
FORMES DU POÈME SUBJECTIF ET DU POÈME AUTONOME DANS LES THÉORIES DE FERNANDO PESSOA, VICENTE HUIDOBRO ET TADEUSZ PEIPER

*Wladimir Kryszynski**

RESUMÉ

L'auteur se propose de montrer dans laquelle mesure les théories poétiques de Pessoa, de Huidobro et de Peiper mettent en question la dichotomie entre la subjectivité lyrique et l'autonomie de l'acte poétique.

Le titre de ma communication annonce deux catégories distinctes: celles de poème subjectif et de poème autonome. J'en donne les définitions suivantes: le poème subjectif est un texte orienté sur le moi empirique du poète (égo-référentiel). Il est le moyen et l'aboutissement d'un moi en tant que thématization, auto-réflexion et auto-représentation. Il ne présuppose pas d'opérations sur la langue considérée comme médium à travers lequel "se réfléchit" le sujet. Le poème subjectif hiérarchise la relation entre la langue, le moi lyrique et le moi empirique en faveur de ce dernier.

La poème autonome est un texte orienté sur la langue (lingua-référentiel). Il présuppose des opérations sur la langue considérée comme un système et une structure autonome, c'est-à-dire non tributaire du sujet. Le poème autonome hiérarchise la relation entre la langue, le moi lyrique et le moi empirique en faveur de la langue. Le poème autonome tend à effacer la fonction déterminante du moi empirique. Le sujet est résorbé par le moi lyrique, médium conventionnel du poème et non pas son point de mire et son aboutissement.

Je me propose de montrer dans laquelle mesure les théories poétiques de Pessoa, de Huidobro et de Peiper mettent en question la dichotomie entre la subjectivité lyrique et l'autonomie de l'acte poétique. En fait, l'opposition entre poème subjectif et poème autonome semble devenir centrale et particulièrement dynamique, pour ne pas dire fondatrice de notre modernité poétique. C'est elle encore qui détermine les états modernes de la poésie depuis Rimbaud et Mallarmé jusqu'à nos jours. Bien que non avouée, cette opposition sous-tend les trois théories que je me propose d'analyser. Je voudrais montrer comment chaque poète l'articule de façon originale et individuelle et comment l'aboutissement des états modernes de la poésie se fonde sur une tension entre la théorie et la pratique. Cette tension

* Professor de Literatura Comparada no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Montreal, Canadá.

garantit une dialectisation de formes et de voix, de normes et de transgressions, d'idéologies et d'axiologies.

Malgré de nombreux commentaires, le problème des hétéronymes de Pessoa n'a pas été posé autrement que comme opposition disjonctive-conjonctive: diversité/unité¹ ou bien: Pessoa orthonyme/Pessoa hétéronyme. A mon sens, cela n'a pas permis de sortir du cercle vicieux où l'on oscille entre les différents créateurs, où l'on s'interroge sur leurs particularités, pour faire ensuite retour sur Pessoa, fondateur, unificateur, et sur leurs particularités, pour faire ensuite retour sur Pessoa, fondateur, unificateur, et point de mire de la diversité. Des interprétations philosophiques et psychanalytiques ont été données. Mentionnons surtout les ouvrages et les travaux de Jacinto do Prado Coelho. António Pina Coelho, José Augusto Seabra et Leyla Perrone Moisés. Dans une étude magistrale intitulée "Pessoa personne?", celle-ci constate:

Excès de langue, Excès-personne. Pessoa "lui-même" est un lieu vacant, mais les questions déclenchées par la "coterie" Pessoa sont un excès. Le sujet s'est vidé en tant que tel, laissant pourtant le rejet de la question sur le sujet – la question d'une certaine expérience du sujet dans la pratique poétique.²

