Université de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle Internationale avec l'Université de Sousse

Présentée et soutenue par :
Rimel BOURKHIS

le 22 avril 2013

Titre :

La scène de première rencontre de Baudelaire à Breton :
du choc à l'échec amoureux

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :
LLA - Lettres, langages et arts (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Guy LAROUX, Professeur Université Toulouse 2-Le Mirail
Samia KASSAB-CHARFI, Professeur Université de Tunis

Jury :

Ahmed MAHOUDH, MCF Université de Jendouba (Rapporteur)
Arnaud RYKNER, Professeur Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle (Rapporteur)
Ridha BOURKHIS, Professeur Université de Sousse
Isabelle SERÇA ROLLAND, Professeur Université Toulouse 2-Le Mirail

Université de Sousse et Université de Toulouse-Le-Mirail

La Scène de première rencontre de Baudelaire à Breton : du choc à l'échec amoureux

Thèse pour l'obtention du doctorat en Littérature Française

Présentée par

Rimel Bourkhis

Sous la direction des Professeurs

Samia Kassab et Guy Larroux

Année universitaire 2011-2012

« La création naît d'un obstacle », tel est l'axiome qui a guidé mon parcours existentiel et académique. J'ai choisi de placer ma recherche dans le domaine « sulfureux et dangereux » de la poésie pour me donner une source de motivation : la difficulté. Mais il faut avouer aussi que la passion est cette flamme vive qui a animé mon travail, mes mots et même mes silences !

À mes deux encadreurs et bon conseillers Madame Samia Kassab Charfi et Monsieur Guy Larroux, j'adresse les signes les plus distingués de reconnaissance et de révérence pour tous les efforts qu'ils m'ont consacrés tout au long de ce parcours initiatique.

Je dédie ces pages de quête, de curiosité et d'amour à toutes les femmes qui ont ponctué ma vie par leur présence : ma mère Naïma, ma mère spirituelle : Jamila, ma chère Salma, mes tantes, mes institutrices à l'école et mes enseignantes à la faculté, toutes les femmes qui ont été et sont toujours à l'origine de ma quête du sens et de la vérité !

Je remercie tous ceux qui m'ont poussé vers l'avant par un mot, un regard, une idée, un livre…

Table des matières

Introduction 5

Première partie : Identification de la scène de première rencontre amoureuse dans la poésie moderne 28

Chapitre I- Le corpus 29

Chapitre II- Modèle de la scène de première rencontre moderne 32

1- Essai de définition 32

1-a- Définition étymologique 32

1-b- Première vue et rencontre 35

1-c- La première rencontre amoureuse : thème, chronotope, scène ? 40

2- À la recherche des constantes de la scène moderne 50

2-a- Le cadre spatio-temporel 51

2-b- Les deux acteurs 67

2-c- Échange et effet 79

2-d- Franchissement 96

Deuxième partie : Scène de première rencontre, scène de rupture 106

Chapitre I- La mise en mots et les raisons internes de la séparation 111

1- Le verbe « passer » 111

2- La figure de la passante 113

3- Du désenchantement amoureux dans « À une passante » 118

3-a- Une vision négative de la femme 118

3-b- Une perception pessimiste de l'amour 119

3-c- Une esthétique du manque 119

3-d- Scène amoureuse, scène incestueuse 120

3-e- L'écriture du deuil : un modèle poétique de la scène moderne 125

4- La prostituée 125

5- L'amour refusé ou la prise de distance féminine 134

Chapitre II- Les obstacles extérieurs 142

1- L'écran intercepteur 143

2- L'âge 152
3- Les circonstances historiques : la guerre 154
4- L'engagement conjugal ou la présence d'un tiers 159
5- Les sanctuaires de la rupture : le lieu hanté ou symbolique 161
6- Les considérations d'ordre matériel 165
7- La durée ou l'obstacle infranchissable 167

Troisième partie : Écriture moderne de la première rencontre et Mémoire 181

Chapitre I- Scène de première rencontre moderne et mémoire 182

1- Scène de première rencontre, scène du passé 181
2- Entre réalité et fiction 188
3- Le coup de foudre « moderne » : une nouvelle temporalité 192
4- Poème automatique et prolepse : l'antithèse d'un souvenir ou la mémoire du désir 197
5- De quelques rapports entre l'amour et la mémoire 202

Chapitre II- Intertextualité ou réécriture de la première rencontre moderne ? 206

1- Identification de la scène matricielle 206
2- L'intratextualité 211
3- Intertextualité 215
4- Réécriture 220

Chapitre III- Poésie et peinture à travers l'exemple de René Char 251

1- Rapports poème / tableau 252
2- Rapports poème / poème / tableau 255

Conclusion 266

Annexes 280

Bibliographie 325

Index des auteurs cités 351

INTRODUCTION

« J'entends encore la voix

C'est là que tu aimeras
Toujours toujours toujours

Avoue tu n'avais pas prévu cette minute
Qui va t'éterniser […]

Explique si tu peux pourquoi c'est ce visage
Et non un autre qui s'arrête devant toi »

Paul Éluard, « De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous », *Poèmes politiques*, 1948.

L'ouvrage critique de Jean Rousset *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* est notre première source d'inspiration car juste après l'avoir lu, nous nous sommes posé la question suivante : pourquoi ne parle-t-on pas de la scène de première rencontre amoureuse en poésie alors que le langage poétique est le langage de l'amour par excellence ? Et c'est cette question qui nous a incité à approfondir la réflexion sur le sujet dans le cadre d'un mémoire de fin de mastère[1]. Lors de ce travail de recherche, nous avons tenté de saisir la spécificité ou plutôt les spécificités de la scène de première vue poétique par rapport à la scène romanesque étudiée par Rousset. À partir de l'analyse stylistique d'un corpus minutieusement constitué et renfermant des poèmes de Ronsard, de Marot, de Hugo, de Verlaine, d'Aragon, de Char, etc. (donc sans prédilection pour une période ni un auteur ou une école) nous sommes arrivée à deux constats :

- Même si la scène de première vue poétique (comme la scène romanesque) se fonde sur un ensemble d'éléments qui reviennent d'un poème à un autre (des constantes), le propre du genre poétique est de briser toute norme dans un élan libérateur. La scène poétique ne peut que s'échapper du cadre de son inscription : naissant dans l'espace visible du poème, elle évolue vers un autre espace, visuel cette fois, grâce au regard métamorphique du lecteur qui transforme les mots en images.

- Plus nous avançons dans le temps (à partir de la moitié du XIXème siècle jusqu'au XXème siècle) plus la scène de première rencontre amoureuse devient l'espace de la figuration de l'absence : la femme rencontrée passe et ne laisse au poète que la possibilité de la retrouver grâce à l'écriture poétique.

Cette deuxième constatation a suscité en nous le besoin de poursuivre la réflexion sur cette scène-thème qui devient d'emblée de plus en plus problématique dans la poésie moderne, mais cette fois dans le cadre d'un travail de type doctoral.

Qu'est-ce qui caractérise la scène de première rencontre amoureuse dans la poésie moderne ? Telle est la question que nous aborderons dans le cadre de notre thèse. Il faut avouer que ce choix émane de notre prédilection pour la poésie amoureuse et surtout pour ces moments premiers et magiques, qui tout en étant doués d'un impact émotionnel intense, demeurent de l'ordre de l'inconnu et du mystère. Lieu de naissance des inclinations entre deux êtres qui se voient pour la première fois, cette expérience a

[1] Notre mémoire, soutenu en mai 2006 à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sousse, est intitulé *Nos yeux se rencontrèrent. Spécificité de la scène de première vue poétique.* Il a été publié par les Éditions Universitaires Européennes en septembre 2010.

des charmes inexplicables et notre travail de recherche n'est qu'une simple tentative de cerner les secrets de cette scène envoûtante.

Nous avions l'intention de choisir notre corpus à partir d'œuvres poétiques appartenant à la poésie du XXème siècle étant donné que celle-ci nous offre de nouvelles pistes à découvrir, mais l'étude des scènes de première rencontre amoureuse de cette période nous a révélé un lien indéniable avec la scène baudelairienne, d'autant plus que les recherches de Claude Leroy (portant sur le mythe de la passante) viennent confirmer notre idée. Nous estimons donc que le sonnet « À une passante[2] » a donné naissance à une scène de première rencontre moderne et nous essayerons d'observer l'évolution de ce thème qui fera l'objet de la plupart des écrits surréalistes. Commençons par le rappeler :

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Ce poème n'appartenait pas à la première édition des *Fleurs du mal* (1857) mais a été publié dans la revue *L'Artiste* en 1860 et a été ensuite introduit par Baudelaire dans la réédition augmentée de 1861. Il fait partie de la section intitulée « Tableaux parisiens » (nous trouvons dans les poèmes de cette section l'évocation des rues de la capitale, des rencontres que le poète peut y faire). Il porte le n° XCIII et vient tout de suite après « Les petites vieilles » et « Les aveugles ». Ce sonnet nous communique la version baudelairienne du thème de la première rencontre amoureuse dans ce qu'elle a de très particulier. Il s'agit de la rencontre entre le poète-narrateur et une mystérieuse

[2] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 92-93.

passante : une première partie (v.1 à 9) est consacrée à l'apparition de la femme ; la seconde (v.9 à 14) à une méditation du poète qui analyse les répercussions intérieures provoquées en lui par cet événement. Cette structure binaire peut également s'analyser au niveau de l'énonciation : récit du vers 1 à 9, discours adressé à la disparue du vers 9 à 14. Enfin, elle correspond à la structure du sonnet qui confère traditionnellement une unité de sens aux quatrains en les opposant aux tercets, eux aussi reliés par une certaine unité de signification.

Yves Bonnefoy considère ce poème de la fugacité comme une pièce maîtresse de la modernité puisqu'il dépeint l'éphémère du passage à travers l'instant plein mais qui se dépouille de la « présence ». La plupart des critiques[3] s'accordent à reconnaître Baudelaire comme l'auteur par qui la modernité entre en poésie et ce pour plusieurs raisons. En effet, quoique le vers baudelairien s'inscrive dans le droit fil d'un héritage poétique dont la composante classique est manifeste (le recours au sonnet par exemple), une audace innovatrice marque *Les Fleurs du mal* sur le plan lexical, que ce soit au niveau du mot isolé ou de la figure de style. N'oublions pas non plus que l'une des innovations les plus distinguées se situe dans l'appel explicite au lecteur, et à sa complicité étant donné que la pièce liminaire de ce recueil est intitulée « Au lecteur ». Le premier vers interpelle celui-ci en ces termes ambivalents : « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » annonçant une nouvelle esthétique de la réception fondée sur le contraste de la provocation et de la convocation. Un abîme sépare désormais le lecteur de l'œuvre qui se refuse à lui, battant en brèche la notion de plaisir et proclamant « le plaisir aristocratique de déplaire ».

De surcroît, ce poète a donné naissance à une nouvelle forme poétique, à savoir le poème en prose. La lettre-dédicace « À Arsène Houssaye » qui ouvre *Le Spleen de Paris* annonce les revendications des poètes modernes, voire même contemporains, qui requièrent « le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez

[3] Voir Hugo Friedrich, chapitre II : « Baudelaire, Le poète de la Modernité », *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1976, p. 39. Ce critique affirme que « T. S. Eliot disait de son œuvre qu'elle était le plus grand exemple de poésie moderne, dans quelque langue que ce fût », et il écrit lui-même : « Nombre de déclarations analogues parlent du poète de « la modernité ». L'expression se justifie immédiatement, puisque Baudelaire en est l'un des auteurs ». Barbara Johnson, de son côté, considère Baudelaire comme le « père de la poésie moderne ». (Voir son livre *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 15).

Dans *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999, p. 138. John E. Jackson écrit : « La grande différence, en effet, qui sépare Baudelaire des poètes que je viens d'évoquer, et qui fait de lui l'origine majeure de ce qui est devenu pour nous le moderne, c'est la conscience qu'il a prise de l'*historicité* de la position romantique ».

souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[4] ».

Plus en profondeur, la modernité se signale par le changement du « lieu » de la poésie[5] étant donné que celle-ci se détache d'un cadre naturel pour s'installer en pleine ville et plus précisément à Paris, qui devient, selon la formule de Walter Benjamin, la « capitale du XIXème siècle ». À ce propos John E. Jackson écrit qu' « il suffit de comparer, disons, « La Maison du Berger » de Vigny avec presque n'importe quel poème de Baudelaire pour constater que l'élection du site urbain parisien, a remplacé, de manière décisive, la nature[6] ». Le choix de la ville ne peut demeurer sans conséquences. En effet, le destin de l'homme intimement lié au rapport qu'il entretient avec cet espace a subi une grande modification à cause de l'industrialisation, d'une part, et de la massification, de l'autre, ce qui atteste un changement de conscience et attribue une nouvelle fonction au poète, « cet homme des foules » devenant le témoin et la voix d'un lieu et d'une époque. La nécessité d'historiciser le lieu poétique s'impose d'autant plus que « (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » (« Le cygne »).

Il ne faut pas oublier non plus que la matière même de la poésie a changé puisque le poète s'aventure sur de nouveaux terrains en s'intéressant aux exilés de la vie moderne comme les homosexuels (*Les Lesbiennes*, titre donné à son recueil avant d'être remplacé par *Les Fleurs du mal*), les prostituées, les figures de la dégénérescence (les vieilles, les vieux peuplent son recueil), les cadavres (la charogne à titre d'exemple). En outre, sa poétique annonce une nouvelle esthétique ne coïncidant pas obligatoirement avec une éthique (le titre en est un témoignage puisque le Mal, et non le Bien, est la source d'inspiration de cette poésie) ainsi qu'une prise de position subversive à l'égard de l'ordre établi.

Les expériences entreprises par Baudelaire (les paradis artificiels qu'il a cherché à atteindre par la consommation du haschich, de l'alcool, de l'opium…) ne peuvent que

[4] Charles Baudelaire, *op. cit*., p. 275-276.

[5] Marcel Raymond écrit : « (Un des grands mérites de Baudelaire, c'est d'avoir fait du paysage urbain, des maisons, des chambres, des « intérieurs », l'objet de sa contemplation et d'avoir perçu jusque dans leurs laideurs et leurs disparates des analogies secrètes avec ses propres contradictions. Dans la foule, « ce vaste désert d'hommes », dans les rues de la grande ville aux visages de pierre et de brique, « promeneur solitaire », perdu dans une nature transformée, fabriquée, méconnaissable, il lui a été donné, à lui le premier sans doute, de se livrer à ce qu'il nomme une « sainte prostitution de l'âme » et de se hausser jusqu'à cet état de « communion universelle » où le sujet et l'objet s'absorbent l'un l'autre.) » (Voir *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 24-25.)

[6] John E. Jackson, « Charles Baudelaire », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 48.

révéler l'intérêt du poète pour l'exploration de l'inconscient et son désir de se rapprocher le plus possible de ces terrains inconnus qui échappent à la raison et à la volonté de l'homme. Dans *Tombeau de Baudelaire*[7], Pierre-Jean Jouve a discerné chez celui-ci le premier explorateur de la « matière » inconsciente que Freud va bientôt mettre au jour. Nous retrouverons exactement cette tentative de cerner l'inconscient avec les surréalistes et à leur tête Breton puisqu'à travers les expériences de l'écriture automatique, du sommeil provoqué par hypnose, ils ont essayé de montrer que l'inconscient, le rêve et l'imagination voire la folie jouent un grand rôle dans la formation de l'identité humaine que nous ne pouvons nullement restreindre au pouvoir hégémonique de la raison. Sachant que Baudelaire a désigné du nom de « surnaturalisme » cet art né d'une imagination créatrice qui enlève aux choses leur « choséité », que ce terme a été repris par Apollinaire en 1917 et qu'il a donné naissance au « surréalisme », pouvons-nous le considérer comme le précurseur de cette école ?

La poésie depuis Baudelaire est entrée dans une ère nouvelle où les principes poétiques se sont modifiés radicalement, notamment en ce qui concerne la conception de la figure du poète et celle de l'écriture poétique, annonçant ainsi « la révolution du langage poétique » dont parle Julia Kristeva et par conséquent l'avènement de la poésie dite « moderne ». En effet, le terme « modernité » a été employé par Baudelaire en 1859 pour désigner ce qu'il y a de particulier chez l'artiste moderne : la faculté de voir dans le désert de la grande ville non seulement la décadence de l'homme, mais aussi d'y reconnaître obscurément une mystérieuse beauté jusqu'alors inconnue. Il s'est imposé en 1863 à travers *Le Peintre de la vie moderne*, essai dans lequel Baudelaire définit la modernité en ces termes :

> La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché[8].

[7] Pierre-Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.

[8] Charles Baudelaire, « La Modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 553-554.

« À une passante » répond aux caractéristiques de cette modernité puisqu'il retrace un instant fugitif de la vie humaine (celui du croisement entre le poète et la passante). Il porte un regard sur l'image de la femme de son époque (son portrait : son habit, ses gestes) et extrait la beauté mystérieuse à partir de la circonstance. Le poème nous communique un témoignage du présent, il nous dépeint une scène de première rencontre typique du XIXème siècle. En effet, le personnage féminin représente l'image de la passante parisienne évoluant dans un cadre urbain à la fois favorable à la rencontre, en raison de la présence de la foule qui lui offre cette inconnue, mais aussi défavorable : à cause du bruit, il joue le rôle d'obstacle entre les deux personnes.

Baudelaire ne s'est pas limité à la définition du mot « modernité » mais il l'a rendu désirable puisqu'il l'a accrédité auprès des artistes, des poètes ou des théoriciens de telle façon que le fait de se situer dans la modernité serait en quelque sorte prendre pour repère l'écriture baudelairienne, que ce soit pour lui rendre hommage ou pour s'en démarquer. Étant donné que Baudelaire est une référence incontournable de la poésie moderne, que ce soit dans les anthologies, les dictionnaires poétiques ou dans les travaux critiques, nous avons estimé logique de commencer notre recherche à partir de son sonnet.

Nous avons choisi de clore notre étude par les textes d'André Breton, et ce parce que cet écrivain surréaliste a montré un grand intérêt pour ce thème et qu'il a mené, avec Éluard, une enquête portant sur la rencontre en posant les questions suivantes : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? ». Les résultats ont été publiés en décembre 1933 dans la revue *Minotaure*[9]. Par ailleurs, la majorité des récits de Breton traitent de la rencontre amoureuse. Nous la retrouvons dans la trilogie : *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) et *Arcane 17* (1945), et sans doute *L'Amour fou* (1937) peut-il être considéré comme le livre de la Rencontre, dans la plénitude de sa formule. Sans oublier le poème automatique « Tournesol[10] », texte qui se révèle prémonitoire puisqu'il annonce, dès 1923, la rencontre qui aura lieu entre Breton et Jacqueline Lamba le 29 mai 1934. Maurice Blanchot souligne la place qu'occupe la rencontre dans l'œuvre de Breton en ces termes :

[9] *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 101-116.
[10] André Breton, *Clair de terre* (1923), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 85-86.

> L'auteur nous donne à connaître un moment particulièrement important de sa vie, ce qui veut dire que l'important serait l'événement réel dont le livre est l'évocation « poétique ». […] Cet événement, c'est la rencontre. La rencontre de Nadja, c'est la rencontre de la rencontre, la rencontre redoublée[11].

Breton s'intéresse à la rencontre considérée comme ce fait occulte qui dépasse « de beaucoup notre entendement ». Le concours de circonstances si étranges, leur précision et l'importance de cet événement ayant de si profondes répercussions sur la vie de deux êtres constituent une parfaite manifestation du « hasard objectif » qui est la nécessité fortuite au sens hégélien et qui est selon Breton la rencontre d'une « causalité externe » et d'une « finalité interne » dans un mouvement dialectique relevant du principe de Désir. La première rencontre est cet instant privilégié qui incarne le merveilleux dans toutes ses formes : surprise, fortuit, magnétisme, vue fulgurante et surtout charge émotionnelle incommensurable. Victor Crastre considère que

> la poésie est le langage du « merveilleux », mais poésie, langage et « merveilleux » se confondent car ils ne peuvent pas exister séparément (il n'y a pas de poésie sans langage), et « les objets surréalistes », les maisons « hantées » (celle de *L'Amour Fou*, par exemple), tous les phénomènes de hasard objectif, ne sont qu'un autre – et même – langage du « merveilleux »[12].

L'inexplicable et l'inexpliqué, étant tout ce qui définit l'essence de l'être, fascinent tout homme qui part à la recherche de la vérité. Mais si cette vérité touche à l'amour, n'y aurait-il pas intérêt à céder la parole aux poètes, ces connaisseurs de l'âme humaine ? Et que dire si ce même poète est un psychanalyste ? Avec Breton, nous voyons apparaître la vérité de l'amour dans la conciliation de l'intuition poétique avec la connaissance scientifique, et ce dans un but suprême : préserver la dignité humaine contre les menaces de ce temps où le capitalisme et les guerres mettent en danger voire en doute toutes les qualités humaines. Camus, louant le défi lancé par Breton, écrit : « […] on sait assez que Breton a choisi l'amour. Dans la chiennerie de son temps, et ceci ne peut s'oublier, il est le seul à avoir parlé profondément de l'amour[13] ».

L'intervalle allant de Baudelaire à Breton constitue une période de transition tant au niveau historique (passage du XIXème au XXème siècle avec toutes les conséquences sur les plans économique, politique et social) que littéraire et artistique

[11] Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 606-607.
[12] Victor Crastre, *Trilogie surréaliste*, Paris, SEDES, 1971, p. 27.
[13] Albert Camus, *L'Homme révolté*, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 507.

(succession des courants et des écoles littéraires), ce qui offre à l'écriture de la scène le champ propice à sa figuration ainsi qu'à sa transfiguration perpétuelle.

La scène de première rencontre apparaît comme élément constitutif d'un grand nombre d'œuvres : non seulement du roman (quels que soient les époques et les types), mais aussi d'œuvres appartenant aux genres épique, dramatique et même lyrique, étant donné qu'il en constitue l'un des plus anciens événements inspirateurs. Nous l'observons dans l'épopée antique, dans les poèmes d'amour pétrarquistes, dans la tragédie où il se trouve lié au thème de la reconnaissance, dans le roman de chevalerie où, lié à l'amour courtois, il motive l'exploit et permet la glorification du héros, dans le roman grec, la pastorale, les contes de fée, les nouvelles et même dans la chanson. Néanmoins cette scène n'a pas fait véritablement l'objet de travaux critiques spécialisés puisque ce n'est que sa figuration dans le roman qui a interpellé le regard critique de Jean Rousset. Ce grand représentant de la critique de la conscience estime que la scène de première vue appartient de droit au code romanesque. Pour démontrer son caractère quasi rituel, il a rassemblé des extraits qui renferment ce thème en partant de *Théagène et Chariclée* d'Héliodore pour aboutir aux *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes en passant par les textes de Chrétien de Troyes (*Érec et Énide*), de Rabelais (*Pantagruel*), de Rousseau (*Les Confessions*), de Goethe (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), de Flaubert (*L'Éducation sentimentale*) et de Breton (*Nadja*). En effet, l'analyse de ces extraits ainsi que d'autres tirés de romans appartenant à des époques éloignées (de l'antiquité au XXème siècle), dévoile la persistance de certains traits fondateurs de la scène : la description du cadre spatio-temporel, la soudaineté de cet événement inattendu, l'échange de regards entre deux inconnus, la reconnaissance, le coup de foudre, etc.

Dans son ouvrage critique *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Rousset essaie de dégager les caractéristiques de la scène de première vue romanesque. Il suit une procédure trans-historique destinée à mettre en place une structure cohérente en quatre temps. En effet, dans les deux premiers chapitres, il entreprend de construire un modèle provisoire à partir de scènes exemplaires. Au troisième chapitre, il le vérifie en l'appliquant à *La Comédie humaine* comme répertoire. Tout au long des chapitres IV, V, VI et VII, Rousset tente de systématiser le modèle initialement établi en étudiant un par un les éléments constitutifs de la scène, ce qui lui permet de percevoir les écarts et les transgressions qu'il

présentera au chapitre VIII. En fin de parcours, il adresse une note au lecteur en guise de conclusion (chapitre IX). Dans ce travail, il offre à la délectation du lecteur, plus qu'une étude sur « l'illumination de la première découverte », beaucoup de pages fortes ou exquises de la tradition romanesque française et parfois même universelle.

Jean Rousset considère que la scène de première vue romanesque est « cette forme fixe liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois[14] ». Il la définit en tant qu'unité dynamique destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines : autres rencontres, séparations et retours, quête ou attente, perte momentanée ou définitive, etc. Il la traite à la fois comme une fonction, en raison de son pouvoir d'engendrement (l'événement raconté étant à la fois inaugural et causal), et comme une figure qui a sa place consacrée dans la rhétorique romanesque. Rousset met l'accent sur le lien entre la notion de thème et celle de scène dès la première phrase de son ouvrage critique : « Mon thème est une scène, rien de plus[15]… ». Il emploie, un peu plus loin, le terme « scène-thème » de rencontre pour souligner le caractère fusionnel de ces deux concepts : la première rencontre romanesque est en même temps un thème et une scène. Qu'en est-il de la première vue poétique ?

Pour la constitution de notre corpus, nous avons tenté de considérer la majorité des recueils (en vers et en prose) et récits poétiques de cette période mais nous ne pouvons nullement prétendre avoir tout lu. Nous avons retenu les textes les plus illustratifs de notre problématique, des textes (d'auteurs français et francophones) qui renferment des scènes de première rencontre et qui nous offrent une panoplie des moyens de figuration de cette scène. À côté des textes des grands poètes comme Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Éluard, Aragon, Desnos ou Breton, nous avons découvert des poèmes de poètes moins connus comme François Coppée, Léon Deubel, Francis Vielé-Griffin, Renée Vivien, Émile Nelligan, etc. Notre corpus comportera des poèmes en vers, d'autres en prose et des extraits de récits poétiques. La particularité de notre sujet est telle que nous devons glaner les exemples se rapportant à notre sujet de nos lectures personnelles. Nous citerons souvent d'autres textes qui n'appartiennent pas

[14] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 5.
[15] *Idem*.

au corpus mais que nous jugeons indispensables à l'étude de la scène ou à la saisie d'une idée. Notre analyse portera essentiellement sur le texte poétique mais parfois nous élargirons le champ de notre analyse notamment lorsque nous éprouverons le besoin ou la nécessité de recourir à l'ensemble de l'œuvre (surtout quand il s'agit d'un récit poétique).

En apparence notre champ d'exploration paraît immense, risquant de déborder le cadre d'un travail de recherche de trois ans. Cependant, au moment de constituer notre corpus, le nombre limité des textes ne peut que surprendre. Notre étude n'est pas entièrement fondée sur l'ordre chronologique mais plutôt sur le repérage des traits caractéristiques de la scène de première rencontre moderne.

Nous nous sommes inspirée dans l'étude de la scène de première rencontre poétique de la méthode de Jean Rousset. D'ailleurs, nous partons de la même vision que celle qu'il développe dans l'introduction de son ouvrage critique *Forme et signification* dont le titre est révélateur puisque chaque construction est un parcours à faire vers la découverte du secret caché de l'œuvre et de son esprit créateur. Selon ce critique, « il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences[16] », et il appelle « structures » ces constantes formelles. Dans le cadre de la première rencontre moderne, la forme apparaît à travers le modèle que nous tracerons dans la première partie de notre travail. Notons que nous allons réutiliser les mêmes appellations employées par Rousset dans l'étude de la scène romanesque mais en les adaptant à la nature du texte poétique.

La scène renferme des constantes qui la fondent et sans lesquelles elle ne peut exister (le cadre spatio-temporel, les deux acteurs, les catégories de l'échange, de l'effet et du franchissement) mais elle évolue puisque chaque poète en crée et recrée d'autres variantes par un jeu continuel sur le langage. De fait, nous nous éloignons de plus en plus de la scène traditionnelle dont le poème « Nos yeux se rencontrèrent » de Ronsard est le prototype. Dans la poésie moderne, la scène revêt un aspect nouveau, le thème demeure mais change de forme et de signifiance. Si ce dernier a pu être jadis l'élément principal du poème, il devient un élément annexe de celui-ci, la rencontre amoureuse devenant parfois un simple prétexte à l'évocation du contexte historique comme c'est le

[16] Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 11-12.

cas du poème « Barbara » de Jaques Prévert, à une quête identitaire que nous retrouvons par exemple dans *Nadja*, récit dans lequel Breton se pose, dès le début, la question « Qui suis-je ? », ou à un travail sur le langage poétique (fait que nous observons dans la quasi totalité de nos textes). Pouvons-nous, donc, parler d'une révolution de la scène poétique ou plutôt d'une simple évolution puisque nous voyons se métamorphoser les notions fondamentales de la rencontre, à savoir l'espace, le temps, le hasard comme force surnaturelle permettant l'union de deux inconnus, l'échange, l'effet ? Et qu'en est-il de la forme poétique ? Nous passons du sonnet plus ou moins traditionnel de Baudelaire au poème en prose avec Char et au récit poétique avec Breton. La révolution de la forme constitue-t-elle l'ultime tentative de se démarquer de l'écriture classique de la scène ? Le thème de la première rencontre faisant l'objet d'un travail permanent d'écriture et de réécriture, le choix du récit, qui s'étale sur l'espace et le temps, serait-il l'unique défi contre le culte de l'éphémère et l'ultime secours pour le poète surréaliste, voulant créer une nouvelle variante à la scène ?

L'objectif principal de notre quête serait de saisir la spécificité de la scène poétique par rapport à la scène romanesque. Mais après avoir établi un modèle de la scène de première rencontre poétique, nous avons jugé intéressant de montrer l'apport de la scène moderne par rapport à la scène prototypique, qu'elle soit classique ou romantique. Nous procédons donc par comparaison entre un modèle romanesque et un modèle poétique, d'une part, et un modèle classique et un autre moderne, d'autre part. D'où notre recours à la notion d'écart, notion fondatrice de l'écriture poétique en général et de l'écriture de la première rencontre en particulier. En effet, la scène poétique constitue un écart par rapport au modèle de la scène romanesque présenté par Rousset. Et la scène moderne que nous étudions se définit essentiellement par l'écart qu'elle établit par rapport à la scène traditionnelle ou romantique. Rousset met l'accent sur l'importance de la notion d'écart en ces termes :

> L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Mais l'expérience première demeure celle du « Nouveau monde » et de l'écart ; qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres[17].

Étant donné que l'objectif est en même temps l'objet de notre quête, à savoir la scène de première vue en tant que structure textuelle autonome, nous placerons au cœur de notre travail le langage poétique lui-même en appliquant le plus souvent une analyse

[17] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 2.

stylistique et linguistique aux textes de notre corpus. À cet égard, l'ouvrage de Pierre Fontanier *Les Figures du discours*[18] nous aidera à identifier les figures de rhétorique quand celles-ci nous opposent une certaine résistance. Par ailleurs, nous utiliserons le livre de *Grammaire méthodique du français*[19] dans l'étude des temps et des modes employés dans les textes.

En outre, et afin de saisir la signification cachée dans le poème, nous allons adopter la même démarche que Jean Cohen, démarche selon laquelle « la poétisation est un processus à deux faces, corrélatives et simultanées : écart et réduction, déstructuration et restructuration[20] ». D'ailleurs, nous commencerons souvent par le repérage de la figure et de l'écart qu'elle opère par rapport au code de la langue. Tâche après laquelle nous essayerons de réduire cette mutation en retrouvant la signification initialement « perdue ».

Nous allons également nous référer aux études de Michael Riffaterre, notamment ses *Essais de stylistique structurale*[21] et son livre *Sémiotique de la poésie.* Faisant de l'étude sémantique (qui se fonde sur l'analyse sémique) l'élément moteur de sa théorie, il établit une distinction entre « sens » et « signifiance » qu'il expose en ces termes : « Cette unité formelle et sémantique qui contient tous les indices d'obliquité, je l'appellerai dorénavant *la signifiance*. Je réserverai le terme sens pour l'information fournie par le texte au niveau mimétique[22] ». Nous pensons en effet que le texte de la première rencontre moderne est une variation ou une modulation d'une seule structure thématique (celle que nous trouvons dans « À une passante » de Baudelaire) et que cette relation continue à une seule structure constitue la signifiance du poème.

Considérant que « la poésie est tout particulièrement inséparable du concept de texte[23] », il met le texte poétique, cette « entité finie et close », au centre de son analyse. Et c'est exactement ce que nous ferons tout au long de notre travail de recherche. La lecture de chaque texte de notre corpus comportera deux phases[24] : la première est celle du « décodage ». Elle consiste en une lecture heuristique qui vise à saisir le sens en suivant le déploiement syntagmatique. Nous recourrons à cette lecture dans la première

[18] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.
[19] Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
[20] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, « Champs », 1966, p. 171.
[21] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, traduit par Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1971.
[22] Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 13.
[23] *Ibid.*, p. 12.
[24] Voir à ce propos les pages 16 et 17 de l'ouvrage précédemment cité.

partie de notre thèse précisément dans le repérage des constantes de la scène. La seconde est une « lecture rétroactive » qui permet de retrouver la matrice structurale, grâce à une seconde interprétation (lecture herméneutique). Nous adopterons cette lecture dans la seconde partie de notre travail et essentiellement dans la troisième partie puisque nous partirons d'une structure matrice (qui est celle offerte par le sonnet baudelairien) afin de montrer les différentes réécritures et modulations qu'elle aura sous la plume d'autres poètes.

Jean Rousset note que « ce qui ne s'offre qu'une fois au regard peut passer inaperçu et ne prendre toute sa réalité que par la répétition ; les ressemblances dans la diversité et les permanences dans la succession sont souvent les signes d'une identité profonde[25] ». Cela est vrai dans le cadre de la première rencontre poétique moderne puisque les poèmes qui viennent après le sonnet baudelairien, quoiqu'ils renferment des différences tant sur le plan formel que sémantique, contiennent des convergences. Les poèmes de notre corpus dans leur étendue chronologique révèlent des rapports différents entre les textes, opérant ainsi des phénomènes de continuité et de rupture repérables tant au plan intratextuel qu'à l'échelle extratextuelle et intertextuelle[26]. Chaque poème rappelle un autre ou s'en démarque en perpétuant le thème de la première rencontre amoureuse. Catherine Durvye évoque le phénomène de réécriture de la scène romanesque en ces termes :

> […] il aurait fallu, de même, faire un sort à la réécriture des lieux communs et poncifs de notre littérature comme les scènes romanesques de première rencontre, les récits de batailles, les descriptions de lieux, l'évocation de la fuite du temps ou des tourments amoureux. Ces stéréotypes, constamment repris d'un auteur à l'autre et d'une œuvre à l'autre chez un même auteur, donnent bien lieu à des réécritures[27].

N'observons-nous pas le même phénomène dans l'écriture de la scène poétique ? Quand nous lisons et relisons les poèmes de notre corpus, chaque tentative d'explication et d'interprétation fait rejaillir un « mot d'autrui », un indice d'intertextualité qui montre que le poète fait allusion au dire d'un autre. Nous détectons entre certains d'entre eux un phénomène d'écho : un mot, une expression, une tournure, la manière de solliciter le lecteur, la vision philosophique portant sur l'amour et la rencontre, etc., peuvent se retrouver d'un texte à un autre. À ce propos, Gérard Genette affirme qu' « il n'est pas

[25] Jean Rousset, *op. cit*., p. 20.
[26] Voir l'article de Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 496.
[27] Catherine Durvye, *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 7-8.

d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles[28] ». La tâche du lecteur serait donc de reconnaître la présence d'un texte dans un autre grâce à sa sensibilité et à ses connaissances et, si l'on ose dire, « son intuition ». À cet égard, le poème « À une passante » nous rappelle « Une Allée du Luxembourg » de Nerval, odelette considérée comme l'une des sources les plus probables du sonnet. Plusieurs poèmes s'inspirent du sonnet de Baudelaire : « Bonne fortune et fortune » de Corbière, « Complainte de la bonne défunte » de Laforgue, « À une passante » (titres communs à deux textes de Léon Deubel et Georg Trakl), « La passante » (Georges Rodenbach, Nelligan), « La passante d'été » de Rainer Maria Rilke, « Rue Mazarine » de Pierre-Jean Jouve. Il en est de même de certains textes de Breton.

Gérard Genette définit l'hypertextualité en ces termes : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[29] ». Le poème « À une passante » serait-il l'hypotexte de la scène de première rencontre moderne ? Et pour la poésie surréaliste qui vante une expression automatique sans contrôle de son auteur, est-ce que ces phénomènes d'intertextualité qui supposent une haute maîtrise du langage peuvent exister ? Selon quelles modalités ? Cette poésie ne révèle-t-elle pas un trait caractéristique de l'intertextualité, à savoir son caractère involontaire et spontané et en même temps nécessaire, annonçant ainsi la théorie du hasard objectif défendue par Breton ? La troisième partie de notre thèse tentera d'apporter des éléments de réponse à ces questions.

À travers une approche formelle du texte poétique nous essayerons de toucher à l'essence de la scène de première rencontre en nous efforçant de pénétrer son secret grâce à l'analyse très fine du langage qu'elle articule. Cependant, nous ne pouvons y parvenir sans le secours d'autres types d'approches qui prendraient pour cible non plus la forme mais la conception du poème, voire sa vision, son âme. Comme nous considérons que derrière chaque figuration de la scène (forme) apparaît une philosophie bien déterminée de la rencontre, nous estimons nécessaire le recours à une approche philosophique de la première rencontre, notamment celle de Robert Misrahi qui la

[28] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982, p. 16.
[29] *Ibid.*, p. 12.

définit en tant qu'expérience existentielle d'une grande importance puisqu'elle met en jeu l'Être dans son rapport avec l'Autre. En outre, nous ne pouvons ignorer l'intérêt que représente l'étude psychanalytique[30] de cet événement, spécialement celle développée par Daniel Sibony dans son article « À la rencontre du temps[31] » et dans son ouvrage intitulé *L'Amour inconscient ; au-delà du principe de séduction*[32]. Ce psychanalyste traite la rencontre en termes de désir : « Souvent, ce qui fait rencontre, ce sont deux regards pleins du désir de rencontrer, qui se croisent et se surprennent, en flagrant délit de vide ou d'évidence[33] ». Il voit que la rencontre est « une disponibilité non pas tant de soi que de la chose désirée et jusque-là enfouie ; elle est mise à disposition, c'est elle qui est disponible. Cette chose a rapport avec l'origine, la mémoire, l'inconscient[34]… ».

