupe que l'amphithéâtre fait d'une hauteur de ses degrés. Mais dans *Vents* le poème de l'écriture tendait à se préciser sur un modèle plus singulier, triangulaire, comme la langue, de plusieurs versions pour un avis, ou de plusieurs versants pour un sommet (II, 62 : « O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses, [...], homme parlant dans l'équivoque... »). Comme l'oracle, en effet. Dès le début (II, 15), la faveur était appelée d'un dieu du poème dont le « Narrateur » serait l'augure. La profession couvrait l'œuvre entière. Personne depuis Pindare qui reste, avec Empédocle, le modèle que cet helléniste a observé d'une métrique « appuyée sur deux ancrs », ou d'un « gnomon » (II, 101) que l'homme projette, devant lui, de son ombre, n'avait plus associé la parole à la prédiction. Chez lui tout rite, mystère, sacrifice, tout sacre est convenu pour office de l'avenir, et c'est l'Etranger, l'Emissaire, plus véridique d'être double, le poète qui l'exerce, homme au visage coupé entre le profil qu'il

montre et la face dont il regarde des régions cachées. « Aux forceries du vent », la prophétie est, par elle-même, poétique : seconde vue d'un objet, vision de prodiges ou vue, plus prodigieuse, de son énoncé. *Vates* put recourir *poeta* parce que les maximes du futur étaient rythmées. Basse époque quand Apollon répondit en prose. Ce fut, selon Plutarque, la mort des oracles, et Fontenelle constate qu'on n'en rendait point en pays plat, ni avant le soir (cf. *Vents*, II, 15). Si donc le poème a besoin d'une extériorité de son orateur, d'un héros, sa connivence avec lui-même se symbolisait envers le lecteur dans un personnage de l'Interprète, « prince », « sur la chaussée des hommes », d'une nomenclature des choses sous l'angle où leur inquiétude fait de chacune le présage d'une autre. Militant pour l'égalité de la veille avec la vigie, et du songe avec l'insomnie, le rappel : « Secret du monde, va devant ! » (II, 163) méprisait assurément tout contenu, de sorts virgiliens réduits à quelque : « Tu Marcellus eris... », ou d'horoscopes d'apocalypses. D'un « an de paille » honorer l'aire, c'était, moyennant toute l'homophonie du mot, commander l'avis formel d'un départ où vanter l'enchère : « déceler, desceller » ; ne parler d'un site que pour la « piste » ; ou ne célébrer de la frappe d'un talon que la démarque d'un rythme. Quand la préface de L.-P. Fargue fut, comme la réplique d'un Prix Nobel, pour répéter que « prescience et transgression sont le fait du poète » (p. 15), le pressentiment portait, comme dans les poèmes, vers une profondeur, uniquement, du « songe réel » (p. 12). Dieux ne sont que pour réveiller des hommes plus éclipsés par leurs routines (II, 109-114) que l'avance que le monde fait de lui-même. En reprenant la divination sur des motifs de Braque, le poème *Oiseaux* fut cause, aussi, de dire que — si l'aile est, comme le bec ou le cri, plus perçante que l'avertissement qu'elle chasse d'un territoire —, c'est celui-ci, toutefois, qui la contient quand elle le domine, ou qui mesure tout ce qu'elle en dépasse. C'est vers lui-même que l'homme est « d'outre-mort » (II, 324-5). La mort ? un « fonds de pâtes mauves » (II, 60), d'ivoires, ou la trahison d'un « arbre jaune » (II, 92) ? ou — sous le nom d'Êâ, dieu de l'abîme (II, 92) — le trou d'un masque sans acteur —, un mot, le mot d'impasse, « capsule du néant » qui n'en serait rien sans le suicide d'une bouche (II, 101). Le poème est, au contraire, sujet aux choses qui, comme les êtres qui les relèvent et qui, partant, les personnifient, sont transitives, porteuses d'un Legs dont elles soustraient le schisme, ou dont, par prolepse, elles augmentent les sommes. Le lyrisme d'une épopée des grandes successions du Signe commençait par en maintenir, comme dans le *De Divinatione* de Cicéron, la division antique. A la connaissance inductive des corps par leurs entrailles (herméneutique modernisée vers nos briseurs de l'atome ou des « bouges » de la vie), un degré, plus inquiétant, se supposait toujours dans le registre nocturne — car, après tout, si d'argile fut l'homme, il sut en faire une lampe (Réception du Prix Nobel) : le degré d'une « mantique » plus proprement dite, *a furore*, qui est intestinale chez ceux qui crient, avant de les entendre, des dictées de « l'Ombre » ; mantique chez Saint-John Perse, « délienne » plutôt que romantique, ou, dans son attirance intérieure (chtônienne ou marine), liée à l'inspira-