Pour envisager cette "expérience du sujet dans la pratique poétique", à la lumière de la théorie de Pessoa, nous devons traiter les hétéronymes comme fonction de l'hétéronymisme, et cette théorie doit être considérée au même titre que le sensationnisme et l'intersectionnisme. On a surtout interprété la démarche hétéronymique de Pessoa au niveau existentiel³ alors que le niveau formel et la volonté de dépasser les impératifs de la subjectivité nous paraissent d'une importance capitale. Pessoa règle son compte à l'instabilité de l'expression poétique tributaire d'un moi qui exprime ses manques, ses irrégularités, ses masques subjectifs et les inégalités de sa sensibilité. En somme, le moi lyrique est un masque démultipliable. Pessoa en mesure la ponctualité à l'échelle de trois identités auxquelles il attache des "corrélats objectifs" formels. La pratique poétique d'Alberto Caeiro, de Ricardo Reis et d'Álvaro de Campos, vue dans cet ordre précisément, révèle une gradation dans la pratique textuelle des sensations. D'Alberto Caeiro, poète de la nature qui tend à objectiver ses sensations, on passe à Ricardo Reis, poète "sensationniste", classiciste érudit qui discipline les sensations, puis au "fils indiscipliné de la sensation", Álvaro de Campos, qui pourtant sait imposer une organisation formelle exemplaire aux épanchements subjectifs et à l'envahissement par les sensations. Par sa démarche hétéronymique, Pessoa veut apprivoiser la subjectivité sensible qui n'est rien d'autre que l'origine et la raison d'être de l'artiste-poète. D'où le constat que tout poème est subjectif, car il est engendré par le moi de l'artiste, récepteur de sensations et, en tant que tel, incontournable; mais d'autre part, il y a l'aveu que les sensations doivent être subordonnées à une sorte de répertoire formel supra-individual qui commande et régit la pratique poétique autonome.

La théorie poétique de Pessoa, tout comme sa poésie, prend son origine dans les sensations, mais elle essaie d'en imposer les limites et d'en faire, pour ainsi

dire, le tour. Dans une réciprocité dialectique, l'hétéronymisme s'intègre au sensationnisme, à l'intersectionnisme et à l'esthétique non aristotélicienne, à savoir trois conceptions de la poésie formulées par Pessoa. Si le moi du poète est multiple, divergent, a-punctuel, si les hétéronymes en saisissent et en fixent les débordements et les dimensions individuelles, il n'en reste pas moins que la somme et l'échange de ces moi(s) se constituent en espace internominal, interhétéronymique, intertextuel.⁴ Il faut insister sur le fait que la constitution de cet espace est une pratique sémiotique chez Pessoa. Elle vise à fonder une différenciation maximale des signes par un même sujet d'énonciation, dans un espace textuel hétérogène. Son hétérogénéité correspond à la diversité de moi(s) du poète. Pessoa radicalise alors la fuite de l'identité et crée ce qu'il faudrait définir comme poème métasubjectif. L'hétéronymisme est une opération sur la subjectivité première du poète qui en dénombre les instances dominantes. L'enjeu de ce poème méta-subjectif, c'est l'autonomie de l'acte poétique – l'ordonnement des sensations et l'organisation de leur transfert poétique, indissociable de la subjectivité délimitée dans ses extrêmes. La voie de l'autonomie poétique passe, pour Pessoa, par une mise en rapport des sensations, de leurs causes, des objets, du moi lyrique et des formes. D'où l'amplification du rôle joué par le sensible dans le subjectif artistiquement orienté. L'identité des hétéronymes n'est que poétique et scripturale. Telle doit être aussi la forme des sensations. L'art poétique de Pessoa évolue vers une totalisation d'identités sensibles individuelles, d'états punctuels de la sensibilité d'un moi. Ces identités et ces états doivent être traduits en formes par le truchement de la polydimensionnalité de l'objet nommé sensation. Cette polydimensionnalité se réalise par le fait qu'entre le moi percevant et le moi poétique s'intercale l'acte créateur, qui est une transmutation des sensations en qualités poétiques. C'est ainsi que Pessoa s'efforce de dépasser le caractère fortuit et indéterminé d'une subjectivité poétique se voulant irréductible à une autre. La démarche de Pessoa consiste alors à formuler aussi bien les codes thématiques que les codes formels de sa subjectivité. L'unité opposée à la diversité, ou vice versa, ne peut pas rendre pleinement compte de la portée épistémologique et cognitive de cette démarche. Depuis le sensationnisme jusqu'à l'esthétique non aristotélicienne, en passant par l'intersectionnisme, il y a chez Pessoa une certaine gradation des valeurs ainsi qu'une certaine hiérarchie des formulations théoriques.⁵ Elles permettent à Pessoa d'affirmer avec force que l'acte poétique est, d'une part, indissociable d'un moi en tant que médium et sujet de sensations, et, d'autre part, qu'il en est détachable, car il implique des opérations verbales sur les sensations. Le passage de la dissociation du moi à la dépersonnalisation de l'acte poétique ne se fait jamais sans ambiguïté. Entre la réflexivité du sujet et la réflexivité du poème il n'y a jamais de concordance absolue. Il y a cependant une progression du moi dans la manifestation de ses avatars fonctionnels. On peut la formuler comme suit: moi sensible → moi masqué (hétéronymes) → moi cognitif → moi poétique global de Pessoa. Ce moi poétique global pose les conditions d'une autonomie poétique tributaire d'un sujet-moi individuel pris dans les rets des sensations et de la rhétorique. Cette autonomie, c'est la mise en valeur des opérations individualisantes et généralisantes accomplies sur la matière poétique constituée de sensation.