De surcroît, l'approche sociologique s'avère indispensable dans l'étude de la première rencontre amoureuse à l'ère moderne non seulement parce que cette expérience fait partie de la vie sociale de tout être humain mais surtout parce que nous pensons que l'impact de la modernité se fait sentir dans la scène elle-même. En effet, l'étude effectuée par Denis de Rougemont[35] nous apporte un éclairage sur le regard que porte l'Occident sur l'amour. Ce sociologue met l'accent sur le lien prépondérant que les gens établissent entre l'amour et la souffrance. Il s'interroge : « Pourquoi l'homme d'Occident veut-il subir cette passion qui le blesse et que toute sa raison condamne ? Pourquoi veut-il cet amour dont l'éclat ne peut être que son suicide ? » et répond tout de suite après : « C'est qu'il se connaît et s'éprouve sous le coup de menaces vitales, dans la souffrance et au seuil de la mort[36] ». Il tente de chercher l'origine de cette vision pessimiste du sentiment amoureux en remontant dans le temps jusqu'à aboutir au roman courtois *Tristan et Iseut* dans lequel il reconnaît une source indéniable. Toutefois, peut-on réduire ce lien entre l'amour et le malheur à cette vision masochiste de l'Occident ? N'y aurait-il pas d'autres causes au désenchantement amoureux ? L'amour malheureux et impossible tient sa place également dans la culture orientale, que ce soit dans les écrits des poètes, dans les films ou dans les chansons. Y aurait-il là une explication à cette parenté dans la vision amoureuse entre l'Orient et l'Occident ?

[30] Nous nous référons bien entendu à Freud et surtout à sa théorie du complexe œdipien.
[31] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 18-35.
[32] Daniel Sibony, *L'Amour inconscient ; au-delà du principe de séduction*, Paris, Grasset, 1983.
[33] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *op. cit*., p. 34.
[34] *Ibid*., p. 34-35.
[35] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972.
[36] *Ibid*., p. 53.

Notre lecture sera double dans la majorité des cas : grâce à l'analyse stylistique, elle tentera de concilier l'étude formelle et le contenu sémantique des textes. Nous tenterons de faire ressortir une description objective de la scène sans négliger pour autant ses aspects subjectifs ou historiques. Certes, nous ne pouvons prétendre atteindre une compréhension totale de la première rencontre ni détenir la vérité de toutes les scènes de la poésie moderne, mais du moins nous diffuserons un peu de lumière sur la plaine immense du silence.

Dans la première partie de notre thèse, nous tenterons de tracer le modèle de la scène de première rencontre moderne. Nous nous appuierons sur l'analyse stylistique du texte poétique afin de mettre en exergue les caractéristiques de cette scène, sa spécificité et son fonctionnement.

Après un long et minutieux travail d'élaboration de notre corpus qui renfermera des poèmes allant de Baudelaire à Breton, notre tâche consistera à dégager un certain nombre de traits constants et à les classer afin de faire apparaître une structure cohérente. Pour cela, nous procèderons à un travail de repérage des constantes afin d'aboutir à la constitution d'un modèle théorique qui servira de norme à la scène moderne. En effet, les poèmes de notre corpus eux-mêmes font apparaître la récurrence d'éléments fondateurs d'un poème à un autre. Nous retrouvons au fur et à mesure de nos lectures tellement de convergences qu'il serait logique d'admettre l'appartenance de ces poèmes à un modèle initial, ce qui nous pousse à émettre l'hypothèse selon laquelle le sonnet baudelairien pourrait être ce modèle inspirant l'écriture de la première rencontre poétique moderne.

Nous devons reconnaître ici l'apport de l'ouvrage critique de Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues,* tant dans le choix de la période sur laquelle s'étale notre corpus (puisque son article « Le mythe de la Passante de Baudelaire à Breton[37] » a porté sur le même intervalle que le nôtre) que dans la constatation d'un lien prépondérant entre la scène de première rencontre moderne et le mythe de la passante étant donné que l'une des caractéristiques fondamentales de cette scène est la passion du passage que la figure de la passante ne peut que réincarner.

[37] Claude Leroy, « Le mythe de la Passante de Baudelaire à Breton », *Littérales* n° 12, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 33-46.

Lors de nos lectures visant à constituer notre corpus, nous avons constaté que ce thème pouvait être absent d'une œuvre poétique : nous n'avons trouvé de poèmes de première rencontre ni dans les recueils de Saint-John Perse ni dans ceux de Supervielle. En outre, rares sont les textes (surtout si nous nous limitons aux poèmes) qui se ferment sur le bonheur de la passion partagée et surtout de l'amour s'installant dans la durée. En effet, dans la majorité des cas, l'amour est placé sous le signe de l'impossible ou de l'inachevé : la femme passe devant le regard contemplateur du poète sans lui accorder la chance de l'aborder ou de lui exprimer ce qu'il éprouve à son apparition sous son regard. Ce que le poème dépeint n'est souvent que l'instant de l'exaltation d'un désir (érotique) voué à rester sans autre réalisation que celle que lui offre l'écriture poétique. Il montre par la suite que le sentiment amoureux n'a plus de place dans une ère gouvernée par l'instrumentation, la raison, le progrès, le profit, etc.

Par ailleurs, à la différence de la scène romanesque qui constitue souvent un moment premier qui aura des conséquences proches ou lointaines dans le déroulement des événements ainsi que dans la genèse du roman donnant lieu à d'autres rencontres, à des rendez-vous et aboutissant parfois au mariage des deux protagonistes, la scène de première vue poétique est ici indissolublement une scène de dernière vue. Cela signifie que cette scène n'est pas seulement une variante ou une nuance donnée à ce thème mais une modification radicale de l'économie de la rencontre puisqu'elle est placée, d'entrée, sous le signe de l'éphémère et de l'irrémédiable[38], n'étant qu'un choc et rien de plus. Walter Benjamin, lui aussi, pense que « le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier[39] ».

Nous essayerons donc, dans la deuxième partie de notre thèse, de voir comment la scène de première vue se transforme aussitôt en scène de rupture, et ce en nous basant sur une analyse essentiellement stylistique des textes. Nous tenterons par la même occasion de déterminer et d'analyser les raisons de cette vision pessimiste de l'amour qui se trouve intimement lié, dès sa naissance, à la séparation. Pressentant l'intérêt que représenteraient d'autres regards jetés sur la scène amoureuse, nous enrichirons notre enquête en nous appuyant sur les études développées par Denis de Rougemont dans son essai *L'Amour et l'Occident* et par Francesco Alberoni dans son ouvrage intitulé *Le*

[38] Titre d'un poème de Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 79-80.
[39] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la Politique », 1982, p. 69.

Choc amoureux[40]. Notons également l'importance d'une approche historique[41] du sentiment amoureux à l'ère moderne, d'autant plus que la plupart de nos poèmes se situent entre les deux guerres mondiales, époque où l'humanité elle-même est mise en doute. L'Histoire peut donc nous aider à comprendre la première rencontre, dans un premier temps, en tant qu'expérience personnelle voire artistique et existentielle émanant de la réalité (psychologique, sociologique, culturelle, sentimentale…) d'un poète et, dans un second temps, en tant que phénomène social : cette période a vu se succéder les guerres mondiales ou coloniales. La catastrophe atomique est une perpétuelle menace. Les crises économiques se succèdent et la production de masse, le travail à la chaîne et la grande industrie se sont substitués au travail artisanal. Dans la société de consommation, l'individu se sent de plus en plus ballotté dans un univers absurde fondé sur les apparences et dans lequel les valeurs économiques viennent remplacer les valeurs humaines, faisant de l'autre l'ennemi regrettable et regretté. Quelle serait donc la place de l'amour en ce temps de solitude ? La scène de première rencontre moderne ne serait-elle qu'une scène du silence qui n'est qu'une figuration de l'absence ?

Certes, la perte est vécue de différentes façons : quelques sujets la subissent comme une fatalité et en souffrent, d'autres ne voulant pas sombrer dans l'amertume la traitent avec légèreté, dans certains cas cette perte est infligée (par les circonstances) mais aussitôt acceptée et dans d'autres, elle est choisie délibérément. Mais l'écriture de la perte demeure l'unique secours, que ce soit pour le poète ou l'amant, car elle lui permet de conjurer la séparation et de revivre l'événement grâce à une poétique de la présence retrouvée. En effet, c'est peut-être notre sentiment personnel face à l'évanouissement de ce moment de la naissance de l'amour qui a motivé notre recherche. Nous dirons avec Breton que

> le fait de voir la nécessité naturelle s'opposer à la nécessité humaine ou logique, de cesser de tendre éperdument à leur conciliation, de nier en amour la persistance du coup de foudre et dans la vie la continuité parfaite de l'impossible et du possible témoignent de la perte de ce que je tiens pour le seul état de grâce[42].

Serait-ce la disparition des passions fortes, de l'amour brûlant qui vient annoncer une nouvelle ère gouvernée par le libertinage et la prostitution ? Ne s'agit-il pas de « cet

[40] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux* (1979), Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981.
[41] Nous ferons allusion à l'ouvrage de l'historien Théodore Zeldin *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 1980, t. I.
[42] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 123.

enfer moderne où l'homme ne sait plus ce que c'est qu'être deux[43] » dont parle déjà Aragon dans « Prose du bonheur et d'Elsa[44] » ? Ou serait-ce l'apparition d'une nouvelle ère en poésie, ère du soupçon pesant sur l'ancienne lyrique amoureuse ?

Cependant n'oublions pas que la tâche de l'artiste est de recréer l'espérance et de la faire luire du fond de la nuit la plus obscure. Avec les surréalistes l'amour est exalté dans toute son ampleur, il est cette planche de salut qui peut sauver l'être et le réconcilier de nouveau avec l'humanité. Aragon écrit dans ce contexte que « l'art n'est qu'une forme de l'amour » (*Anicet*) et Breton reprend : « Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour » (*Poisson Soluble*).

Dans la troisième partie de notre thèse, nous aborderons les différentes relations qu'entretient la scène de première rencontre moderne avec la Mémoire. Dans un premier temps, le poème peut être une reconstruction de la scène passée grâce à un travail de mémoire qui permet au poète de revivre l'émotion causée par cette « stupeur initiale[45] ». Nous dégagerons les indices (temporels ou autres) qui montrent que le poème est un souvenir dans lequel le poète relate l'événement passé de la première rencontre. Remarquons que le processus de remémoration peut remonter à un souvenir plus lointain voire fantasmatique. Dans le sonnet de Baudelaire, par exemple, le sentiment de renaissance peut renvoyer à la scène de naissance de telle sorte que l'image de la mère se laisse entrevoir dans la figure de la passante. Dans « Apparition[46] » également, mais cette fois sans détour, la première rencontre avec la femme ramène le poète à une scène antérieure, celle de la mère – cette « fée au chapeau de clarté » – qui veille sur le sommeil de son enfant.

Mais le poème moderne est-il toujours un souvenir par lequel le poète tente de retrouver le charme perdu de cet « instant ensoleillé » ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une fantaisie inventée par le poète grâce à son imagination ? Pour répondre à cette question, nous étudierons les nouveaux rapports qu'établit le poème moderne avec la mémoire (la temporalité) en prenant à titre d'exemple les poèmes « Les semblables » de Paul Éluard,

[43] Louis Aragon, « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 239.
[44] *Ibid*., p. 235-240.
[45] Terme emprunté à Dominique Fernandez, *Le Promeneur amoureux*, Paris, Plon, 1980, p. 193.
[46] Stéphane Mallarmé, *Poésies* (1878), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 30.

« L'amour qui n'est pas un mot » de Louis Aragon et le poème automatique « Tournesol » de Breton.

Dans un deuxième temps, nous observerons que le poème de la première rencontre peut faire allusion soit à d'autres poèmes du poète lui-même, soit à d'autres poètes et même écrivains (passés ou contemporains). À travers une analyse comparative d' « À une passante » de Baudelaire et d' « Une allée du Luxembourg » de Nerval, nous démontrerons que le sonnet baudelairien est la scène matricielle de l'écriture moderne de la première rencontre. Nous parcourrons ensuite l'œuvre poétique de Baudelaire à la recherche d'un texte en vers ou en prose qui nous rappellerait le scénario amoureux ou la figure de la passante. Enfin, nous tenterons de définir la nature des rapports qui se tissent entre plusieurs textes de notre corpus et le sonnet « À une passante » : s'agit-il d'un phénomène d'intertextualité ou de réécriture ?

Finalement, sachant que le poème peut aussi référer à d'autres disciplines telles que la peinture, la photographie, le théâtre ou le cinéma, nous interrogerons les liens qui peuvent exister entre la pratique picturale et la pratique poétique en nous fondant sur l'exemple de René Char. D'ailleurs, nous ne pouvons ignorer l'importance du rôle joué par la vision dans ces deux pratiques : le tableau comme la scène se fondent sur un jeu de regards. La vision d'un tableau peut inspirer l'écriture de la scène de première rencontre amoureuse et cette dernière est vouée de toute façon à redevenir tableau grâce à la signification figurative du chronotope, aux figures de style (surtout l'hypotypose) ainsi qu'au regard du lecteur qui reconstruit la scène en la faisant évoluer de l'espace du visible à celui du visuel. Le poème « Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour[47] » de René Char a été écrit sous l'inspiration du tableau de Georges de La Tour mais ce qui nous frappe le plus c'est sa rencontre, le même jour précisément vers onze heures du soir, avec une passante qui s'appelle Madeleine et qui fera l'objet de son récit autobiographique « Madeleine qui veillait[48] ». Est-ce la Madeleine de Georges de La Tour qui devient réelle par miracle ?

[47] René Char, *Fureur et mystère* (1948), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 276.
[48] René Char, *Recherche de la base et du sommet* (1955), *op. cit.*, p. 663-665.

Tout au long de ce travail de recherche, nous ne pourrons ignorer le rôle du lecteur que nous sommes. D'ailleurs, nous avons essayé d'être à l'image du lecteur imaginé par Rousset :

> Ce lecteur complet […] tout en antennes et en regards, [qui] lira donc l'œuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations[49].

Certes, le lecteur est ce tiers qui, en lisant le poème, « est supposé » reconnaître le thème, repérer les constantes et les variations par rapport à une scène prototypique et transformer le texte en image ; mais il est aussi un pôle indispensable étant donné que la scène ne peut exister sans son regard posé sur elle. Ceci devrait nous amener à mettre l'accent sur le rapport étroit entre le thème de la première rencontre et la scène étant donné que notre thème est en même temps une scène. Nous retrouvons ici la définition que Philippe Ortel donne à la scène en tant qu'« interaction entre au moins deux actants sous le regard d'un tiers[50] ».

Le poème est, sans doute, écrit amoureusement, étant cet espace où le poète rapporte ce moment de *l'innamoramento* qu'il adresse à sa bien aimée en déclaration amoureuse en même temps qu'en célébration de sa beauté. Roland Barthes affirme que « personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est *pour* quelqu'un[51] ». En effet, la poésie a pour finalité de communiquer une émotion[52] ou une expérience. Que dire s'il s'agit de la première rencontre, expérience unique et singulière à la fois ? Le langage se colore de désir et devient le lieu d'une tentative perpétuelle de rencontre, voire de fusion. En effet, la femme est cette destinatrice privilégiée à laquelle le poète dédie en même temps sa parole amoureuse et son amour. Elle est ce « tu » que le sujet poétique interpelle pour la rendre présente le temps que dure l'énonciation du poème. Elle est ce centre lumineux qui attire son regard, son attention et surtout son désir. Mais, en utilisant le pronom personnel « tu », le poète vise aussi son auditeur, son objet de désir

[49] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 15.
[50] Philippe Ortel, « Valences dans la scène pour une critique des dispositifs », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 304-305.
[51] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 88.
[52] Michel Collot considère que l'émotion est « la compagne des poètes les plus distingués, qui se réfèrent à elle comme à la source la plus profonde de leur œuvre et comme à sa visée la plus intime. C'est une émotion qui les pousse à écrire, et qu'ils cherchent à produire » (*La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997, p. 9).

par excellence. Le lecteur est cet autre qui participe à la création poétique en recréant la scène et en la rendant vivante grâce à son regard. N'est-il pas aussi celui qui, en s'adressant à la scène, ne peut que l'interroger en ces termes : « Ne vous ai-je pas déjà lue (ou vue) quelque part ? »

Dans son ouvrage critique *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Claude Leroy s'est posé ces deux questions : « La rencontre avec la passante serait-elle la plus parfaite illustration du schéma de Rousset ? Le sonnet n'est pas pris en compte dans un essai qui porte sur le roman, mais pourrait-il figurer dans une anthologie élargie à la poésie ? » ; et il a répondu consécutivement : « Rien n'est moins sûr[53] ». Nous avons décidé alors de poser à nouveau ces mêmes interrogations dans l'objectif de leur trouver, cette fois-ci, des réponses, quoique la poésie ne se nourrisse que d'énigme et ne s'exalte que de mystère !

Nous nous lançons donc dans une quête initiatique guidée par le clair-obscur de cette expérience afin de trouver la pierre philosophale enfouie dans le secret de cet instant de fureur ; mais toute création vraie ne procède-t-elle pas d'une fureur obscurément liée à un mystère ?

[53] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 31.

Première partie

Identification de la scène de première rencontre amoureuse dans la poésie moderne

« Je suis cet homme aux cils d'oursin qui pour
la première fois lève les yeux sur la femme
qui doit être tout pour lui dans une rue bleue. »

André Breton, *L'Amour fou*, 1937.

Chapitre I- Le Corpus

La scène d'apparition est présente dans un grand nombre de recueils poétiques allant de la poésie orale des troubadours jusqu'à la poésie en vers ou en prose de nos jours. Il est rare de ne pas la rencontrer, sous une forme ou sous une autre. En conséquence notre corpus risquait d'être infini. Mais deux citations importantes ont orienté le choix de notre corpus : la première est celle de Marie-Catherine Huet-Brichard[54] qui pense que la scène habite la poésie avant Baudelaire tandis qu'elle devient plus incertaine dans la poésie contemporaine et la seconde est celle de Jean-Michel Maulpoix qui écrit :

> Nous avons en partage la commune ignorance de ce que nous sommes. C'est dans cette communauté d'ignorance que vient s'établir le poème […] Une défiguration y réclame des visages. Une solitude y salue des passants. N'est-il pas curieux d'observer, à la suite des surréalistes, le rôle lyriquement opératoire de la *rencontre* ? Dans cette perspective, c'est autrui qui m'ouvre le monde et qui me livre instantanément les clefs de moi-même. C'est donc celui ou celle dont j'ignore tout qui vient me faire don de mon espace et de ma figure. Autrui me rend visible et lisible à la fois. Jusque dans son absence, et sans doute à cause d'elle, il inaugure pour moi une idée de présence[55].

Nous avons choisi donc de nous intéresser à la poésie moderne en partant de Baudelaire, puisque c'est dans cette poésie que s'annonce la modernité et par la-même une certaine révolution de la notion de scène, pour aboutir à la poésie surréaliste parce que, d'un côté, cette poésie a accordé une grande place au thème de la rencontre et, d'un autre côté, parce que c'est dans cette poésie que la notion de scène devient extrêmement problématique.

Comme de nombreux critiques (Claude Leroy en particulier) nous ne pouvons ignorer l'importance du poème « À une passante » qui a repris un thème désormais stéréotypé, à savoir la rencontre bouleversante de deux êtres qui se voient pour la première fois, mais en le renouvelant puisque la scène est maintenant placée dans un cadre urbain (la ville : Paris) qui contribuera à l'échec amoureux. De surcroît, ce sonnet va inspirer plusieurs poètes et la passante va devenir une revenante qui apparaît dans d'autres textes sans pouvoir cacher son lieu de naissance.

---

[54] Marie-Catherine Huet-Brichard, « Spécificité de la scène en poésie », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 177. Elle avance qu'il « est évident que la scène habite l'épique de préférence au lyrique, la poésie avant Baudelaire de préférence à la poésie contemporaine ».

[55] Jean-Michel Maulpoix, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 158.

Notre intérêt se portera sur ces instants brefs et cependant pris en point de mire, étant à l'origine d'un effet grandiose. Notre corpus comprendra des poèmes en vers, d'autres en prose ainsi que des extraits de récits poétiques dont l'apport est indéniable. En outre, ces poèmes forment une série assez étendue dans le temps et assez complète par les moyens mis en œuvre dans la construction de la scène, de telle manière que nous pouvons en dégager un tableau des composantes essentielles de la première rencontre moderne et, ce, par la confrontation et la superposition des textes.

Les textes qui suivent seront analysés dans cette perspective :

- Baudelaire (Charles), « À une passante », *Les Fleurs du mal*, 1861.
- Verlaine (Paul), « Initium », *Poèmes saturniens*, 1866.
- Baye (Hippolyte), « La chevrière », *Les Juvéniles*, 1871.
- Corbière (Tristan), « Bonne fortune et fortune », *Les Amours jaunes*, 1873.
- Cros (Charles), « Nocturne », *Le Coffret de santal*, 1873.
- Cros (Charles), « Les quatre saisons », *Le Coffret de santal*, 1873.
- Cros (Charles), « Promenade », *Le Coffret de santal*, 1873.
- Cros (Charles), « L'archet », *Le Coffret de santal*, 1873.
- Maupassant (Guy de), « Un coup de soleil », *Des Vers*, s. d.
- Maupassant (Guy de), « Une conquête », *Des Vers*, s. d.
- Allais (Alphonse), « Complainte amoureuse », recueil et date indéterminés.
- Coppée (François), « Invocation », *L'Exilée*, 1877.
- Laforgue (Jules), « Complainte de la bonne défunte », *Les Complaintes*, 1885.
- Rodenbach (Georges), « La passante », *La Jeunesse blanche*, 1886.
- Mallarmé (Stéphane), « Apparition », *Poésies*, 1887.
- Poe (Edgar), « À Hélène », *Les Poèmes d'Edgar Poe*, traduction en prose de Stéphane Mallarmé, 1889.
- Vielé-Griffin (Francis), « Celle qui passe », *Joies*, 1889.
- Rimbaud (Arthur), « Roman », *Poésies*, 1891.
- Vivien (Renée), « À la femme aimée », *Études et préludes*, 1901.
- Ramuz (Charles-Ferdinand), « Ce jour-là… », *Le Petit village*, 1903.
- Nelligan (Émile), « La passante », *Émile Nelligan et son œuvre*, 1904.
- Vivien (Renée), « Poème d'amour », *Les Kitharèdes*, 1904.
- Cros (Charles), « Novembre », *Le Collier de griffes*, 1908.
- Trakl (Georg), « À une passante », *Recueil de 1909*.

- Vildrac (Charles), « Elle était venue », *Livre d'amour*, 1910.
- Vildrac (Charles), « En revenant », *Livre d'amour*, 1910.
- Deubel (Léon), « À une passante », *Poèmes choisis*, 1913.
- Apollinaire (Guillaume), « Rosemonde », *Alcools*, 1913.
- Géraldy (Paul), « Chance », *Toi et moi*, 1913.
- Reverdy (Pierre), « Couloir », *Les Ardoises du toit*, 1918.
- Noël (Marie), « Chanson », *Les Chansons et les heures*, 1920.
- Nouveau (Germain), « La rencontre », *Valentines*, 1922.
- Breton (André), « Tournesol », *Clair de terre*, 1923.
- Artaud (Antonin), « L'amour sans trêve », *L'Ombilic des limbes*, 1925.
- Maria Rilke (Rainer), « La passante d'été », *Vergers*, 1926.
- Péret (Benjamin), « La semaine pâle », *Le Grand jeu*, 1928.
- Breton (André), *Nadja*, 1928.
- Desnos (Robert), « Le poème à Florence », *Corps et biens*, 1930.
- Breton (André), *Les Vases communicants*, 1932.
- Éluard (Paul), « Les semblables », *La Vie immédiate*, 1932.
- Breton (André), *L'Amour fou*, 1937.
- Thomas (Henri), « Innocence », *Travaux d'aveugle*, 1941.
- Breton (André), *Arcane 17*, 1945.
- Prévert (Jacques), « Barbara », *Paroles*, 1946.
- Jean Jouve (Pierre), « Rue Mazarine », *La Vierge de Paris*, 1946.
- Char (René), « Fastes », *Fureur et mystère*, 1948.
- Éluard (Paul), « La Mort L'Amour La Vie », *Le Phénix*, 1951.
- Éluard (Paul), « Air vif », *Le Phénix*, 1951.
- Tardieu (Jean), « La place de la Concorde », *Monsieur Monsieur*, 1951.
- Cadou (René-Guy), « 17 juin 1943 », *Hélène ou le règne végétal*, 1952.
- Char (René), « Madeleine qui veillait », *Recherche de la base et du sommet*, 1955.
- Char (René), « Paris sans issue », *Recherche de la base et du sommet*, 1955.
- Aragon (Louis), « L'amour qui n'est pas un mot », *Le Roman inachevé*, 1956.
- Aragon (Louis), poème sans titre, *Elsa*, 1959.
- Char (René), « La passante de Sceaux », *La Parole en archipel*, 1962.
- Guillevic (Eugène), « Parallèles », *Euclidiennes*, 1967.

Néanmoins, nous jugeons indispensable le recours à des textes (poétiques ou romanesques) qui n'appartiennent pas à notre corpus, et ce en raison de leur richesse et de leur efficacité dans la démonstration de nos points de vue concernant la scène de première rencontre amoureuse.

Notre tâche consistera à dégager un certain nombre de traits constants et à les classer afin de faire apparaître une structure cohérente, travail qui occupera la première partie de notre thèse. Pour cela, nous procèderons à un travail de repérage des constantes afin d'aboutir à la constitution d'un modèle théorique qui servira de norme à la scène de première rencontre amoureuse moderne. En effet, les poèmes de notre corpus eux-mêmes font apparaître la récurrence des éléments fondateurs d'un poème à un autre, et au fur et à mesure de nos lectures, nous retrouvons tant de convergences qu'il s'avère logique d'admettre l'appartenance de ces poèmes à un modèle initial, mais lequel ?

Nous posons l'hypothèse selon laquelle ce modèle est le poème « À une passante » de Baudelaire et nous allons voir à quel point ce sonnet a été une référence dans l'écriture de cette scène. Cependant, même à ce stade de notre recherche, nous constatons que quelques poèmes échappent à ce modèle en restant fidèles à la scène traditionnelle de la première vue (« Initium » de Verlaine par exemple) ou en s'écartant d'avantage du modèle baudelairien (les textes surréalistes surtout).

Chapitre II- Modèle de la scène de première rencontre amoureuse moderne

1- Essai de définition

1-a- Définition étymologique

Avant de passer à l'analyse des poèmes de notre corpus, nous estimons nécessaire de répondre à la question suivante : « Qu'est-ce qu'une scène de première rencontre poétique ? »

À première vue la première rencontre apparaît comme une évidence : qui n'a pas vécu cette expérience ? Qui n'a pas entendu parler du coup de foudre, du premier regard et de la passion qui en découle ? Mais quand nous essayons de lui trouver une définition concise et précise, nous nous heurtons à plusieurs difficultés liées à la nature même de la première rencontre (thème, scène, topos, mythe…), à la richesse de ce thème et à la

spécificité de notre champ d'exploration de cette notion, à savoir le genre poétique, surtout qu'il s'agit de la poésie moderne.

Afin de rendre accessible l'objet de notre quête, nous commençons par une définition étymologique du mot « rencontre ». *Le Grand Larousse de la Langue Française*[56] définit le mot « rencontre », nom féminin, comme suit :

1- Le fait de se trouver fortuitement en présence d'une personne.
De rencontre, selon le hasard des rencontres, se dit aussi d'une marchandise acheté d'occasion (vieilli). Faire une mauvaise rencontre, être abordé par une personne dangereuse ou importune.

- Faire quelqu'un à la rencontre, le frapper d'un coup de tête à la poitrine.
- Vol à la rencontre, vol sans préméditation.

2- Aller, marcher à la rencontre de quelqu'un, se diriger vers quelqu'un qui vient.
3- Abord, aspect, air : « La rencontre belle et aimable, l'humeur accommodante » (Bossuet).
4- Entrevue, entretien, congrès.
5- Compétition sportive : Une rencontre de rugby.
6- Autrefois. Combat singulier non prémédité. Aujourd'hui. Duel.
7- Coïncidence fortuite.

- Class. Par rencontre, par hasard.
- Bataille de rencontre, choc imprévu de deux armées adverses en marche l'une vers l'autre.

8- En cartomancie, réunion dans le jeu de diverses cartes dont la signification se complète ou se modifie mutuellement.

- Mariage de rencontre, dans certains jeux de cartes, levée qui se compose d'un roi et d'une dame de même couleur.

9- Class. et littér. Conjoncture, occasion, circonstance.
10- Class. et littér. Trait d'esprit, bon mot ; trouvaille heureuse.
11- Le fait, pour deux objets, de se rencontrer, de se joindre.

- Rencontre de deux voyelles, hiatus.

12- Choc de boules de billard venant de directions opposées.

[56] *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, Librairie Larousse, 1986, tome sixième, p. 5060-5061.

13- Roue de rencontre, roue d'un mouvement d'horlogerie, dont les dents laissent échapper les deux palettes portées par l'axe du balancier ou du foliot.

Pour synthétiser, nous pouvons dire que la rencontre peut être prévue (et en ce moment nous parlons plutôt de rendez-vous) ou imprévue (étant le fruit d'un hasard). Elle renferme des nuances de telle manière que nous pouvons passer de l'idée d'une entrevue agréable à celle de choc qui connote une certaine force, voire une certaine agressivité. La rencontre peut se dérouler à l'échelle interpersonnelle (rendez-vous, réunion), comme à l'échelle internationale (conférence, congrès, colloque).

Aussi s'avère-t-il intéressant de considérer la définition du verbe « rencontrer », verbe transitif et « se rencontrer », verbe pronominal :

1- Trouver par hasard sur son chemin.

- Rencontrer les yeux, le regard de quelqu'un, le regarder au moment où il vous regarde.

Class. Rencontrer que, s'apercevoir fortuitement que.

2- Avoir une entrevue avec.
3- Class. Affronter dans un combat, auj. Affronter dans une compétition sportive.
4- Trouver en parlant, en écrivant.
5- Heurter fortuitement.
6- Fig. Se trouver en présence de circonstances, de sentiments.

Nous remarquons la multiplicité de sens du verbe « rencontrer » : apercevoir, croiser, tomber sur, contacter, joindre, achopper, buter, percuter, toucher, heurter…

Voyons maintenant les synonymes du verbe pronominal « se rencontrer » :

Se trouver en présence l'un de l'autre.

1- Avoir une entrevue.
2- S'affronter dans une compétition sportive.
3- S'affronter dans un combat, dans un duel
4- Class. Se trouver ; exister.

- Impers. Il se rencontre, il existe, on trouve.

5- Se rejoindre ; se heurter fortuitement.

Pour avoir plus de précision, nous avons utilisé le *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXème et du XXème siècle (1789-1960)* qui définit la première rencontre en ces termes : « Fait de se trouver pour la première fois en présence de quelqu'un, débouchant généralement sur une relation durable, fructueuse, amicale, amoureuse[57] ».

Les mots que nous retenons suffisent à donner une définition (quoiqu'incomplète) de la rencontre poétique. Nous gardons en mémoire après ce parcours définitoire, l'idée de présence (de deux êtres au moins), de hasard (coïncidence, sans préméditation, imprévu), d'échange (contact, regard, touché) et d'effet (positif « trouvaille heureuse » ou négatif « choc, heurt »). Ainsi, à partir de ces définitions, nous pouvons formuler notre définition personnelle de la première rencontre amoureuse comme étant « l'expérience qui consiste, pour deux êtres, à se trouver l'un en présence de l'autre, par hasard (pour la première fois) et qui débouche sur la naissance d'un émoi amoureux ».

1-b- Première vue et rencontre

Essayons maintenant de fouiller dans les secrets de la première rencontre, de voir son lien avec le topos de la rencontre et les différentes disciplines qui l'ont choisi comme champ d'exploration.

Le thème de la rencontre remonte à la tradition la plus ancienne : il a inspiré les sujets de l'épopée, il a joué un rôle prépondérant dans la tragédie antique étant donné son lien étroit avec la reconnaissance et la non-reconnaissance et il a été au centre du genre romanesque du roman grec jusqu'à aujourd'hui. La rencontre est l'un des événements les plus universels, non seulement dans les œuvres littéraires car il est rare de croiser une œuvre romanesque, théâtrale, picturale ou poétique où il n'occupe une place considérable, mais également dans d'autres domaines de la culture, comme dans diverses sphères de la vie politique, religieuse et sociale. Nous le retrouvons dans les religions où il s'allie à d'autres motifs tels la manifestation ou l'épiphanie (Merleau-Ponty a parlé, quant à lui, de l'épiphanie, concept qui désigne dans la tradition chrétienne l'apparition de Jésus-Christ aux Rois Mages et qui évoque le face à face de Moise et de Dieu dans la Bible ainsi que dans la tradition juive).

[57] *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la Langue Française du XIXème et XXème siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1990, tome quatorzième, p. 789.

La rencontre est au centre d'un certain nombre d'études philosophiques telles que celles de Schelling, de Max Scheller, de Martin Buber (*Je et tu*, 1923) et de Robert Misrahi (*Qui est l'autre ?*, 1999). Ce thème touche à la philosophie puisqu'il est à l'origine de la relation interpersonnelle entre un « je » et un « tu ». Victor Von Hofmannsthal résume tout l'intérêt que nous portons à cet événement en ces termes :

> Ce n'est pas l'étreinte, mais la rencontre, qui constitue l'instant essentiel de l'amour. À aucun moment le sensuel n'est aussi spirituel, le spirituel aussi sensuel, que dans l'instant de la rencontre. Ici tout est possible, tout est mobile, tout est donné. Ici naît une aspiration de l'un vers l'autre, qui n'est pas encore le désir, mais un naïf mélange d'incertitude et de confiance[58].

Dans le domaine scientifique, ce thème est remplacé par le concept de « contact ». La rencontre ne trouve sa place réelle que dans les organisations de la vie sociale et nationale puisqu'elles constituent le lieu de naissance des relations interpersonnelles, voire internationales.

La première rencontre est cette étape initiale de la relation amoureuse qui, en mettant face à face deux individus, offre la possibilité de la naissance de l'émoi amoureux comme puissance instantanée et fulgurante. Elle a fait l'objet de plusieurs études philosophiques parmi lesquelles celle de Robert Misrahi qui, essayant de définir ce sentiment flamboyant, écrit :

> Cette forme de l'amour est désignée en italien par l'*innamoramento* et, en français par la formule approximative de l' « amour naissant ». On souhaite, par ces formules, décrire le moment initial de l'amour, celui où les amants se rencontrent, se reconnaissent et s'aiment dans une extrême intensité du Désir et des désirs, dans une extrême intensité de tous les affects et de toutes les actions ; on décrit alors la force et la vivacité de la « passion »[59].

Cette expérience est de l'ordre de l'inattendu, elle donne naissance à une passion mutuelle, soudaine et instantanée, irrésistible comme la fatalité. Première étape d'une relation amoureuse, elle représente un instant privilégié jouissant d'une importance affective qui témoigne de sa richesse sentimentale, de son caractère décisif et de son aspect existentiel.

La première rencontre est ce point d'intersection de deux personnes, intersection qui bouleverse leur existence et qui constitue une rupture avec le passé. Unique, parce

[58] Hugo Von Hofmannsthal, « Voies et rencontres » (1907), *Commerce*, Cahier VI, hiver 1925, p. 144.
[59] Robert Misrahi, *Qui est l'autre ?*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 193.

que magique, elle donne naissance à un être nouveau sous l'effet de l'amour. En effet, cette seconde naissance est, dans sa réalité effective, la joie active d'un nouveau commencement existentiel de la vie, recommencement que la femme « lumière » entraîne par sa présence et surtout par son effet métamorphique. Gisèle Mathieu-Castellani exprime cette idée quand elle écrit :

> Si le premier jour, le premier regard, la première piqûre ont autant d'importance, c'est que, d'abord, ils décident du cours de toute une vie, désormais vouée à l'amour-fou ; mais c'est aussi que, depuis Pétrarque, les lyriques sont particulièrement attentifs à « l'initium », au début, au commencement absolu, qui est une nouvelle naissance, le surgissement d'un homme neuf, dont le passé, magiquement s'abolit, et qui, brutalement et une fois pour toutes, trouve un sens à son existence, désormais parfaite, comme si, déjà, elle était achevée[60].

Le thème de la première rencontre s'est rattaché (depuis la tragédie antique) à d'autres thèmes comme la connaissance et la reconnaissance. Jules Laforgue expose le lien entre ces trois thèmes dans son poème « Complainte de la bonne défunte[61] ». La femme n'est qu'une passante qu'il poursuit, une inconnue qui le demeurera à cause de sa fuite et de l'impossibilité pour lui de la connaître quoiqu'il l'ait reconnue. Jean Rousset note à ce propos :

> Destin, ordre du ciel, sympathie, sort (Breton) ou « hasard surnaturel » (Barthes), c'est toujours l'extraordinaire et l'inexplicable qui, dans la diversité des idéologies, sont invoqués ; la rencontre est tenue pour pré-ordonnée ; se voir, c'est, d'une façon ou d'une autre, se reconnaître, – avant de pouvoir se connaître[62].

Ce phénomène de reconnaissance suppose la présence d'une rencontre antérieure – d'une rencontre avant la rencontre – de ces deux acteurs mais ne nous donne aucune information sur le lieu et le temps de cette pré-rencontre : est-ce dans un autre monde, dans l'inconscient du poète ou dans un autre texte ?

Une atmosphère religieuse entoure la première rencontre et ce n'est certes pas un hasard si Pétrarque[63] et après lui Jacques de Romieu la situent à l'église et si

---

[60] Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 38.

[61] Jules Laforgue, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 56.

[62] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 121.

[63] Le 6 avril 1327, François Pétrarque (1304-1374) rencontra Laure de Sade pour la première fois. Sur son manuscrit de Virgile, il nota : « Laure, célèbre par sa vertu et longuement chantée par mes poèmes, apparut à mes regards pour la première fois au temps de ma jeunesse en fleurs, l'an du Seigneur 1327, le 6 avril, à l'église de Sainte-Claire d'Avignon, dans la matinée ». Voir Pétrarque, *Il Canzoniere*, 1ère Partie, III, CCXI : « Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il di sesto d'aprile / nel laberento intrai, nè veggio ond'èsca ».