tion féminine : à des figures (en noir et rouge comme les vases) de Pythies ou Sibylles donneuses de crinières plus érotiques dans la Vierge que dans l'enfer des bibliothèques (II, 25-6, 82), et dans la vague que dans l'étalon, si celui-ci n'est pas le « poulain » (I, 123), de bronze encore, dans *Amers*, de l'étrave, ou pour de mâles comparaisons, dans *Vents*, de l'éperon avec le « rostre » d'un Conquérant.

Celui-ci dès avant le poète se concertant — de « s'en aller ! Parole de vivant » (II, 36) —, n'était plus ivre que d'avoir « renié l'ivresse » (II, 20 et 27), « l'éthyle » et la « résine », et les « prophétesses noires ». Il déchiffrait le tiers idéal d'une mantique du sol par l'enjambement, par le pas qui le creuse ou qui le brûle, mantique exercée par les hommes d'action, c'est-à-dire d'exaction. Une telle prévenance, à nos dommages, par l'entreprise, était tout aussi contraire aux autopsies de la science qu'aux « stances » (II, 25) des Tragédiennes du sommeil. Un grade ainsi s'ajoutait, de signes fournis comme gestes, dans le dos de guides à leurs seules rênes ou sous la charge seulement de leur marche, comme traces de leurs châtimens. Le cortège se suivait donc vers celui qui l'avait ouvert : le poète.

Plus savant que l'aruspice ou le « maître d'astres », ou plus « gagné par l'infection divine » (II, 87) qu'une « insanité » de la mer, ou plus vorace, de « transhumances », que ces grands oiseaux qui, lorsqu'ils nous passent, nous voilent la face (I, 147), le poète débouchait bien de ces comparaisons, mais sur la limite où il résultait d'un autre acte, du sien, de son inscription ; « stèle fautive » qui réalisait en le formant son vœu : de « fourvoiemens nouveaux ». On était poétique, assurément, d'indiquer l'homme par ses préséances : par ses prêtres de « terres par là-bas », mais seule l'indication serait prophète, d'un texte assez poétique pour créer au son, à l'œil, ou à la mémoire, et dans toutes ses logiques, ou même, ou surtout, dans un retour de tous ses contresens, un même départ. Une parole plus accordante de tous ses bons de méprise sort, comme le monde, du but qu'elle compose et, sortant de lui, le précède. Un décor de devins s'effaçait donc, par alibi, dans la chresmologie intérieure du poème, laquelle, en exerçant sur un premier reçu des choses, l'auto-prophétisme du langage, rejoignait la vie même, si l'espace et le discours se répondent : de plusieurs blés sur une tige ou, comme aux « relais d'un plus haut verbe », de plusieurs souffles pour une graine. Au lieu-dit d'une « mantique du poème », *Vents* ne découvrait pas seulement sa poétique, mais la racine de toute l'œuvre, sur l'image même d'une entente à deux parcours ou d'une divination que le poète eût réfléchie d'une écoute pour y comprendre d'autres similitudes. Sa première audition, passive, d'un appel des choses nous serait toujours recouverte sous l'état plus « prodigue », à notre audience, d'une majoration des échos. Quand le lecteur demande : « Où avez-vous pris cela ? », le preneur, celui qui donne lecture, s'honore d'avoir, en percevant cette chose, doublé la mise : augmenté de mots à « deux versants » chacune des pentes de la lumière (II, 62). Une autre page