Les principes de l'art se confondent, pour Pessoa, avec l'expression des sensations de façon pleine, suggestive et constructive. L'artiste poète est donc un récepteur-médiateur-constructeur conscient des sensations. La seule réalité de la vie est la sensation. La seule réalité de l'art est la conscience de la sensation.⁶ Or, la construction du poème à partir des sensations implique une géométrisation cubiste de celles-ci. L'intersectionnisme est un avatar du sensationnisme qui "prend conscience que chaque sensation est en réalité constituée par plusieurs sensations mélangées."⁷ La géométrisation des sensations, c'est le repérage et la dissection des différents plans de leur perception. Pessoa forge la "sensation cubique" et il précise:

Or, chaque cube a six côtés: regardés du point de vue sensationniste ces côtés sont: la sensation de l'objet extérieur en tant qu'objet (qua objet); la sensation de l'objet extérieur (qua sensation); les idées objectives associées à cette sensation d'un objet: les idées subjectives associées à cette sensation, c'est-à-dire l' "état d'esprit" à travers lequel l'objet est regardé à ce moment-là: le tempérament et l'attitude mentale essentiellement individuelle de l'observateur; la conscience abstraite qui est derrière ce tempérament individuel.⁸

Certes, cette géométrisation de l'acte de perception fait de Pessoa un poète-sujet cognitif et épistémique à la fois, dont la formule paradoxale pourrait être la suivante: l'observateur observé s'observe dans l'observation qui s'observe s'observant, et ainsi de suite. Ce qui est toutefois fondamental, c'est le fait que l'auteur de l' *Ode Maritime* essaie de limiter les zones cognitives d'un procès dont la réalisation et l'inscription poétique semblent une tâche surhumaine. De multiple nominal, Pessoa passe au différentiel poétique.

La démarche poétique équivaut à l'étalement, au déroulement et au montage textuel des différents plans sensoriels et réflexifs. C'est un montage scriptural des différents points de vue dont le poète capte et exprime les sensations tout en les transcrivant en formes et en figures poétiques. L'esthétique sensualiste et créatrice à l'échelle de l'individu et de la conscience maximale de soi se fonde sur le principe de la force et de l'énergie investies par l'individu sensible dans l'acte créateur. Pessoa la qualifie d'esthétique non aristotélicienne. Elle doit reposer sur la démarche inverse de celle du créateur aristotélicien qui procède du singulier au général et de l'individuel à l'humain.

*Ainsi, au contraire de l'esthétique aristotélicienne qui exige que l'individu généralise ou humanise sa sensibilité, nécessairement particulière et personnelle, dans cette théorie le parcours indiqué est inverse: c'est le général qui doit être particularisé, c'est l'humain qui doit être personnalisé, c'est l'"extérieur" qui doit devenir "intérieur."*⁹

L'art poétique de Pessoa se fonde principalement sur une dialectique entre la mathématisation d'un moi individuel-sensualiste et sur sa déthématisation par l'acte

créateur-constructeur d'une totalité percevant des sensations. Nous avons là une affirmation de l'autonomie poétique individuelle et relativisée par le biais d'une sensibilité qui s'auto-observe et qui s'efforce de s'auto-objectiver en tant que sujet percevant, irréductible à un autre. L'épistémologie de Pessoa cherche donc à établir un juste équilibre entre l'énonciation du subjectif et l'opération verbale libre de contraintes uniquement subjectives. Pessoa démythifie par là même la poésie pure, fiction idéologique puisque la langue n'est rien d'autre que le moyen d'exprimer le rapport d'un moi au monde. L'autonomie poétique ne peut que s'affirmer par une démarche créatrice interpolaire et interrelationnelle. Moi-sensation. Je poème. Tel est le schéma minimal de cette structure.