Nuysement[64] la place dans un jour mémorable entre tous (Vendredi saint). Cette expérience a un caractère sacré voire mystique car elle est le fruit du hasard, d'autant plus que l'amour qui en découle n'est pas choisi ou voulu mais accordé par une transcendance (providence ou destin). Cet amour « offert » constitue un point de contact entre l'homme et ce qui le dépasse, faisant ainsi de la rencontre une Révélation[65]. La rencontre n'est pas une résultante du hasard mais un signe qui désigne la spécificité du désir du « je » à travers l'élection de l'amant « prédestiné ». S'enchaînant sans médiation, elle n'est ni le résultat d'un processus ni d'une fabrication, ce qui fait d'elle une Grâce. Elle est la présence de l'autre qui coïncide avec le présent et cette expérience est offerte par des forces extérieures au sujet.

La sociologie s'intéresse également à cet événement très important étant donné qu'il fait partie de la vie sociale quotidienne et individuelle de chacun, il intervient à un moment donné de l'existence, cause une rupture avec le passé et peut parfois déterminer le futur de deux êtres. Le face à face est ce premier regard posé sur la femme, regard qui décide du cours de toute une vie. Il est ce commencement qui coïncide avec une nouvelle naissance, voire avec le surgissement d'un être neuf dont le passé s'abolit et qui brutalement trouve un sens à son existence. Stendhal a essayé d'expliquer le phénomène amoureux dans son livre *De l'Amour*. Dans son chapitre XXIII consacré aux coups de foudre, il écrit : « L'âme à son insu, ennuyée de vivre sans aimer… s'est fait, sans s'en apercevoir, un modèle idéal. Elle rencontre un jour un être qui ressemble à ce modèle, la cristallisation *reconnaît* son objet au trouble qu'il inspire[66] ». Contrairement à la définition du coup de foudre en tant que passion fulgurante et immédiate, Stendhal place la naissance de l'amour dans la durée en présentant le phénomène de cristallisation dans un déroulement par étapes. Nous essayerons de voir si dans les poèmes modernes les poètes recourent à cette vision ou si, comme Baudelaire, ils inscrivent l'amour dans l'instant éphémère d'un éclair.

Dans son étude *L'Amour et l'Occident* (1972), Denis de Rougemont tente de décrire l'amour-passion comme étant un phénomène historique d'origine proprement

[64] Clovis Hesteau de Nuysement (deuxième moitié du XVIème siècle) écrit : « Ce fust un vendredi que j'apperceu les Dieux […] / J'errois au bord de Seine, […] / Quand Amour plein de fiel parmy l'air se devalle / Et vint piquer mon cœur saintement furieux […] / Seine où premier j'ay veu la Nymphe que j'adore… » Voir *livre second, Les Amours*, XLIX, p. 45.

[65] Ce terme a été repris par Breton dans son livre *L'Amour fou* (1937) et en même temps redéfini à la page 61 : « […] je précise donc qu'ici je ne prends aucunement ce mot dans son acception métaphysique mais que, seul, il me paraît assez fort pour traduire l'émotion sans égale qu'en ce sens il m'a été donné d'éprouver ».

[66] Stendhal, « Des coups de foudre », *De l'Amour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 77.

religieuse. Il part de l'idée selon laquelle le type de la passion vécue par les Occidentaux correspond au mythe de *Tristan et Iseut* et affirme que la seule forme de l'amour-passion qui persiste dans cette société est celle de l'adultère ; ultime culte qui permet à celle-ci de perpétuer cette obsession de la passion liée à la souffrance et au malheur. À ce propos, il écrit :

> La société où nous vivons et dont les mœurs n'ont guère changé, sous ce rapport, depuis des siècles, réduit l'amour-passion, neuf fois sur dix, à revêtir la forme de l'adultère. Et j'entends bien que les amants invoqueront tous les cas d'exception, mais la statistique est cruelle. Elle réfute notre poésie[67].

L'objectif de son livre est de décrire le conflit nécessaire de la passion et du mariage en Occident. Il estime que si la civilisation occidentale doit subsister, « il faudra qu'elle opère une grande révolution ; qu'elle reconnaisse que le mariage, dont dépend sa structure sociale, est plus grave que l'amour qu'elle cultive, et veut d'autres fondements qu'une belle fièvre[68] ».

Dans son ouvrage *Le Choc amoureux* (1979) qui a pour titre original *Innamoramento e amore* et qui traite d'un parallèle entre les mouvements sociaux et le coup de foudre, Francesco Alberoni nomme l'instant-naissance de l'expérience amoureuse et le définit en ces termes : « Qu'est-ce que tomber amoureux ? *C'est l'état naissant d'un mouvement collectif à deux*[69] ».

Nous ne pouvons réellement comprendre cet événement sans le recours à des études psychologiques et psychanalytiques (les théories de Freud, de Lacan, …). Il faut pénétrer le monde de l'inconscient, des fantasmes pour saisir le miracle de la rencontre : cette entente-fusion entre deux êtres qui se voient pour la première fois. Roland Barthes fait référence à Lacan. Celui-ci place la rencontre du côté du désir quand il affirme que « ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre ce qui est fait pour vous donner juste l'image de votre désir[70] ».

Cette expérience qui touche au mystère trouve dans les textes poétiques son champ d'expression et d'exaltation à la fois, d'autant plus qu'ils peuvent être considérés

[67] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972, p. 16.
[68] Denis de Rougemont, Préface de l'édition de 1956, *op. cit*., p. 12.
[69] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981, p. 9.
[70] Cité par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 27.

comme des détenteurs de vérité[71]. En effet, les textes de notre corpus reflètent différents regards portés sur cet événement et sur les conditions de son accomplissement, les poètes essayant chacun à leur façon de donner une explication à l'inexplicable : la première vue est-elle le fruit du hasard, du destin ou de la nécessité (personnelle ou sociale) ? Qu'est ce qui explique le fait que deux inconnus se voyant pour la première fois tombent simultanément amoureux : est-ce la prédestination, la coïncidence ou la providence ?

1-c- La première rencontre amoureuse : thème, chronotope, scène ?

Essayons maintenant de voir si la première rencontre est un thème, un chronotope ou une scène.

Les critiques ont tendance à définir le thème d'une façon générale en tant que sens global, sujet, problème, question de base d'une œuvre. Le thème est ce *à propos de quoi* l'ouvrage littéraire est écrit mais pouvons-nous appliquer cette définition à un poème ?

Prenons à titre d'exemple le poème « À une passante » de Baudelaire, et voyons si nous pouvons répondre à la question suivante sans difficulté : « ce poème est à propos de quoi ? ». Dans ce cas les réponses vont varier et se multiplier : ce poème est à propos de la première rencontre, de l'amour (coup de foudre), de la création poétique, de la modernité, etc. Parlerons-nous dans ce cas de thème « majeur » et de thèmes « mineurs » ?

Le poème peut traiter un thème précis mais il ne peut se limiter à cette fonction puisque le thème principal d'un poème peut être un métathème, le poème étant souvent un prétexte à un travail sur le langage.

Philippe Hamon lègue la tâche de trouver le thème au lecteur. Selon lui celui-ci doit parvenir à une « prise du sens » qui fait du thème

> le point de convergence d'un embrayage intratextuel (il se répète, tout thème génère ses variations et ses reprises, le thème ne saurait être hapax), d'un embrayage extratextuel (il est « pris à l'extérieur », soit dans le réel, soit dans le vécu d'un auteur dont il devient comme la signature même), et d'un embrayage intertextuel (il est signal d'appartenance du texte à une tradition ou à une avant-garde, donc à des genres institutionnalisés, donc à d'autres textes)[72].

[71] Robert Misrahi le confirme en ces termes : « L'amour s'exprime en effet dans son déploiement concret avant de s'offrir à la réflexion qui veut le connaître et le comprendre pour mieux le vivre. Or ce déploiement concret de l'amour dans la culture s'opère à travers le langage de la *poésie* et de la *mystique*. » (Voir *op. cit*., p. 160.)

[72] Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 496.

Nous pouvons appliquer cette définition à plusieurs textes de notre corpus mais, pour être démonstratif, nous prenons un exemple précis : l'œuvre de Breton. En effet, nous retrouvons la première rencontre dans plusieurs textes de cet auteur ; dans son poème « Tournesol » comme dans ses récits (*Nadja, L'Amour fou, Les Vases communicants, Arcane 17*). Ces récits s'installent le plus souvent dans un cadre réel (les rues de Paris, ses cafés) et l'événement raconté (la première rencontre) correspond d'une façon ou d'une autre au vécu de Breton. Son écriture de la première rencontre s'inscrit dans une école précise : le Surréalisme, école à laquelle elle emprunte ses fondements en même temps qu'elle se démarque des scènes de l'écriture réaliste, naturaliste voire romantique de telle sorte qu'elle se fonde sur la notion d'écart et se présente comme une variation par rapport à un modèle antérieur.

Dans *Nadja*, par exemple, la première rencontre avec l'héroïne semble référer à la scène baudelairienne (le cadre spatial général : la ville de Paris, la rue bruyante, l'irritation du « je » face à la foule, l'artifice de la passante : le maquillage, le portrait de l'inconnue se fondant sur les antithèses : la tête haute / très pauvrement vêtue, blonde / yeux si noirs, le reflet de ses yeux à la fois « obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil », l'effet du regard de la passante sur le promeneur parisien : la fascination, l'échec de l'amour…). Mais des modifications apparaissent néanmoins : la passante de Breton n'est pas noble (ni de rang ni de morale), contrairement à la passante anonyme du sonnet, elle a un nom, elle n'est pas en deuil puisqu'elle sourit, Breton l'aborde, lui parle et elle lui répond alors que Baudelaire la laisse passer.

Shlomith Rimmon-Kenan considère que le thème en littérature n'est pas un segment d'énoncé isolable à l'intérieur du continuum du texte mais « une construction élaborée à partir d'éléments discontinus (c'est-à-dire non linéaire) du texte[73] ». Nous pouvons appliquer cette définition à plusieurs textes de notre corpus étant donné que l'idée de « construction élaborée » nous renvoie à notre propre définition de la scène de première vue en tant que modèle. Les éléments discontinus constituent pour nous les éléments fondateurs de la scène à savoir le cadre spatio-temporel, les deux acteurs, l'effet, l'échange, l'exaltation amoureuse.

En étudiant le lien entre la notion de concept et celle de thème, Claude Bremond[74] maintient que le thème résulte de l'addition d'un trait définitionnel (externe) au concept. La reconnaissance et l'identification d'un thème font partie du travail du

[73] Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème ? », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 401.
[74] Claude Bremond, « Concept et thème », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 415-423.

lecteur. Si face à un texte il exprime une certaine familiarité (impression de déjà lu) c'est qu'il retrouve un thème qu'il connaît. Il peut, ensuite, chercher les détails par lesquels un poème en rappelle un autre, comparer les éléments du premier texte avec ceux des autres pour arriver enfin à concevoir les textes comme différentes manifestations d'une même entité et donc relevant d'une même thématique. Nous pouvons référer ici à notre expérience personnelle puisque le choix des textes de notre corpus relève précisément de cette impression de « déjà lu ». Nous avons rassemblé des textes qui, quoique provenant d'auteurs différents, étant écrits à des dates différentes, présentent des éléments de ressemblance. Il faut noter qu'à ce stade et en tant que lecteur nous avons cédé à l'intuition. Cependant, pour voir si notre choix a été pertinent, nous avons tenté dans un second temps de chercher les constantes qui démontrent désormais que ces textes relèvent d'un même thème et que les variations ne correspondent en réalité qu'aux différentes approches des poètes. Donc, le thème constitue le point de rencontre d'une pluralité de textes. Il nous permet de les grouper ensemble et par ailleurs d'observer les grands traits de l'écriture d'un thème, mais aussi d'apprécier les différences qui sont souvent importantes et significatives. En effet, ce jeu intertextuel nous a permis d'identifier les traits caractéristiques de la première rencontre, dans un premier temps, et de saisir les différentes interprétations liées à ce thème, dans un second temps, favorisant par la même occasion une participation émotionnelle à l'univers poétique de l'écriture amoureuse.

Après ce parcours d'expérimentation, nous pouvons dire que la première vue peut être considérée comme un thème. L'apport de la poésie consiste dans la transfiguration de ses caractéristiques grâce à un rapport particulier au langage.

Envisageons maintenant le rapport entre le thème de la première rencontre et la notion de chronotope. Dans sa troisième étude consacrée aux « Formes du temps et du chronotope dans le roman », Mikhaïl Bakhtine définit la notion de chronotope comme étant « ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », il ajoute : « Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace)[75] ». Le mot « chronotope » est un composé qui dans sa morphologie même témoigne du caractère indissoluble du temps et

[75] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 237.

de l'espace dans le monde réel et dans la fiction. La prédominance du temps est soulignée par l'emploi de la formule « temps-espace », c'est le temps qui dispose de l'activité créatrice, il dynamise et dialectise l'espace ; et dans le récit, c'est lui qui gouverne la description aussi bien que la narration.

Afin de rendre la notion de chronotope plus accessible aux lecteurs, Bakhtine a choisi de traiter le thème de la rencontre dans le roman grec et il a montré que « dans toute rencontre la définition temporelle (« au même moment ») est inséparable de la définition spatiale (« au même endroit »)[76] ». Nous retrouvons également cette unité de la définition temporelle et spatiale dans la totalité de nos poèmes puisque pour se rencontrer deux êtres doivent se trouver au même moment et au même lieu et il suffit que l'un des deux pôles disparaisse pour qu'il n'y ait plus de rencontre.

Bakhtine pense que le thème de la rencontre ne peut être isolé et qu'il entre toujours comme élément constitutif dans le corps du sujet et dans l'entité concrète de l'œuvre entière. Le genre poétique vient mettre en doute cette affirmation puisque ce thème peut se restreindre à l'espace d'un poème et ne pas avoir de lien étroit avec les autres poèmes du recueil. Contrairement à la scène romanesque qui est une cellule motrice du récit se trouvant activement intégrée au mouvement narratif (elle peut prendre place soit au début ou au milieu du récit et avoir des conséquences ultérieures qui peuvent apparaître en dénouement), la scène poétique peut ne pas dépasser le cadre du texte : les éléments du décor, les acteurs et l'événement de la première rencontre avec les catégories de l'effet, de l'échange et du franchissement inter-réagissent dans l'espace limité du poème et c'est probablement de cette condensation que naît sa charge émotionnelle intense.

Cette scène peut donc être considérée comme achevée dans le sens où elle ne cherche pas une suite dans d'autres textes. Le poème « À une passante », à titre d'exemple, n'affiche pas de lien étroit avec les autres poèmes du recueil (peut-être le seul fil conducteur est-il que la passante offre l'image de la femme et du cadre parisien dans lequel elle évolue). La première rencontre avec la passante est l'un des tableaux que le poète nous dépeint afin de nous donner à voir une image bien particulière de la femme de son époque ainsi qu'une nouvelle figure de l'amour qui demeure sans réalisation.

[76] M. Bakhtine, *op. cit*., p. 248-249.

Cela ne contredit pas le fait que nous pouvons découvrir des cas où le thème occupe plusieurs poèmes et entre dans la composition du sens de la totalité de l'œuvre. À cet égard, *La Bonne chanson*[77] de Paul Verlaine est une authentique illustration : ce recueil s'ouvre sur le souvenir d'une « blanche apparition » qui évoque « La compagne qu'enfin il a trouvée, et l'âme / Que son âme depuis toujours pleure et réclame[78] ». Dans le poème « III[79] », il s'agit de la rencontre proprement dite avec sa soudaineté et son effet d'émerveillement. Un peu plus loin, le poème « XVII[80] » est le lieu d'une interrogation sur la possibilité de l'union amoureuse, l'amour étant « le plus fort et le plus cher lien ». Ensuite, nous trouvons le poème « XIX[81] » qui est une anticipation de la scène nuptiale : le poète projette cette scène dans un futur paisible où la joie des époux se reflète dans le cadre spatio-temporel du mariage : « Et les regards paisibles des étoiles / Bienveillamment souriront aux époux ». Enfin, le poème qui suit (« XX[82] ») exprime, grâce à un langage métaphorique, l'effet « résurrecteur » de la femme qui vient sauver le poète de ses incertitudes et de son désespoir.

De surcroît, le thème de la première rencontre poétique peut apparaître comme étant une phase dans le récit d'une histoire ou d'une relation amoureuse. Nous pouvons faire référence au poème « Roman » de Rimbaud, par exemple, puisque le face à face entre le poète adolescent et la demoiselle se situe dans la troisième partie du poème et constitue une étape du récit de l'aventure amoureuse de ce jeune homme de dix-sept ans. Nous voyons donc que le thème de la première rencontre poétique présente des différences par rapport à son inscription dans le genre romanesque mettant en lumière la spécificité du langage poétique.

M. Bakhtine avance que « le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement à l'histoire[83] ». Nous dirons, de notre côté, que dans le poème, contrairement au roman, la rencontre constitue toute l'histoire et se présente souvent comme un moment intense vécu par les deux acteurs de la scène et relaté par l'un d'entre eux, à savoir le poète qui est généralement le personnage masculin. En effet,

[77] Paul Verlaine, *La Bonne chanson*, 1871.
[78] Paul Verlaine, « I », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 142.
[79] *Ibid*., p. 143.
[80] *Ibid*., p. 152-153.
[81] *Ibid*., p. 153-154.
[82] *Ibid*., p. 154.
[83] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 249.

dans notre corpus, cet événement est souvent traité en lui-même comme étant un instant fulgurant que le poème essaye de décrire de telle façon que la première rencontre ne peut nullement jouer le rôle de nœud, mais correspondrait plutôt à une étape dans le récit de l'expérience amoureuse ou existentielle. Elle ne peut que rarement se situer en dénouement de l'histoire amoureuse car elle est un instant initial par définition. Dans la quasi-totalité des textes de notre corpus, la rencontre se place soit au début soit au milieu du poème et ce n'est que dans le poème sans titre de Louis Aragon qu'elle se situe vers la fin et précisément dans les deux derniers vers que voici : « Rien encore n'eût lieu je te rencontre enfin / O mon amour je crois en toi[84] ».

Il est indispensable de préciser la différence entre le poème et le récit poétique dans le traitement de cette question puisque, dans un récit poétique, la première rencontre peut avoir des fonctions compositionnelles. Dans *Nadja* par exemple, la première rencontre entre Breton et cette femme va lui permettre de découvrir le vrai amour, celui qu'il va retrouver à la fin de son livre.

Bakhtine souligne le lien étroit entre le thème de la rencontre et d'autres thèmes comme la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage, etc. En poésie également nous détectons un lien entre le thème de la rencontre et celui de la séparation mais d'une façon différente de celle que nous observons dans le roman puisque celle-ci apparaît dans la suite des événements ou même en tant que dénouement pour l'histoire, alors que le poème de la rencontre se transfigure en poème de la perte, de la fuite ou de la séparation (voir les poèmes de Nerval, de Baudelaire, de Corbière, de Péret…). Plus rarement, ces conséquences apparaissent dans d'autres poèmes du recueil poétique, dévoilant la présence d'une chaîne invisible reliant les textes entre eux.

Que ce soit dans le genre romanesque ou poétique, le chronotope de la rencontre se relie souvent au chronotope de la route, du chemin. En effet, nous observons dans plusieurs poèmes le lien entre ces deux chronotopes étant donné que la route est le lieu favorable à la rencontre, étant ce lieu de choix des contacts fortuits et le point d'intersection spatio-temporelle de deux personnes, d'autant plus que le chemin est une métaphore de la vie.

En fin de ce parcours comparatif, nous aboutissons à l'idée selon laquelle la première rencontre peut être considérée comme un chronotope étant donné qu'elle se

[84] Louis Aragon, Poème sans titre, *Elsa*, Paris, Gallimard, 1959, p. 30.

fonde sur l'association des deux définitions spatiale et temporelle[85]. Cependant, le genre poétique lui impose un nouveau mode de présence, ce qui nous pousse à parler plutôt de thème à caractère chronotopique que de chronotope à proprement parler.

Le thème ainsi que le chronotope sont doués d'une signification figurative et c'est probablement cette caractéristique qui guide le passage du thème et de la notion de chronotope à celle de la scène, par le biais du regard. D'ailleurs, celui-ci est un élément fondateur de l'espace théâtral comme le rappelle Anne Ubersfeld : « Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés[86] ». Il est aussi un paramètre déterminant de toute scène puisqu'il entre dans sa définition même en tant qu' « espace tenant sous le regard d'un spectateur[87] », et par la suite de la scène de première vue. En effet, la vue est une catégorie stable sur laquelle repose tout le dispositif scénique : le regard établit le contact entre les deux personnes, il comble la distance et entraîne le franchissement. L'observation conduit à une description de ce qui capte le regard : une image, une allure, une silhouette, un regard, etc. Il permet de capter l'image de l'autre et de lancer un message implicite mais révélateur d'une complicité soudaine et d'un jeu d'attirance réciproque, en créant le lien entre les deux êtres, devenant ainsi une sorte de code. Le regard attire, se dérobe et observe l'effet du premier frôlement sur l'objet regardé, il est le moteur et le premier lien de la rencontre. Il est doué de plusieurs fonctions et c'est grâce à lui que le thème se transforme en scène. Il faut noter que dans le cadre du texte poétique la théâtralité se place du côté du langage comme l'affirme Marie-Catherine Huet-Brichard : « la scène poétique, c'est la théâtralité du dire[88] ».

Étant donné que la scène a été souvent liée au genre romanesque où il s'avère plus facile de la définir, de la situer et de limiter ses fonctions, nous avons trouvé commode de commencer notre essai définitoire par une approche narratologique de la scène. Après quoi nous utiliserons une étude récente de cette notion traitée dans une visée plus générale. Nous terminerons par la définition que donne Jean Rousset de la scène de première rencontre amoureuse dans le roman. Il est révélateur de remarquer

[85] Dans le *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la Langue Française du XIXème et XXème siècle (1789-1960), op. cit*., p. 793. , le verbe « se rencontrer » (s'agissant bien sûr de personnes) est défini comme suit : « Se trouver ensemble fortuitement, en même temps, au même endroit ».
[86] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éd. Belin, 1996, t. II, p. 51.
[87] Renée de Smirnoff, *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 109. Cette définition est empruntée à I. Daunais dans son ouvrage : *Flaubert et la scénographie romanesque*, Nizet, 1993.
[88] Marie-Catherine Huet-Brichard, *op. cit*., p. 177.

l'absence d'une étude poétique appliquée à la scène, ce qui nous a poussé à recourir à des critiques spécialisés dans l'étude du récit.

Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*[89], et plus exactement dans le chapitre consacré à la durée et à la notion de temps narratif, traite la scène sur un axe temporel en se basant sur l'hypothèse selon laquelle il n'y aurait pas de hiatus temporel entre le temps réel et le temps diégétique, selon la formule TR = TH. La durée d'une scène de la vie réelle aurait à peu près la même durée que le temps narratif (isochronie). Ce qui souligne l'importance de la mimésis comme élément fondamental de la scène romanesque et démontre la prégnance du modèle dramatique, modèle qui se caractérise par sa supériorité mimétique ainsi que par une capacité essentielle de dévoilement. Mais cette hypothèse n'est pas toujours appropriée à la scène et encore moins à la scène poétique puisque cette dernière opère une suspension et une dilatation de la durée, ce qui crée une tension entre le temps de la narration et le temps scénique. La scène, par un effet de ralenti, prolonge sa durée réelle (qui est presque imperceptible dans le cas de la scène de première vue), dépassant ainsi celle de la narration et c'est cette distorsion qui est à l'origine d'un impact émotionnel maximal. L'écriture cristallise un moment particulier (le temps du face à face) et crée une tension entre le temps de la narration et l'extension temporelle de la scène. Parfois, le récit de cet instant de stupeur tend à établir une quasi-équivalence avec le temps restreint de cet événement.

Nous retiendrons, d'autre part, l'apport d'un ouvrage collectif récent consacré à la notion de scène[90]. Avec Philippe Ortel, nous dépassons l'approche narratologique pour saisir la scène dans le cadre d'une étude systématique centrée sur la spécificité de la scène en tant que processus autonome. Cette étude prend en considération les conditions d'existence de la scène, ses manifestations externes et son découpage sans se limiter à un genre particulier. La scène est perçue à la fois comme structure visible à partir de la pratique textuelle et comme dispositif visuel ayant pour fondement le regard comme fonction. Philippe Ortel donne à la scène une définition générale applicable à tout genre : « interaction entre au moins deux actants sous le regard d'un tiers[91] ». Selon lui, la scène se constitue de deux champs de force où se produit un phénomène d'aimantation entre deux foyers : un foyer de tension (lieu de l'événement, de l'action) et un foyer d'attention (le regard).

[89] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
[90] Cet ouvrage est intitulé *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.
[91] Philippe Ortel, « Valences dans la scène pour une critique des dispositifs », *op. cit.*, p. 304-305.

Dans le cadre de la scène de première vue, par exemple, le regard est double : d'abord, nous trouvons le regard qui unit les deux personnes dans un face à face fortuit mais porteur de conséquences sur leurs vies futures, ensuite celui du lecteur spectateur. Le lecteur aborde la scène en tant que texte, il jette un regard critique sur le langage, les procédés stylistiques, les tournures, la ponctuation, bref sur tous les outils visibles que le poète met en jeu pour construire sa scène. Cette étape conduit, dans un second temps, à la mise en marche du dispositif scénique par la transition du domaine du visible à celui du visuel grâce au regard reconstructeur du lecteur, et c'est exactement ce regard qui donne lieu à la scène en tant que forme, sens et contenu. Instance dynamique, cette dernière appelle un jeu de regards qui, tout en la reconnaissant en tant que structure délimitée ayant ses constantes, son début, sa fin, son rituel, ne peut que converger vers un ailleurs par le biais d'un dispositif qui transforme la scène ancrée dans le texte en image qui échappe à celui-ci. Le poète, par un processus de théâtralisation du langage, donne à voir la scène, ce qui souligne l'importance du regard de celui qui voit la scène et la construit en la voyant. Mais, ce poète peut être aussi impliqué dans la scène en tant que témoin, il se montre lui-même en train de voir l'autre rencontrée. Cette structure emboîtée des regards (être à la fois regardant et regardé) fait du regard une fonction essentielle à toute scène puisqu'il opère une délimitation de l'espace scénique, crée une dynamicité à l'intérieur de la scène grâce à un jeu d'interactions et contribue à sa signification.

De son côté et dans le même ordre d'idées, Claude Leroy parle de surimpression d'adresse (instabilité du destinataire) étant donné que le poème, qui est initialement dédié à la passante, s'adresse aussitôt au lecteur congédié comme spectateur. Ce dernier est pris à témoin du dialogue amoureux mais la collusion énonciative le transforme en passante et donc en acteur de telle sorte que la scène de première rencontre se module en trois temps : évocation, invocation, convocation. Claude Leroy souligne le rôle du lecteur dans la reconstruction du scénario en ces termes : « Appel au lecteur à se changer en lectrice, appel au lecteur à prendre le relais et la relève, à changer le scénario de renaissance en renaissance du scénario. Sans une pareille émulation, aucune rencontre ne saurait prétendre au mythe[92] ».

[92] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 21.

Étant donné que nous nous intéressons à la scène de première rencontre, nous avons estimé indispensable de faire référence à l'étude de Jean Rousset, critique appartenant à l'École de Genève et qui définit ainsi son programme critique :

> Saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre[93].

Dès la première page de son introduction, Rousset écrit : « Mon thème est une scène, rien de plus » et pour évoquer la première vue, il emploie équitablement les deux termes « scène » et « thème » et recourt en plus à un terme qu'il invente lui même « scène-thème ». Tout cela montre le lien indéniable entre ces deux notions de telle sorte que la première vue ne peut être qu'un thème et une scène à la fois. Il définit, un peu plus loin cette scène comme étant « cette forme fixe liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois[94] ». Mais pouvons-nous vraiment appliquer cette définition à la scène poétique moderne ?

Après cet itinéraire entrepris dans l'objectif de définir et de classer la première rencontre, nous la considérons à présent en tant que thème à caractère chronotopique et scénique à la fois.

Nous sommes partie avec des interrogations quant à la définition de la première rencontre amoureuse dans la poésie moderne et même après ce long parcours définitoire, nous constatons que nous sommes encore loin de la saisir ou de la cadrer. Le mystère serait une nature de cet instant de stupeur. En l'absence d'une définition précise et définitive de notre scène, nous avons trouvé logique de partir de l'hypothèse selon laquelle la scène de première vue en poésie renfermerait un certain nombre de constantes, qu'elle serait douée d'un fonctionnement et d'une finalité qui lui sont propres.

[93] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 1.
[94] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 5.

2- À la recherche des constantes de la scène de première rencontre moderne

Dans le deuxième chapitre de son ouvrage critique consacré à l'étude de la scène de première vue dans le roman, Jean Rousset remarque la présence d'un certain nombre d'éléments constants dans lesquels il a reconnu les traits constitutifs de la scène. Il établit un modèle provisoire en essayant de classer ces éléments en deux classes. Dans la première classe il s'agit de disposer le cadre spatio-temporel et l'insertion des personnages (la mise en place), dans la deuxième classe il s'agit des éléments dynamiques (mise en scène) classés eux-mêmes en trois catégories selon que leur activité est :

1- interne, ou immédiate, parce qu'elle se déploie dans les limites de la scène : l'effet ;

2- interne et externe, parce qu'elle s'exerce aussi bien à l'intérieur que souvent, en aval de la scène : l'échange ;

3- externe, parce qu'elle se développe en principe au delà de la scène, plus rarement en conclusion de celle-ci : le franchissement.

Jean Rousset a étudié ces deux classes d'éléments en deux parties : la mise en place consacrée aux éléments statiques et la mise en scène aux éléments dynamiques. Mais, dans le cadre de la scène poétique, nous procédons autrement étant donné que tout se joue dans l'espace limité du poème faisant ainsi de tous les éléments de la scène des éléments dynamiques contribuant, d'une façon ou d'une autre, à la théâtralisation de la rencontre. D'autant plus que la poésie moderne elle-même instaure de nouvelles modalités de l'espace et du temps qui deviennent des actants de la scène et ne se limitent plus au rôle de décor.

Vu que notre étude s'applique essentiellement à des poèmes, nous maintenons l'idée selon laquelle l'effet, l'échange et le franchissement ne peuvent qu'être internes parce qu'ils se déploient le plus souvent dans les limites de la scène qui sont en même temps ceux du texte poétique. Donc, nous étudierons ces éléments constitutifs de la scène successivement tout en essayant de montrer leur rôle respectif dans l'élaboration du scénario de la première rencontre.

2- a- Le cadre spatio-temporel

« Lorsqu'un jour devient une date, on demeure esclave d'un mot, d'un geste, d'une quelconque sensation ».
Ph. Soupault, *En Joue !...*, 1925.

À partir de la définition que donne Mikhaïl Bakhtine du chronotope de la rencontre[95], nous retenons l'infrangible unité des définitions temporelle et spatiale dans la réalisation de la scène. En effet, pour se rencontrer, les deux personnes initialement inconnues l'une comme l'autre doivent se trouver au même moment et au même lieu. Il suffit que l'une de ces deux conditions ne se réalise pas pour voir apparaître le thème négatif de la séparation : ils ne se sont pas rencontrés parce qu'ils se trouvaient dans des lieux différents. Gabriel Moser, soulignant le rôle de la proximité physique dans la naissance des relations, avance : « Le fait que nous devions nous trouver au même moment et au même endroit pour nous rencontrer est certainement la restriction la plus importante à nos contacts sociaux[96] ».

Mikhaïl Bakhtine considère que le thème de la rencontre est spatio-temporel, ce qui lui permet donc de le traiter en tant que chronotope. Selon lui, la corrélation du temps et de l'espace, qui fonde ce thème, varie selon les genres mais il s'est limité à son étude dans le roman grec. Nous essayerons donc d'observer les différentes formes que peuvent prendre ces deux dimensions dans les poèmes de notre corpus ainsi que les différents liens qui peuvent s'établir entre eux en nous interrogeant sur les nouvelles modalités du temps et de l'espace dans la poésie moderne.

Nous sommes très loin des poèmes de Ronsard qui se situent le plus souvent dans un cadre champêtre (poésie bucolique) et encore de la poésie romantique dans laquelle la nature joue souvent le rôle de confident et de mère protectrice des amants, leur offrant le lieu idyllique de l'exaltation amoureuse. La scène de première vue se place désormais dans un cadre citadin : c'est souvent la rue (une place, une avenue, un boulevard) ou un lieu public (un parc, un jardin, un café, etc.). Elle se situe dans la plupart de nos textes dans un décor urbain et précisément à Paris la capitale. La modernité s'installe de toute force et implante un nouveau décor à la scène, un décor obligatoirement en accord avec ses normes.

[95] En analysant le thème de la rencontre dans le roman grec, Bakhtine a montré que « dans toute rencontre la définition temporelle (« au même moment ») est inséparable de la définition spatiale (« au même endroit ») ». Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 248.
[96] Gabriel Moser, *Les Relations interpersonnelles*, Paris, PUF, 1994, p. 55.

Le premier vers du poème « À une passante » de Baudelaire (« La rue assourdissante autour de moi hurlait ») résume et définit la ville. Nous déduisons celle-ci à partir de la nouvelle section « Tableaux Parisiens » introduite dans le recueil des *Fleurs du mal* en 1861 et à laquelle notre poème appartient. La rue hostile joint l'extrême précision à l'extrême indétermination puisque, malgré l'emploi de l'article défini « la », elle demeure sans nom.

La rue est un cadre bruyant dans lequel le poète se sent étouffer. Mais l'apparition de la passante, qui est également offerte par cette rue, saura briser l'enfermement initial du cadre en même temps que celui du « je ». En effet, les vers suivants, consacrés à la présence de l'inconnue, seront dominés par l'allitération douce de la sifflante /s/, ce qui produira un contraste porteur de sens avec la phonétique dure du premier vers. Le poète affiche un rapport dialectique avec le cadre de la première rencontre : d'une part, il souligne l'aspect négatif de ce lieu et de l'autre, il met l'accent sur son apport positif puisqu'il favorise l'apparition de la passante.

L'univers urbain offre à Baudelaire des sujets de description, de narration et de réflexion. En effet, ce poète est considéré comme « l'homme des foules », il est cet observateur à « l'œil d'aigle » qui devine n'importe quel changement dans le paysage parisien qu'il parcourt à la recherche de rencontres décisives ou en quête de symboles qui font de ce spectacle le reflet d'un monde complexe, celui de la condition humaine et celui de sa propre existence. N'est-il pas cet artiste qu'il définit lui-même en précisant :

> La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule.* Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir[97].

La grande ville moderne est laide et désespérante, elle peut cependant être, par contraste, l'occasion de mettre en valeur une personne ou un événement. À ce propos, Pierre Sansot écrit non sans érotisme :

> Le bizarre, l'étrange, la divine rencontre, le goût parfois sordide, l'ouverture au plaisir, l'espoir, le fol espoir – toutes ces nuances disent d'abord que la ville est à parcourir, à

[97] Charles Baudelaire, « L'Artiste, Homme du Monde, Homme des Foules et Enfant », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 552.

> caresser, à pénétrer comme un corps féminin et que, comme un tel corps, elle possède ses creux et ses points chauds[98].

Paris est ce lieu à la fois aimé et abhorré par le poète. N'écrit-il pas dans son projet d'épilogue du recueil de 1861 : « Je t'aime, ô capitale infâme[99] ! » ?

La quasi-totalité des scènes de notre corpus se placent à Paris. Cette ville apparaît comme l'arrière-scène de la majorité des premières rencontres : dans « La rencontre » de Germain Nouveau, la capitale est évoquée directement dans le cinquième vers « Au bord de la Seine, à Paris ». Dans « La place de la Concorde[100] », Paris est mentionnée dès l'ouverture du poème. Le poète recourt à l'anaphore : (« il n'y avait ce jour-là / que deux personnes dans Paris / dans Paris ») pour insister sur le rôle de ce cadre général dans le croisement de deux êtres. En effet, le merveilleux de la rencontre fait croire aux acteurs de cette expérience qu'il n'y a personne à part eux dans Paris alors qu'en réalité c'est la présence massive des gens (« des millions des millions »), venant de lieux différents et allant chacun dans une direction, qui engendre le miracle. Pierre Sansot estime que « la ville était et elle est encore pour beaucoup d'êtres, le lieu de leurs espoirs et de leurs détresses – leur chance. On comprend alors que le visage de la ville et que le sens de leur destinée se rejoignent[101] ». Et il ajoute un peu plus loin qu'elle « paraît être ce lieu où tout est possible, où la rencontre la moins prévisible a cependant quelque chance de se produire[102] ».

La ville peut se présenter dès le titre du poème ; tel est le cas dans « Paris sans issue » de Char. L'adjectif épithète « sans issue » met l'accent sur la fatalité de cet espace qui multiplie les chances de la rencontre amoureuse étant donné que dans chaque rue peut apparaître une nouvelle « amante courable ». Paris se présente dès lors comme l'espace d'engendrement et d'expansion d'une image bien définie de la femme, celle de l'amante fatale à laquelle le poète ne peut nullement échapper : à la jeune fille « méridienne », rencontrée rue de Sèvres, peut succéder une autre à la rue suivante. Dans ces deux derniers poèmes, le poète choisit « midi » comme cadre temporel du face à face avec l'inconnue. Ce choix éveille dans notre esprit plusieurs interrogations : « est-ce vraiment l'heure ou un simple symbole pour situer la rencontre à mi-

[98] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p. 88.
[99] Charles Baudelaire, « Épilogue », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 191.
[100] Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 177-178.
[101] Pierre Sansot, *op. cit.*, p.74.
[102] Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 89.

chemin ? » ; « ce moment précis ne correspond-il pas à une phase précise de l'écriture poétique, surtout si nous faisons référence au poème « Le Météore du 13 août[103] » dans lequel l'instant de l'apparition coïncide avec le midi du poème ? ». Le choix du nom commun « météore » est significatif : il fait de la scène d'apparition une scène-choc, ce qui expliquerait en quelque sorte cette évacuation du lieu, cédant la voix à la fulgurance de cet instant. Peut-on considérer que le mot « midi » connote aussi cette idée de chaleur extrême[104], de tension, de seuil ?

Dans « Tournesol[105] », la scène se situe dans « les Halles à la tombée de l'été » tandis que dans « Paris sans issue[106] » elle se déroule « avant le magasin *Le Tournis* ». Nous voyons que l'espace commercial est en train d'envahir la scène et de s'imposer en tant qu'espace caractéristique de la ville.