(II, 86) confirme que « l'écriture du poète » n'est plus le fac-similé d'une assignation de la réalité, mais par démultiplication — sur le même point — des langages de la « copie », la reprise « en son vif et dans son tout », du dieu qui « foisonnait » dans « l'original ». Certes, le « procès-verbal » était déjà poétique, puisqu'il se modelait sur le monde et que celui-ci, dans chacune des parties qui l'étendent, dit l'avenir d'une autre. L'univers est allégorique par le mouvement que chacun de ses mobiles décrit, à son endroit, d'une alteration avec ceux qui le retiennent, alors qu'il manque à une métaphore. Le symbole n'est-il pas plus présent comme espoir (de le rassembler), quand deux hôtes, en se quittant, s'unissent pour le rompre ? On a donc insisté sur les pouvoirs que l'alliance doit à la négation, à l'antiphrase, à la désignation indirecte et, bref, au « reniement ». Saint-John Perse semble un défi par l'emphase. Celle-ci, nous l'avons plutôt extraite de l'ironie, de l'attestation par blasphème, sur deux moyens : ou, comme les roses cravachées par l'orage, c'est sous l'insulte que les honneurs ressentent leur paroxysme, ou, pour meilleur acquit d'une dette de « mésintelligence », c'est, comme dans tout rite de sacrilège, la souillure qui revêt le nom sacré. Décalage là encore prophétique, car fier ou coupable d'ambivalence, le prophète ne peut, « parmi » les hommes, qu'être plus outrageant, ou lapidé.

Mais le poète, si « langage il fut » (II, 191), c'est non comme « Scribe » seulement de l'une des émigrations de Lettres que les débris d'une matière comparent à l'écart d'un esprit, mais comme « grammairien » d'erreurs qui pourraient devenir, sous la cause des mots, la correction d'un rond-point fait dans le monde de l'exclusivité d'une perspective. Prenant souci des « accidents de phonétique » (I, 184), mais pour en fomenter des « érosions » plus suggestives, le poète est, « généalogiste sur la place », celui qui nomme les fontaines (I, 157), mais par leurs mythes, et pour créer, à chaque source, des duplicités plus généreuses que les traites, sur la mer, des « fleuves équivoques ». L'étude demandait donc une confrontation de Saint-John Perse avec les psychanalyses du lapsus, du mot d'esprit, de l'étymologie parabolique et de la paronymie. *Nomen, omen — homo — numen, lumen...* — Hugo, qui avait extrait du calembour des chiffres de la foudre s'imposait aussi pour un chapitre que les Vents tiennent dans les *Travailleurs de la mer*. Le détail de la procédure qui consiste, chez Saint-John Perse, à ménager toutes les bifurcations qui peuvent, chacune, représenter un recoupement des autres, relevait de l'explication littérale, et c'est dans *Vents* que l'exemple a été honoré. Le consentement de l'auteur, sur quelques cas, nous fut précieux (ainsi pour la « grande chose ourlienne », II, 113), ou pour l'idée qu'une « voyelle » irritée de plus de consonnes que l'instant ne peut en dé-syllaber produit, comme l'éclair, « syntaxe » du poète, un retournement de la feuille, comme pointe, vers le sol.