Le point de départ de Vicente Huidobro est semblable, mais les conséquences en sont différentes. Entre le sensationnisme et le créationnisme, il y a un déplacement considérable de la matière poétique vers la fable de l'autonomie, fable créationniste ou créationnisme créatrice, pour ne pas dire créée. La théorie de Huidobro connue sous le nom de créationnisme apparaît dans une série de manifestes, de textes polémiques et de commentaires. L'écriture théorique de Huidobro a une portée idéologique considérable dans la mesure où les valeurs prônées par Huidobro sont souvent adoptées par lui au terme d'une polémique parfois agressive avec certains poètes ou bien avec leurs produits artistiques.¹⁰

S'il y a dans cette théorie une dichotomie entre le poème subjectif et le poème autonome, elle se dessine en tant que partage entre le sujet créateur, médium-agent de la création, et la création elle-même se voulant un acte totalement autonome. Cette autonomie passe par la rupture avec la référentialité mondaine et logique. Le partage que je viens de définir est relativement problématique, car Huidobro préconise une transformation du subjectif en objectif, une substitution de la création au créateur.

Nous avons des voies centripètes, des voies qui nous apportent comme des antennes les phénomènes qui se passent dans leur alentour (audition, vision, sensibilité générale) et nous avons des voies centrifuges, lesquelles sont comme l'appareil d'émissions et nous servent à expédier nos ondes, à projeter le monde subjectif dans le monde objectif (écriture, parole, mouvement).¹¹

La transformation du poète en poète-créateur selon la logique explicative de Huidobro implique, d'une part, l'accès à la personnalité totale et, d'autre part, la pratique d'un certain nombre de procédés psychologiques et proprement littéraires et techniques:

L'oeuvre d'art a comme berceau ces deux éléments qui constituent aussi une dualité parallèle: la sensibilité qui est l'élément affectif et l'imagination qui est l'élément intellectuel.

Dans la dictée automatique, la sensibilité prend plus de place que l'imagination car l'élément affectif est beaucoup moins surveillé que l'autre.

Dans la poésie créée l'imagination l'emporte sur la simple sensibilité.¹²

Les procédés psychologiques ou plutôt la valorisation de certains états psychiques qui sous-tendent la création sont surtout la superconscience et le délire:

La superconscience est le moment où nos facultés intellectuelles acquièrent une intensité vibratoire supérieure, une longueur d'onde, une qualité d'onde, infiniment plus puissantes qu'à l'ordinaire. Cet état dans le poète peut être produit, peu être déclenché par un phénomène insignifiant et parfois inaperçu du poète...

Le délire est comme une convergence intense de tout notre mécanisme intellectuel vers un désir surhumain, vers un élan conquérant de l'infini...

Le délire est la faculté qu'ont certaines gens de s'exciter naturellement jusqu'au transport, d'avoir un appareil cérébral si sensible que les phénomènes du monde peuvent mettre en cet état de fièvre et de haute fréquence pneumonique.¹³

Le poète-créateur est donc un sujet transformé en agent de la création dont la définition se confond avec l'image et avec le poème créationniste.

Le poème créationniste se compose d'images créées, de situations créées, de concepts créés: il n'épargne aucun élément de la poésie traditionnelle, seulement ici, ces éléments sont tous inventés sans aucun souci du réel ni de la vérité antérieure à l'acte de réalisation.¹⁴

C'est un poème dans lequel chaque partie constitutive et tout l'ensemble présente un fait nouveau, indépendant du monde externe, détaché de toute réalité autre que lui-même, car il prend sa place dans le monde comme un phénomène particulier à part et différent des autres phénomènes.¹⁵

Le poète consiste à avoir une telle dose d'humanité spéciale, qu'il confère à tout ce qui passe à travers de son organisme une électricité atomique profonde, une chaleur jamais donnée par d'autres à ces mêmes mots, une chaleur qui fait que les mots changent de dimension et de couleur.¹⁶

L'image est définie de façon relationnelle. Elle est l'élément minimal du poème créationniste de même que le résultat et le but des procédés créationnistes:

L'image est l'agrafe qui les attache, l'agrafe de lumière. Et sa puissance réside dans la joie de la révélation, toute découverte produit dans l'homme un état d'enthousiasme. L'homme aime qu'on lui découvre certains côtés des choses, certains sens cachés de phénomènes, ou certaines formes qui, de plus en plus habituels passent à être imprévus, à prendre une double importance...