La ville peut demeurer indéterminée : sa présence marquée par l'emploi des deux tirets à fonction explicative (« Le vent chargé de bruits, – la ville n'est pas loin, – ») la présente seulement comme étant une source de bruit dans le troisième vers du deuxième quatrain de « Roman[107] ». Dans « Le poème à Florence[108] » également c'est « dans les bruits de la ville assaillie par le soir » que jaillit celle qui deviendra l'amante du poète. Ces deux indications de l'espace de la rencontre nous renvoient au vers baudelairien mais, contrairement à la violence du langage utilisé par Baudelaire, dans ces deux cas il s'agit d'une simple notification du cadre. Selon Pierre Sansot le bruit de la ville (rumeurs ou cris : respiration par le canal de la rue) rassure car il montre qu'elle continue d'exister étant donné qu' « *une ville serait, en quelque manière, aphone, incapable de se produire et d'exister, si elle ne martelait pas sourdement, par toutes sortes de bruits, ses ambitions, ses projets, ses colères et sa fièvre parfois inutile*[109] ».

[103] René Char, « Le Météore du 13 Août », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 268. Ce poème est formé de trois phrases qui sont les suivantes : « À la seconde où tu m'apparus, mon cœur eut tout le ciel pour l'éclairer. Il fut midi à mon poème. Je sus que l'angoisse dormait. »
[104] Pour les Anciens, l'heure chaude et sacrée de midi était l'heure des spectres.
[105] André Breton, *Clair de terre* (1923), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 85-86.
[106] René Char, *Recherche de la base et du sommet* (1955), *op. cit.*, p. 667.
[107] Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 49-50.
[108] Robert Desnos, *Corps et biens* (1930), *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 586-587.
[109] Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 496.

La rue est le lieu d'élection des premières rencontres. Presque toutes nos scènes s'y déroulent :

Mallarmé localise la scène de l'apparition dans la rue : « …dans la rue / Et dans le soir, tu m'es en riant apparue[110] ». Nous remarquons que le soir lui-même devient le lieu de la rencontre, opérant une sorte de fusion des critères espace-temps qui annoncerait peut-être l'entrée dans le monde du rêve voire du merveilleux. Dans son poème « Les semblables », Éluard choisit aussi ce cadre : « Tu passes dans la rue[111] ». Henri Thomas, également, place la première rencontre dans la rue. L'indication spatiale est mise en relief étant donné qu'elle apparaît à l'ouverture du poème et qu'elle occupe, à elle seule, l'espace du premier vers : « Dans la rue[112] ». Si avec Laforgue ce n'est plus la rue mais l'avenue qui est le lieu de la fuite de l'inconnue : « Elle fuyait par l'avenue[113] », avec Maupassant c'est au « long du boulevard[114] » qu'un parfum si doux vient frapper le jeune homme qui marchait et c'est « sur la place de la Concorde[115] » que les deux acteurs de la scène de Jean Tardieu se sont rencontrés. Renée Vivien, quant à elle, choisit la route : « Je te vis sur la route où j'errais au hasard[116] » alors que c'est « au chemin Saint Jacques » que Desnos croise Florence. Pour souligner l'importance de la rue en particulier et de la ville en général dans le déclenchement de la rencontre, Claude Leroy écrit :

> La passante tient sa souveraineté de la rue. […]. Une grande ville donne bien des chances à l'apparition de l'inconnue. Personne ne s'y connaît. Voirie, moyens de transport, salles de spectacles, monuments, cafés, restaurants…, tous les lieux publics sont soumis à la juridiction du hasard. À chaque instant, inopinément, la merveille peut advenir[117].

Breton accorde une grande place à la rue. Déjà en 1923, « La confession dédaigneuse » (reprise dans *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 12) affirmait souverainement les pouvoirs de la rue : « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon

[110] Stéphane Mallarmé, « Apparition », *Poésies* (1887), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 30.
[111] Paul Éluard, « Les semblables », *La Vie immédiate* (1932), Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 55-56.
[112] Henri Thomas, « Innocence », *Travaux d'aveugle* (1941), *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 56.
[113] Jules Laforgue, « Complainte de la bonne défunte », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 56.
[114] Guy de Maupassant, « Une conquête », *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.
[115] Jean Tardieu, « La place de la Concorde », *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 177-178.
[116] Renée Vivien, « Poème d'amour », *Les Kitharèdes*, 1904.
[117] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 76.

véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel ». Breton croise Nadja pour la première fois dans la rue (« je me trouvais rue Lafayette[118] »). De même sa première rencontre avec Élisa se situe dans ce cadre (« Dans la rue glacée je te revois moulée sur un frisson, les yeux seuls à découvert[119] »). C'est dans la rue que ce surréaliste expérimente la fission libératrice sur le plan de l'existence de la plus intense énergie dans un vagabondage qui favorise la liberté de l'Éros. À ce propos, Jean-Yves Tadié écrit :

> Les récits surréalistes ont donné valeur poétique – reprenant ainsi l'effort de Baudelaire, d'Apollinaire, de Proust – à la rue, aux rues parisiennes, essentiellement. […] C'est dire que le récit surréaliste inverse les termes classiques : à la poésie correspondait la nature, à la prose réaliste la ville. Dans *Nadja*, *Le Paysan de Paris*, *La Liberté ou l'amour !*, *Musée Noir*, c'est la rue le grand lieu *érotique* de la rencontre merveilleuse[120].

Souvent la rue se dérobe derrière la présence de la foule qui peut être propice ou maléfique : dans « À une passante » de Baudelaire, la foule est réduite à une « rue assourdissante » par une métonymie qui, en même temps, la déshumanise et personnifie la rue. Dans « Un coup de soleil » de Maupassant et « À une passante » de Léon Deubel, nous voyons réapparaître, mais cette fois explicitement, la foule au deuxième vers de chacun des deux poèmes : « La foule circulait bruyante et sans souci », « Que cette foule inepte berce[121] ». Nous retrouvons, également, la foule dès l'ouverture du poème « Air vif » d'Éluard (« J'ai regardé devant moi / Dans la foule je t'ai vue[122] »). Nous voyons se succéder et se multiplier l'évocation des lieux et des temps de la scène de première rencontre qui est une scène essentiellement fondée sur le regard, comme le démontre la répétition à sept reprises du participe passé « vue ». En effet, nous passons d'un cadre citadin (la foule) à un cadre naturel (parmi les blés, sous un arbre), d'un lieu public à un lieu personnel (ma maison), voire intime (mes bras), d'un espace gouverné par le conscient à un espace onirique (dans mes rêves). L'indication temporelle, quant à elle, rejoint les saisons opposées, que ce soient celles de l'année (l'été / l'hiver) ou celles du cœur (tourments / rires). Toutes ces indications placent la scène dans l'absolu temporel et spatial qui ne peut correspondre qu'à l'éternité que la promesse du poète en fin du poème vient affirmer : « Je ne te quitterai plus ».

---

[118] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 71.
[119] André Breton, *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1971, p. 85.
[120] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 61. Nous soulignons.
[121] Léon Deubel, « À une passante », *Régner, Poèmes choisis*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 82.
[122] Paul Éluard, « Air vif », *Le Phénix* (1951), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 438.

La rue peut demeurer anonyme (juste une rue sans nom, sans aucune précision qui puisse la rendre réelle), mais elle peut être nommée : dans « Bonne fortune et fortune », Corbière situe la scène dans la « Rue des Martyrs », indication que nous retrouvons entre parenthèses juste après le poème. Nous nous demandons si le choix de ce lieu est motivé par un souci de réalité ou s'il émane d'une sélection minutieuse d'un cadre qui serait en harmonie totale avec la scène et surtout avec son issue. Pierre-Jean Jouve, quant à lui, choisit la « Rue Mazarine » comme théâtre de cette expérience. Comme dans le poème « Une allée du Luxembourg », ici aussi le titre a un caractère chronotopique étant donné qu'il renvoie à la fois à un temps précis de l'histoire de la France (le XVIIème siècle et précisément de 1643 à 1661, période pendant laquelle Jules Mazarin a joué le rôle de premier ministre sous la régence d'Anne d'Autriche) et à un espace (la rue Mazarine est une rue du 6ème arrondissement de Paris. Son nom vient du voisinage du collège des Quatre-Nations, aujourd'hui Institut de France, fondé par Jules Mazarin). Ce lieu est aussi doublement marqué : d'abord historiquement, renvoyant à une période bien précise de l'histoire. Ensuite, personnellement puisqu'il est le lieu du passage de la belle.

De surcroît, nous repérons le choix du lieu public dans plusieurs textes de notre corpus. Dans « La rencontre » de Germain Nouveau, le face à face avec l'inconnue se déroule dans « un café de la Rive Gauche ». Dans la plupart des écrits de Breton le café apparaît comme le cadre propice aux rencontres fortuites : dans *L'Amour fou*, la rencontre se place dans « une salle de café » à la date précise du 29 mai 1934 et dans *Les Vases communicants*, « Le 5 avril 1931, vers midi, dans un café de la place Blanche». Ce choix de lieux réels et de dates précises répondrait peut-être à un souci de vérité, mais est-ce que Breton nous livrera toute la vérité dans l'écriture de ses rencontres ?

À côté du choix des lieux publics, nous retrouvons le choix des lieux de promenade dans plusieurs poèmes : dans « Roman[123] », le cadre spatial joue un rôle dans l'exaltation amoureuse puisque « sous les tilleuls verts de la promenade » surtout dans « les bons soirs de juin », les senteurs et les parfums enivrent l'âme de cet adolescent de dix-sept ans, rendant facile le fait de tomber amoureux. Dans ce poème, c'est d'abord le temps qui est doublement marqué : il s'agit à la fois du temps du

[123] Arthur Rimbaud, *Poésies*, *Le Reliquaire*, Genonceaux, 1891.

calendrier officiel (au mois de juin) et du temps personnel qui correspond à l'âge du poète (dix-sept ans). L'espace, l'est également dans la mesure où il subit la double influence du mois (juin et surtout le soir) et de l'âge (l'adolescence correspond à une vision nourrie d'illusions et de rêves).

Dans « Novembre[124] », Charles Cros place la rencontre dans un « parc oublié » et nous relions le vide qui caractérise ce lieu déserté à la saison qui est dans ce cas l'automne, temps défavorable à cause du vent et du froid. Dans « La passante de Sceaux[125] » et, grâce à une variante du titre : « À une inconnue croisée au parc de Sceaux », nous comprenons que le poète a croisé cette inconnue dans un parc. Edgar Poe[126], de son côté, situe la scène dans « un jardin hanté », cadre dans lequel il a vu, une seule fois, celle qui l'a enchanté par sa présence.

Ce choix du lieu public par les poètes (Baudelaire, Corbière, Mallarmé, Éluard, Breton…) souligne le caractère ordinaire de cet événement qui peut prendre place dans les lieux les plus fréquentés d'une vie quotidienne. La première rencontre se présente comme un phénomène social qui unit l'être à l'autre, ne serait ce qu'en cours de route, dans une rue, au croisement de deux chemins…

Le métro est l'un des grands pourvoyeurs en scènes de première vue. René Char a choisi de situer sa première rencontre avec l'inconnue à la station Trocadéro, et précisément dans le couloir des correspondances, au sein d'un récit autobiographique paru en 1949 dans la revue *Empédocle*, « Madeleine qui veillait ». Il fixe, dès le début du récit, le cadre temporel (« Il est plus de onze heures ») et nous apprenons vers la fin que la scène s'est déroulée pendant une « nuit de janvier ». Nous n'avons pas trouvé de texte poétique dans lequel la première rencontre se situe dans un train[127]. Cependant dans le roman *Le Malheur d'aimer*[128] de Claude Roy, Alain découvre Anna pour la première fois le temps de l'étincelle d'un briquet allumé par cette jeune fille avant de sombrer dans l'obscurité d'un compartiment de train.

[124] Charles Cros, *Le Collier de griffes*, 1908.
[125] René Char, « La passante de Sceaux », *La Parole en archipel* (1962), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 384.
[126] Edgar Poe, « À Hélène », *Les Poëmes d'Edgar Poe*, traduits par Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 207-208.
[127] Par contre le 1er janvier 1915, Apollinaire a réellement rencontré Madeleine Pagès dans un train qui la ramenait de Nice à Marseille. Cette rencontre donnera lieu à une longue correspondance entre les deux amoureux (voir Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, 2005).
[128] Claude Roy, *Le Malheur d'aimer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 30-31.

Nous ne pouvons occulter l'importance des cadres de fête ou de cérémonie qui, à cause de la présence d'un grand nombre de personnes, favorisent les rencontres. Dans « Initium[129] » Paul Verlaine choisit le bal comme lieu de la première vue. Dans « En revenant… » Vildrac cède la place au lecteur qui doit, grâce à quelques indices, deviner ce cadre. Le lieu n'est pas mentionné mais nous pouvons l'identifier à travers les monologues des deux acteurs : il s'agit d'un cadre de fête ou de réunion, en tout cas de rassemblement. D'ailleurs, Jean Rousset signale « la préférence souvent et logiquement accordée à un cadre de fête, de cérémonie, de rassemblement public », et il ajoute : « ce peut être toute intersection entre un site et un autre, entre un dedans et un dehors : seuil, fenêtre, passage, carrefour, etc.[130] »

Dans « 17 juin 1943[131] », le poète attend l'apparition de l'aimée à sa fenêtre comme le montrent les deux vers : « Et j'allais regarder souvent à la fenêtre / Comme si le bonheur devait entrer par là ». Jean Rousset définit la fenêtre comme étant un « lieu d'attente, vigie sur le vide d'où peut surgir le client, l'événement […] dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuser dans l'espace sans avoir à quitter son point de fixation[132] ».

Le carrefour est le point de rencontre de plusieurs artères passagères. C'est un espace emblématique car tout en étant un lieu propice à la rencontre, il est lui-même croisement de deux voies qui mime le croisement de deux existences. C'est un croisement spatial qui devient croisement temporel par la rencontre. Dans « Carrefour[133] », Desnos met l'accent sur les transformations qu'a subies cet endroit jadis porteur de symboles positifs (dans l'antiquité par exemple il passe pour un symbole commode de la liberté de choix) en montrant que malgré le progrès signalé par « les inscriptions d'émail », ce lieu a gardé en lui les souvenirs des rencontres et même « le parfum d'amours révolues / Irrémédiablement enfouies dans un oubli tortueux ». Certes ce n'est nullement par hasard qu'André Breton situe sa première rencontre avec Nadja tout près d'un carrefour : « Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou

[129] Ce titre est symbolique puisque tout en ayant pour sens : début, moment initial, il renvoie à la définition de la première rencontre qui n'est en réalité que le commencement, la première étape d'une relation amoureuse.
[130] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 48.
[131] René-Guy Cadou, *Hélène ou le règne végétal*, Paris, Seghers, 2011 [1952], p. 26.
[132] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 123.
[133] Le poème « Carrefour » s'ouvre par les vers suivants : « Il y a dans ce carrefour une atmosphère de souvenirs, de rencontres, de faits étranges absurdes et très importants » (Robert Desnos, *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 154).

ignore le nom, là devant une église[134] ». Nous retrouvons ce cadre ultérieurement dans « La rencontre dans le carrefour[135] » du poète surréaliste belge Marcel Lecomte.

En parcourant les poèmes de notre corpus, nous relevons différentes expressions de la topographie et du temps ainsi que différentes relations entre ces deux instances.

Contrairement au choix des cadres ouverts par la plupart des poètes, Marie Noël place la scène dans un espace clos, celui de son logis (« Quand il est entré dans mon logis clos ») effectuant un écart repérable par rapport au scénario habituel de la première rencontre. Elle choisit aussi un temps personnel qui correspond à son état psychologique puisque les indications : « l'hiver dans les doigts, l'ombre sur le dos » annoncent sa déchéance morale suggérée par le froid et l'obscurité. L'emploi de l'imparfait à valeur durative et répétitive dans le refrain (« Et je cousais, je cousais, je cousais… ») ainsi que la répétition du son « our » dans le vers « J'ourlais un drap lourd » dévoilent et accentuent la pesanteur éprouvée par cette femme qui semble doublement prisonnière de son logis et de sa solitude.

Quoique la majorité des scènes de notre corpus se situent dans un cadre urbain, nous trouvons quelques exceptions à ce choix dans les poèmes de Charles Cros, de Charles-Ferdinand Ramuz, de Char… Mais il faut noter que la nature même présente ne représente plus les mêmes caractéristiques qu'elle avait dans la poésie romantique, elle n'est plus ce cadre grandiose qui propulse les élans lyriques du poète contemplateur.

Le poème « Les quatre saisons[136] » nous livre l'évolution de la relation amoureuse au rythme des saisons. L'étape de la première rencontre correspond au printemps, saison propice à l'exaltation amoureuse, d'autant plus que le cadre spatial « les bois nus » y contribue. Le poète énumère des noms de fleurs et de plantes odorantes (lilas, muguets, glycine, cytise, réséda) en montrant leur effet quasi magique sur le comportement des deux acteurs. Le temps est redéfini par le poète qui recourt à un langage métaphorique : les saisons ne sont plus celles de l'année mais celles d'une vie étant donné que chaque saison correspond à une période de l'existence en même temps qu'à une étape de la relation amoureuse qui naît au printemps, s'enflamme en été, se détériore en automne et s'éteint en hiver.

[134] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 72.
[135] Marcel Lecomte, « La rencontre dans le carrefour », *Le Suspens*, Paris, Mercure de France, 1971.
[136] Charles Cros, *Le Coffret de santal*, 1873.

Dans « Fastes[137] », par exemple, la rencontre a lieu quand « l'été chantait sur son roc préféré » et dans « la mer dont la longue pelle bleue s'amusait » aux pieds des amoureux. À travers la personnification, le poète met l'accent sur le temps qu'il fait dans cet univers méditerranéen et, en décrivant l'intimité qui relie le soleil et le roc, il dévoile l'harmonie entre ces deux éléments naturels. Le poète met en valeur la joie qui anime le cadre de la rencontre à travers l'emploi du verbe « chantait ». Il s'agit d'un cadre propice au bonheur et à la jouissance puisque l'épanouissement de la nature offre l'espace idéal à l'épanchement amoureux. Mais nous découvrons à travers la répétition « L'été chantait et ton cœur nageait loin de lui » que la beauté du climat est en opposition avec l'état d'âme du personnage féminin.

L'emploi de l'oxymore « liberté triste » retrace les fluctuations des émotions éprouvées par le couple, émotions qui oscillent entre un mouvement d'ouverture libéral et un mouvement d'enfermement mélancolique. Ce couple opère un mouvement d'écart à deux reprises : d'abord, écart par rapport au cadre temporel (« l'été chantait à l'écart de nous qui étions silence ») qui met l'accent sur le contraste entre le chant de l'été et le silence du couple, le rendant encore plus perceptible. Ensuite, l'emploi du comparatif « mer plus encore que la mer… » place les deux acteurs à l'écart du cadre spatial. Cet écart de degré souligne la grande agitation qui règne en leur âme. En installant un tel écart le poète chercherait à rompre la continuité révélée par la poésie romantique entre la nature et l'état d'âme des amants.

Le cadre spatio-temporel devient une instance autonome en rupture avec les acteurs et leurs sentiments. Le temps et le lieu deviennent des actants qui motivent la scène et participent à son évolution, ce ne sont plus des objets de décor mais des éléments moteurs qui agissent sur les acteurs en orientant leur actions ainsi que leur réactions et, par la suite, leur destinée. L'indication temporelle et spatiale ne se limite plus à cadrer la scène, elle devient une sorte de point de repérage à partir duquel le poète évalue les changements au sein de sa relation avec cette femme.

[137] René Char, *Fureur et mystère*, *op. cit.*, p. 273.

Lors de la première rencontre, le moindre élément du cadre spatial devient révélateur de sens, fixant à jamais l'image du lieu où se manifesta le destin. Un jour se transforme subitement en une date[138] et un horaire gravés dans la mémoire en lettres lumineuses. Le vers : « Juin, quatre-vingt-cinq, minuit…presque » qui clôt le poème « La rencontre » de Germain Nouveau en est la meilleure illustration. Il met à nu indirectement l'effet grandiose du face à face amoureux qui rend le sujet masculin sensible au moindre détail et esclave de la moindre sensation qu'éveille en lui la rencontre avec son Désir.

La plupart des scènes de notre corpus prennent place à Paris : « À une passante » de Baudelaire, « Bonne fortune et fortune » de Corbière, « Rue Mazarine » de Pierre-Jean Jouve, « Tournesol », *Nadja*, *L'Amou fou*, *Les Vases communicants* de Breton, « Rencontre » de Germain Nouveau, « La place de la Concorde » de Tardieu, etc. – seul le poème « Barbara[139] » choisit une autre ville, à savoir Brest. Cela dit, il paraîtrait acceptable d'estimer que ces poèmes nous rendent une représentation fantasmagorique de Paris, plus généralement de la grande ville, mettant ainsi en place un mythe moderne de la capitale. Roger Caillois vient affirmer notre idée dans son article « Paris, Mythe Moderne » quand il écrit :

> En somme, vers 1840, on constate un changement considérable dans le monde extérieur, principalement dans le décor urbain, et en même temps, naît une conception de la ville de caractère nettement mythique, qui entraîne une évolution du type du héros et une révision sévère des valeurs romantiques[140].

Encore faut-il noter que presque toutes les scènes[141] se déroulent en France et c'est seulement le poème « Rosemonde » de Guillaume Apollinaire qui place la première rencontre, qui est dans ce cas poursuite, dans le cadre de la Hollande et précisément à Amsterdam.

Ce n'est plus le printemps mais plutôt l'été qui devient la saison des amours (« à la tombée de l'été » dans Tournesol, « midi et l'été » dans « Paris sans issue », « au mois de juin » dans « Un coup de soleil », « un soir d'été, Juin, quatre-vingt-cinq, minuit…presque » dans « La rencontre », « l'été chantait » dans « Fastes », « le soir d'été » dans « À la femme aimée », « nuit de juin » dans « Roman », « été splendide »

[138] Le poème de René-Guy Cadou a pour titre « 17 juin 1943 », il commémore la date exacte de la première rencontre ayant lieu entre le poète et Hélène sa bien aimée et l'inspiratrice de son recueil *Hélène ou le règne végétal.*
[139] Jacques Prévert, *Paroles* (1946), Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 203-204.
[140] Roger Caillois, « Paris, mythe moderne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 284, mai 1937, p. 697.
[141] Nous parlons ici des scènes écrites par des poètes français.

dans « Rue Mazarine », « 17 juin 1943 » de René-Guy Cadou). Nous avons l'impression que ce temps chaud participe à l'éveil des désirs et motive en quelque sorte l'émoi amoureux. À la ville correspondrait éventuellement une nouvelle temporalité amoureuse et la première rencontre se définirait plutôt comme un instant d'exaltation érotique causé par la chaleur, le coup de foudre, s'identifiant dans la majorité des cas à un coup de sang, nous éloignant ainsi des visions idéalisantes de l'*Amour* et de la *Beauté*. Dans ces poèmes, nous voyons s'éveiller les sensations et parler le corps enfiévré tant par le beau temps que par la beauté féminine. La scène est le lieu où jaillit le désir, il enflamme les sens et pousse le poète soit à célébrer l'objet de son désir « qui passe » soit à le poursuivre. Le poème lui-même n'est-il pas poursuite d'un certain idéal (celui que la poésie moderne redéfinit) qui est voué à disparaître, n'est-il pas le langage d'un désir en quête de son objet : la *beauté* ?

Certes, le lieu et le temps jouent un rôle décisif dans le déclenchement et l'élaboration de la scène étant donné qu'ils constituent l'arrière-plan sur lequel se placera l'action centrale de notre scène, à savoir la première rencontre amoureuse. Mais n'est-ce pas cet événement lui-même qui produit l'espace scénique faisant d'un lieu et d'un moment quelconques le théâtre d'un instant ? La rencontre n'est-elle pas une victoire sur la distance spatiale et temporelle ?

Si nous nous livrons à une étude comparative et chronologique des lieux et du temps de la première rencontre, nous remarquons aussitôt que plus nous nous avançons dans la poésie du XXème siècle, plus nous voyons apparaître la ville au détriment de la nature. Une nouvelle topologie ainsi qu'une nouvelle chronologie sont ainsi inventées. À cet égard Robert Bréchon note : « Alors que, chez les romantiques, l'imagination cherchait sa pâture dans les bois, sur les montagnes ou au bord des océans, c'est à Paris que le surréalisme demande de lui fournir les impressions et les décors qui composent son univers imaginaire[142] ». Aragon, de son côté, évoque sur un ton ironique la nostalgie du passant des grandes villes pour la nature :

> Rien ne lui est offert que ces mosaïques de fleurs et de prés ou ces réductions arbitraires de la nature, qui constituent les deux types de paradis courant. Ce sont ces derniers qu'il préfère, parce qu'il est ivre encore de l'alcool romantique. Il se jette à cette illusion, tout prêt à réciter aux Buttes-Chaumont *Le Lac* de Lamartine, […]. Une fois qu'il s'y est jeté, ce n'est pas à la rumeur des torrents que son esprit

[142] Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 142.

> chavire : le chemin de fer de ceinture est là, et le halètement
> des rues borne l'horizon[143].

Ces deux composantes essentielles reçoivent différentes formulations selon l'intention du poète et la conscience du temps et de l'espace qu'il veut expliciter. Loin d'être neutres, les définitions spatiale et temporelle sont marquées subjectivement. Le lieu n'est plus un simple décor mais un actant qui participe au déroulement de la scène et même de son issue et le temps est ce principe fondateur de la scène : il déclenche la scène, marque le lieu et oriente la narration de cet événement ainsi que sa fixation dans l'espace poétique (grâce à un travail de mémoire).

Le cadre spatial n'est nullement une simple localisation dans l'espace, il est doué d'une âme et porte en lui des signes du passage du temps ainsi que des indices personnels. Le temps, quant à lui, est intimement lié à l'état psychologique du poète. Nullement objectif, il peut être lié aux événements intimes d'une existence jusqu'à en être marqué. Le temps historique peut aussi apparaître en filigrane dans la scène de première rencontre. En effet, l'instant apparaît comme étant le moment moderne par excellence, celui de la satisfaction hédoniste mais aussi de l'angoisse d'une impossibilité à lier le présent au passé et à le mettre en perspective dans l'avenir. La scène de première rencontre, souvent fugace, s'enchaîne sans préparation ni lendemain, dénonçant cette modernité qui s'installe avec son goût de l'éphémère et sa passion du passage.

La scène se déroule le plus souvent dans la rue. Nous ne pouvons ignorer le caractère emblématique de ce lieu qui par son ouverture, par ce qu'il renferme de mystères et de surprises, voire de dangers, ne peut être qu'une représentation en miniature de la grande ville. À ce propos, Claude Leroy affirme que « loin de se réduire à un simple décor, seule la rue avec ses mouvements de foule, ses promiscuités imprévisibles permet à l'inconnu d'apparaître. L'homme des foules sait, quand il y prend des bains, qu'il va à la rencontre de son désir[144] ». À une topologie moderne (les

[143] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926, p. 176-177.
[144] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 32.

passages, le métro, les Halles…) correspondrait sûrement une temporalité moderne[145] et à l'espace urbain qui prédomine répondrait désormais le règne de l'instant[146].

Avec l'étude du cadre spatio-temporel, des positions des deux acteurs et des circonstances de la première rencontre, nous avons vu que de ces éléments dépendra tout ou partie de la scène. Pouvons-nous, donc, avancer l'hypothèse selon laquelle le poète choisit a priori les éléments de son scénario à partir de l'issue envisagée pour la scène ? À cet égard le poème « Bonne fortune et fortune » de Corbière nous semble illustratif étant donné que la « Rue des Martyrs » apparaît comme étant un lieu prédestiné à la scène de rencontre dans laquelle le poète ne sera qu'un martyr. Il s'agit d'un montage ironique – donc tout à fait volontaire – comme il y en a beaucoup dans *Les Amours jaunes*. Jean Rousset répond à notre interrogation en ces termes : « c'est en vue du déroulement de la rencontre que le romancier dispose d'abord ses acteurs sur l'aire de jeu[147] ».

Dans la majorité de nos poèmes la scène se situe au soir ou la nuit : nous passons d'une scène de vue à une scène de vision (les termes « songerie, Rêve » employés par Mallarmé dans « Apparition » le démontrent) et nous évoluons donc d'un cadre réel (la rue par exemple) à un cadre imaginaire (l'espace onirique de la songerie). Les indications de temps et d'espace, quoique mentionnées dans certains poèmes, ne réduisent aucunement le mystère qui enveloppe la scène. Même s'il est inscrit dans l'espace du poème, le cadre spatio-temporel demeure indéterminé, c'est souvent un jour, un soir ou une nuit, une rue, une foule ou un café, ce qui nous pousse à avancer l'idée selon laquelle la première rencontre se joue le plus souvent dans le subconscient du poète en étant une scène fantasmatique que le désir déclenche. L'imprécision contribue à l'ouverture de la scène et offre au lecteur la chance de pouvoir glisser dans l'espace scénique et de se l'approprier en devenant lui-même le sujet amoureux de la première rencontre.

De surcroît, le lieu n'est plus présenté dans tous ses détails, nous voyons de plus en plus disparaître la description minutieuse du décor de la scène. Cette possibilité pour

[145] Le cadre urbain est construit à base de fer et selon Walter Benjamin on encourage l'emploi du fer pour les passages, les halls d'exposition, les gares « toutes constructions qui visent à des buts transitoires. » (Voir *Paris, capitale du XIXème Siècle*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 14.)

[146] Étudiant la vision de Paris dans *Les Fleurs du mal*, John E. Jackson note que « Paris est avant tout le théâtre même de la temporalité ». Il considère que l'importance accordée aux transformations qui affectent la capitale a un sens bien précis. Il s'agit de « rendre visible la qualité essentiellement fugitive du mode d'être de cette ville qui existe à la manière d'un individu. » (Voir *La Mort Baudelaire. Essai sur Les Fleurs du Mal*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1982, p. 88).

[147] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 48.

le lecteur d'assumer le « je » du sujet poétique ainsi que la topologie vague[148] font partie des caractéristiques du discours lyrique auquel la majorité de nos poèmes appartiennent. En fait, le poème est écrit de sorte que l'expérience personnelle du sujet lyrique peut devenir une expérience universelle touchant tout être ayant la possibilité de lire le poème et le désir de se l'attribuer, faisant du poète un dépossédé et du poème non pas l'espace d'émergence d'« une subjectivité » mais de « la subjectivité ». À ce propos, Aragon écrit : « Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi[149] ».

Le cadre est souvent suggéré et nous voyons apparaître de nouvelles modalités de la topologie puisque, loin de se situer dans le réel, la scène peut se placer dans un cadre « surréel » (« les marches tièdes » dans le poème « Elle était venue » de Charles Vildrac, « la brume » dans le poème « À la femme aimée » de Renée Vivien) gouverné par les forces de l'inconscient tels que le sommeil, le rêve, l'hallucination, etc., ce qui dévoile l'intérêt des poètes pour la réception du texte poétique et la participation active du lecteur mais aussi annonce une nouvelle esthétique accordant une place aux forces irrationnelles. La scène de première rencontre apparaît telle une manifestation du surnaturel, elle nous suggère que quelque chose de plus beau et de plus profond se cache derrière le voile de la nature sensible, que le visible n'est pas tout et que la froide raison échoue, à elle seule, à expliquer les grands moments de la vie humaine.

Parfois l'une des deux définitions de l'espace et du temps se cache sous le langage poétique de la suggestion ou de l'imprécision volontaire, mais en faisant le tour de tous les textes de notre corpus nous n'avons pas trouvé une scène de laquelle ces deux définitions seraient entièrement absentes. C'est seulement la façon de les inscrire dans l'espace poétique qui change par rapport à leur évocation dans le roman. Le poème, comme le texte romanesque, fait appel au lecteur en lui léguant la tâche de repérage du cadre spatio-temporel et de son identification, mais si le poème choisit la suggestion qui ne peut que solliciter l'imagination (la mémoire aussi) de celui-ci, le texte romanesque en explicitant ces données n'interpelle que sa soif de réalité et de vraisemblance émanant uniquement de sa faculté rationnelle. Derrière le poème et sa réception apparaît une vision unitaire de l'homme en tant que totalité que le conscient et

[148] Dans ce même contexte nous pouvons référer à Michel Collot qui a observé la fonction d'« indétermination des déterminants » chez Rimbaud (*La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 194-200.)
[149] Louis Aragon, *op. cit.*, p. 246-247.

l'inconscient fondent et c'est cette vision que l'école surréaliste, s'opposant à l'hégémonie des systèmes rationalistes, a voulu réinstaurer en recourant à la poésie.

2-b- Les deux acteurs

« Il n'y a que toi avec moi au monde,
il n'y a que ce moment seul enfin
où nous nous serons aperçus face à face ! »

Paul Claudel, *Le Pain Dur*, acte III, scène 2.

Le décor n'est pas suffisant à lui seul pour déclencher la rencontre car que serait un décor sans acteurs sinon le lieu de l'absence ? En effet, c'est autour des deux acteurs que toute la scène se joue. Le thème de la rencontre ainsi que la scène se fondent tous deux sur la présence d'au moins deux personnes puisque dans ce contexte amoureux le verbe « rencontrer » ne peut être que transitif, faisant appel à un complément d'objet direct (le « je » interpellant l'autre : son objet de désir) et la scène, selon Philippe Ortel, est une « interaction de deux acteurs sous le regard d'un tiers[150] ».

Dans « La place de la Concorde[151] », la présence de deux personnes est un aspect fondateur de la scène comme le montrent ces deux vers : « il n'y avait ce jour là / que deux personnes dans Paris ». Il faut noter que c'est aussi l'un des effets de la première rencontre que de faire croire aux deux acteurs qu'ils sont les seuls présents de la scène amoureuse alors qu'en réalité Paris, qui correspond ici à l'espace scénique, est encombré de personnes (« c'est ainsi qu'on est des millions / des millions »).

Dans la plupart des poèmes de notre corpus, le pronom personnel « je » renvoie au poète énonciateur et destinateur du message amoureux. L'identité de ce personnage, si nous oublions de faire référence à celle réelle de poète et si nous nous limitons à l'espace scénique, est à deviner à travers le poème : c'est un passant, un rôdeur, un errant, un piéton de Paris, un promeneur et peut être même « un dragueur » qui part à la recherche de sa proie.

Pour évoquer la destinatrice, les poètes recourent rarement au nom propre de celle-ci et le plus souvent à différents pronoms personnels (tu, vous, elle). Le nom de la femme rencontrée est souvent mis en réserve, le poète se trouve en présence d'une inconnue qui prend différents visages : c'est une passante dans la majorité des poèmes,

[150] Ph. Ortel, « Valences dans la scène pour une critique des dispositifs », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 304-305.
[151] Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 177-178.

une promeneuse, une voyageuse, une fée, une revenante, une « allumeuse » voire une prostituée.

Dans « À une passante », nous sommes en présence de deux personnages principaux : « une passante » et « un extravagant ». Le titre fait de la passante en même temps l'héroïne, la destinataire et la dédicataire de ce poème en forme de message. L'évocation du personnage féminin évolue du nom commun « une femme » (l'inconnue), vers l'emploi des adjectifs possessifs « sa jambe, son œil » qui font de cette passante une troisième personne du singulier « elle » (l'absente), pour finir par l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne du singulier « tu » (la présente). Cette progression correspond à un passage de l'évocation (narration) à l'invocation (discours) et en même temps à une évolution de l'absence vers la présence. La femme est-elle l'absente du récit de la première rencontre et la présente dans le discours poétique ?

Le personnage féminin demeure inconnu : « une femme ». Elle est perçue avant d'être nommée, ce qui produit un effet de ralenti. Nous la voyons à partir du regard du poète et à travers les sensations qu'elle éveille en lui. Le rythme s'allonge, semblant épouser la progression de la passante vers le personnage masculin. Il fait monter le suspens que le poète a recherché en faisant précéder l'arrivée du mot « femme » par une énumération de deux adjectifs juxtaposés (« Longue, mince »), d'un syntagme prépositionnel (« en grand deuil ») et d'un syntagme nominal (« douleur majestueuse ») . Les vers 3 et 4 prolongent cet effet d'allongement par l'enjambement du vers 3 sur le vers 4. En outre, ils produisent un effet de balancement 3/3//3/3 qui imite la démarche élégante et étudiée de la passante :

« Une **fem** / me pa**ssa** // d'une **main** / fastu**euse**
Soule**vant**, / balan**çant** **//** le fes**ton** / et l'our**let** »

La symétrie des deux participes présents, séparés par une virgule, puis celle des deux groupes nominaux coordonnés par « et » accentuent le rythme 3/3 et lui donnent son sens : celui d'un va-et-vient régulier, accordé au pas de la passante et au mouvement de son bras guidant les ondulations de sa robe (valeur imitative du rythme de ces deux vers).

La description de la passante insiste sur son élégance : son allure générale est « majestueuse » ; le geste de sa main évoque le luxe (« fastueuse ») ; au vers 5, elle est encore qualifiée par l'adjectif « noble ». L'habillement est celui d'une bourgeoise : elle porte une robe longue, qu'il faut soulever pour éviter que l' « ourlet », c'est-à-dire le bas

de la robe, traîne par terre ; un « feston », c'est-à-dire une pièce de broderie, orne cet ourlet ; elle est « en grand deuil », c'est-à-dire toute habillée de noir, mais l'expression connote aussi l'idée d'un vêtement somptueux. À travers cette description nous retrouvons la vision baudelairienne de la femme, vision que le poète expose en ces termes :

> La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non-seulement dans son allure et le mouvement des ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité […]. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume[152] ?

C'est une femme fatale qui nous offre l'image de la beauté moderne étant donné que son portrait réunit les opposés : l'éphémère (« fugitive ») et l'éternel « l'éternité »), le mouvement rapide (« passa ») et l'immobilité (« statue »), la vie (« renaître ») et la mort (« tue »). Elle a une démarche affectée[153] : « soulevant, balançant le feston et l'ourlet ». Baudelaire considère que

> la femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible[154].

Le mouvement de la passante semble s'immobiliser au vers 5 avec la métaphore « sa jambe de statue ». Cet arrêt sur image représente peut-être comme une image mentale idéalisée, la dernière que conservera le poète après la disparition de l'inconnue. Cette femme incarne en elle l'idéal parnassien où la beauté est statique[155]. Elle frôle la perfection en mariant l'agilité à la noblesse et la douceur à la douleur, ce qui la rapproche d'un être divin et supérieur et nous pousse à penser qu'elle n'est qu'un idéal que le poète veut atteindre, une image du Beau qui hante l'imagination de celui qui va essayer de la créer et de la recréer perpétuellement.

---

[152] Baudelaire, « La Femme », *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 561.
[153] On se demande si c'est la grâce un peu altière d'un dandysme au féminin.
[154] Baudelaire, « Éloge du Maquillage », *op. cit.*, p. 562.
[155] Voir le premier vers du poème XVII intitulé « La beauté » de Baudelaire : « « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 21.