Quand ainsi la fourche de l'éclair se substitue à celle de l'arbre, ou quand, se démesurant d'être double, l'amour, « l'amour en mer brûle ses vais-

seaux » (II, 238), alors, au retrait des caps, ou d'un « détroit » de deux cornes, ou d'une chicane, à la fois, du sens et de « l'insinuation », (II, 26), alors, c'est le réel qui rejaillit, devient son afflux, pléthore et nullité *mystique*, son jubilé, sa « jubilation ». Telle, par excellence, la mer, « à son affront de mer » — « et quelle et quelle encore ? inqualifiable » — n'est plus que « de mer ivre » (II, 302), un pur soulèvement, contre elle-même, d'une extase de son nom. « Abluée des encres du copiste », la chose n'a plus besoin qu'on lui dise son fait, ni de « degrés du drame », ni d'interprètes, ni d'invocateurs. C'est elle qui s'acclame, se surnature, promulgue une éternité de son accident. Il ne reste des mots que leur rentrée dans son corps. Rapport qui échappe à la langue : « ... te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit » (II, 308). A ce stade où le signe est lavé (*Pluies*), ou recouvert (*Neiges*), ou chassé (*Vents*), le message est démis, qui n'avait mission que d'être « délébile » (I, 176). L'alliance conclue, c'est l'holocauste du poète, ou l'index replié. D'une écriture qui se frayait comme prédiction, seule la marge remonte quand l'univers s'en accomplit. Entre la clause, mallarméenne, de *Neiges* : « Désormais, cette page où plus rien ne s'inscrit » (I, 222) et l'immense atermolement, dans *Amers*, d'une satisfaction que les chiffres demandent de leur immersion, *Vents* montrait que le but du poème est son « aphasie » (II, 82), devant « la chose même », totale ou reformée : « Je t'interroge, plénitude ! — et c'est un tel mutisme ! » (II, 47) ; un silence enfin plus « ébloui de présence », qui correspond pour le voyant à sa cécité : « l'aiguille d'or au grésillement de la rétine », ou la paupière, cousue d'épines, de « l'appelant » (II, 82). Pré-entendant de l'arbre ce qui en « tressaille », le poète nous en a percé, dans *Vents*, une feuille de Dodone, de Braille, ou de Tirésias, si, sous un doigt plus lumineux que le parchemin, l'« abeillage » d'un catéchisme licenciait aussi, comme une colère de l'essaim, la « teneur à son comble » (II, 35) d'un « murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir » (II, 13).

AUTRES ACTIVITÉS

DIRECTION DE LA BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

J. DOUCET DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Conservateur : M. François CHAPON ; collaborateurs techniques (C.N.R.S.) :
M^{lle} ZACCHI, M^{me} PREVOT.

— Regroupement, analyse et réception des collections Henri Mondor (Mallarmé et le Symbolisme).

— Inventaire et catalogue critique d'un legs de manuscrits et d'archives de Guillaume Apollinaire ; des manuscrits de Benjamin Fondane ; dépouillement thématique des carnets intimes d'André Suarès.

— Classements en cours : on a poursuivi la description et le catalogage systématique des manuscrits et correspondances de Marcel Jouhandeau ; du fonds Tristan Tzara (manuscrits, documents et correspondances) ; commencé l'inventaire technique d'un supplément au legs des correspondances reçues par Adrienne Monnier ; entrepris le relevé littéraire des manuscrits et dossiers de Robert Desnos (legs-donation Youki Desnos-Henri Espinouze).

— En vue des prochaines commémorations, l'on a révisé le catalogue, détaillé par pièces, des manuscrits d'André Gide.

PUBLICATIONS

— « Les Fleurs du Mal », édition critique Jacques Crépet - Georges Blin, refondue par G. Blin et Cl. Pichois, t. I (José Corti, éd.). Préparation des commentaires qui occuperont deux autres volumes.

— « Stendhal et les problèmes du roman », une traduction en polonais par M^{me} Zofia Jaremko-Pytowska vient de paraître aux éditions Panstowy Instytut Wydawniczy, à Varsovie. Une réédition, accrue, du même ouvrage est sous presse à Paris, chez José Corti.