Pour le poète créationniste, une suite de révélations par images pures sans exclure les autres révélations de concepts, ni l'élément mystère, créera cette atmosphère de merveilleux que nous appelons poème.¹⁷

L'image créationniste manifeste quatre aspects du poème créationniste: l'inhabituel, le révélé, le nouveau et le créé. Pour Huidobro, le poème "Horizon carré" constitue l'exemple parfait d'une telle image et par là même concrétise la pratique des quatre principes qu'il formule ainsi: (1) humanisation des choses; (2) transformation du concret en abstrait et de l'abstrait en concret; (3) transformation du vague en précis; (4) transformation des valeurs usuelles de certains objets, éléments, structures déjà poétiquement investis, en éléments créationnistes, inhabituels, nouveaux.¹⁸

La création pure qui incarne le programme du créationnisme implique le passage d'une objectivité première à une objectivité seconde. Dans "La creación pura" qui se présente comme un essai d'esthétique ("ensayo de estética"), Huidobro donne sous forme de schéma les modalités de la transformation du monde objectif, stimulation de l'artiste, en monde objectif créé par l'artiste. Ces modalités sont constituées par le système, le monde subjectif et la technique. Le monde subjectif occupe la place centrale dans ce modèle à cinq unités.

Le "système", c'est la sélection d'éléments offerts par le "monde objectif" non créé par l'artiste. La "technique", c'est le choix des moyens d'expression ("los medios de expresión") qui serviront à créer un nouveau "monde objectif". Le "monde subjectif",¹⁹ c'est le moi de l'artiste. Huidobro ne l'élimine pas du processus de la transformation d'une subjectivité en une autre. Le moi de l'artiste est un médiateur, connecteur-recepteur et, en tant que tel, l'instrument de la transformation. Pour Huidobro, l'autonomie poétique se fonde sur deux fétichismes, celui du créateur et celui de la création. La revendication de la nouveauté absolue, de l'impératif démiurgique impose à la poésie une certaine stratégie de la forme anti-imitative, mais en même temps autonome par sa faculté créatrice. Nous voici dans le domaine de la manipulation créatrice du langage et des structures formelles et récurrentes qui conditionnent et présupposent la poésie créationniste.²⁰ La manipulation créatrice de la langue, c'est avant tout la création d'images-choc et d'images qui associent des éléments inhabituels. Les structures récurrentes sont liées au caractère séquentiel et pour ainsi dire inter-épiphanique du poème qui relève de la disposition créationniste.

La création est une activité divine. C'est une révélation. C'est le dépassement du néant. Les connotations religieuses de la théorie poétique de Huidobro sont évidentes. Dans "La creación pura", Huidobro rappelle ce qu'il disait à Buenos Aires en 1916: "Toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios".²¹ Dans la conférence sur la poésie faite à Madrid, en 1921, l'imagerie et la symbolique religieuse sont encore plus insistantes: "La Poesia está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo".²² Dans la préface à *Altazor*, qui est sans conteste l'oeuvre majeure de Huidobro, l'imagerie de la

genèse marque le surgissement du masque-sujet lyrique qui énonce le poème. C'est précisément Altazor, "pájaro"- "hombre"-angel"- "aviador": "Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo".²³ Si donc la création est la valeur centrale et spécifique de la théorie du créationnisme, on doit souligner le fait que sa concrétisation discursive repose sur un investissement idéologique que Huidobro absolutise et remplit de métaphores et d'analogies religieuses. En même temps, cet investissement est modulé par le fait que le poète chilien investit la création d'autres contenus plus spécifiquement poétiques ou pour ainsi dire procéduraux et techniques. Vue dans la perspective de ses lignes de force dominantes, la théorie poétique de Huidobro fait la juste part de la panpoétisation romantique, théologique et de la poétique au sens technique. Le créationnisme, c'est la création, mais toute création ne relève pas du créationnisme. Pour s'élever à la hauteur du créationniste, le poète doit entrer en transe, traverser les stades de la transmutation des valeurs dont il se détache pour arriver successivement à l'oeuvre dont les composantes satisfont aux critères démiurgiques que assurent ce passage du néant à la plénitude, du référent à l'anti-référent.

Dans la séquence théorique Pessoa-Huidobro-Peiper la voie de l'autonomie des procédés poétiques passe par les termes suivants: poème → image → langue → jeu verbal → → investissement subjectif → idéologique → désinvestissement subjectif → valeurs autonomes technico-poétiques.²⁴ A la fois instrument, matière et moyen d'expression, la langue, chez Pessoa et Huidobro, ne renvoie jamais uniquement à elle-même. Elle est médiatisée par le poète et par son expérience du monde et du moi; elle est médiatrice d'une nouvelle réalité sémantique dont le degré d'autonomie varie plutôt au sens des intentions des poètes qu'au sens des contenus et des valeurs entièrement objectivables en tant qu'autonomes.