Le personnage masculin, quant à lui, apparaît comme objet entouré et enfermé par la foule au premier vers (« autour de moi »). Notons par ailleurs le portrait peu flatteur que le poète donne de lui-même dans ce poème : un être hypersensible, qui ressent la rue, la foule comme une agression (vers 1), qui réagit de façon un peu ridicule à la vue de la passante : par opposition à l'élégance qui se dégage de celle-ci, il se compare à un « extravagant », « crispé », « buvant » avidement dans ses yeux, c'est-à-dire la dévisageant avec un regard d'halluciné. D'objet, il se transforme aussitôt en sujet qui retrouve l'affirmation de son identité dans l'effet du regard féminin (« Moi, je ») mais ce sujet demeure en même temps l'objet de la femme et de l'amour qu'elle suscite en lui. Derrière le pronom personnel « je » se dressent trois figures : celle du poète, celle de l'amoureux et celle de l'extravagant. Le poète se qualifie d' « extravagant », est-ce se considérer comme un fou, et pris de quelle sorte de folie ? Est-ce un fou de la ville, de la rencontre, de l'échec ou de la beauté ?

La passante peut être nommée dès le titre, que ce soit du récit poétique ou du poème. Dans « Rosemonde », *Nadja*, « Barbara » et « Le poème à Florence » il ne s'agit plus d'une inconnue mais d'une femme dotée d'un nom qui la distingue de toutes les autres et qui peut la rendre réelle ou, du moins, lui conférer une illusion de réalité. Cependant, si nous examinons de près les textes (dans leur rapport avec le titre) nous voyons que, même donnée, l'identité de la femme demeure le plus souvent énigmatique.

Dans le poème de Prévert, le nom de la femme, quoique apparaissant déjà dans le titre « Barbara », est réemployé huit fois de suite tel un refrain. Le poète commence par décrire cette femme à travers son mouvement (« tu marchais »), il recourt à l'accumulation d'adjectifs appartenant à l'isotopie du bonheur (souriante, épanouie, ravie, ruisselante) pour mettre l'accent sur sa joie et son épanouissement. Il y a une quasi fusion entre le personnage féminin et l'espace, tous deux témoignent d'un état d'extase et de paix. Le poète opère un jeu avec les mots à travers la répétition inversée de « sous la pluie / Ruisselante ravie épanouie » qui fait de la pluie une métaphore de la femme et de cette dernière son reflet. Le verbe « croiser » vient annoncer la rencontre proprement dite. Il s'agit d'une rencontre ordinaire, celle de toute vie quotidienne où nous pouvons croiser des personnes en cours de route. Le poète et cette femme sont deux inconnus qui se voient pour la première fois comme le montrent les deux vers : « Toi que je ne connaissais pas / Toi qui ne me connaissais pas ». Cependant cela ne les

a pas empêché d'échanger des sourires. Une atmosphère de détente et de gaieté règne sur l'espace à tel point que les personnages semblent en être touchés.

Alors que dans « Barbara », le prénom de la femme apparaît réel, dans le poème d'Apollinaire, celui-ci est symbolique. Le surnom « Rosemonde » émane du choix du poète qui veut lier le souvenir de la rencontre-poursuite au souvenir de la Hollande : « Je la surnommai Rosemonde / Voulant pouvoir me rappeler / Sa bouche fleurie en Hollande ».

Dans *Nadja*, précisément au début de la scène, le personnage féminin n'était qu'une inconnue « très pauvrement vêtue » et venant en sens inverse. Dès son apparition, cette jeune femme est enveloppée de mystère comme le montrent les expressions suivantes : « si frêle qu'elle se pose à peine en marchant », « un sourire imperceptible », « l'inconnue », « elle sourit, mais très mystérieusement ». Lors de la première rencontre, cette passante a raconté toute son histoire (et surtout son passé) à Breton : elle a insisté sur ses difficultés d'argent, précisé sa ville natale (Lille) et évoqué la nature de sa relation avec un étudiant, son père et sa mère. Enfin, elle a révélé son nom. Cependant, Breton ne s'est pas satisfait de ces informations et lui a posé « la question qui résume toutes les autres », à savoir « Qui êtes vous ? » et la réponse de Nadja vient sans hésitation : « Je suis l'âme errante[156] ».

L'entrée en scène de Nadja, qui a fait l'objet d'une longue préparation, incarne le surgissement de l'énigme dans l'univers bretonien et constitue par là-même un « fait-précipice » surréaliste. L'irruption de la femme coïncide avec l'apparition du mystère de telle sorte que nous pouvons estimer que, loin d'être une femme réelle, Nadja pourrait être une incarnation du surréalisme et de la théorie du hasard objectif qu'elle annonce puisqu'elle sourit « *comme en connaissance de cause*[157] » à Breton, révélant ainsi un nouveau trait caractéristique de la rencontre, à savoir son aspect prémédité. De surcroît, le nom de Nadja est emblématique : si nous le relions à la totalité du récit, il pourrait coïncider avec le commencement d'une histoire d'amour qui aura lieu vers la fin, d'autant que le nom « Nadja », en Russe « Nadejda » veut dire : « le commencement du mot espérance et n'en est que le commencement[158] ». « Mais qui est Nadja en fin de compte ? ». En cherchant à identifier cette femme nous trouvons qu'elle n'avait pas ce

[156] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 82.
[157] *Ibid*., p. 73.
[158] *Ibid*., p. 75.

nom[159] comme le montre le témoignage suivant de Philippe Soupault : « J'étais encore un de ses meilleurs amis, quand il me demanda de rencontrer « à sa place » celle qu'il appelait Nadja et qui ne s'appelait pas Nadja. » Il précise : « C'est lui qui l'a baptisée ainsi[160] ». Et dans l'ouvrage de Claude Leroy nous apprenons que la vraie Nadja s'appelle Léona-Camille Ghislaine D[161], c'est une femme qui a véritablement existé, originaire de Lille, et qui a fini internée dans un établissement psychiatrique.

L'identité de cette femme est problématique : si nous l'appréhendons comme figure littéraire, elle incarnerait l'esprit nouveau du surréalisme puisque son apparition, son identité fluctuante et même sa folie annoncent la théorie surréaliste, celle du « hasard objectif » et de la « beauté convulsive ». Cependant, si nous nous intéressons à elle en tant que personne réelle, elle pourrait être Léona, cette prostituée venant de Lille. À ce propos, Maurice Blanchot écrit :

> Naturellement Nadja est vraie ou, pour mieux dire, elle n'est pas vraie, elle se tient à l'écart de toute vérité interprétable, elle ne signifie que la particularité insignifiante de sa présence – et cette présence est de rencontre : apportée par le hasard, reprise par le hasard, dangereuse et fascinante comme lui et finalement se dissipant en elle-même, dans l'effrayant entre-deux ouvert par l'aléa entre raison et déraison[162].

À partir de la scène de première rencontre, nous ne relevons que peu de chose sur l'identité du sujet masculin qui dans ce cas précis s'identifie à la personne de l'auteur-narrateur André Breton. À travers un dialogue entre Breton et Nadja, nous apprenons juste qu'il est marié[163] et que ce qui la touche en lui est sa simplicité[164].

Le titre « Le poème à Florence » de Robert Desnos signale l'appartenance du poème à un genre littéraire aujourd'hui tombé en désuétude, à savoir l'épître dédicatoire. Le poète s'adresse à une femme en la nommant et en lui dédiant le poème qu'elle a inspiré. La dédicace constitue une sorte d'appel à l'amante et dévoile le désir de la rendre éternelle comme le montrent ces deux vers : « J'inscris ici ton nom hors des deuils anonymes / Où tant d'amantes ont sombré corps âme et biens ». Le poète veut tracer le portrait de sa bien-aimée : son visage, son rire, ses yeux, sa gorge et même ses

[159] Dans son livre, Breton avance que Nadja s'est elle-même choisi ce nom : « Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi… » (Voir *Idem*.)
[160] Philippe Soupault, « Souvenirs », *NRF*, n° 172, 1er avril 1967, p. 660-671.
[161] Claude Leroy, *op. cit*., p. 211.
[162] Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 607.
[163] Breton écrit : « Comme je veux prendre congé d'elle, elle demande qui m'attend. « Ma femme. - Marié ! Oh ! alors… » (Voir André Breton, *op. cit.*, p. 81.)
[164] Voir page 82.

parfums dans l'espace du poème pour lui permettre de rejaillir ; image perpétuelle de l'amour contre la perte que le passage du temps entraîne. Contre le futur « demain » et son effet destructeur, le poète dresse le portrait de l'aimée et le transforme en image grâce au pouvoir alchimique du langage poétique. L'avenir du poème et celui de l'amour se trouvent en danger, le poète célèbre la présence de sa bien-aimée et invite ses amis à partager cette fête, cet instant de partage des présences car l'avenir est menaçant ne laissant plus d'espace ni au rêve ni à l'amour et par la suite non plus à la poésie.

Mais l'explicitation du prénom de cette femme est en totale opposition avec le contenu du poème. La dédicace lui donne un nom mais le texte poétique la dote d'une identité indiscernable que l'emploi des comparaisons démontre à plusieurs reprises. L'identité de l'allocutaire du poème n'est pas assurée, ce qui nous pousse à considérer que le nom propre cité en titre émane d'un désir d'appropriation de la voix à un destinataire particulier, mais le poème échappe à la nomination pour devenir le lieu d'une quête identitaire de l'autre dans un premier temps et d'une adresse à tout lecteur dans un second temps.

La dédicace donne l'occasion de situer le poème et de le contextualiser d'abord en tant qu'énoncé produit d'une situation particulière. Nous sommes donc invités à recourir à la vie réelle du poète pour vérifier si cette femme a vraiment existé, et dans ce cas précis, nous découvrons que Florence n'a pas d'existence réelle dans la vie de Desnos et c'est plutôt Yvonne Georges que le poète chante, cette chanteuse qui a habité ses rêves avant de mourir en 1930. Le poème portant le nom de la femme rencontrée semble être un message amoureux adressé à celle-ci dans le but de célébrer l'instant-naissance de l'amour tout en plaçant la femme dans le rang des amantes éternelles telles que Laure, Hélène, Béatrice… Cependant le nom peut avoir une autre signification et devenir un symbole de la féminité, une figure emblématique voire une simple métaphore de l'activité poétique.

L'identité du personnage féminin peut apparaître dans le poème comme nous le voyons par exemple dans « La chevrière[165] » d'Hippolyte Baye. Le premier vers de ce poème (« Vous tous avez connu Jeanne la chevrière ») nous donne l'impression d'être en présence d'une femme bien connue. Le poète utilise un artifice rhétorique, celui d'un

[165] Hippolyte Baye, *Les Juvéniles*, *La Frontière. Essais de poésie*, Paris, Librairie internationale Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1871, p. 82-83.

conteur local qui s'adresse, oralement, à un public local. Cela place les lecteurs du poème dans un contexte de contage rural, le soir à la veillée.

Dans « Ce jour-là… » de Charles-Ferdinand Ramuz, le vers « je répétais ton nom, je disais : « Marianne… » annonce le nom de la femme qui a fasciné le poète jusqu'au point de l'amener à parler avec ses bêtes. De même, dans « L'amour qui n'est pas un mot », l'identité de la femme est explicitée dans le vers : « Elsa mon amour ma jeunesse[166] ». L'énonciateur s'adresse à une personne réelle, présente et qui coïncide avec le présent du locuteur, à savoir Elsa Triolet, femme qui a marqué l'œuvre et la vie d'Aragon.

L'apparition de la femme dans le champ visuel du poète fait d'elle un modèle et de ce dernier son observateur. La présence d'un corps féminin désirable et d'un regard désirant enchaîne la description en laissant transparaître le désir de telle sorte que toute prise de position par rapport au portrait de l'inconnue peut refléter une prise de position par rapport au désir, voire la rencontre et surtout l'amour. Le portrait est esquissé, dès le second vers du poème « Innocence », par l'évocation de la « blonde chevelure » qui est dans ce cas précis une synecdoque du corps féminin. Le poète souligne la mobilité de cette femme par le mouvement de ses cheveux dansant sur ses épaules. Il s'agit d'une femme sans visage étant donné qu'elle précède le poète qui est en train de la suivre. Il faut noter que dans ce poème le portrait marque une grande innovation par rapport à son emploi habituel puisqu'ici, au lieu de nous faire voir la femme, il nous la cache : le poète ne pouvant pas la voir, se livre à l'imagination de ses traits à partir d'une vue de derrière de telle sorte que nous n'avons qu'une vue d'ensemble de cette femme : son portrait physique se restreint à une description virtuelle de ses « longues jambes » et de « la douce emphase de sa hanche ». Ici, le portrait est révélateur d'une prise de position par rapport à la beauté et par conséquent à la rencontre : la prise de distance !

La femme peut être évoquée par le pronom personnel de la troisième personne du singulier « elle » qui suggère une inconnue. Cette absence d'identité introduit un élément de mystère accentué par le caractère anonyme du personnage masculin. La scène se déroule entre un « il » et une « elle » qui le demeurent jusqu'à la fin du poème.

[166] Louis Aragon, « L'amour qui n'est pas un mot », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 171.

À cet égard, les deux poèmes « Elle était venue[167] » et « En revenant…[168] » de Charles Vildrac sont révélateurs. Dans l'anonymat, le poète nous livre deux visions différentes de la première rencontre amoureuse. Derrière le pronom « il » ou « elle » se dresse l'inconnu(e) comme trait caractéristique de tout être humain. Ces deux versions de la scène peuvent faire partie de l'existence de n'importe quel homme et l'identité cachée des deux acteurs rend la scène habitable, offrant aux lecteurs l'espace propice à l'appropriation du langage poétique dans la révélation de leur expérience personnelle ou dans la spéculation imaginaire de cet événement.

La femme peut être invoquée par le biais du pronom personnel de la deuxième personne du singulier « tu ». Le poème est alors un discours amoureux (entre un « je » et un « tu ») dans lequel le poète, qui est en même temps l'amant et l'amoureux, s'adresse à sa bien-aimée en célébrant l'instant-naissance de l'amour et en le plaçant dans l'éternité. À cet égard les poèmes d'Éluard constituent une référence puisque dans ces trois poèmes : « Les semblables », « La Mort L'Amour La Vie » et « Air vif », le poète s'adresse à l'aimée en recourant au pronom personnel « tu » qui fait d'elle une présente coïncidant avec le présent de l'énonciation (« Je te rencontre je m'arrête », « Tu es venue le feu s'est alors ranimé », « Dans la foule je t'ai vue ») et la scène de première rencontre se transforme aussitôt en promesse d'union sous le signe de l'amour-passion : « Nous ne nous quitterons jamais », « Je ne te quitterai plus ». René-Guy Cadou réemploie presque la même structure dans son poème « 17 juin 1943 » : il s'adresse à l'amante au premier vers : « Tu étais la présence enfantine des rêves » et le poème se clôt sur une projection de l'amour dans l'éternité : « Sans rien dire, je pris rendez-vous dans le ciel / Avec toi, pour des promenades éternelles »).

Le choix des pronoms personnels révèle une prise de position par rapport au discours poétique et, par conséquent, par rapport au discours amoureux : appropriation ou prise de distance. L'utilisation des deux pronoms personnels « je et tu » marque une fusion entre l'identité de celui qui parle, qui est en même temps celui qui écrit, et celui qui est amoureux, ainsi l'identité de la femme serait facile à repérer dans la biographie du poète. D'une part, il s'agit de Dominique, femme-lumière qui a sauvé Éluard en transformant son désespoir en espérance et surtout qui l'a fait renaître de ses cendres

[167] Charles Vildrac, *Livre d'amour* (1910), Paris, Seghers, 1959, p. 29-30.
[168] *Ibid*., p. 59-61.

comme le montre le titre du recueil *Le Phénix*, d'autre part, d'Hélène, muse qui a inspiré Cadou et dont le nom apparaît dans le titre de son recueil *Hélène ou le règne végétal*.

Par contre l'emploi du pronom indéfini « on » par exemple dévoile une volonté de distanciation par rapport à la première rencontre et peut-être par rapport à l'amour juvénile de l'adolescence. Dans « Roman », Rimbaud a choisi de s'effacer (le « je » est absent) en donnant à la scène de première rencontre une visée globalisante, faisant d'elle une expérience commune comme le montre le recours au pronom indéfini « on » dans le refrain « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans ». L'emploi du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel « vous » dans la troisième et la quatrième parties de ce poème lance un appel à l'ensemble des lecteurs qui ne peuvent être qu'impliqués dans cette histoire, celle de tout adolescent rencontrant une demoiselle dans un cadre de promenade.

Pour qu'il y ait rencontre, la présence de deux personnes est indispensable mais cette condition n'est pas suffisante car si ces deux personnes ne sont pas disponibles, la rencontre ne peut nullement avoir lieu. Le face à face est une intersection d'une disponibilité du sujet dans la recherche de son désir et de ce qui va lui apparaître comme une réponse du réel. À ce propos, Robert Misrahi constate qu' « une attente et une disponibilité préalables sont donc nécessaires pour qu'une rencontre puisse se produire[169] ».

Dans la majorité des textes de notre corpus, le pronom personnel « je » qui est utilisé par le sujet masculin est en connivence avec l'identité masculine du poète, cependant, dans le poèmes « Nocturne » de Charles Cros et « Il a su toucher mon cœur[170] » de Robert Desnos, ce pronom personnel renvoie à une identité féminine (comme le montrent les deux vers « Le premier soir qu'il vint ici / Mon âme fut à sa merci » du premier poème et ceux du second : « L'autre soir j'ai rencontré / un séduisant jeune homme ») et se trouve, par conséquent, en opposition avec l'identité du poète. Dans ces deux cas, nous pouvons considérer que le poète veut nous transmettre la scène de première rencontre à partir du regard d'une femme qui n'est que cet autre par rapport au poète. S'agit-il d'une tentative de cerner le regard de l'autre, regard posé sur une scène habituellement livrée par un homme ? Serait-ce une façon de se mettre à distance par rapport à la scène en la léguant à un autre : la femme ? Ou serait-ce plutôt

[169] Robert Misrahi, *Qui est l'autre ?*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 166.
[170] Robert Desnos, *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 158-160.

une façon d'échapper au scénario usuel de la première vue en opérant un écart remarquable et en donnant naissance à une nouvelle variante de la scène ?

Le plus souvent, la scène nous est livrée à partir du regard d'un homme, ce qui nous pousse à penser que la passante est une invention des fantasmes masculins. Derrière la figure de la passante se dresserait probablement l'image de la féminité toujours inconnue et insaisissable pour l'homme. D'où l'interrogation de Claude Leroy : « Toute femme, *parce que* femme, serait-elle une inconnue pour l'homme[171] ? »

L'identité du personnage féminin demeure énigmatique, même nommée la femme demeure un mystère indéchiffrable pour l'homme qu'est le poète. L'image de la passante nous communique une certaine vision de la femme, voire de la féminité : cette inconnue est parfois liée à un modèle de la beauté[172], elle peut renvoyer le poète à une autre figure[173] grâce à un jeu de mémoire et elle peut être un objet de quête perpétuelle. Certaines inconnues ne le sont que très provisoirement ; cependant, même nommées, elles échappent à la nomination pour céder la place à une image de la féminité ou au lecteur qui, en lisant le texte poétique, peut se l'approprier en substituant à l'actrice de la scène sa bien-aimée ou peut-être même l'image de la femme rêvée.

Les scènes poétiques dans lesquelles la femme est la narratrice de cet événement sont rares. Dans notre corpus, seul le poème de Marie Noël nous communique le scénario de la première rencontre à partir d'un regard féminin. Renée Vivien, étant lesbienne, nous donne le scénario de la rencontre de l'autre qui n'est que soi-même.

La description de la femme, de sa beauté, appartient de droit au statut traditionnel de la scène, liée le plus souvent au portrait. Cependant, contrairement à la poésie romantique qui accorde une grande place au portrait de la femme souvent décrite minutieusement, dans les textes de notre corpus, le portrait change de configuration. En effet, la description de la femme devient de plus en plus suggestive, son corps n'apparaît plus dans ses détails ni dans sa totalité, parfois elle n'a même pas de visage.

---

[171] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 110.

[172] Pour Jean Cocteau, la Beauté est « une Dame en marche » (voir *Le Rappel à l'ordre* (1926), *Œuvres complètes*, IX, Marguerat, 1950, p. 78.) et André Breton évoquant la *Gradiva* de Jensen écrit : « Qui peut bien être « celle qui avance » sinon la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin en loin au voisinage d'un objet, au passage d'un tableau, au tournant d'un livre ? Elle se pare de tous les feux du *jamais vu* qui font baisser les yeux à la plupart des hommes. » (*La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 30).

[173] Dans le poème de Mallarmé, la femme est associée à la fée : « Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté » et dans sa vocation étymologique la fée est la maîtresse du fatum, c'est elle qui décide du destin de celui qu'elle croise sur son chemin. En effet, le titre « Apparition » ainsi que le début du poème nous présentent la scène de première vue comme étant « une songerie, un Rêve » qui jaillit du parfum de tristesse.

La femme est souvent perçue de loin, ce qui expliquerait peut-être l'effacement des traits de son portrait, elle n'est qu'une silhouette, un parfum, un sourire. Le fait de s'abstenir de la description détaillée (le portrait physique et moral est quasi absent) serait probablement une façon d'inviter le lecteur à représenter lui-même l'image idéale de la femme. Du moment qu'elle n'a pas de visage, la femme peut aussi renvoyer à la figure de la féminité.

Breton recourt aux photos en marquant une prise de distance par rapport aux descriptions qu'il rejette en ces termes : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci[174] ». Par l'usage de la photographie, Breton voudrait ruiner l'effet de réel auquel prétend parvenir artificiellement la description dans le roman en faisant de celui-ci un document humain s'inspirant de l'expérience vécue.

Ce n'est plus le même regard posé sur la femme, elle n'est plus un être parfait (une divinité), ni un idéal, ni l'emblème de la beauté mais une femme réelle douée de traits humains et, par conséquent, loin d'être parfaite. Nous sommes bien loin des personnages mythologiques dotés de traits divins telle l'Hélène du poème « Nos yeux se rencontrèrent » de Ronsard. Plus nous avançons dans le temps, plus la femme perd de son caractère sublime. D'ailleurs, la prostituée annonce une nouvelle figure de la féminité liée à la vie moderne et surtout à la ville puisqu'elle est, selon Pierre Sansot, une « manifestation de la ville aimante[175] » et un personnage obsessionnel de la vie urbaine.

De toute façon, la femme, qu'elle soit connue ou inconnue, honnête ou prostituée, réelle ou imaginée demeure l'inspiratrice et l'incitatrice des poètes. Dans sa dédicace des *Paradis artificiels,* Baudelaire écrit :

> […] la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante ou qu'elle féconde[176].

La femme est l'autre, l'autre désiré et en même temps aimé. Elle est un objet érotique car douée d'un corps et d'une chair auxquels le poète ne peut résister : ses yeux, ses cheveux, ses jambes, ses seins sont autant de pays dans lesquels il voyage et la parole poétique naît souvent de l'envie que ces parties du corps féminin déclenchent et du désir

[174] André Breton, « L'avant-dire » de 1962.
[175] Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 325.
[176] Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 399.

qu'elles enflamment. Le poète retrace une quête perpétuelle de son objet de désir dans la multitude des figures féminines et ce n'est que lorsque toutes ces figures renvoient à un être unique que nous pouvons parler de rencontre capitale ou de communication existentielle.

Le sujet masculin, quant à lui, est souvent un illuminé qu'une femme qui passe émerveille ou méduse. Il est en même temps celui qui se montre en train de regarder apparaître et disparaître l'objet de son désir et celui qui transformera la passante en figure littéraire, voire en mythe et la perte en don grâce à l'alchimie du verbe.

2- c- Effet et échange

« Si on ne tombe pas d'un même
Ensemble à genoux, c'est factice,
C'est du toc. Voilà la justice
Selon moi, voilà comment j'aime. »

Jules Laforgue, « Arabesques de malheur », *Des Fleurs de bonne volonté*, 1890.

Une fois le décor et les deux acteurs mis en place, il est temps que se déclenche le processus scénique de la rencontre proprement dite. Toute scène amoureuse est normalement liée à un effet et à un échange. Nous allons dégager les formes, les caractéristiques, l'enchaînement et la fonction de ses deux catégories dans le déclenchement de la scène de première vue tout en essayant de voir les différents rapports qu'ils peuvent entretenir.

L'effet peut être explicitement présent avec toutes ses composantes essentielles. Il se caractérise par sa soudaineté qui correspond au hasard du face à face unissant deux inconnus par le moyen du regard, ainsi que par la simultanéité propre au déclenchement du coup de foudre avec sa rapidité imprévisible qui dénote l'irruption brutale d'un sentiment nouveau et subit. Dans « À une passante », il correspond à un éclat de foudre (« un éclair ») déclenché par le regard que le poète jette sur la passante, regard qui lui fait perdre ses repères en faisant de lui un « extravagant ». En effet, c'est à partir de l'échange visuel que naît le sentiment amoureux dans ce poème. L'emploi emphatique du pronom personnel de la première personne « Moi, je » met en relief l'effet qu'a produit l'échange oculaire entre le poète et la passante. D'autant plus que cet échange est exprimé dans un langage métaphorique par lequel l'œil est initialement assimilé à une source d'enivrement (vin) par le recours au verbe « boire » qui nous place dans le cadre d'un paradis artificiel.

L'emploi de l'adjectif « crispé », de la comparaison « comme un extravagant » et d'un lexique de l'extrême « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue », nous met en présence d'un « je » en état de tension mêlée de jouissance, ce qui souligne la violence de l'effet exercé par cette inconnue sur le poète. Walter Benjamin considère que ce qui « crispe » le corps « n'est pas l'émotion de celui dont une image prend possession dans tous les recoins de son être ; c'est quelque chose qui se rapproche plutôt du choc qui se produit quand un désir impérieux envahit tout d'un coup le solitaire[177] ». L'adverbe « soudainement » met l'accent sur l'imprévisibilité et l'immédiateté de l'effet, soulignant ainsi son caractère incompréhensible qui scandalise la raison. N'est-il pas cette part irrationnelle de la première vue qui, tout en étant de l'ordre du momentané, se caractérise par un impact émotionnel immense ?

L'attention est portée sur l'ébranlement du personnage masculin ; la passante quant à elle, détentrice du pouvoir séducteur, l'exerce sur ce récepteur passif qui capitule devant la force de ses yeux. En effet, Claude Leroy la définit comme étant « celle qui fascine, celle qui échappe et celle qui exclut. Mais [elle] se reconnaît d'abord au choc qu'elle provoque : elle est celle qui surgit. Au commencement est le saisissement[178] ».

Les deux derniers tercets sont marqués par un usage fréquent du point d'exclamation (cinq fois) qui est considéré par Jean-Michel Maulpoix comme le « signe le plus émotif, énergique et expressif du langage[179] », ainsi que par l'emploi des points de suspension, du tiret et du point d'interrogation. Cette typographie marque l'émotion du poète face à cette beauté en mouvement. Le poète était dégoûté de la vie, ne voyant autour de lui que médiocrité et laideur. La vision de la passante prend pour lui le sens d'une révélation (la Beauté et l'Idéal qu'elle incarne ont leur place dans ce monde) et lui permet de renaître.

Dans le poème de Verlaine[180], la vision fortuite de la femme au cours d'un bal a immédiatement éveillé le désir du poète, désir écrit en majuscule et que la comparaison « comme un baiser » met en relief. Le poète est fasciné par la beauté de la femme (ses cheveux blonds jouant sur les volutes de son oreille, sa danse au rythme de la mazurque et son âme d'enfant qui transparaît dans ses yeux gris et verts) qu'il contemple (verbe

[177] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la Politique », 1982, p. 70. Il écrit également à la page 170 : « c'est le trouble sexuel qui peut envahir le solitaire », opposant ainsi Eros à Sexus.
[178] Claude Leroy, *op. cit*., p. 101.
[179] Jean-Michel Maulpoix, « Exclamation et Développement », *Littérature* n° 72, décembre 1988, p. 55.
[180] Paul Verlaine, « Initium », *Poèmes saturniens*, 1866.

qui dénote la profondeur de son regard) mais il n'ose pas lui adresser la parole. Il emploie un registre religieux (Splendeur, adoration, superstition, Passion) qui donne à la rencontre un caractère sacré et utilise un langage de l'extrême qui présente l'amour dans son paroxysme, soulignant ainsi l'ampleur de l'effet de ce face à face.

Le titre de ce poème (« Initium ») définit la première rencontre en tant que commencement donnant naissance au désir et aboutissant à la passion. L'effet se résume, donc, dans les deux mots « Désir » et « Passion » écrits en majuscule. L'emploi du verbe « contempler » conjugué au présent dans le vers « Et depuis, ma Pensée – immobile – contemple » situe la rencontre et son effet dans un présent atemporel qui correspondrait peut-être au présent de l'écriture, souligne la profondeur du regard posé sur la femme et nous incite à penser qu'il s'agit du regard que le poète pose sur la beauté, son objet de désir et de quête par excellence.

Dans le poème de René-Guy Cadou[181] précisément, la rencontre des yeux de la femme a immédiatement entraîné l'éveil du désir que le verbe « vouloir » reflète (« Aussitôt que je vis tes yeux, je te voulus »). Dans ces yeux le poète a vu le répit puisque, selon lui, cette femme est capable de le sauver en reprenant à la nuit « les fleurs noires et les vénéneuses caresses », oxymores qui dénoncent le désespoir et la souffrance du poète face au langage mensonger de l'amour. La vue de la femme a plongé le poète dans un état d'émerveillement tout en accaparant sa pensée (« Tout le jour je vis bleu et ne pensai qu'à toi »). Le vers : « Tu ruisselais déjà le long de ma poitrine » montre que l'image de cette femme était déjà présente dans l'esprit et le corps du poète, la première vue lui permet donc justement de la reconnaître.

L'échange ne dépasse pas le langage muet des regards ; cependant l'absence d'échange verbal (« Sans rien dire ») n'a pas empêché le poète de prendre rendez-vous avec l'aimée, ce qui confirme l'éloquence du langage silencieux des yeux.

Dans ces poèmes, l'effet apparaît dans son immédiateté : aussitôt vue, la femme provoque l'éblouissement du sujet masculin tombé sous son charme. Cependant l'effet, tout en étant immédiat et imprévisible, peut s'installer dans la durée. Dans « Rosemonde[182] », le poète a suivi la dame « pendant deux bonnes heures » jusqu'à ce qu'elle soit entrée chez elle. L'évocation des baisers jetés par ses doigts dans un premier temps, l'absence de tiers (« Mais le canal était désert / Le quai aussi et nul ne vit »)

[181] René-Guy Cadou, « 17 juin 1943 », *Hélène ou le règne végétal*, 1952.
[182] Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, p. 88.

favorable au partage de baisers plus osés et le désir de se rappeler « la bouche fleurie » de cette femme suggèrent la possibilité d'échange de baisers entre ces deux personnes. Pour le poète-aventurier « Rosemonde » n'est qu'une aventure dans le long parcours qu'il entreprend en quête de « la rose du monde », qui pourrait être son mystère aussi bien que sa révélation.

Dans « Ce jour-là…[183] », le contact s'est établi grâce au regard que nous croisons dès le premier vers : « Ce jour-là, quand je t'ai vue » et presque tout le reste du poème nous repeint l'effet de la vision de la femme sur le poète. Cet effet se traduit par un trouble physiologique : la comparaison « j'étais comme quand on regarde le soleil » au second vers dévoile son éblouissement. Le troisième vers : « j'avais un grand feu dans la tête » se fonde sur un langage hyperbolique exprimant une sensation de chaleur. Le quatrième et cinquième vers démontrent la grande perturbation et le désordre psychologique qui s'apparentent ici à un état de perte de conscience causé par l'enivrement comme le souligne la comparaison : « comme un qui a trop bu ». Le sixième vers (« et mes mains tremblaient. ») met l'accent sur le tremblement des mains du poète.

La deuxième strophe marque une accentuation de l'effet puisque l'amoureux sombre dans un état d'hallucination (étant seul, il croit voir marcher l'inconnue devant lui et lui parle) suivi d'un sentiment vif de peur étant donné que la proposition « j'avais peur » est répétée quatre fois de suite. Le paroxysme de l'effet apparaît dans le fait de se parler à soi-même en s'accusant d'être fou, mais l'état amoureux naissant n'est-il pas d'une certaine façon folie, c'est-à-dire désordre de tous les sens ?

L'effet de la première vue s'installe dans la durée (« ça a duré ainsi trois jours »). Le passage du jour à la nuit n'a pas effacé l'image de la rencontrée, source d'insomnie. Le passage du jour au lendemain non plus n'a pas diminué la ferveur de l'effet étant donné qu'en soignant ses bêtes, le sujet amoureux disait le nom de la femme et quand les bêtes tournaient la tête, il se fâchait et leur criait : « ça vous regarde ? » traitant ainsi les animaux comme des êtres humains, voire des tiers et devenant fou au regard du lecteur, cette fois-ci.

Ces vers éveillent dans notre mémoire ceux de Phèdre quand elle dépeint à sa nourrice Oenone son état après la vue d'Hippolyte : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ; / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ; / Mes yeux ne voyaient plus, je ne

[183] Charles-Ferdinand Ramuz, *Le Petit village*, 1903.

pouvais parler ; / Je sentis tout mon corps et transir et brûler[184] » (vers 273-276). Ils énoncent la rapidité instantanée ainsi que l'intensité de la conflagration ; il suffit de voir pour que la mécanique scénique se mette en marche et c'est pour cette raison que nous marquons du trait « dynamique » la catégorie de l'effet. En réalité, nous ne concevons pas de scène de première vue sans effet, sans impression produite et reçue, sans choc (positif ou négatif) et sans mutation, la rencontre ne serait plus rien.

Dans « À Hélène » poème d'Edgar Poe traduit par Mallarmé, l'anaphore de l'adjectif « enchanté » rend manifeste le pouvoir surnaturel de cette femme-fée qui enchante « par la poésie de sa présence », en même temps, le cadre dans lequel elle se trouve (le jardin) et le poète. La vision de la femme entraîne l'éblouissement du promeneur se trouvant par hasard devant la grille du jardin où elle était assise sur un banc de violettes. L'utilisation du verbe voir conjugué au passé simple tout au long du poème (six fois) fait de la scène de première rencontre une apparition surnaturelle qui se fonde essentiellement sur le regard comme fonction. En effet, le poète recourt au champ lexical de la vue : le verbe « voir » conjugué six fois au passé simple et une fois au présent, le nom commun « la vue », le nom commun lié au pronom possessif « tes yeux » employé trois fois, le recours à d'autres expressions pour évoquer les yeux et leur effet : « eux, ils, les » et surtout l'emploi de la métaphore à maintes reprises : « cristallines, célestes sphères, deux suaves, scintillantes vénus ».

L'effet de ces yeux ne se limite pas à la fascination instantanée et antérieure de la première vue, il persiste et se prolonge jusqu'au présent (« je les vois encore ») à travers la lumière chaleureuse, protectrice et purifiante qu'ils projettent sur le poète puisque « leur office est d'illuminer et d'embraser » et le devoir de celui-ci est « *d'être sauvé* par leur brillante lumière ». Ce poème peut être considéré comme une épiphanie du regard féminin qui apporte beauté et par conséquent espoir dans l'âme du poète en désaccord avec « le monde détesté » dans lequel il vit.

L'effet peut également échapper à la règle de la simultanéité et se dérouler par étapes en évoluant de l'indifférence à la fascination. Au lieu de l'irruption instantanée caractéristique du coup de foudre, l'amour naît dans la lenteur d'un développement progressif. Dans « Chance[185] » de Géraldy, à titre d'exemple, le poète n'avait pas accordé de l'importance à celle qui sera par la suite son amante, il ne s'était pas rendu

[184] Jean Racine, *Phèdre* (1677), Paris, Librairie Larousse, 1933, acte I, scène 3, p. 26-27.
[185] Paul Géraldy, *Toi et moi* (1913), Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1960, p. 21-23.

compte qu'elle était jolie parce qu'il était préoccupé par son amie (« Ton amie m'occupait bien plus, avec son rire »). C'est le croisement tardif des regards et le rougissement de la femme, quand il a voulu l'aider à mettre son manteau, qui ont été à l'origine de l'émoi amoureux que le poète nomme « l'exquise métamorphose ».

Dans la majorité des textes de notre corpus, le scénario de la première rencontre nous est livré à partir du regard masculin du poète qui est en même temps acteur et narrateur de cet événement, et ce n'est que dans quelques textes que la femme nous communique le récit de la première vue. Dans « Nocturne » de Charles Cros, à titre d'exemple, la femme fait apparaître le rapport entre l'amour et la fierté, ce qui révèle la présence du contexte social castrateur désunissant la passion de son accomplissement sexuel. Face à la vigueur de ce qu'elle ressent, cette femme enflammée exprime son désir et le transmet à l'homme qui l'a séduite par le biais du langage non verbal des regards éloquents. Aux regards désirants de la femme répondent l'étreinte et le baiser sensuel (« près des cheveux ») de l'homme, déclenchant le plaisir féminin qui se traduit par « un grand frémissement » et par la suite le rapport sexuel proprement dit. L'énigme de l'effet est exprimé non sans violence dans les deux vers suivants : « Et, bien qu'il me fût inconnu, / Je l'ai pressé sur mon sein nu », c'est le paradoxe de l'abandon (ici total dans le partage de l'intimité) au premier contact de deux êtres qui sont pourtant étrangers l'un pour l'autre. Dans ce poème, l'effet maximal correspond à l'échange maximal ; à l'immédiateté du désir correspond son accomplissement dans le contact physique.

Alors que dans « Nocturne » le sujet féminin de la scène ne correspond pas à l'identité du poète qui est en réalité un homme (Charles Cros), dans « Chanson » c'est une femme qui évoque son expérience et sa voix pourrait être celle de la poétesse Marie Noël. Dans ce poème, l'effet se trouve lié à l'échange, la première rencontre est vécue à travers la transfiguration qu'elle entraîne dans l'être et la vie de la femme, c'est un moment d'exaltation physique et affective que le partage vient enflammer.

L'entrée de l'homme est marquée par l'emploi du passé composé à la place de l'imparfait, ce qui montre l'effet intense de cet événement qui transforme la vie de la femme. Cette dernière était dans un état de quasi-hibernation physique et émotionnelle : elle ne bougeait pas et se limitait à l'action de coudre que la répétition du verbe « cousais », trois fois de suite, installe dans la durée. La femme semble prisonnière de son logis. Elle souffre de solitude, de lourdeur, que les sonorités du deuxième vers

accentuent par la répétition du son « our », et de froid. Le surgissement de l'homme dans le logis de cette femme ainsi que dans son existence correspond au passage de l'inactivité au mouvement.

Nous passons du champ lexical de la pesanteur au champ lexical de la légèreté. Le corps féminin initialement « en hypnose » se libère : ses pieds sont qualifiés par des adjectifs positifs (« si vifs », « si gais », « si légers », « si doux »), la métaphore de l'oiseau, l'utilisation des compléments circonstanciels « de-ci, de-là » et l'anaphore du verbe « aller » soulignent la rapidité et la subtilité de ses mouvements. Nous avons l'impression que ce corps était absent avant la présence masculine et c'est cette présence qui l'a rendu à la vie. La femme est en redécouverte de son corps évoqué en parties et de sa féminité exaltée. L'anaphore du verbe « caresser » (repris cinq fois) et l'utilisation du verbe « toucher » traduisent l'éveil de la sensualité féminine transposée sur les objets de la vie quotidienne (la dalle, la huche, les bols, la table, la cruche…) et dévoilent la naissance du désir que les deux vers « Du froid, du chaud, des gens, et ma voix / En sortant de moi caressait mes lèvres… » expriment. Les points de suspension nous poussent à imaginer un baiser échangé entre les deux personnes.

La parole prend la place du silence initial : l'arrivée du jeune homme a donné l'occasion à la femme d'établir une conversation qu'il a tenté de prolonger en multipliant les interrogations (« trente-six pourquoi ») portées sur tout. Pour lui répondre, la femme parle de son environnement familier (poules, chèvres, gens) et du temps qu'il fait (froid, chaud). La paronymie entre le vers « cousais, cousais, cousais » et le vers « causais, causais, causais » met l'accent sur la métamorphose qu'elle a subie : du mutisme infligé par l'action de coudre, elle évolue vers la parole désirant se prolonger dans le temps. Le retour même à cette tâche domestique se colore d'une âme nouvelle dans le dernier quatrain : le travail de couture devient un plaisir puisque l'aiguille personnifiée « chante » et « vole » et « le drap lourd » devient « notre toile bise » annonçant un projet d'avenir commun unissant les deux amoureux.

Si dans la quasi-totalité des textes de notre corpus, le sujet masculin est celui qui regarde, perçoit ou contemple l'inconnue, dans le poème sans titre d'Aragon, c'est la femme qui le regarde, la proposition « tu m'as regardé » étant répétée quatre fois de suite dans la première strophe. Le poète recourt au champ lexical du regard : « tu m'as regardé », « tes yeux » répété cinq fois, « tes paupières », « ton regard ». Grâce à ses « yeux lavés du souvenir », la femme a permis au poète de se détacher de son passé,

donc d'oublier et de recommencer à nouveau. À partir de cette femme-guide s'annonce un nouveau départ qui rompt avec un passé probablement malheureux, s'inscrit dans le présent (« aujourd'hui ») et permet au poète de retrouver sa foi perdue.

De même, dans les deux poèmes « L'amour qui n'est pas un mot[186] » d'Aragon et « La Mort L'Amour La Vie[187] » d'Éluard, l'effet de la première rencontre correspond à la renaissance du poète grâce à la présence salvatrice de la femme. Cet événement, intervenant dans un moment de déchéance et de doute, métamorphose le sujet masculin en le séparant de son passé.

Dans le poème d'Aragon, l'effet est progressif, il commence par un état de flottement dans la perception de la femme par le poète et se clôt par un sentiment de certitude qui donne fin à l'insécurité et à la solitude. La confiance s'avère être cette force qui naît pour évacuer le trouble initial que la rencontre entraîne. C'est la vision de la femme qui est à l'origine du déclenchement du trouble chez l'homme, trouble qui se manifeste par le tremblement inévitable et continuel que le vers : « Toujours si je te vois je tremble » vient souligner. Ici, le tremblement spécifique de la première vue devient le signe de l'éternelle rencontre. À ce propos, Francesco Alberoni considère que « dans l'état naissant, le présent devient éternel[188] ». L'effet est toujours nouveau, il ne succombe ni sous l'empreinte de l'habitude ni de l'échec des expériences amoureuses antérieures. La vraie passion est celle qui se recrée éternellement dans une quête perpétuelle de bonheur dont la femme est la médiatrice.

Les deux vers successifs : « Pour la première fois ta bouche \ Pour la première fois ta voix » associent l'échange à une partie du corps féminin, il s'agit de la bouche ; source de la parole et source charnelle. Le contact entre les deux personnages s'effectue par le frôlement furtif de la robe : « C'est toujours la première fois / Quand ta robe en passant me touche ». L'échange est donné progressivement dans toutes ces variantes : nous passons du regard à la parole, au contact physique indirect (la robe) puis au contact physique direct « Et j'ai flambé comme un genièvre / À la Noël entre tes doigts » pour avoir comme paroxysme le partage du plaisir sexuel qui passe par la lèvre au pouvoir surnaturel comme l'exprime les deux vers qui closent le poème « Je suis né vraiment de ta lèvre / Ma vie est à partir de toi ». La parole dans toutes ses modalités (charnelle,

[186] Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 171-173.
[187] Paul Éluard, *Le Phénix* (1951), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 441-442.
[188] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981, p. 21.

vocale, gestuelle, écrite) est un acte fondateur de l'amour en même temps que de sa déclaration.

Dès le début de ce poème, le poète se présente comme étant un être qui vient de vivre une crise, il se constitue, donc, comme ouvert à tout avenir qui serait neuf, sa disponibilité étant accrue par une souffrance antérieure issue du non sens et de la solitude. L'entrée d'Elsa dans l'existence du poète la transforme entièrement, donnant naissance à un être nouveau, capable de voir le monde à travers un regard neuf, celui de l'amoureux confiant. Elsa correspond exactement au besoin éprouvé par le poète en cette étape obscure de sa vie. Elle vient le sauver en lui redonnant foi dans les valeurs qu'il risquait de perdre. Femme qui incarne l'amour et la jeunesse, elle réveille en lui le désir, qu'il s'agisse du désir d'être ou du désir de vivre (qui est intimement lié au désir de vivre son amour jusqu'à la fin), lui procurant ainsi sens et persistance. Cette femme est une médiatrice : elle met le poète en accord avec son être, précédemment renié, dans un geste empreint de douceur (« la caresse d'être »). Ce poème se fonde sur la dualité « je-tu ». Cette dernière désigne et induit une relation concrète entre un sujet et une autre conscience posée comme sujet et non pas comme objet. Cette formulation fait appel aux termes de reconnaissance, de dialogue et de personne.

Tout au long du poème s'établit une comparaison entre un état initial, lié à l'avant-scène (l'étape antérieure à la rencontre) et un état neuf qui correspond à l'entrée de cette femme dans la vie du poète et à son effet résurrecteur. D'un être qui était « l'ombre de lui-même » ayant un « cœur débile et blême », renaît un être en accord avec soi-même, un être capable de sentir et de reconnaître le bonheur, transformant le « dernier moment » en un moment d'éternité : « vivre encore, jusqu'à la fin » sous l'emprise de l'amour. À ses « trente ans perdus », à cette « moitié véreuse » de sa vie, à ses « mauvaises fièvres », Elsa vient apporter la « part heureuse ». Salvatrice, elle vient « au cœur du désarroi » pour donner un nouveau sens à tout.

Cette scène de première rencontre s'apparente à une scène-naissance d'un être nouveau sous l'effet d'une force magique, à savoir l'amour. Elle coïncide avec la re-naissance du poète et par la suite avec le commencement d'une nouvelle vie dans laquelle elle constitue le point de départ. Le sujet ne sort jamais identique à lui-même (Rousset parle de mutation), la présence féminine donne lieu à un être totalement métamorphosé sous l'emprise de l'amour. À ce propos, Robert Misrahi note : « Avant la rencontre, la vie se déploie d'une façon étale, qu'elle soit sereine et agréable, ou

médiocre et triste. Par la rencontre, avec toutes ses implications, et par l'amour, avec toutes ses significations, l'existence est radicalement transformée[189] ».

Le titre du poème éluardien : « La Mort L'Amour La Vie » porte en lui toute la signification de la première rencontre, métamorphose dont le passage de la mort à la vie est le symbole et l'amour est le moteur. Ce poème est divisible en deux parties : les deux premières strophes constituent l'étape qui précède la première rencontre et les strophes qui suivent sont consacrées à la rencontre proprement dite.

Une isotopie du négatif, liée au choix personnel de la solitude et de l'absence, règne dans la première partie. « Tu es venue », ce début du vers[190] marque en même temps l'entrée de la femme dans l'espace masculin et l'effet de cette présence sur l'être et l'existence du poète. Dans son étude consacrée à Éluard, Jean-Pierre Richard écrit : « Tout commence pour lui avec le surgissement d'un autre ; d'une petite tête qui le regarde et qu'il regarde : cet échange suffit à illuminer le monde et à faire naître en lui une possibilité infinie de sens[191] ». En s'introduisant dans sa vie, celle-ci a ramené avec elle lumière et chaleur. Elle a aidé le poète à retrouver sa foi première en l'amour et elle se trouve à l'origine du sentiment de quiétude qui marque une nouvelle étape de sa vie. La rencontre est présentée comme un geste, un mouvement vers l'autre qui s'opère dans les deux sens (« tu es venue, j'allais vers toi »). C'est la femme qui est l'initiatrice, elle incite le poète à aller vers elle, détruisant la solitude, la tristesse par la force de l'amour partagé et changeant le sens de la vie ou plutôt lui donnant le sens qu'elle avait perdu.

Éluard assimile sa bien-aimée à la lumière[192] par l'emploi de la métaphore dans le vers : « J'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière ». Pour Robert Misrahi la lumière est

> la meilleure métaphore qui puisse traduire et exprimer toutes les nuances de ce qui est vécu dans l'amour. Elle désigne à la fois la connaissance (comme clarté de la conscience et de son rayonnement) et la vie (comme chaleur de sa source). L'amour est la fois vie et connaissance, et c'est pourquoi la métaphore de la lumière lui convient particulièrement. Mais l'amour est aussi joie extrême, intensité, bouleversement

[189] Robert Misrahi, *op. cit*., p. 181.
[190] Nous le retrouvons à quatre reprises dans le poème « Dominique aujourd'hui présente » (voir Paul Éluard, *op. cit*., p. 422-424.) dans lequel Éluard évoque également l'effet métamorphique de la présence de cette femme sur sa vie.
[191] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 128.
[192] René Char écrit dans le fragment XLV de *Fureur et mystère* : « Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. À l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée, la lumière. Ce couple formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix ». Voir *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 166.

> brusque et subversion profonde : il est comme la lumière, de l'ordre de l'éclat[193].

Il met l'accent sur l'effet subversif de l'entrée de cette femme dans son existence : elle l'a ramené à la vie en ranimant le feu qui n'est en réalité que le symbole du Désir comme principe fondateur. Elle a parsemé le froid d'étoiles, astres incandescents qui prodiguent chaleur et lumière. Elle a su vaincre la solitude et le vide dans lesquels il sombrait sans aucun signe de résistance. Source lumineuse, elle réconforte le poète par les « rayons de ses bras » qu'elle diffuse en chassant le brouillard, redonnant un sens à ce qui était un rien spatial et temporel. L'adjectif « ébloui » nous donne à voir un être fasciné devant l'éclat de cette « chair claire », de cette « lumière » qui est venue pour le sauver en transformant sa mort en une vraie vie.

Dans les poèmes « Promenade[194] » de Charles Cros, « Elle était venue[195] » de Vildrac et « La rencontre[196] » de Germain Nouveau, la catégorie de l'effet est intimement liée à la description de la femme. Le portrait offre le meilleur contexte pour l'évocation du charme exubérant du sujet féminin et de l'embrasement amoureux voire désireux du poète qui la regarde.

Dans le premier poème, le poète nous livre le portrait physique (teintes roses sur sa joue, clairs yeux bleus, chevelure noire, front et nuque blancs) et moral de la femme (charme absolu, chaste, impérieux) tout en mettant l'accent sur l'effet de sa beauté, à savoir la naissance « des désirs troublants » et l'aveuglement (« elle a voilé mes yeux »). Dans cette scène il n'y a pas d'échange verbal et la rencontrée demeure inconnue.

Dans le second poème, regard et envie sont intimement liés. En effet, chaque partie du corps féminin incite un désir bien particulier chez le sujet masculin. Le poignet de la femme éveille le désir d'être à côté d'elle, la ligne de son épaule l'envie de l'envelopper dans un tendre châle. Le fait de regarder sa bouche annonce le commencement de l'histoire et la rencontre des yeux déclenche la flamme amoureuse. L'amour est strictement lié au désir et donc au langage du corps. Un corps amoureux cherche dans le corps de l'autre désirée les parties qui répondent à son désir affectif et érotique en même temps.

---

[193] Robert Misrahi, *op. cit.*, p. 181-182.
[194] Charles Cros, *Le Coffret de Santal*, 1873.
[195] Charles Vildrac, *Livre d'amour*, 1910.
[196] Germain Nouveau, *Valentines*, 1922.

Dans le troisième poème, le poète expose l'aspect vestimentaire de la femme (un chapeau très frais sous des nœuds vaguement orange, une robe à fleurs, un noir mantelet, une pèlerine) afin de démontrer sa simplicité et son naturel. Il invoque ensuite sa voix (« je voyais ta voix dorer ta lèvre avec sa crasse ») et dévoile, à travers l'utilisation d'un langage métaphorique, la finesse de sa sensibilité, étant capable de voir l'invisible car normalement nous entendons une voix mais nous ne la voyons pas. Le portrait donné à la femme est dispersé et imiterait peut-être le trouble et le désordre du sujet masculin face à son charme voluptueux, cependant il épouse une structure circulaire étant donné que le poète opère un retour au premier trait dépeint. En effet, le poète passe de l'évocation de la voix à celle des coudes et de la taille. Il s'intéresse ensuite à la description de la main et des doigts, puis il décrit longuement les yeux (deux quatrains). Il cherche son soulier en progressant vers son pied caché et il termine finalement par un retour à la voix et aux lèvres.

Dans ce poème, effet et échange sont intimement liés et apparaissent tous deux en filigrane dans le portrait tracé de la femme. La description minutieuse de chaque partie du corps féminin diffuse le désir qui alimente le regard du poète trouvant en chaque détail de ce portrait une source de fascination. L'emploi du verbe « admirais », de la comparaison (« semblable à quelque serre vague ») et de l'exclamation (« si chics ! » mettent l'accent sur l'admiration éprouvée par le sujet masculin pour sa « petite » main. Les deux quatrains consacrés à ses yeux démontrent son aveuglement par la lumière qu'ils irradient. La métaphore du pied employée à deux reprises (« miracle féminin » et « ce dieu ») colorée d'exagération ne peut que traduire l'aimantation du poète, l'impétuosité de sa passion et l'exaltation de son désir. Ici, l'échange ne se limite pas au regard, il y a un échange verbal comme le montre le vers : « Nous causions, je voyais ta voix ».

À partir de la description de la femme nous discernons un lien étroit entre portrait et effet. En la décrivant, le poète observateur ne fait que transcrire son désir, le portrait suggérant la séduction exercée par la rencontrée sur lui. En effet, la géographie du corps féminin reproduit celle du Désir de telle sorte que le portrait retrace l'attente, le besoin voire l'envie du sujet masculin. La rencontre met le poète face à l'objet de son désir, lui offrant l'espace propice à l'exaltation amoureuse que la sensualité de la femme aiguise et que la réciprocité du désir enflamme. N'est-elle finalement pas ce geste symbolique, voire érotique, que le corps, ce réservoir de signes, effectue ?

Alors que dans ces poèmes, l'effet de la première rencontre s'exalte dans le partage du sentiment amoureux, nous remarquons que dans plusieurs poèmes, l'effet est éprouvé par le seul poète : l'homme regarde la femme, l'admire et veut la frôler mais celle-ci passe sans lui accorder la moindre importance. Dans « Complainte de la bonne défunte[197] » par exemple, la passante refuse l'amour du poète. Celui-ci éprouve pour lui seul l'effet de la première rencontre (éblouissement que la répétition de l'adjectif « illuminé » met en relief et la reconnaissance) et veut davantage en la poursuivant mais l'inconnue refuse et le fuit, d'où le constat que la scène est un simple « rêve mort-né » dans lequel la passante n'est qu'une défunte.

Dans d'autres poèmes, c'est plutôt le poète lui-même qui se tient à distance de la passante et, au lieu de s'embraser au feu de la passion, il se plaît dans le plaisir cérébral que lui procure la poursuite désireuse de l'inconnue. Dans « Innocence » par exemple, le sujet masculin choisit de suivre une femme sans visage, étant donné qu'elle le précède. Il n'y a aucune tentative d'échange, le poète suit pour suivre dans un simple plaisir de spectateur sans la moindre intention d'aborder l'inconnue ; ne serait-ce pas une façon de s'interdire de tomber amoureux ?

Ce poème reflète la différence entre la scène moderne et la scène traditionnelle de la première vue, la tonalité légère nous place loin de l'impétuosité du coup de foudre, le poète refuse de jeter un regard sur la beauté féminine et refuse le bonheur que l'échange de regards peut susciter en se limitant au plaisir de l'éphémère. La prise de distance provient d'une tentative d'échapper à la séduction de la passante. Mais, finalement, cette prise de distance n'a pas empêché la fascination du poète puisque le vers « j'aime une blonde chevelure » dévoile son attachement.

L'échange peut être refusé mais il peut être également empêché à cause de la présence d'un obstacle. Dans « L'amour sans trêve[198] », la scène renferme la catégorie de l'effet mais non pas celle de l'échange. Artaud recourt à un langage violent pour exprimer l'intensité de l'effet : « le coup de fusil de vos lèvres, cet orage qui m'enlève dans le sillage de vos yeux». Quand le poète regarde cette femme, une sensation de vertige et d'ébranlement le prend, comme le montre le deuxième vers du dernier quatrain : « on dirait que le monde tremble » mais il se trouve dans l'obligation de se tenir à distance de la femme étant donné qu'elle est mariée.

[197] Jules Laforgue, *Les Complaintes*, 1885.
[198] Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*, 1925.

Il faut reconnaître que le repérage des catégories de l'effet et de l'échange n'est pas toujours facile à entreprendre, le langage poétique résiste parfois à l'analyse en se réservant son caractère polysémique voire hermétique : chaque lecteur peut avoir un regard différent sur le même texte et le suggéré du poème peut être interprété différemment, donnant lieu à plusieurs lectures à la fois. L'effet peut être ambivalent et ne pas transparaître explicitement sous le regard interprétatif du lecteur. Dans « Fastes[199] », par exemple, l'effet de l'apparition de la femme est difficilement compréhensible étant donné que nous n'arrivons pas à nous placer du côté du calme ou de l'agitation. Tout le poème se fonde sur un effet d'antithèse : le silence et la tristesse des deux protagonistes s'opposent au chant de l'été mais derrière ce calme apparent se révèle l'agitation des deux personnes à travers l'emploi de la métaphore marine « mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s'amusait à nos pieds. ». D'abord, la rencontre a lieu par un regard jeté par le poète, nous pouvons déduire de l'emploi du pronom personnel « nous », venant juste après l'apparition de cette femme, que ce regard était partagé par la femme.

Il n'y a pas d'échange verbal authentique ni d'échange tactile ou physique réel étant donné que le poète embrasse le courage de cette femme et entend son désarroi. Mais l'impossibilité d'un échange réel entre les amoureux est compensée par un échange spirituel qui frôle le sublime d'une passion ressentie au plus profond de l'âme sans pouvoir transparaître à l'extérieur.

Si dans le roman l'effet est le plus souvent explicite et nous livre les éléments fondateurs du coup de foudre : foudroiement, commotions magnétiques et électriques, dans nos poèmes il est plutôt sous-jacent et se laisse deviner dans le non-dit du texte poétique. Il est le plus souvent suggéré et c'est au lecteur de le saisir, de le situer, et de délimiter ses formes et ses différents aspects. Cependant, même s'il n'est pas exprimé littéralement, l'effet demeure marqué, il contient la charge affective qui est à l'origine du poème. L'effet est produit le plus souvent à partir du regard que le poète jette sur l'inconnue, il se manifeste avec des degrés divers dans la violence (saisissement, aveuglement, éblouissement, fascination, commotion, mutation…) et se définit foncièrement en tant qu'attraction. À ce propos, Jean Rousset écrit :

> […] il est rare que ne soit pas notée fortement cette impression première produite par la vision de l'un sur

[199] René Char, *op. cit.*, p. 273.

> l'autre, mutuelle ou non ; on multiplie les termes d'intensité : surprise, éblouissement, saisissement, anéantissement…, parfois dans leur version négative : vertige, voire peur ou malaise ; c'est toujours la soudaineté d'un choc, d'une irruption, d'une rupture[200].

La catégorie de l'effet est dynamique, elle se caractérise par son pouvoir d'impulsion qui propulse le récit de la première rencontre. Elle est interne dans le sens où elle a pour lieu le cadre restreint de la scène dont elle est la condition première. La soudaineté de l'effet suscite l'interrogation (que cette phrase de Breton traduit : « Je sais si peu ce qui me guidait[201] ») à cause du paradoxe dans l'abandon qui lie, au premier regard, deux inconnus, sans autre garantie qu'une intuition qui résiste à l'examen. Cette intuition est exprimée par Breton en ces termes : « […] une intuition très vague, dès les premiers instants, m'avait permis d'envisager que le destin de cette jeune femme pût un jour, et si faiblement que ce fût, entrer en composition avec le mien[202] ». Il y a une simultanéité entre l'apparition de la femme et l'élan amoureux du poète. L'amour est ici surnaturel, il franchit les données rationnelles, échappe à toute logique. Peu prévu, instantané, l'effet opère la métamorphose du sujet sous l'impact du regard féminin.

L'image de l'extravagant résume en quelque sorte l'effet de la première vue : en un instant tout le sens de la vie et de l'être se trouve en jeu. Cet événement affiche un lien étroit avec l'identité : le sujet essaye de se réconcilier avec son identité fuyante et fluctuante, le croisement de l'inconnue (ou de l'inconnu) et la décision prise participe essentiellement à la redéfinition de soi-même à travers la fixation sur l'autre. Claude Leroy écrit à ce propos :

> La passante est un miroir qui fascine. Un miroir qui dénude et qui accuse, qui interroge et qui renvoie au désirant l'énigme de son désir. *Qui suis-je* ? est par excellence une devise d'extravagant qui démêle mal, quand il dit « suis », s'il s'agit d'*être* ou de *suivre*, parce qu'il joue son être à suivre ou à ne pas suivre celle qui vient de le foudroyer[203].

Il est significatif de souligner le fait que le poème restitue l'échange de diverses façons ; il peut être suggéré par un mot, par la structure d'une phrase, par la ponctuation et même par le silence. Le regard favorise l'échange des signes non verbaux, il permet la libre communication des sentiments, c'est le « je te désire » réciproque qu'on évite de prononcer, qu'on transmet par les canaux non verbaux qui sont plus proches des états

[200] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 52.
[201] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 65.
[202] *Ibid*., p. 63.
[203] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 75-76.

confus de la passion naissante. Les yeux ont plusieurs fonctions, à la fois organe de vision et moyen d'expression des émotions mais aussi outil efficace dans la communication des sentiments. Le langage non verbal suggère la vérité cachée de l'amour naissant étant donné que ce sentiment ne peut s'avouer que par le détour des langages substitutifs mais le passage du non verbal au verbal nécessite l'interprétation des signes, un jeu de déchiffrement.

Contrairement à la scène romanesque qui renvoie souvent la conversation à une scène ultérieure et la situe à un intervalle de temps plus ou moins long par rapport à la première vue, dans les récits poétiques de Breton la vision de la femme donne lieu à la parole échangée avec l'inconnue.

Breton accorde une grande importance au regard : voir l'autre (l'objet de désir) c'est la plupart du temps voir ses yeux[204]. L'aveu du regard quand il est partagé, déclenche l'abord de l'homme et sa parole, scénario que nous retrouvons (réalisé ou souhaité) dans toute l'œuvre de cet auteur. Le désir que l'échange visuel éveille, incite aussitôt à échanger des paroles avec l'inconnue croisée. Dans *Nadja*, Breton était attiré par les yeux de cette inconnue venant en sens inverse comme le montre la phrase : « Je n'avais jamais vu de tels yeux[205] ». Ce qui l'a frappé, c'est un détail du maquillage de cette femme qui « ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir[206] » d'autant plus que cerné de noir sur le teint d'une blonde, le regard ne peut qu'envoûter. C'est également le caractère transgresseur de ce maquillage qui a touché Breton : normalement c'est l'actrice qui se maquille (il insiste sur le non-maquillage de Blanche Derval dans le rôle de Solange), et non une jeune femme passant dans la rue. Venant bouleverser l'ordre établi, Nadja se présente dès lors comme une actrice[207] du regard fatal, la rue se dresse alors comme le théâtre de son passage. Son jeu c'est la séduction

[204] Dans *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1971, p. 85. , Breton écrit : « Dans la rue glacée je te revois moulée sur un frisson, les yeux seuls à découvert. Le col haut relevé, l'écharpe serrée de la main sur la bouche, tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre et dans tes yeux de fin d'orage on pouvait voir se lever un très pâle arc-en-ciel ».

Dans *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 80. , Breton avoue qu'il « n'a jamais su dire la couleur des yeux ». Pour lui, les yeux de la rencontrée étaient « des yeux clairs », il ajoute qu'ils étaient « de ceux *qu'on ne revoit jamais* ». Nous décelons le caractère poétique du blason que Breton fait de ces yeux puisqu'il écrit : « Ils étaient jeunes, directs, avides, sans langueur, sans enfantillage, sans prudence, sans « âme » au sens poétique (religieux) du mot. Des yeux sur lesquels la nuit devait tomber d'un seul coup ».

[205] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 73.

[206] *Ibid*., p. 72.

[207] Ce qui renforce cette idée c'est que juste avant le récit de la première rencontre, Breton parle de « l'entrée en scène de Nadja », voir p. 69.

et son instrument ce sont ses yeux provocateurs. Unissant les opposées (noirs / blonde, obscurément de détresse / lumineusement d'orgueil), ces yeux ne peuvent que fasciner celui qui les regarde. Ils éveillent l'envie d'aborder l'autre féminin, poussent à la déclaration du désir qu'ils suscitent et déclenchent aussitôt la parole du sujet aimanté : « Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue…[208] ». L'échange visuel donne lieu aussi rapidement à l'échange parlé sur des thèmes d'attente (coiffeur, difficultés d'argent). L'approche accélérée rompt avec la scène traditionnelle (de roman) car cette action est habituellement retardée ou différée.

Dans *L'Amour fou*, l'effet de la rencontre est perçu à travers le « mouvement de saisissement » qui annonce la présence de la femme avant que Breton ne la voie. Ce mouvement est expliqué par la grande beauté de cette femme que l'adverbe « *scandaleusement*[209] », écrit en italique, met en lumière. Breton s'impatiente devant l'absence d'échange visuel entre l'inconnue et lui (« jamais son regard ne rencontrait le mien[210] »), il décrit l'immobilité du regard féminin en ces termes : « les yeux longtemps levés ne cillaient pas ou presque : à quelques mètres de moi, ils jetaient leur long feu absent d'herbes sèches[211] » et exprime le désir de lui parler (« Je sentais me posséder peu à peu le tourment d'une interrogation qui s'accommodait mal de rester muette[212]. ») comme sous l'effet d'une impulsion irraisonnée à laquelle il ne peut trouver d'explication. En quittant la salle de café, la femme réduit Breton à la poursuivre en l'entraînant « dans le plus merveilleux chemin des écoliers » et ce n'est que près d'une station de véhicules qu'elle lui tourne le visage. La conversation prolonge le face à face, elle est rapportée au style indirect (« Elle me dit qu'elle m'avait écrit[213] ») et débouche sur un rendez-vous donné par la femme ce même soir à minuit.

Dans la scène moderne apparaissent de nouvelles modalités de l'effet et de l'échange, nous nous éloignons peu à peu de la commotion immédiate du coup de foudre, l'effet devenant progressif et l'échange ne se limitant plus à un regard jeté à la beauté idéale. L'amour qui naît dans un décor urbain en porte les marques : n'ayant plus le poids de la passion grandiose célébrée dans la poésie pré-moderne, ce n'est qu'un sentiment éphémère qui jaillit, le temps du passage-fuite de la femme. Cependant cela

[208] *Ibid*., p. 73.
[209] Il se souvient ainsi de l'étymologie du mot « scandale ».
[210] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 64.
[211] *Ibid*., p. 64-65.
[212] *Ibid*., p. 65.
[213] *Ibid*., p. 66.

n'empêche pas la persistance de certaines tendances traditionnelles (voir les poèmes de Verlaine, de Cros et de Ramuz).

Contrairement à la majorité des scènes traditionnelles dans lesquelles est dépeint sous différents aspects le ravissement (dans sa dimension positive) né du croisement de deux inconnus, dans les textes de notre corpus nous trouvons des cas où l'effet de la première vue n'est plus positif, ce n'est plus le saisissement et la fascination que le poème exprime mais un sentiment négatif variant entre l'amertume, l'indifférence voire le dégoût[214] qui marquent cette fois non l'attraction entre deux êtres mais une répulsion les éloignant l'un de l'autre. De surcroît, l'échange peut être inégal ou unilatéral, la communication se trouve entravée et traduit la distance qui sépare les deux personnes, qu'elle soit physique (l'un se trouvant loin de l'autre) ou affective (en absence de partage des sentiments).

2-d- Le franchissement

Jean Rousset définit le franchissement comme étant « l'annulation de la distance qui est, par définition, toujours interposée[215] ». Les deux personnes sont initialement inconnues et séparées par un espace qui les éloigne l'une de l'autre, or la rencontre inscrit la possibilité de l'abolition de cette distance, qu'elle soit physique, culturelle ou affective. Les positions des personnages s'avèrent déterminantes dans l'étude des variantes du franchissement puisque c'est selon la situation de l'un par rapport à l'autre que nous pouvons limiter les cas possibles du franchissement qui peut être réalisable, difficile ou impossible. Le franchissement peut résider en un contact visuel, verbal, tactile et dans le cas extrême, il débouche sur le rapprochement immédiat des corps.

La naissance du sentiment amoureux peut être l'une des formes du franchissement. Dans « Chance », Géraldy emploie la périphrase l' « exquise métamorphose » pour évoquer l'amour, il montre la fragilité de la naissance de ce sentiment grâce auquel deux chemins se croisent pour donner lieu à un parcours à deux, ouvert comme viennent le suggérer les points de suspension dans ces deux vers : « Notre amour aurait pu ne jamais advenir ! / Tu pourrais aujourd'hui n'être pas dans ma vie !... ». Dans « La place de la Concorde » de Tardieu, l'amour est explicité. Le

[214] Nous faisons allusion à la première phrase qui ouvre *Aurélien* d'Aragon : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. » (Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1944, p. 27).
[215] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 53.

franchissement correspond ici au partage du sentiment amoureux que le jeu des pronoms personnels dévoile dans ces deux vers : « sinon l'amour de lui pour elle / sinon l'amour d'elle pour lui ». Alors que dans ces deux poèmes l'amour est partagé, dans le poème « Barbara » de Prévert le poète aime sans être aimé. Le vers « Je dis tu à tous ceux que j'aime » est une façon de dire par le détour son amour à cette femme qu'il voit pour une première et dernière fois. L'amour éprouvé pour la femme n'étant pas partagé (étant donné que cette dernière vient à la rencontre de son amant) se choisit un nouvel objet : les amoureux.

Dans le poème sans titre d'Aragon, le franchissement du premier regard est la rencontre dans la profondeur de son sens existentiel en tant que trouvaille de l'autre attendu et désiré (« Rien encore n'eût lieu je te rencontre enfin / O mon amour je crois en toi ») et dans *Arcane 17*, c'est la reconnaissance immédiate de l'autre comme le montre cette phrase adressée par Breton à Élisa : « Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue[216] ».

Le franchissement peut se résumer en un baiser échangé. Le baiser est bien le signe de l'annulation de la distance qui séparait initialement les deux protagonistes. Ce premier contact peut être évoqué explicitement ou suggéré par l'intermédiaire du langage poétique. Dans « Apparition » de Mallarmé, le franchissement est donné avant le récit de la première vue, exactement au cinquième vers : « C'était le jour béni de ton premier baiser ». Dans « À la femme aimée[217] », les deux vers : « Je sentis frissonner sur mes lèvres muettes / La douceur et l'effroi de ton premier baiser » traduisent la difficulté d'établir le premier contact entre deux personnes qui se voient pour la première fois à travers les sensations évoquées, ce mélange de désir et de peur que le baiser vient dénoncer. Dans « Un coup de soleil[218] », en revanche, le poète met l'accent sur la force du désir qu'il éprouve à la vision de la femme en employant des termes empreints de violence tels que l'adjectif « farouche » pour qualifier son baiser et de l'expression « si forte » liée à l'étreinte.

[216] André Breton, *op. cit.*, p. 24-25.
[217] Renée Vivien, *Études et préludes*, 1901.
[218] Guy de Maupassant, *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.

Dans les deux poèmes « Roman[219] » et « Chanson[220] » le baiser est implicite, il est suggéré dans le silence des trois points de suspension (« – Sur vos lèvres alors meurent les cavatines… », « […] et ma voix / en sortant de moi caressait mes lèvres… »). Alors que dans le poème de Rimbaud, l'amour, fruit de la première rencontre, ne dure pas longtemps puisqu'une lettre, envoyée par la jeune demoiselle, vient annoncer la séparation, dans le poème de Marie Noël, l'union se donne à lire tel un projet d'avenir qui est révélé à travers la transformation du « drap lourd » en « notre toile bise ». Dans « Rosemonde » d'Apollinaire, les baisers jetés par les doigts du poète dans la première strophe se transforment en baisers échangés sans distance, directement, sens que nous saisissons dans le suggéré des vers de la deuxième strophe (« Mais le canal était désert / Le quai aussi et nul ne vit / Comment mes baisers retrouvèrent / Celle à qui j'ai donné ma vie »).

Le franchissement maximal peut correspondre à l'échange maximal, c'est le rapprochement immédiat des corps. Dans « Nocturne[221] », la distance est brisée par le passage au contact physique immédiat et total comme le montrent les deux vers suivants : « Et, bien qu'il me fût inconnu, / Je l'ai pressé sur mon sein nu ». Le vers « Il est devenu mon amant » explicite l'effacement de la distance par le passage direct à l'acte sexuel qui est partage de l'intimité et, par ailleurs, le plus haut degré du franchissement. Ce rapprochement physique peut apparaître comme une transgression de la logique de la scène de « première vue » mais le poème par un jeu sur le langage fait de ce contact charnel une étape naturelle dans la suite de la scène. D'autant plus qu'il est le plus souvent suggéré et non pas énoncé explicitement. Le poème « L'amour qui n'est pas un mot » d'Aragon, à titre d'exemple, suggère la relation érotique des deux amants (« Et j'ai flambé comme un genièvre / À la Noël entre tes doigts[222] ») et présente le rapprochement immédiat des corps comme étant un acte de naissance et de commencement (« Je suis né vraiment de ta lèvre[223] »), la rencontre devenant un corps à corps éternel par lequel le poète naît et renaît à partir de la fusion physique avec l'aimée.

[219] Arthur Rimbaud, *Poésies* (1869-1872), *Le Reliquaire*, Genonceaux, novembre 1891.
[220] Marie Noël, *Les Chansons et les heures*, 1920.
[221] Charles Cros, *Le Coffret de santal*, 1873.
[222] Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 173.
[223] *Idem*.

Le franchissement affiche un lien étroit et en même temps multiple avec la mémoire. La résultante de la scène est souvent sa fixation dans l'esprit du poète et sa transformation dans l'après coup en poème. Dans « Initium[224] », le « Souvenir », mot écrit en majuscule, apparaît comme l'ultime conséquence de la scène amoureuse et correspond à un regard magnétisé par la « splendeur » féminine, regard à travers lequel nous découvrons nous-même cette splendeur évoquée non sans adoration. Dans « À Hélène[225] », c'est le souvenir des yeux qui persiste et qui accompagne le poète dans sa vie présente comme le montrent la phrase : « Je les vois encore » et l'adverbe « encore ». Les yeux de la femme non seulement aimantent et enchantent le sujet masculin lors du premier croisement des regards mais éclairent aussi son présent et lui donnent espoir et force.

Le franchissement peut correspondre à la distance brisée qui transparaît dans l'effet de la première rencontre et surtout dans son prolongement temporel faisant du présent un futur qui ne changera pas par l'énonciation d'une promesse. Dans les deux poèmes d'Éluard « Les semblables » et « Air vif », le franchissement correspond à une promesse de présence et d'union amoureuse formulée de deux façons quasi-identiques : « Nous ne nous quitterons jamais » et « Je ne te quitterai plus ». Cette promesse est en même temps une décision : celle de faire de l'instant éphémère de la première vue un instant d'éternité sous le signe du partage amoureux. Dans « Les semblables », la négation « Je n'ai jamais pu t'oublier » et l'affirmation qui s'inscrit dans le futur « Nous ne nous quitterons jamais » montrent que l'amour est un sentiment qui survit à l'oubli, il naît du passé et se projette dans le futur où la fusion des deux êtres brise « les mousses de solitude ». Dans « Air vif » pareillement, le regard que le poète jette sur la femme est multiple et itératif de telle sorte qu'il ne peut que conserver son image dans la mémoire. La perception de la femme évolue d'un cadre général vers un cadre de plus en plus intime, met en marche le mécanisme de l'habitude et entraîne par la suite la profération d'une promesse d'unisson : « Je ne te quitterai plus », qui émane d'un sentiment de certitude.

[224] Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866.
[225] Edgar Poe, *Les Poëmes d'Edgar Poe*, traduits par Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 207-208.

Alors que dans les poèmes que nous venons d'analyser le franchissement trouve son actualisation dans l'annulation de la distance initiale, nombreux sont les cas où cette distance est maintenue. Dans « À une passante » de Baudelaire, par exemple, nous pouvons lire l'impossibilité de l'union des amants. L'impossibilité du franchissement est compensée par la possibilité d'accomplissement dans l'au-delà comme le montre la question rhétorique « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » qui reprend le mythe romantique de l'union dans la mort. Mais cette possibilité est vite annulée par l'emploi de l'adverbe « *jamais* » que l'italique rend irrévocable. De même, dans le poème « Un coup de soleil », Maupassant place la rencontre dans l'idéal par l'ascension vers le ciel comme le montre le vers suivant : « Nous allions par le ciel, corps à corps, face à face ». René-Guy Cadou, également, projette la rencontre dans le ciel (« rendez-vous dans le ciel ») en la transformant en « promenades éternelles ». La localisation de la scène dans un ailleurs (un au-delà ou le ciel comme lieu de l'idéal) serait-elle la seule manière de compenser la perte de l'aimée et l'ultime tentative afin de vivre l'amour dans sa réalisation totale ?