La théorisation de l'autonomie, chez Peiper, laisse moins de place à l'intuition et au fétichisme de la nouveauté créationniste. Peiper souligne que le poème est fait à partir de la langue et non l'inverse. Du moins, telle est l'intention normativisante de Peiper. Elle vise à contrecarrer la poésie de type romantique. Celle-ci est sincère, directe. Elle fétichise la psyché. Elle repose sur l'unité des sentiments et des phrases. Sa subjectivité est immédiatement perceptible, car c'est elle surtout qui domine la scène du poème. Peiper retourne la poésie contre la prose. Il constate: "La poésie pseudonymise, la prose nomme".²⁵ Il s'agit alors de structurer la poésie et de l'articuler comme système de pseudonymes, c'est-à-dire comme dépassement de la prose de noms par des séquences de belles phrases. L'unité essentielle du poème, c'est la phrase. Elle doit être belle et deviendra telle si le choix et l'ordre mots, leur tissage et leur composition provoquent l'éblouissement. L'entrelacement de belles phrases construit le poème selon le principe de la composition d'épanouissement, de la structure de bourgeonnement. La succession des phrases relève de leur logique. Celle-ci guide le poète et aide à s'opposer poétiquement à des irrationalismes. Le chemin du poème du bourgeon à la fleur. La réalité subjectale et objectale se transforme entièrement dans et par la phrase poétique. Plus cette transformation est radicale, plus on atteint la beauté de la phrase. Comment obtient-on cette transformation de la réalité subjectale et

objectale ancrée dans des référents logiques, spatiaux et temporels? C'est par la composition d'épanouissement, qui conditionne l'avènement du poème d'épanouissement, c'est-à-dire l'autonomie poétique fondée sur la construction du poème compris comme déroulement, entrelacement et logique propre de belles phrases. La composition d'épanouissement remplace la réalité nominale et référentielle. Elle consiste à soutenir le "grandissement de la vision". Le poète prend une image, un événement, un "x", et les soumet à quelques développements. Chacun d'eux porte la totalité de l'image, de l'événement, de l' "x", mais il les porte d'une façon plus riche et plus épanouie que le développement précédent.²⁶

Dans la théorie de Peiper, la composition découle de sa pratique qui, comme il le souligne dans un article sur "La poésie comme construction", se fonde sur la "phrase d'épanouissement". Il a essayé de la pratiquer dans quelques uns de ses poèmes, notamment dans "La chorale des ouvriers" et dans "La chute". En citant le premier de ces poèmes, on comprendra ce que Peiper entend par la "phrase d'épanouissement":

L'ombre,
L'oiseau noir,
L'oiseau noir de nos soupirs
suce le pis doré, suce le soleil,
L'oiseau noir.

Ah! nous voulons l'avoir.
Nous voulons beaucoup l'avoir.
Avoir!
Avoir!
le pis doré nous voulons l'avoir.
A nous ton chant,
à nous ton chant doré,
à nous, noirs, ton chant doré,
ton chant sculpte le monde pour nous
le monde pour nous
le monde.

Nous regardons. Est-ce que nous regardons? Nous volons par nos yeux.
Nous volons, nous volons, nous volons
par nos yeux.
La fumée a un couteau,
a un couteau la fumée de nos soupirs,
a un couteau,
coupe le soleil en centimes et distribue les centimes.
La fumée a un couteau
et coupe.²⁷

On voit que chez Peiper la phrase n'a pas de sens grammatical; elle n'implique pas nécessairement un sujet, un verbe, une copule, des compléments d'objet, etc. Dans ce qu'on peut appeler la première strophe, la "phrase d'épanouissement", c'est chaque mot pris individuellement ou bien tous les mots pris ensemble jusqu'au poit final. Dans la deuxième strophe, la phrase peut être identifiée à cette indécidabilité nous devons admettre que ce qui est plus important que la phrase d'épanouissement, c'est le principe structural du développement, à savoir l'ordre des embrayeurs textuels qui établissent la logique du poème en tant qu'il est construction et "grandissement de la vision". En l'occurrence, les embrayeurs sont des termes tels que: l'oiseau noir → soupirs → le soleil → avoir → le pis doré → ton chant → le monde → couteau → couper. Ces embrayeurs permettent à Peiper d'organiser la "composition d'épanouissement" qui fonctionne par adjonction d'embrayeurs orientés vers la totalité d'une vision.