Le cadre urbain (la présence de la foule, du bruit, …) est défavorable à la réalisation de l'élan amoureux et à son inscription dans la durée de telle sorte qu'il n'apparaît que comme un désir fugitif que la passante éveille le temps éphémère de son passage. En effet, l'amour exprimé dans quelques textes de notre corpus, n'a plus sa définition habituelle (surtout romantique) en tant que sentiment grandiose et intense. Du sujet principal de la scène lyrique traditionnelle qu'il était, il devient un sentiment défiguré et difficile à reconnaître, sensiblement altéré sous l'effet de la modernité. Dans « Innocence[226] », à titre d'exemple, il devient un simple plaisir ; celui du promeneur poursuivant une femme sans visage.

Il faut remarquer que les textes de Breton, étant essentiellement tirés de récits poétiques, imposent de nouvelles modalités au franchissement. En effet, il n'est plus interne parce qu'il ne se déploie pas obligatoirement dans l'espace limité de la scène de la première rencontre (ni dans l'espace restreint du texte qui l'énonce) et peut apparaître vers le milieu ou la fin du récit. Obéissant à la règle appliquée à la scène romanesque, le franchissement est alors externe « autrement dit exclu dans l'immédiat et remis à plus

[226] Henri Thomas, *Travaux d'aveugle*, 1941.

tard[227] ». Prenons à titre d'exemple *Nadja :* si nous nous référons seulement au texte que nous avons extrait de ce récit parce qu'il renferme notre scène, le franchissement correspondrait au contact parlé établi entre Breton et Nadja. Mais si nous nous situons par rapport à la totalité du récit, le franchissement serait la séparation étant donné que Nadja était internée à l'asile de Vaucluse et que Breton s'était épris d'une autre femme à laquelle il s'adresse vers la fin du récit (en employant le pronom personnel « tu ») dans de véritables incantations lyriques.

Il est également nécessaire de préciser que nous repérons des différences dans le traitement du franchissement entre les poèmes et les extraits de récits poétiques ou des poèmes à dominante narrative tels que ceux de Maupassant, de Ramuz ou de Rimbaud. Plus le poème est court (dans le sens où le poète ne s'attarde pas dans la narration) plus il est propice à l'immédiateté du choc et de l'échec.

[227] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 53.

Au cours de cette première partie nous avons essayé, à travers une étude comparative avec le modèle de la scène romanesque établi par Jean Rousset, de saisir les spécificités de la scène de première rencontre dans la poésie moderne. Nous avons estimé que cette entreprise nous permettra d'élaborer une sorte de modèle qui rendrait compte des composantes essentielles à la fois de la scène moderne et du thème de la première rencontre tout en tenant compte des caractéristiques du genre poétique. La scène apparaît désormais comme un modèle constitué par le poète. Elle renferme des constantes qui la fondent et sans lesquelles elle ne peut exister. Cependant, après une analyse attentive des textes de notre corpus, nous avons remarqué que, malgré la présence des constituants indispensables à la scène, celle-ci se détache d'une manière ou d'une autre de l'espace du texte pour se projeter dans un hors-texte grâce notamment aux procédés de théâtralisation employés par le poète. Le langage poétique instaure le décor et la temporalité de la première rencontre, met en place les deux acteurs de telle sorte qu'ils puissent se croiser, mais cette parole ne tardera pas à déplacer la scène de l'espace énonciatif vers un espace mental qui correspondrait à l'imaginaire du lecteur.

La scène de première vue est douée d'un caractère volatil puisque même si elle renferme les traits constants qui l'organisent, elle évolue dans un autre espace que celui où elle a été initialement ancrée. Le cadre spatio-temporel s'efface : la précision par l'emploi des articles définis, des lieux marqués historiquement ou subjectivement et des indications d'ordre chronologique, n'empêche aucunement la déréalisation de la scène. Nous assistons à la destruction du cadre et à un mouvement d'ouverture vers un ailleurs gouverné, cette fois, par l'image grâce à un dispositif visuel où le regard du poète cèdera la place à celui du lecteur qui reconstruira la scène après sa déconstruction. Du coup, la scène poétique opère un écart par rapport à la scène elle-même si bien que parler d'écart par rapport au modèle initial reviendrait à désigner d'une certaine manière un écart au second degré.

La scène poétique est un fait double dans la mesure où elle est à la fois structure circonscrite et dispositif qui s'auto-dépasse. Le poète met en jeu toute une panoplie de procédés qui en constituant la scène ne tardent pas à l'abolir par un geste alchimique. La scène devient le lieu de sa propre dénégation, la spécificité de la poésie serait donc de désigner la scène absente comme la seule scène signifiante. La rencontre amoureuse entre deux personnes qui se voient pour la première fois recrée le face à face perpétuel qui unit le poète à sa propre parole, ce qui explique le caractère erratique, voire flottant de cette scène, rarement parfaitement achevée, et dénonce par là le rapport

problématique de l'énonciateur à son énoncé et, plus exactement, au langage. La scène contexte devient en fin de parcours scène prétexte : à l'évocation nostalgique d'un passé personnel (« À Hélène », « Rosemonde », « Fastes ») ou poétique (« Bonne fortune et fortune », « Complainte de la bonne défunte », « Rue Mazarine »), du contexte historique (« Barbara »), de la création poétique (« À une passante », « Initium », « Apparition ») ou de l'esprit nouveau d'une école (*Nadja*). Mallarmé écrit dans cette même perspective : « En un mot, le sujet de mon œuvre est la beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers elle. C'est là, je crois, le mot de la poésie[228] ».

La scène de première rencontre moderne offre au poète l'occasion de s'interroger sur l'identité de l'autre aimé. Mais cette scène demeure problématique car la femme occupe une position fluctuante : d'une part, elle est au centre de cet événement qu'elle met en marche par sa présence (apparition ou passage). Elle est celle qui séduit et qui dirige la scène grâce à son regard. D'autre part, elle est l'absente du poème ; souvent elle ne parle pas, se limite à son rôle d'objet, en éveillant juste le désir de celui qui la regarde, et effectue une seule action : passer. Elle est souvent écartée de la communication et transformée de sujet de l'énonciation, puisque c'est à elle qu'est adressé le poème, en objet de l'énoncé. En réalité, ce n'est que dans quelques poèmes que la femme devient sujet à part entière : elle regarde au lieu d'être regardée, parle (en tant qu'actrice de la scène ou en tant que personne s'identifiant à l'identité de la poétesse) et décide même de l'issue de la scène en rendant explicite son désir d'être touchée, voire possédée par l'autre.

L'identité problématique du personnage féminin serait à l'image de la complexité identitaire du poète lui-même. Ce « je » qui prend la parole, « qui est-il finalement ? ». De possesseur du langage et de son pouvoir de séduction, il devient vite le possédé voire le dépossédé, de charmeur il devient aussitôt charmé. Le rapport qui unit le poète à sa création comme celui qu'il entreprend avec la femme est problématique, le poème est l'espace de l'expression de cette tension que le poète expérimente dans une aventure à la fois poétique et existentielle. En effet, la scène de première vue peut être considérée comme le prétexte à une quête et le cadre d'un exercice à travers lequel le poète veut atteindre la vérité de son rapport avec l'autre (soi-

[228] Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, éd. par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, t. I, p. 193.

même) en même temps qu'avec le langage. Dans cette entreprise, la femme peut jouer le rôle de médiatrice ou devenir l'incarnation même d'un idéal.

Nous détectons un rapport analogique entre l'instant de la première vue et le jaillissement de la parole poétique, la scène reproduirait en quelque sorte l'instant-éclair du créateur face à sa création. En effet, tous deux sont imprévisibles et instantanés. La femme transforme le poète voire son existence et la poésie, en tant qu'activité intellectuelle et artistique, le rehausse en lui permettant de transfigurer le réel ou une réalité donnée grâce à l'alchimie du verbe. La relation qui unit le passant et l'inconnue est identique à celle qui allie le poète à sa création ; toutes deux se fondant essentiellement sur une dialectique du désir et de l'obstacle.

La majorité des scènes de notre corpus nous installe dans l'impossibilité de la réalisation amoureuse. La femme est là pour enflammer la main de feu du poète et partir. Elle serait donc à l'origine de l'obstacle créateur puisque l'écriture de la scène émane de l'impossibilité de l'accomplissement de la relation amoureuse. Jean-Pierre Richard nous livre à travers une comparaison subtile l'image de cette femme qui

> comme la bulle d'écume s'enroule en délicieuse caresse aérienne autour du bois mouillé de l'aviron, l'Idée, volatile elle aussi, vierge et préservée, de l'étrangère, apporte à l'esprit du maraudeur une joie plus profonde encore sans doute que celle d'aucune indiscrétion effectivement perpétrée. […] plaisir d'une femme à la fois saisie et non saisie, matériellement épargnée mais mentalement rejointe : *idéalement* possédée[229].

La femme est l'objet de désir du poète, objet inatteignable par essence, le poussant ainsi à rechercher dans l'écriture la possibilité voire la concrétisation d'un rêve inachevé, celui du premier regard jeté sur la beauté. L'effet de la première vue n'est plus capable de briser les obstacles liés à l'espace et au temps « modernes » et de projeter les personnages dans un monde gouverné par l'émotion. L'amour qui est exprimé dans la plupart des poèmes est un sentiment qui s'exalte de l'impossibilité de son accomplissement, il est de l'ordre du volatil et échappe au cadre, qui veut le faire taire, pour trouver son lieu familier, postérieurement, dans l'union totale avec l'autre (l'âme-sœur) par le biais du langage poétique. À ce propos, Karl Kraus soutient que « ce n'est pas la bien-aimée qui est absente, c'est l'absence qui est la bien-aimée[230] ». L'inachèvement s'avère être un trait caractéristique de la scène de première rencontre

[229] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres Vives », 1961, p. 100.
[230] Karl Kraus, *Aphorismes*, cité dans le programme *Lulu / Bastille*, 1998, p. 69.

moderne, le poète serait un amant du passage et de la perte. Serait-ce une façon d'entretenir le désir que cette prise de distance que le poète institue dans son rapport avec la femme inconnue et intouchable tel un mystère profond et sacré ?

Le travail de repérage nous permet d'observer la récurrence de certains éléments qui reviennent d'un poème à un autre, non sans variations et différences de degré, ce qui nous pousse à poser l'hypothèse selon laquelle tous ces textes dérivent d'un modèle unique (une matrice selon la dénomination de Riffaterre) et à penser que celui-ci pourrait lui-même être dérivé du poème « À une passante » de Baudelaire. Néanmoins, ce modèle évolue et peut atteindre un haut degré d'écart qui dans notre cas correspondrait au scénario surréaliste d'André Breton. La scène de première vue au XIXème siècle n'est pas celle que nous retrouvons au XXème : le poète en crée et recrée d'autres variantes par un jeu continuel sur le langage. Dans la poésie moderne, cette scène s'installe dans un nouveau cadre et dans une nouvelle temporalité qui ne peuvent que donner d'autres issues à la rencontre de deux étrangers qui se voient pour la première fois. En effet, le contexte urbain de la ville parisienne apparaît souvent comme un cadre qui, tout en rendant réalisable le croisement de ces deux inconnus, contribue aussitôt à leur séparation étant donné que c'est un cadre du passage accéléré et donc de l'instant éphémère.

Au terme de cette première partie, nous nous interrogeons sur la possibilité de considérer le sonnet baudelairien comme lieu de naissance d'un mythe moderne de la scène de première vue, qui est en même temps une scène de dernière vue. Ainsi, il représenterait une nouvelle forme de l'amour, étroitement lié à la ville et à l'éphémère et, par conséquent, ne pouvant avoir de concrétisation réelle que dans le poème, la femme demeurant une inconnue inaccessible que le poète évoque, invoque et convoque par le biais de la parole poétique.

Deuxième partie

Scène de première rencontre moderne, scène de rupture

On ne *possède* éternellement que ce qu'on a *perdu*.
Henrik Ibsen.

« Hélas ! que de tourments accompagnent ses charmes !
Et qu'un peu de douceur nous va coûter de larmes !
Il me faut donc te perdre, et, dans *le même lieu*
Où j'ai reçu ton *cœur*, *recevoir* ton *adieu* ! »
Pierre Corneille, *Comédie des Tuileries*, acte III, scène 7.

« Hé bien, il est donc vrai que Titus m'abandonne ?
Il faut nous séparer ; et c'est lui qui l'ordonne. »
Racine, *Bérénice*, 1670.

« Je vous aime comme il faut aimer, *dans le désespoir* ».
Mademoiselle de Lespinasse.

Les liens entre le thème de la première rencontre ou de la rencontre tout court et le motif de la séparation (dans ses variantes : perte, fuite, mort, absence) se sont révélés à nous dès le début de notre travail de recherche. En effet, lors de l'établissement de notre corpus, nous avons relevé des poèmes qui avaient pour titre le nom commun « rencontre » mais dans lesquels il ne s'agissait nullement de scène de rencontre et encore moins de scène de rencontre amoureuse. Dans « Rencontre[231] » de Mallarmé, par exemple, le titre est en opposition sémantique avec le contenu du poème étant donné que la rencontre s'avère impossible. En effet, pour le poète, la femme est une morte qui « ne ressuscitera pas ».

Il arrive que la rencontre avec l'être[232] vienne remplacer la rencontre avec l'autre. Dans « Rencontre[233] » de Jean Tardieu, le poème offre l'espace d'une réflexion à propos de cet être dans sa complexité, dans son rapport avec le temps (le « je » du présent et « l'autre » de demain) et le monde (en se posant des questions existentielles auxquelles le poète ne trouve guère de réponse). Mais ce qui a le plus retenu notre attention, c'est l'allure prise par ce thème chez quelques poètes comme Reverdy puisque, dans la majorité de ses poèmes, la rencontre s'avère impossible et la séparation n'est que son double inhérent.

« Face à face[234] » est le titre d'un poème où l'autre n'est qu'une image connue qui se dresse devant le personnage principal de la scène mais ce dernier ne tarde pas à se heurter, vers la fin du texte, contre lui-même comme le montre la dernière phrase : « Il ne voit plus rien que ça ; mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même ». Donc, l'autre ici n'est rien d'autre que l'image du moi. D'ailleurs, dans plusieurs poèmes de Reverdy la rencontre est empêchée par la présence d'un ou de plusieurs tiers. Dans ce poème, cette présence se traduit par « les regards [qui] ne quittent pas ses pieds ». Dans un autre poème intitulé « Plus loin que là[235] », la femme à la fenêtre et l'homme en dessous ne peuvent pas communiquer car « en face on pousse les volets et l'attention gênante se fixe ».

---

[231] Stéphane Mallarmé, *Quelques médaillons et portraits en pied*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 493.
[232] Voir le poème « Rencontre » de Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 157-158, et le poème « Rencontre » de Claude Roy, *Le Voyage d'automne*, Paris, Gallimard, 1987, p. 283.
[233] Jean Tardieu, *op. cit.*, p. 157-158.
[234] Pierre Reverdy, *Poèmes en prose* (1915), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 51-52.
[235] *Ibid.*, p. 30.

L'auteur de « Lueurs[236] » évoque « les mauvaises rencontres » et tout le poème se situe dans un univers chaotique. À l'opposé de l'union, que nous retrouvons dans le titre du recueil de Paul Géraldy *Toi et moi*, nous rencontrons la discorde que le titre du poème « Toi ou moi[237] » annonce. Dans ce poème, le moment de la rencontre n'est qu'un moment de séparation, que ce soit au présent (« Je t'abandonne il faut partir ») ou au passé (« Nous nous regardions disparaître »). Pour Reverdy le « je » ne laisse aucune place à l'autre, il remplit de son esprit et de sa sensibilité l'abîme vertigineux de la distance et cultive en soi « la délicieuse souffrance de la séparation[238] ».

La première rencontre porte des couleurs mélancoliques dans « Un homme fini[239] ». Dès la deuxième phrase (« À la première rencontre, il tremble – où se réfugier contre le désespoir ? ») cet événement se trouve intimement lié à l'échec. Dans « Saison tremblante[240] », la rencontre est impossible et l'échange ne peut avoir lieu puisque les deux acteurs ne peuvent ni se regarder (« On ne peut pas se regarder ») ni se toucher (« Une main qui n'est à personne / Dans l'espace s'est arrêtée »). Nous retrouvons cette absence d'échange visuel dans un poème pourtant intitulé « Regard[241] ». Elle se traduit par l'emploi de l'auxiliaire « avoir » au lieu de l'auxiliaire « être » au troisième vers : « Et nous nous avons regardé » qui souligne l'absence de réciprocité et par conséquent l'absence de communication.

Le thème de la rencontre se trouve donc souvent lié à d'autres motifs tels que la rupture, la fuite, la perte, etc. Mikhaïl Bakhtine l'affirme en ces termes : « Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage, etc., qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues au thème de la rencontre[242] ». Il parle de « thème négatif » et le traite dans son rapport avec la notion de chronotope comme suit : « Dans le thème négatif : « ne se trouvèrent pas », « se quittèrent », le chronotope demeure, mais l'un de ses deux membres est revêtu du signe négatif : ils ne se sont pas rencontrés parce qu'ils se trouvaient dans des lieux différents[243] ».

---

[236] Pierre Reverdy, *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 230-231.
[237] *Ibid*., p. 113.
[238] *Id.*, *Le Livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 19.
[239] *Id.*, *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 32.
[240] *Ibid.*, p. 138-139.
[241] *Id.*, *Les Ardoises du toit* (1918), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 245.
[242] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 249.
[243] *Idem.*

Pourtant dans les textes de notre corpus, la séparation ne se trouve pas liée au chronotope puisque les deux personnes se trouvent au même moment et au même endroit mais cela n'empêche pas qu'au lieu de se rencontrer, elles se séparent. Cette remarque montre qu'il ne suffit pas pour deux personnes d'être dans un même cadre spatio-temporel pour pouvoir se rencontrer et que la rencontre est avant tout un acte : celui d'aller vers l'autre. Cet acte fondateur n'est pas le fruit du hasard mais d'une décision prise par les deux sujets. Pour qu'il y ait rencontre, il faut vaincre la distance spatiale dans le juste moment, mais il faut aussi vaincre la distance qui sépare les êtres et qui découle du fait que chaque être humain est différent et par conséquent « inconnu » pour l'autre.

De surcroît, lors de l'analyse des poèmes de notre corpus, nous avons remarqué que souvent ce moment fort, qui est supposé être le lieu d'union de deux êtres qui se sont retrouvés, s'évanouit et se dérobe sous le voile de l'absence ou de l'échec. Eugène Guillevic recourt dès le titre de son poème à la métaphore « Parallèles[244] » pour mettre en exergue l'impossibilité pour deux êtres de se rencontrer. En effet, il n'y a aucune possibilité de croisement de leur part en dehors du rêve, comme le montre ce vers : « En rêve on se rencontre ». De son côté, Benjamin Péret peint l'échec de la rencontre dans son poème « La semaine pâle » puisque les deux dernières strophes traduisent la perte de la bien-aimée (« Perdue comme sa flûte / Comme un jour sans amour ») et l'attente qui n'aboutit qu'à l'absence. Tristan Corbière, dans son recueil dont le titre (*Les Amours jaunes***)** annonce déjà la couleur de ces poèmes**,** met à nu l'échec de la rencontre amoureuse avec « La Passante[245] » en recourant à un ton ironique.

La séparation des deux personnes peut varier dans son acuité et évoluer d'une séparation partielle (la distance s'interposant entre eux) à une séparation totale. La mort de l'un des deux acteurs[246] peut être considérée comme son point extrême. À cet égard le poème « Un coup de soleil » de Maupassant est illustratif puisqu'il se ferme par le vers : « Que dans mes bras crispés je vis qu'elle était morte… »).

Le plus souvent, notre scène se réduit à un seul temps : celui du choc qui devient aussitôt celui d'un échec amoureux puisque souvent la femme passe, renvoyant le poète à sa solitude initiale. En fait, le poème nous communique les prémices d'une aventure

[244] Eugène Guillevic, *Euclidiennes*, 1967.
[245] Tristan Corbière, « Bonne fortune et fortune », *Les Amours jaunes* (1873), Paris, Seuil, 1992, p. 52.
[246] Voir le poème « L'archet » de Charles Cros, *Le Coffret de santal* (1873), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 208-209.

amoureuse qui se révèle essentiellement contradictoire : elle éveille un désir passionné de fusion avec l'autre, qui ne peut que rarement trouver son accomplissement.

L'amour est en même temps un élan et une « déchirure fascinante » : il suscite une attente qui finira inévitablement par recevoir les couleurs douloureuses de la nostalgie ou du regret[247]. La figure que le poète cherche désespérément semble lui échapper, le face à face n'étant qu'un instant fugitif, voué à s'évanouir. La scène de première rencontre moderne se transforme subitement en scène de séparation[248]. À ce propos, Walter Benjamin écrit : « Le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier. C'est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le poème avec l'instant de l'ensorcellement. Le sonnet nous présente l'image du choc, que dis-je ? celle de la catastrophe[249] ».

Pour le développement de cette idée nous allons appliquer, dans un premier temps, une analyse stylistique à travers laquelle nous tenterons de démontrer comment la célébration de la première rencontre se transforme aussitôt en mise en scène de la séparation tout en essayant de relever les causes de cette rupture. Nous essayerons, dans un second temps, de répondre aux interrogations suivantes : pourquoi cette tendance à placer le poème du côté de la perte et de la nostalgie au lieu d'en faire le lieu des retrouvailles et, par la suite, de l'accomplissement du bonheur que le sentiment amoureux offre ? Pourquoi la scène de première rencontre s'entoure-t-elle souvent de tristesse ? Le seul charme qui lui demeure serait-il son caractère fugace ?

Nous tenterons de voir si ces causes tiennent à la nature du sentiment amoureux ou aux conditions extérieures intimement liées à la société moderne (lieu de naissance d'une crise liée à l'être dans son rapport avec l'autre) ou si elles dériveraient de la spécificité de la scène poétique par rapport à la scène romanesque.

---

[247] Dans « Dina, la belle juive » (*Champavert. Contes immoraux*, Le Chemin vert, 1985, p. 110) Pétrus Borel décrit la souffrance de l'amoureux à cause de l'apparition-disparition de la femme en ces termes : « Ah ! c'est bien grande souffrance que la rencontre d'un être sympathique qui vous capte, qui vous incline à lui ! On l'a vu au promenoir, au bal, en voyage, à l'église, on lui a jeté un regard, […], on est épris, ravi, enveloppé, on s'est déjà façonné un avenir, c'est déjà de l'amour, de l'amour enraciné ; le temps de pousser un soupir, ou de regarder le ciel, cet être s'est envolé comme un oiseau, l'apparition s'est éteinte, et l'on reste atterré, anéanti par la commotion. Pour moi, cette pensée qu'on ne reverra jamais cet éclair qui nous a éblouis, cette femme […] est profondément douloureuse ».

[248] Nous retrouvons le schème du « face à face séparateur » (dans les pièces de Claudel) étudié par Jean Rousset à la fin de son ouvrage *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 174-189.

[249] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la Politique », 1982, p. 170.

Chapitre I- La mise en mots et les raisons internes de la séparation

1- Le verbe « passer »

Dans la quasi-totalité des poèmes de notre corpus, la première rencontre est un passage unique et éphémère. L'évocation de la scène de première rencontre moderne se résume en deux actes essentiels : l'acte masculin (voir) et l'autre féminin (passer) de telle sorte que nous pouvons la définir comme étant l'espace dans lequel le poète voit passer l'inconnue ; son objet de quête ou de désir, cette Beauté qui le fascine en même temps qu'elle lui échappe perpétuellement, le poussant à vouloir la fixer par et dans l'écriture poétique.

Le verbe « passer » traverse la majorité des poèmes de la première rencontre. Il se trouve intimement lié à la femme (son mouvement), se conjugue à des temps variés et prend parfois d'autres tournures lexicales (fuir, échapper, glisser, disparaître, …). Nous ne pouvons ignorer la richesse sémantique de ce verbe qui change de sens chaque fois qu'il est employé dans une nouvelle construction. Et surtout nous ne devons jamais oublier qu'il peut être employé dans un sens figuré, par euphémisme, pour signifier « mourir ». Il est aussi important de mettre l'accent sur la valeur temporelle accordée à ce verbe qui marque l'écoulement voire la fuite.

Dans « Initium » de Verlaine et « La passante » de Nelligan, nous retrouvons le verbe « passer » à l'infinitif (« quand je la vis passer », « Hier, j'ai vu passer […] une femme voilée »).

Conjugué au passé simple, nous l'observons dans le troisième vers du sonnet baudelairien (« une femme passa ») et dans le huitième vers de « Bonne fortune et fortune » de Corbière (« – Enfin, Elle passa »).

Dans « Un coup de soleil » et « Une conquête » de Maupassant, ce verbe est conjugué à l'imparfait (« une femme passait », « une femme divine passait »). Dans « Ce jour-là… » et « Rue Mazarine », il est conjugué au passé composé (« Elle est venue, elle a passé », « La belle a passé par ici »). Nous observons le gérondif « en passant » dans « Couloir » de Reverdy (« ton souffle en passant m'a brûlé ») et « L'amour qui n'est pas un mot » d'Aragon (« Quand ta robe en passant me touche »).

Nous pouvons retrouver quelques synonymes de ce verbe. Dans « Complainte de la bonne défunte », le poète recourt au verbe « fuir » présent dès le premier vers : « Elle fuyait par l'avenue, ». Dans « Une conquête », Maupassant, en décrivant le mouvement féminin emploie le verbe « fuir » à deux reprises : une fois conjugué à l'imparfait

(« Pendant que sa Beauté fuyait sur la rivière ») et une seconde fois, conjugué au présent (« Un joli pied cambré qui trottine et qui fuit »). Au premier vers de « La passante d'été », Rilke emploie le verbe « venir » (« Vois-tu venir sur le chemin la lente, l'heureuse / Celle que l'on envie, la promeneuse ? »).

Dans « La semaine pâle », la disparation de la femme est évoquée avant l'épisode de la rencontre puisque dès l'ouverture, Péret écrit : « Blonde blonde / était la femme disparue entre les pavés ». L'adjectif « disparue » constitue le résultat de l'acte de passage. Dans « Poème à Florence », Desnos emploie la métaphore « fugitive et pure image de l'amour » qui est adressée à cette femme, et il écrit un peu plus loin : « tu disparais ». Dans « Paris sans issue », Char parle plutôt de la perte du sujet féminin : « Elle demeure, je la perds ».

De toute façon, nous voyons que dans la majorité des cas, l'acte de passage se trouve intimement lié à l'identité féminine. La femme est celle qui passe sous le regard du poète sans qu'il ne puisse ou veuille l'arrêter, ce qui installe la scène dans l'éphémère et l'amour dans l'impossibilité. Ce n'est que dans « Tournesol » que le verbe « passer », employé à l'impératif, est appliqué à un homme et précisément à André Breton (« André Breton a-t-il dit passe »). Serait-ce une tentative d'échapper au scénario baudelairien ?

Souvent le verbe « passer » est conjugué au passé (passé simple, imparfait, passé composé). Cependant, dans « Roman » de Rimbaud et « Les semblables » d'Éluard, il est cette fois conjugué au présent : « Lorsque dans la clarté d'un pâle réverbère, / Passe une demoiselle aux petits airs charmants », « Tu passes dans la rue ». Dans le poème de Rimbaud, ce verbe est antéposé au sujet de l'action, façon de le mettre en relief d'autant plus qu'il est situé en ouverture du vers et écrit en majuscule. Mais suffit-il de conjuguer ce verbe au présent pour transformer l'issue de la scène en la plaçant sous le signe de la présence perpétuelle et du bonheur d'un amour partagé et en même temps heureux ?

La scène moderne manifeste donc de différentes façons son obsession pour le verbe « passer », verbe lumineux et polysémique. En choisissant d'employer ce verbe, le poète ne fait que révéler le lien prépondérant entre la scène de première rencontre moderne et le passage qui peut signifier la déambulation mais aussi la fugacité, le changement, la transition, le seuil, la fuite, la mort…

2- La figure de la passante

« Erre tu rencontreras
Toutes les femmes que tu voudras
La passante interdite et charnue dans le soleil
Dans les neiges des prairies creuse un bain de son
Où les miroirs volants viennent boire »

Paul Éluard, « Rien d'autre », *La Vie immédiate*, Paris, Gallimard, 1995, p. 160.

Dans la majorité des textes de notre corpus, la femme est une passante ; c'est-à dire une femme vouée à passer, demeurant ainsi inconnue et inaccessible pour le poète qui se limite à la regarder. Cette figure de la féminité apparaît dans le titre de plusieurs poèmes : « À une passante » de Baudelaire[250] et de Léon Deubel[251], « La passante[252] » d'Émile Nelligan, « La passante d'été[253] » de Rainer Maria Rilke, « La passante de Sceaux[254] » de Char, etc. Sa présence se donne à lire comme une menace puisqu'elle réduit la scène de première rencontre à n'être qu'une scène de passage et la place désormais sous le signe de l'éphémère voire de l'impossible.

Le titre « À une passante », en dédiant le poème à cette figure de la féminité, nous propose par la même occasion la définition que Baudelaire donne de la passante. Tout d'abord, une passante c'est « une femme qui passe » sans laisser au poète, qui la regarde, la moindre possibilité d'établir un contact. Son identité demeure alors indéfinie : c'est « une femme » sans nom perçue dans l'éphémère instant du passage. La révélation de l'identité de la passante détruirait-elle la possibilité de l'accomplissement amoureux ?

Jean-Pierre Richard considère qu' « au cœur de la majesté substantive et du rayonnement adjectif c'est le verbe qui introduit le mouvement, l'inconnu, le déséquilibre, la mort peut-être[255] ». Ici, il s'agit probablement du verbe « passer » intimement lié à la femme, cette alliée d'un instant. L'emploi du passé simple (« une femme passa ») et de l'adverbe « soudainement » marque la fugacité du mouvement ainsi que la rapidité imprévisible du choc amoureux. Selon Jean Starobinski, le « soudainement » de Baudelaire répond « au *subitamente* de Dante […] ». Il ajoute : « La réflexion à ce propos ne doit pas s'en tenir au seul rappel de l'instantanéité de

[250] Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, 1861.
[251] Léon Deubel, « À une passante », *Régner*, *Poèmes choisis*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 82
[252] Émile Nelligan, *Émile Nelligan et son œuvre*, 1904.
[253] Rainer Maria Rilke, *Vergers*, 1926.
[254] René Char, *La Parole en archipel*, 1962.
[255] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1955, p. 162.

l'*innamoramento* en coup de foudre, ni seulement observer comment, chez les deux poètes, *la perte s'inscrit dès l'évocation de la rencontre*[256] ».

Cette passante est marquée par la mort puisque dès le début du poème elle porte sa couleur[257] (« en grand deuil ») et le verbe « passer » employé à l'intransitif peut être le synonyme par euphémisme de « mourir ». Claude Leroy considère que « ce deuil est aux couleurs de l'interdit. À sa façon, il doit en faire, lui aussi, son deuil. Élément clef du scénario, le « grand deuil » place la rencontre sous le signe de l'impossible[258] ». Daniel Sibony pour sa part signale que le deuil (la mélancolie) est un des contraires de la rencontre parce qu' « on n'y rencontre que soi-même, au moment où de soi-même on a assez[259] ». Nous voyons donc que l'issue négative de la scène est implicitement annoncée dès le début du sonnet.

Elle est également une porteuse de mort étant donné que nous retrouvons l'adjectif « tueuse » dans les deux caractérisants qui la décrivent (« majestueuse et fastueuse ») et surtout dans le verbe « tuer » dans la séquence « statue. Moi » où nous pouvons entendre un impératif : tue-moi et dans « le plaisir qui tue ». De surcroît, la métaphore appositive[260] dans les vers « Moi, je buvais comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue » joue un rôle dans la « tra-duction » de la pensée baudelairienne puisque l' « œil » de cette femme est comparé à un « ciel » (qualification positive), mais un « ciel livide où germe l'ouragan », c'est-à-dire à un ciel d'orage. De même, le désir que cette inconnue provoque chez le poète (« douceur », « plaisir ») est associé à une idée de mort. La symétrie (deux fois : nom et proposition relative) du vers 6 : « La douceur / qui fascine // et le plaisir / qui tue » traduit bien cette ambivalence : elle est à la fois Éros et Thanatos.

---

[256] Jean Starobinski, « Le regard des statues », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 50, automne 1994, p. 60. Nous soulignons.

[257] Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire fait le commentaire de l'habit noir « pelure du héros moderne » en ces termes : « N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique […], mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; – une immense défilade de croque-morts, […], croque-morts amoureux, […]. Nous célébrons tous quelque enterrement. » Voir *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 260.

[258] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 17.

[259] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 34.

[260] Dans son ouvrage *La Métaphore dans la poésie de Baudelaire* (Tunis, Alif, Les Éditions de la Méditerranée, 1997, p. 35.), Samia Kassab affirme que la métaphore appositive joue un rôle fondamental dans l'argumentation en tant qu'elle opère un « glissement » vers un phore rhétorique propre à visualiser (et parfois conceptualiser) le thème amorcé. Dans ce poème, c'est fort probablement le thème de la mort qui est annoncé par cette métaphore.

Cette pensée est donc essentiellement liée à la mort doublement évoquée, une fois de façon symbolique dans l'image du « ciel livide où germe l'ouragan » et une seconde fois mais de façon explicite dans la proposition « le plaisir qui tue ». Selon Francesco Alberoni, la mort est là pour traduire « les incertitudes, les doutes, le désir ardent qui assaillent un cœur amoureux, puis leur fin hors du passé et du futur, dans un présent éternel où tout désir est comblé […]. La mort symboliserait donc dans l'art cette abolition du temps qu'expérimente l'amant[261] ». Starobinski, de son côté, voit en elle « l'exact équivalent de l'état de peur où se trouve Dante (*molto pauroso*) dans la rue[262] ». Par ailleurs nombreux sont les critiques qui considèrent que la poétique baudelairienne est fondée sur la conscience de la mort, Yves Bonnefoy n'écrit-il pas : « Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort[263] » ? John E. Jackson[264] n'intitule-t-il pas son ouvrage critique *La Mort Baudelaire* et Pierre-Jean Jouve n'a-t-il pas choisi *Tombeau de Baudelaire* comme titre à son livre ?

Yves Bonnefoy affirme : « Rien n'est que par la mort. Et rien n'est vrai qui ne se prouve par la mort[265] ». Donc dans notre poème, l'amour n'acquiert sa vérité qu'en passant par l'expérience de la mort. Vivre l'amour comme une mort ou aimer jusqu'à mourir permettraient au poète de découvrir sa vérité la plus profonde dans le déni de l'être. On pourrait se demander si Baudelaire chercherait à ranimer la grande idée sacrificielle chantée par les troubadours : celle de la mort transfiguratrice, ultime moyen de sauver l'âme.

En outre, à travers l'alliage de la femme et de la pierre (« jambe de statue[266] ») apparaît l'image de la Méduse ou encore celle de la femme de pierre, peut-être serait-elle celle qui va conduire le poète, tombé sous son charme, en enfer. Sachant que « Dans l'haussmannisation de Paris la fantasmagorie s'est faite pierre[267] », nous nous demandons si cette passante ne serait pas la représentation allégorique de la modernité.

---

[261] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux* (1979), Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981, p. 41.
[262] Jean Starobinski, *op. cit*., p. 61.
[263] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 33.
[264] Il écrit dans l'introduction de son livre *La Mort Baudelaire* : « La conscience poétique des *Fleurs du Mal* trouve son unité en même temps que son point focal dans le fait qu'elle est une conscience de la mort », Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, « Langages », 1982, p. 14.
[265] Yves Bonnefoy, *op. cit*., p. 32.
[266] Dans son chapitre consacré à Baudelaire, Georges Bataille parle de la « statue de l'impossible ». Nous considérons que cette expression peut être utilisée pour définir la passante. On se reportera sur ce point à *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1957, p. 38.
[267] Walter Benjamin, « Baudelaire ou les rues de Paris », *Paris, capitale du XIXème Siècle*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 41.

Walter Benjamin nous répond : « Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial. Tel le regard de la Méduse pour les Grecs[268] ».

L'emploi au neuvième vers (« Un éclair… puis la nuit ! : – Fugitive beauté ») de deux phrases nominales, dont l'une marque un effet d'antithèse équivalent au passage de la lumière à l'obscurité (« Un éclair... puis la nuit ! ») et l'autre, en fin de vers (« Fugitive beauté »), met en relief le mouvement fugitif de cette passante et accélère le rythme du poème en imitant la rapidité de son passage dans l'espace visuel du poète. Ce vers résume d'un mot (« un éclair ») l'expérience fulgurante que vient de vivre le poète, le ravissement, qui a accompagné un simple échange de regards. Daniel Sibony considère que la rencontre se déroule en deux temps tel un vrai battement qui implique un tour et un retour ; dans un sens et dans l'autre. Il précise : « Au premier tour, c'est l'éclair où se trouve disponible tout ce qui rappelle le désir ; au second temps, le retour fait de ce passé un but visé et désiré[269] ». Donc, nous pouvons soutenir que le nom commun « éclair » est foncièrement lié à l'évocation du désir et peut-être à son exaltation, voire son paroxysme.

Si nous associons les vers 8 et 9, nous pouvons estimer que « le plaisir qui tue » pourrait être l'évocation de la petite mort[270], l'éclair qui suit marquerait alors le temps d'un orgasme imaginaire. À cet égard, Jean Rousset pense que « dans cette vie, chaque extase est suivie d'une petite mort ; la mort ultime consonne harmonieusement avec celles qui l'ont précédée et préfigurée[271] ». Derrière l'image de ce passage de la lumière à la nuit nous retrouvons peut-être le culte d'Éros que la femme symbolise puisqu'elle permet au poète de renaître de l'obscurité. Denis de Rougemont écrit à ce propos : « Ainsi l'aspiration vers la lumière prend pour symbole l'attrait nocturne des sexes. Le grand Jour incréé, aux yeux de la chair, n'est que la Nuit[272] ».