Chez Peiper, la théorisation de l'autonomie poétique évolue depuis la phrase d'épanouissement jusqu'à la composition d'épanouissement en passant par le poème d'épanouissement. Celui-ci est défini comme suit:

Le poème d'épanouissement donne dans chaque phase de son développement la totalité de la vision, chaque fois plus riche; ainsi il contribue au grandissement de cette vision dans l'imagination du lecteur.²⁸

La composition d'épanouissement domine la théorie poétique de Peiper. Elle présuppose et conditionne l'autonomie poétique:

La composition d'épanouissement est une manifestation de l'autonomie. Elle libère le poème non seulement d'une dépendance envers le monde réel, mais encore des influences mortes que la prose pragmatique a imprimées aux formes d'expression poétique; elle construit un ensemble de phrases sur sur un ligne vive; elle est une rupture définitive avec la logistique et avec la logique des tripes (logikustwo).²⁹

La composition d'épanouissement implique une transformation du moi lyrique en moi constructeur, autrement dit en moi poétique. Ce moi rompt avec la spontanéité de ses sentiments. Comme le remarque Janusz Slawinski:

Le modèle du moi lyrique d'avant-garde s'est constitué par opposition à la conception du poète comme homme primitif. Ce moi lyrique communique sa distance par rapport à la spontanéité et au primitivisme des sentiments. Il s'agit d'un moi qui efface pudiquement toutes les traces pouvant révéler le chemin du "vécu" qui est à l'origine de l'expression poétique. L'expression lyrique ainsi comprise n'est pas une expression des sentiments, mais plutôt l'expression du domptage (poskramiania) des sentiments. Son fondement est l'"idée de rigueur".³⁰

L'autonomie poétique dépassera l'"immédiateté thématique de l'émotion", mais elle sera aussi un "mise en équivalence de l'émotion" (ekwiwalentyzowanie uczucia). "La poésie élève la réalité à la hauteur de la phrase et crée ainsi des équivalents verbaux de choses".³¹ La construction des équivalents de sentiments s'accomplit surtout par la phrase, par rapprochements et associations. Celles-ci peuvent être mortes ou vives, expressives ou inexpressives. Pour donner un exemple des équivalents de sentiments, Peiper se cite lui-même; mais sa citation est dirigée contre sa bête noire, la prose:

La prose dit: "je suis triste", la poésie dit: "le ciel s'est assis sur la terre, comme une souris sur le soupir".³²

Ainsi, doit-on sauvegarder les sentiments sans les exprimer directement. L'absolutisation de la belle phrase et du principe d'épanouissement organique du poème, c'est-à-dire la recontre du microcosme et du macrocosme de la poésie, est à l'origine d'un discours poétique conceptuel, d'un discours phrastique-pseudonymique. La démarche théorique de Peiper implique une déformation et un décentrement du langage réaliste, référentiel et prosaïque.

La voie des théories poétiques modernes porteuse des formes du poème autonome mène de Pessoa à Peiper, en passant par Huidobro dans une synchronie quasi-parfaite. Elle est donc progressive; cependant, elle est marquée par la nécessité de régler la question épineuse de la subjectivité lyrique. On voit comment, dans ces trois théories poétiques, s'exerce le contrôle des émotions, des sensations et comment se manifeste le postulat de la rupture avec l'immédiateté d'un moi se thématissant comme retour solipsiste sur soi. La voie de l'autonomie poétique, jamais absolue, mène de la multiplicité du moi, mise en scène par Pessoa, jusqu'à l'effacement de l'intériorité lyrique, chez Peiper, qui rejette polémiqument la poésie romantique directe et ce qu'il appelle ironiquement les "profondeurs de Freud et de Bergson".³³

La dialectique du moi empirique et du moi auctorial semble investir ce dernier de contenus axiologiques et idéologiques le caractère structural, matériel et autonome de la poésie pratiquée par delà la stricte réflexivité du sujet.³⁴ Il semble que, parallèlement à l'opposition entre poème subjectif et poème autonome, une autre opposition, fondatrice des états modernes de la poésie, acquiert une importance considérable; c'est l'opposition entre langage poétique et langage poémique. Le poème est le sens et le but, mais aussi le réceptacle et le moule de l'autonomie. La mesure et les ingrédients de l'unité ou de la structure du poème varient, mais sa fonction dans la hiérarchie des valeurs théorisées par le poète paraît fondamentalement objective. Elle consiste à fixer un jeu de structures par le biais de l'activité poétique qui dépasse son statut d'égoïsme lyrico-confessionnel. La question épineuse de la subjectivité est sinon évacuée, du moins posée sur des bases nouvelles; celles de l'opération verbale qui tente de s'objectiver au-delà des prérogatives et des impératifs du sujet.

Université de Montréal

RESUMO

Este artigo tem por objetivo mostrar em que medida as teorias poéticas de F. Pessoa, de Huidobro e de Peiper colocam em questão a dicotomia entre a subjetividade lírica e a autonomia do ato poético.

NOTES

1. L'ouvrage classique de Jacinto do Prado Coelho *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 1951.
2. Leyla Perrone Moisés, "Pessoa personne" in *Tel Quel*, n.º 60, hiver, 1974, p. 10.
3. Cette ambiguïté est exprimée de façon intéressante dans l'essai d'Octavio Paz sur Pessoa; Paz affirme: "The heteronyms are not mask... They are a literary invention and a psychological necessity but also something more. In a certain way they are what Pessoa might have been or would have liked to be; in another, more profound sense, what he didn't wish to be: a personality", cf. O. Paz, "Pessoa or the Imminence of the Unknown" in *Selected Poems by Fernando Pessoa including poems by his heteronyms, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos as well as some of his English sonnets and selection from his letters*, tr. Edwin Honig (Chicago, 1971), p. 8 et p. 20.
4. Ce problème de l'"inter" est autrement, car négativement, interprété par Leyla Perrone Moisés, p. 100.
5. Il nous semble que Georg Rudolf Lind juge trop sévèrement Pessoa théoricien: *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Editorial Ivanova, Porto, 1970, tr. de Margarida Losa, p. 340.
6. Cf. Fernando Pessoa, *Le retour des dieux, manifestes du modernisme portugais*, présentés par José Augusto Seabra (Paris, Ed. Champ Libre, 1973), p. 65.
7. Op. cit., p. 76.
8. Op. cit., p. 77.
9. Op. cit., pp. 98-99.
10. Cf. à ce propos les remarques de Mireya Camurati in *Poesia y yo de Vicente Huidobro*, ed. Fernando Garcia Cambeiro (Buenos Aires, 1980), p. 143.
11. Cf. Vincent Huidobro, *Manifestes Manifeste* (Paris, 1925), p. 42.
12. Op. cit., pp. 42-43.
13. Op. cit., 14-15.
14. Op. cit., p. 37.
15. Op. cit., p. 35.
16. Op. cit., p. 27.
17. Op. cit., pp. 18-19.
18. Op. cit., pp. 48-49.
19. Cf. Vicent Huidobro. "La creación pura", ensayo de estética. in *Obras Completas*. t. I. Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1964, p. 659.

20. Cecil G. Wood distingue trois structures dominantes, trois procédés identifiés comme suit: (a) simple combinations of nouns and adjectives where new meaning is given to the noun by the innovative quality of the adjective used; (b) combinations of nouns and adjectival phrases or clauses in which the result is similar to that in the first group; (c) The use of personification, simile, or mataphor, to which is added one or both of the combinations in the above categories, resulting in still more daring creations; cf. Cecil G. Wood, *The Creacionismo of Vicente Huidobro* (Fredericton, N.B. York Press, 1978), pp. 281-282.
21. Cf. *Obras completas*, T. I. p. 658.
22. Op. cit., p. 655.
23. op. cit., p. 365.
24. En ce qui concerne la transformation de la poésie subjective en poésie objective, elle est liée chez Pessoa à ce que F.E.G. Quintanilha appelle the "principle of detachment, in which Pessoa tried to change subjective into objective poetry, which could stand on its own and live up to its own values", cf. l'introduction de F.E. Quintanilha à *Fernando Pessoa: Sixty Portuguese Poems*, Introduction, selection, English translation by F.E. Quintanilha (Cardiff. 1971), pp. xlvii-xlviii.
25. Nous citons Peiper d'après ses *Ecrits choisis (Pisma wybrane)* (Wrocław, 1979), p. 216. C'est nous qui traduisons.
26. Op. cit., p. 229.
27. Op. cit., pp. 273-274.
28. Op. cit., p. 230.
29. Op. cit., 229.
30. Cf. J. Slawinski, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowkiej* (Wrocław, 1965), p. 152.
31. Cf. T. Peiper, op. cit., p. 238.
32. Op. cit., p. 238.
33. Op. cit., p. 227.
34. Cf. à ce propos les considérations pertinentes de John E. Jackson dans son Livre *La question du moi, un aspect de la modernité poétique européenne*. (Neuchâtel, 1967), p. 39.