Roland Barthes, de son côté, évoque la scène amoureuse, précisément la scène baudelairienne, en ces termes :

> Je fantasme ce qui est empiriquement impossible : que nos deux proférations soient dites en même temps […]. La profération ne saurait être double (dédoublée) : seul lui convient *l'éclair unique*, où se joignent deux forces

[268] *Ibid*., p. 36.
[269] Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 35.
[270] D'ailleurs, Georges Bataille affirme que « nous ne parvenons à l'extase sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous anéantit » (Préface à *Madame Edwarda*, Paris, Pauvert, rééd. « 10/18 », 1977, p. 15).
[271] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 129.
[272] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972, p. 65.

> (séparées, décalées, elles n'excèderaient pas un accord ordinaire). Car l'éclair unique accomplit cette chose inouïe : l'abolition de toute comptabilité[273].

Dans notre poème, l'éclair unique peut donc correspondre à deux proférations (celle du poète et celle de la passante) dites en même temps mais grâce aux regards. Ce terme (« un éclair ») dévoile l'intervention du fantasme dans le scénario puisque la communication entre les deux héros ne peut réellement s'établir à cause de l'écran intercepteur (la foule, le bruit) et que la déclaration amoureuse immédiate est dans ce cas totalement impossible. La scène de vue ouvre un espace vers une scène fantasmatique. Le poète fantasme tout ce qu'il ne peut réaliser à la suite de sa rencontre avec la passante, il rêve la fusion des regards, des paroles ou des corps et le retour à la nuit après l'éclair serait en quelque sorte un retour à l'état initial après un instant de libération totale : la jouissance d'un orgasme.

La ponctuation particulière du vers renforce le sens de ces deux mots. Après « un éclair », les points de suspension marquent une sorte d'ellipse : quelque chose s'est produit, que le poète ne raconte pas, laissant au lecteur le temps de deviner : le trajet intérieur de la sensation, la répercussion intérieure du regard échangé, la petite mort peut-être. Le point d'exclamation, après « puis la nuit », exprime probablement la déception de la perte à cause de la disparition de la passante et dramatise la brutalité du retour au réel après le rêve.

Quoiqu'elle ait entraîné la renaissance du poète par son regard, la passante ne peut pas (ou ne veut) pas changer de nature ni de chemin. Elle demeure cette « fugitive beauté » qui « fuit » en empêchant le poète de l'aborder dans le présent de la scène, ce qui le pousse à s'interroger sur la possibilité d'une nouvelle rencontre dans un ailleurs. Mais l'adverbe « *jamais* », souligné par l'italique, exprime la déception du poète après une perte qu'il devine définitive. L'emploi de monosyllabes, de phrases nominales et d'un lexique approprié au mouvement rapide (« fugitive », « fuis ») confère au poème un rythme accéléré qui s'apparente au mouvement de fuite de la femme. La passante s'est-elle détournée par indifférence, par pudeur, par fierté ou par cruauté ?

La femme est inaccessible, elle apparaît et disparaît aussitôt, réduisant le poète à la retrouver dans l'unique scène qu'il connaît : celle de l'écriture. Le poète re-décrit le plaisir d'une femme « à la fois saisie et non saisie, matériellement épargnée mais mentalement rejointe : idéalement possédée ». La femme serait donc celle qui transporte

[273] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 179.

le poète vers l'éternité par l'acte d'écriture de cet épisode du premier contact, de la première étincelle. Claude Leroy considère que « sans la fuite qui emporte la passante, évidemment pas de sonnet, du moins pas ce sonnet-là, qui est né de la disparition, en conserve la trace et donne à l'éphémère un caractère d'éternité. Tel est l'étrange Don de la Fée passante au poète : *le don de la perte*[274] ». Il estime que Baudelaire avait compris qu'en retenant sa tueuse, c'est lui qui l'aurait tuée et que « pour lui garder ses pouvoirs, il fallait la perdre – et faire écriture de cette perte[275] ».

3- Du désenchantement amoureux dans « À une passante »

Arrivée à ce stade, nous trouvons insuffisante cette raison (l'inspiration poétique) de vouer la scène de première rencontre à une impossibilité et nous essayerons de voir d'autres raisons plus convaincantes. Pourquoi Baudelaire a-t-il choisi la figure de la passante, peut-elle renvoyer le poète, ainsi que le lecteur, à une autre figure de la féminité ? Pourquoi ce choix de la rupture alors que l'amour exprimé dans le sonnet est réciproque ? Quelles sont les origines de cette vision pessimiste de l'amour ? Nous allons essayer de répondre à ces interrogations en posant un certain nombre d'hypothèses.

3-a- Une vision négative de la femme

En premier lieu, nous remarquons que la conception générale de la femme qui se dégage du poème est celle d'un être ambivalent : admirable, infiniment désirable, presque divinisé (comparé à une « statue »), mais produisant sur l'homme qui tombe sous son charme un sentiment de crainte, une sorte de terreur sacrée devant une divinité aux pouvoirs quelque peu maléfiques. Baudelaire aurait-il exprimé dans ce sonnet le drame de l'incompréhension entre l'homme et la femme en général ou celui qu'il a vécu lui-même dans ses rapports avec les femmes qui ont ponctué sa vie (sa mère, Jeanne Duval, Madame Sabatier…) ?

D'ailleurs, Walter Benjamin considère que Baudelaire a toujours gardé le caractère de l'homme asocial, et il ajoute : « La seule communauté sexuelle dans sa vie, il l'a réalisée avec une prostituée[276] ». De même, la définition donnée par Baudelaire de la femme peut être révélatrice d'une certaine misogynie :

[274] Claude Leroy, *op. cit.*, p.16.
[275] *Ibid*., p. 119.
[276] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème Siècle*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 32.

> L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances ; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts ; cet être terrible et incommunicable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer)[277].

Reconnaissons que nous ne pouvons trancher vu l'ambivalence qui caractérise aussi bien l'être que la vision de Baudelaire quand il évoque la femme en ces termes : « C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards[278] », nous ne savons pas s'il la loue ou s'il l'insulte. Insaisissable Baudelaire, exactement comme sa passante !

3-b- Une perception pessimiste de l'amour

En second lieu, malgré le partage du sentiment amoureux, l'union demeure impossible étant donné que les chemins pris par chacun des deux acteurs sont inconnus et que leur entrecroisement est quasi-impossible. Cette image très subjective s'expliquerait-elle par la conception de l'amour développée par Baudelaire : celle d'un amour idéalisé qui ne peut avoir de réalisation, et donc hors de portée et nécessairement douloureux ?

En effet, Claude Leroy considère que l'extravagant baudelairien n'est aucunement un séducteur, encore moins un amoureux de l'amour mais un mélancolique. Il écrit : « Aimer la passante c'est non seulement aimer à perte, mais aimer la perte : c'est l'amour de la perte. Le deuil de l'amour et l'amour du deuil y sont indissolubles[279] ».

3-c- Une esthétique du manque

Nous retrouvons cette même idée de mélancolie dans la définition même du beau baudelairien[280] qui est :

---

[277] Baudelaire, « La Femme », *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 561.
[278] *Idem.*
[279] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 53.
[280] Nous retrouvons également cette idée de la beauté liée à un sentiment négatif (la mélancolie, la perte, le regret…) chez Proust qui écrit : « […] il n'y a pas un torse féminin, mutilé par un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret ». (Voir Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 71-72.)

> Une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau[281].

Georges Blin considère que « Baudelaire entrevoit la beauté à travers le manque[282] ». Par conséquent, l'amour qui est l'emblème de la beauté ne peut être vécu dans la joie et trouve son éclat et sa grandeur dans la douleur purificatrice, voire « majestueuse ». Aimer sans douleur, c'est priver ce sentiment de son charme voire de son essence : poison doux, l'amour doit tuer, doit brûler celui qui l'éprouve jusqu'à la mort sans pouvoir le vivre dans sa réalisation totale. Vision pessimiste ou artifice d'un créateur aimant sa création au point de lui sacrifier son être amoureux et de tuer « métaphoriquement » l'aimée afin de la retrouver dans le poème-message adressé à la perdue, poétiquement retrouvée ?

Cette conception de l'amour ferait-elle de Baudelaire un poète romantique ? La douleur intimement liée à l'amour est-elle cette même blessure éprouvée par Musset, Lamartine ou Hugo ? Nous en doutons parce que le sonnet « À une passante » opère un écart remarquable par rapport à cette poésie tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. D'ailleurs, évoquant la représentation poétique de l'amour chez Baudelaire, John E. Jackson affirme : « À la différence du mode romantique, la représentation baudelairienne de l'amour ancre celui-ci dans un tragique qui est beaucoup moins celui de la séparation que celui d'une impossibilité en quelque sorte congénitale au fait même d'aimer[283] ». Cela nous conduit à notre troisième hypothèse qui est la suivante : le sonnet serait un mode d'accomplissement fantasmatique de l'inceste.

3-d- Scène amoureuse, scène incestueuse

Notre scène affiche un lien étroit avec le sacré défini par Roger Caillois comme étant toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir[284] » puisque le poète ne peut contempler la passante, sans pressentir un danger de mort que sa présence propage. Dans ce même contexte, Claude Leroy écrit :

---

[281] Baudelaire, *Fusées*, *Œuvres complètes*, éd. Par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 657.
[282] Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939, p. 206.
[283] John E. Jackson, « Baudelaire », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 48.
[284] Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

> Inconnue, éphémère, inatteignable dans son incomplétude, la passante mourrait de ne plus être l'interdite. Quelles qu'en soient les raisons explicites ou les motivations plus secrètes, l'apparition est frappée d'un interdit qui lui donne le caractère et l'ambivalence du sacré[285].

Sachant que l'amour est déclaré par le poète et que la femme sait qu'il l'aime (à partir du dernier vers du sonnet), nous nous demandons si cet interdit serait la réalisation amoureuse, c'est-à-dire le passage à l'acte sexuel. Et là l'identité de la passante devient ici claire : c'est la mère. D'ailleurs, plusieurs indices nous amènent à penser que derrière la figure de la passante nous pouvons percevoir celle de la mère[286]. Premièrement, la femme « en deuil » que Baudelaire présente au début de son sonnet peut renvoyer à l'image de sa mère puisque celle-ci a perdu son mari en 1827. Baudelaire avait cinq ans et dix mois lors du décès de son père, c'est-à-dire selon la perspective psychanalytique à la fin de la période œdipienne. John E. Jackson pense que

> cette disparition, à laquelle il faut sans doute attacher la plus grande importance, le laisse donc pour quelques mois seul avec une mère dont l'affection ne dut se déverser qu'avec une tendresse renouvelée sur le petit orphelin. Tout se passe donc comme si le désir de l'enfant se voyait subitement réalisé, la disparition du père/rival ouvrant la voie à la pleine possession de l'objet aimé : Baudelaire-Œdipe peut, fantasmatiquement, épouser une Caroline-Jocaste dont personne ne lui dispute encore la propriété[287].

À partir de la lettre[288] du 23 avril 1860, Baudelaire dévoile la nature du rapport qui l'unit à sa mère : ce mot (« *sexe* ») écrit en italique vers la fin de sa lettre met à nu le désir éprouvé par l'enfant envers sa mère et il l'accuse en quelque sorte puisque même si elles semblent innocentes, ses caresses renferment les graines de l'inceste. Freud exprime la même idée avancée par Baudelaire quand il écrit :

> Il est probable qu'une mère serait vivement surprise si on lui disait qu'elle éveille ainsi, par ses tendresses, la pulsion

[285] Claude Leroy, *op. cit*., p. 124.

[286] Michel Quesnel souligne la parenté entre la figure de la passante et celle de la mère en ces termes : « "Passante" comme elle le fut, dans la vie de l'enfant, entre la mort du père et le remariage, elle provoque chez l'adulte "crispé comme un extravagant" (XCIII, 6) une réaction dont la violence devrait alerter le lecteur » (*Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, PUF, « Écrivains », 1987, p. 99).

[287] John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1982, p. 126.

[288] Cette lettre est adressée à Poulet-Malassis le 23 avril 1860. Baudelaire y écrit : « qu'est-ce que l'enfant aime si passionnément dans sa mère, dans sa bonne, dans sa sœur aînée ? Est-ce simplement l'être qui le nourrit, le peigne, le lave et le berce ? C'est aussi la caresse et la volupté sensuelle. Pour l'enfant, cette caresse s'exprime à l'insu de la femme, par toutes les grâces de la femme. Il aime donc sa mère, sa sœur, sa nourrice, pour le chatouillement agréable du satin et de la fourrure, pour le parfum de la gorge et des cheveux, pour le cliquetis des bijoux, pour le jeu des rubans, etc., pour tout ce *mundus muliebris* commençant à la chemise et s'exprimant même par le mobilier où la femme met l'empreinte de son *sexe* ». Voir Baudelaire, *Correspondance*, éd. par Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 30.

> sexuelle de son enfant, et en détermine l'intensité future. […] Mais la pulsion sexuelle, nous le savons, n'est pas éveillée seulement par l'excitation de la zone génitale ; ce que nous appelons tendresse ne pourra manquer d'avoir un jour une répercussion sur la zone génitale[289].

La jeune épouse a-t-elle retrouvé en ce fils précocement érotisé et identifié à « ce phallus manquant que François Baudelaire défaillait à pouvoir imposer[290] », la place laissée vacante par le vieil époux ?

Deuxièmement, dans une lettre adressée à sa mère, Baudelaire écrit :

> J'ai peur de te tuer, de tuer ton faible corps. Et moi je suis sans cesse, sans que tu t'en doutes, au bord du suicide. Je crois que tu m'aimes passionnément… Je suis convaincu que l'un de nous deux tuera l'autre, et que finalement nous nous tuerons réciproquement[291].

La poétique baudelairienne est donc intimement liée à la mort qui est, dans ce cas, l'expression symbolique de l'interdit. En effet, le désir de l'enfant pour sa mère va marquer tant l'image de la femme qui se trouve dès lors attachée à la faute que la sexualité de l'homme. D'ailleurs, dans le sonnet nous pouvons parler d'une érotisation de la mort ; celle-ci vient mettre en lumière la perversion de la sexualité baudelairienne. John E. Jackson considère que

> le lien libidinal à la mère étant vécu à la fois comme relation consentie et comme une transgression appelant en retour la menace de castration, il va s'identifier progressivement, surtout après le décès du père, à une jouissance placée sous le signe de la mort[292].

Nous retrouvons ici un trait caractéristique de la passante : « la tueuse » et nous pouvons penser qu'en condamnant la passante au passage, Baudelaire l'a en quelque sorte tuée.

Ensuite, l'image donnée à la passante se fonde sur l'ambivalence : cette femme incarne l'idéal baudelairien avec son luxe, sa jeunesse et sa jambe « de statue » mais, en même temps, elle est cette femme dont le regard annonce la tempête et dont le plaisir est lié à la mort. Présente dans la scène du désir qu'elle éveille, elle est l'absente dans la scène de sa réalisation, en mettant sous le signe de l'impossible tout contact, voire tout accomplissement du désir qu'elle provoque. L'ambivalence qui définit la passante n'émane-t-elle pas de son caractère double ; exactement comme l'est la mère à la fois

[289] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 133-134.
[290] John E. Jackson, *op. cit*., p. 128-129.
[291] Lettre à sa mère, 6 mai1861, Baudelaire avait 41 ans.
[292] John E. Jackson, *op. cit*., p. 129.

aimée et lointaine, objet de désir (amante) mais aussi objet de culte (idole) ? À ce propos John E. Jackson écrit :

> L'image permet à la fois la mise à distance de l'éros et l'aveu de l'éros, en assurant la transformation de la tendance naturelle en fait de culture ou, si l'on préfère, le passage de l'ordre de la libido à l'ordre de la beauté. « Idole » et « camarade », la mère se retrouve à la fois accessible, proche, et éloignée par toute la distance qui la transforme en objet de dévotion[293].

De son côté, Freud parle d'ambivalence affective, ce « mélange de haine et d'amour pour le même objet[294] ». Il affirme son ignorance des origines de cette ambivalence et suppose qu' « étrangère au début à la vie affective, elle n'ait été acquise par l'humanité qu'à la faveur du complexe paternel[295] ». Nous nous demandons si cette ambivalence à l'égard de la mère n'est pas liée à la perte de celle-ci à cause de la présence du père dans un premier temps et lors de son remariage avec le général Aupick alors que Baudelaire n'avait que sept ans et demi, dans un second temps. L'enfant « dépossédé » de son « bien » se serait inconsciemment identifié à son père défunt d'autant plus que la jeunesse de sa mère (26 ans) par comparaison à la vieillesse de son père (60 ans) fait de Baudelaire non pas uniquement un fils mais aussi un amant.

Troisièmement, le choix de la séparation comme issue inévitable de la scène de première rencontre nous renvoie, dans un premier temps, à la scène de naissance lors de laquelle la première rencontre du nourrisson avec sa mère est en même temps une séparation (le fait de quitter son embryon protecteur). Dans un second temps, le désir (ici il s'agit du désir œdipien) éprouvé par Baudelaire pour sa mère s'est lié dans sa conscience à un sentiment de culpabilité (vu qu'il a doublement tué son père) qui va marquer sa sexualité résumée dans la formule suivante : « La femme dont on ne jouit pas est celle que l'on aime[296] ». Nous retrouvons cette idée dans le sonnet puisque la passante demeure inaccessible : elle apparaît et disparaît aussitôt devant le regard fasciné du poète sans lui accorder la chance de l'aborder et c'est exactement pour cette raison qu'il est tombé amoureux d'elle.

En outre, le remariage de sa mère avec le général Aupick (le 8 novembre 1828) a accentué le sentiment de la perte chez le poète de telle sorte que le seul désir qu'il peut

[293] John E. Jackson, *op. cit.*, p. 135.
[294] Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot, 1965, p. 234.
[295] *Idem.*
[296] Voir Baudelaire, *La Maîtresse vierge*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 597.

éprouver est foncièrement lié à la perte vécue doublement, voire à la mort. Pierre Emmanuel résume l'érotisme baudelairien en ces termes : « Comme "la femme dont on ne jouit pas est celle qu'on aime" (OE. P.., III, 15), se débaucher avec d'autres, la perdre, c'est l'adorer d'autant plus[297] ».

Finalement, Pierre-Jean Jouve commente les lettres écrites par Baudelaire à sa mère en ces termes : « Les lettres de Baudelaire sont parfois écrites au *vous*, parfois au *tu*, à des dates très rapprochées. Certaines (je pense à un billet de 1847) témoignent d'un formidable affect et sont des appels amoureux[298] ». Le sonnet est lui-même un message amoureux adressé à la passante par le biais de la dédicace. Baudelaire a choisi de garder anonyme la femme mais la dédicace suppose la présence d'un destinataire, ce qui nous pousse à penser que Baudelaire connaît bien sa passante et qu'il a choisi de faire d'elle une inconnue. Mais sait-elle que ce poème est écrit pour elle ?

Le dernier vers du sonnet : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » peut nous apporter une réponse à cette question : l'emploi de l'imparfait dans la deuxième moitié du vers montre que la femme sait que le poète l'aime, elle sait par conséquent que ce poème est écrit en son honneur. En situant l'amour éprouvé par le sujet masculin dans l'irréel du passé, ce vers peut re-décrire le sentiment de frustration éprouvé par l'enfant. Le choix du plus-que-parfait du subjonctif place cet amour dans la sphère du virtuel et met l'accent sur son impossibilité. Il peut renvoyer à la castration subie par l'enfant privé de sa mère à cause de la présence du père, dans un premier temps, et celle de l'époux, dans un second temps. Le deuxième hémistiche concentre tout le mystère de l'amour baudelairien et toute l'amertume du poète, se sentant privé de son bien. Pierre Emmanuel commente ce vers en ces termes :

> Le dernier vers d'*À une passante* : « O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » pourrait bien, tout en s'adressant à toute femme qui réveillât un instant le songe idéal de la mère, englober le passé entier de celle-ci dans une nostalgie intemporelle, une jalousie d'éternité. Baudelaire est le veuf-amant éternel d'une mère à laquelle va son culte, dont les autres femmes sont les idoles substituées[299].

Passons maintenant à notre quatrième hypothèse : nous nous demandons si Baudelaire a voulu dévoiler la menace que constitue la modernité pour l'être humain en mettant à nu l'effet néfaste de la foule ou du bruit, qui sont les dérivés de cette

[297] Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, « Points Littérature », 1982, p. 46.
[298] Pierre-Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958, p. 44.
[299] Pierre Emmanuel, *op. cit.*, p. 43.

modernité et de sa théorie du progrès, sur la vie intime (sentimentale) de celui-ci. De même, le choix de la passante, comme figure emblématique de la féminité, ne révèle-t-il pas la naissance d'un nouveau type de femme parfaitement en accord avec le cadre dans lequel elle évolue ? Une femme sans nom, trop pressée à passer et incapable de vivre l'amour en dehors de la loi de l'instant passager. Le sonnet annoncerait-il la naissance d'une nouvelle lyrique amoureuse qui a pour traits caractéristiques la passante comme figure de la féminité et l'impossibilité comme mode de franchissement ?

3-e- L'écriture du deuil : un modèle poétique de la scène moderne

Si nous partons de la citation d'Yves Bonnefoy quand il écrit : « Quel souci y a-t-il dans le poème, sinon de nommer ce qui se perd ? La charte de la poésie retrouvée est le sonnet *À une passante*[300] », nous poserons l'hypothèse selon laquelle la lyrique moderne se fonderait essentiellement sur la nomination de ce qui se perd et que cette caractéristique donnée à la poésie moderne a pour origine, voire pour matrice, le sonnet baudelairien. Nous apporterons des éléments de réponse à cette question dans la troisième partie de notre travail de recherche.

Dans « À une passante », Baudelaire réduit la scène à un seul moment par lequel le choc du ravissement devient instantanément échec de l'accomplissement amoureux. Le choix de la passante comme figure de la féminité fait de la scène de première vue une scène d'adieu et place désormais l'amour dans l'impossible. Selon Mallarmé, la fleur est « l'absente de tous bouquets[301] » et nous dirons par analogie que la passante est « l'absente de tout poème ». Nous retrouvons (explicitement ou implicitement) cette image de la féminité dans les poèmes de notre corpus. Parfois, il suffit de repérer le verbe « passer » pour se dire que la passante est là et qu'automatiquement la scène va tourner court.

4- La prostituée

Dans notre quête portant sur les causes de la séparation, nous avons tenté de montrer que la figure de la passante joue un rôle décisif puisqu'elle impose par son

[300] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais* (1980), Gallimard, « Idées », 1983, p. 101.
[301] « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». Voir Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

mouvement (fuite ou passage), son silence et son identité une issue négative à la scène. Mais nous avons remarqué également que cette femme qui passe peut être une prostituée (révélateur est le lien entre les noms féminins « passante », « passe » et « passade » et la figure de la prostituée). Ce trait qui s'ajoute au portrait de la passante contribue lui aussi à l'aboutissement de la scène : souvent, le sujet masculin devinant sa moralité, refuse de s'engager dans une relation amoureuse qu'il juge dégradante.

La ville parisienne se présente comme le lieu de naissance d'une nouvelle figure de femme : la prostituée. Celle que le poète rencontre peut être une fille de la rue, créature née de ce lieu pouvant porter atteinte à sa moralité, ce qui l'empêche d'aller plus loin avec elle. Cependant les exceptions ne manquent pas puisque cette figure de la féminité peut être appréciée par quelques hommes.

Parlant de la grisette – ouvrière qui cherche plus un amant qu'un client et dont l'ambition est de s'élever dans le monde –, Théodore Zeldin note : « Elle arbore un masque de gaieté qui cache une humeur généralement sombre et un grand dégoût de la vie. Elle est rapace et accepte un dîner de n'importe qui ; on peut la rencontrer facilement au bal[302] ». La femme rencontrée lors d'un bal dans le poème « Initium » de Verlaine serait-elle une grisette ?

Dans « Une conquête[303] » de Maupassant[304], apparaît déjà la figure de la prostituée et le désintérêt du personnage masculin qui ne regarde même pas « ces filles dont le rire[305] en passant vous invite ». Le verbe « passer » est employé comme gérondif pour la première fois dans le quatrième vers du premier quatrain pour évoquer le mouvement des filles de joie. Il est ensuite conjugué à l'imparfait et annonce l'entrée en scène de celle qui va fasciner le sujet masculin. Ce verbe est mis en relief : rejeté dans le troisième vers du deuxième quatrain, il est écrit en majuscule et séparé du reste du vers par un point (« Passait. »). La rencontrée se démarque de cette catégorie sociale et se présente comme « une femme divine » qui a attiré le jeune homme au point de le pousser à la poursuivre. Mais suffit-il de conjuguer le verbe « passer » à un autre temps

[302] Théodore Zeldin, « Le mariage et les mœurs », *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1980, t. I, p. 361.
[303] Guy de Maupassant, *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.
[304] La figure de la prostituée est fréquente chez Maupassant ; on trouve notamment chez lui les « occasionnelles ». Voir sa nouvelle très intéressante « Les Tombales » (*Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II, p. 1238-1245) qui raconte une rencontre assez spéciale au cimetière Montmartre.
[305] Au premier vers du poème « À une passante » de Léon Deubel (« Passante au rire décevant ») également, le rire décevant semble renvoyer à la moralité de la femme. Mais serait-elle une prostituée parce qu'elle rit ou parce qu'elle déçoit ? Et qui déçoit-elle si les seuls spectateurs qui la regardent sont ineptes ?

ou à un autre mode pour voir changer la moralité de la femme ? La suite des événements nous apportera la réponse à cette question.

La séparation est explicitée au premier vers du sixième quatrain : « Ils furent séparés ». Un attroupement de badauds désœuvrés a entraîné la disparition de la femme, la réduisant à n'être qu' « une belle inconnue[306] » que l'homme a croisée et perdue en chemin. Vers la fin du poème, ce jeune homme s'aperçoit de sa présence grâce à son rire qui vient le frapper droit au cœur et ne tarde pas à la voir étendue à l'arrière d'une barque, toujours fidèle à son mode d'apparition puisqu'elle « passait en chantant ». Il découvre que « la femme divine, la merveille » qui l'a fasciné lors de la première rencontre n'était qu'une de ces filles (« Car elle était charmante, et gaie, et bonne fille ») et pourtant il est parti avec elle.

La conclusion de ce poème semble être livrée par Maupassant lui-même puisqu'il dit : « J'approuve le bon sens de cet adage ancien : / « Quand on n'a pas de grive, il faut manger un merle ». Nous voyons à travers ce récit de première rencontre, de séparation et de retrouvailles que le sujet masculin, tout en exprimant son dégoût face aux filles de joie, se laisse séduire par une de ces créatures à laquelle il trouve un charme particulier. En fait, ce charme qu'il trouve à la passante ne dérive-t-il pas de l'excitation de son imagination au moment où il a perdu de vue cette femme qu'il venait de rencontrer ?

Dans *Nadja*, la rupture se laisse entrevoir dès la scène de première rencontre. En effet, plusieurs indices montrent que les possibilités d'union entre Breton et cette prostituée se font très rares. D'abord, Breton croise cette passante dans un carrefour. Pierre Sansot définit le carrefour moderne en ces termes : « À la différence de la place monumentale fermée, il apparaît comme une négation de la ville. Dans ses excès, il ne demeure pas indifférent et il met en branle l'imaginaire. C'est un lieu où l'on ne peut pas demeurer, où il y a danger à demeurer[307] ». Il apparaît, donc, comme un lieu de violence et de danger qui placera désormais la rencontre sous un signe négatif.

Ensuite, dans ce récit, la rencontre se place sous le signe de l'inachèvement. Celui-ci est un trait caractéristique de la scène et le poète serait un amant de passage.

[306] Dans la nouvelle « L'inconnue » (1885) également, Roger des Annettes découvre que la femme qui l'a fasciné lors de leur première rencontre sur le pont de la Concorde n'est rien d'autre qu'une prostituée. Voir Guy de Maupassant, *op. cit*., p. 442-447.

[307] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p. 277.

Non seulement le maquillage de cette femme est inachevé mais son identité également. Claude Leroy écrit à ce propos :

> Le rêve de fusion que Breton met en scène reste, pour ce qui le concerne embarrassé, réticent, contradictoire. Inachevé, en somme, comme le maquillage de Nadja qui, ayant commencé par les yeux, a négligé, faute de temps, le reste de son visage. Inachevé comme le nom qu'elle s'est choisi, « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'est que le commencement[308].

En outre, les yeux reviennent obsessionnellement dans le texte (au début, au centre, à la fin) : la relation s'est instaurée par le regard et se prolonge avec lui. Mais la description concerne « les yeux » de la jeune femme, jamais son regard, de telle sorte que l'avenir de la relation pourrait être inscrit dès cette première exclusion. Puis, Nadja est « une âme errante[309] ». Elle ne peut être celle par qui Breton connaîtra le bonheur d'une passion fixe (celle de l'amour fou) semblable à celle qu'il vivra avec Jaqueline Lamba.

Finalement, Nadja apparaît comme une fille de la rue : elle y prend naissance, sur le trottoir de gauche de la rue Lafayette, c'est sur le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d'Antin le 6 octobre ou à l'entrée de la rue Saint-Georges le 7 octobre que Breton la rencontre et, quand il essaye de lui donner une identité, il écrit :

> […] je veux dire de la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable, dans la rue, à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère, ou (pourquoi ne pas le reconnaître ?) de celle qui *tombait*, parfois, parce qu'enfin d'autres s'étaient crus autorisés à lui adresser la parole[310]…

Ce verbe, écrit en italique (« *tombait* »), ne réfère-t-il pas à la dégradation morale de Nadja, à sa chute ?

Breton devine, à partir du récit de certaines scènes de sa vie passée, que la dignité de Nadja « n'avait pu sortir tout à fait sauve[311] ». Découvrant qu'elle n'est qu'une prostituée, il éprouve le besoin de s'éloigner d'elle à jamais mais ne peut le faire au début de leur relation. Et ce n'est qu'après qu'il se trouvera dans l'impossibilité de l'aimer, ce qui démontre le rôle joué par cette femme tant dans la construction des jugements amoureux que dans le saisissement de son identité, superflue au début de son

[308] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 179.
[309] Cette identité est délivrée par Nadja elle-même en réponse à la question « Qui êtes vous ? », posée par Breton, à la page 82.
[310] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 133-134.
[311] *Ibid*., p. 134.

ouvrage. Quatre ans après la publication de *Nadja*, Breton explicite sa réprobation à l'égard des prostituées :

> Je déteste le monde et ses distractions. Il ne m'est *jamais* arrivé de coucher avec une prostituée, ce qui tient, d'une part, à ce que je n'ai jamais aimé – et à ce que je ne crois pas pouvoir aimer – une prostituée ; d'autre part, à ce que je supporte fort bien la chasteté, quand je n'aime pas. Mais il me paraîtrait indigne par-dessus tout de vouloir chasser l'image d'un être aimé par celle d'un être ou de plusieurs êtres non aimés[312].

De surcroît, dans une discussion entre surréalistes à propos du bordel, Breton dit : « Je rêve de les fermer. Et lorsque Naville lui demande : « pourquoi ? », il répond : « Parce que ce sont des lieux où tout se paye, et aussi quelque chose comme les asiles et les prisons[313] ».

Remarquant que c'est au lendemain de la nuit du 12 octobre 1926, passée à Saint-Germain-en-Laye, que Breton interrompt le journal de ses relations quotidiennes avec Nadja et annonce par la suite la rupture du couple, la question qui se pose dès lors est de savoir s'il a couché ou non avec elle. Et ici nous avons deux réponses contrastées. L'édition originale (1928) fait allusion, quoique discrètement, à la nuit que Breton passe à l'hôtel avec sa compagne : « Nous décidons d'attendre le prochain train pour Saint-Germain. Nous y descendons, vers une heure du matin, à l'*Hôtel du Prince de Galles*[314] ». Mais dans l'édition revue de *Nadja* (1963), la mention de la chambre d'hôtel où l'amour de Nadja et de Breton est consommé a été supprimée par l'auteur qui écrit : « Force nous est d'attendre le prochain train, qui nous déposera à Saint-Germain vers une heure[315] ».

Sachant qu'il accorde une grande importance à l'érotisme, que ce soit dans sa vision de l'amour[316] ou dans sa théorie poétique[317] et qu'il aurait confié ce détail à P. Naville : « Coucher avec Nadja, c'est comme coucher avec Jeanne d'Arc[318]... », nous nous demandons pour quelle raison Breton l'a effacée. Serait-ce une façon de restituer

---

[312] André Breton, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 84.
[313] Cette discussion est rapportée par Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 227.
[314] André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, t. I, p. 1551.
[315] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 127.
[316] N'est-il pas celui qui a écrit : « Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures » ? (Voir André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 110.)
[317] Cette poétique se fonde sur la beauté convulsive qui sera « érotique-voilée, exposante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. » (Voir *Ibid.*, p. 26.)
[318] Henri Pastoureau, « André Breton, les femmes et l'amour », *Europe*, n° 743, mars 1991, p. 87.

à Nadja le trait « intouchable » qui caractérise la figure de la passante baudelairienne après une tentative d'échapper à cette norme de l'écriture moderne ? Cette rature a éveillé des prises de position différentes : Mandiargues s'en est étonné et a regretté cette « étrange, bien étrange correction » qui, à ses yeux, a changé la signification de ce livre. Il écrit : « La personne de Nadja, dans sa version modifiée, prend une apparence plus spectrale en perdant de son espèce charnelle ; elle devient une sorte de sylphide, sinon de vierge sacrée, que l'on touche à peine[319] ». De son côté, Sarane Alexandrian défend Breton et nie l'événement en ces termes : « Pour ma part, je crois non seulement que Breton n'a jamais eu de relation sexuelle avec Nadja, mais encore que c'est cette abstention qui a précipité le drame psychique latent en la jeune femme[320] ». Il affirme que ce poète révolutionnaire est « le plus catégorique dans la réprobation du bordel », qu'il « avait une rigueur, une tenue autrement superbe ; il ne méprisait pas la prostituée – puisqu'il admettait qu'on pût l'aimer –, et il n'envisageait les raffinements du vice qu'avec une femme aimée, spontanément consentante[321] ».

La première rencontre, qui a uni Breton et Nadja, s'est déroulée le 4 octobre 1926. Cet événement est suivi de plusieurs rendez-vous quotidiens relatés sous la forme d'un journal mais leur relation s'est dégradée peu à peu jusqu'à s'interrompre en février 1927. Nadja dont la santé mentale s'est détériorée, est internée dès le mois de mars et Breton ne la reverra jamais. En effet, il apprend sa folie et son internement par l'intermédiaire d'un tiers comme le montrent ces phrases : « On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. À la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse[322] ». La rupture n'est-elle pas l'une des raisons de la folie de Nadja[323] ?

Breton s'explique sur les raisons de cet échec en ces termes : « J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence[324] ». Il poursuit ses explications tout au long des deux pages suivantes (p. 158 et 159). Il lui reproche son irrespect de la ponctualité, son attachement aux détails quand elle lui raconte les péripéties les plus lamentables de sa vie,

[319] APM, *Le Désordre de la mémoire* (entretiens avec Francine Mallet), Paris, Gallimard, 1975, p. 115.
[320] Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 220.
[321] *Ibid.*, p. 226-227.
[322] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 159-160.
[323] L'accusation d'avoir rendu folle Nadja a été lancée à Breton par Suzanne Muzard. (Voir S. Alexandrian, *op. cit.*, p. 220.)
[324] André Breton, *op. cit.*, p. 157.

l'impossibilité dans laquelle elle se trouve de devenir « *naturelle* » (mot souligné étant écrit en italique), etc. Mais la vraie raison n'est-elle pas que Nadja n'a pas su répondre à la définition que Breton donne de l'amour[325] ?

La disparition de Nadja s'opère par l'intrusion du discours au sein du récit et par le passage du pronom personnel de la troisième personne du singulier féminin « elle » (considéré comme « non-personne » par Benvéniste) qui renvoie à Nadja (l'absente) au pronom personnel de la deuxième personne du singulier « tu » (qui forme avec le « je » des personnes proprement dites). Ce discours nous met en présence d'une nouvelle femme (la présente et l'aimée) à laquelle Breton s'adresse tout en gardant son identité anonyme. Pure personne dialogique, elle apparaît dès sa première occurrence sous la forme atone d'un « te » objet indirect : « C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de *te* conter…[326] ». Jean-Yves Tadié commente la substitution de destinataire qui marque la fin de *Nadja* en ces termes : « lorsque Breton adresse à une autre femme que Nadja de véritables litanies : c'est qu'au moment où Breton écrit, Nadja est devenue non plus *tu* mais *elle*, une troisième personne, une non personne, et qu'elle a été relayée par une autre destinataire[327] ». Ultérieurement, Breton évoquera cette femme dans *Les Vases communicants*. Il ne la nommera pas mais se limitera à l'appeler « X » (l'inconnue). Nous apprenons grâce aux biographes[328] que cette inconnue, qui surgit vers la fin de son livre, est Suzanne Muzard, femme pour laquelle il divorcera de Simone Kahn et avec laquelle il connaîtra un bouleversant coup de foudre, mais elle est aussi « celle qui va le plaquer, dans des circonstances humiliantes, parce qu'il était trop pauvre pour lui assurer la sécurité matérielle[329] ».

Pour conclure, nous pouvons dire qu'à la première rencontre, le sujet masculin (ici Breton) éprouve de la fascination pour la créature merveilleuse parce qu'elle est encore énigmatique : inconnue. Mais l'installation dans la durée, opérée à travers l'enchaînement de rendez-vous et de rencontres successifs dans un état de « poursuite éperdue » qui met en œuvre « tous les artifices de la séduction mentale » ne tarde pas à entraîner l'épuisement de la relation. Breton découvre peu à peu l'être de Nadja et peut-

[325] Il définit cet amour en ces termes : « Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle. » (Voir André Breton, *op. cit.*, p. 159.)
[326] André Breton, *op. cit.*, p. 184.
[327] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 31.
[328] Cf. les notes de l'édition de la Pléiade, établie par M. Bonnet et J. Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988.
[329] Voir Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 235.

être aussi son corps et se trouve dans l'impossibilité de l'aimer bien qu'elle l'aime. Cette expérience de l'amour raté lui a permis néanmoins de saisir un nouveau trait de sa théorie amoureuse, à savoir la réciprocité, une nouvelle notion de la beauté (« ni dynamique ni statique[330] » mais « convulsive[331] ») et probablement une bonne leçon de vie : il ne faut pas jouer avec le feu ou « la folie ».

Contrairement à Breton qui marque une prise de distance par rapport à la prostitution, Aragon nous révèle un point de vue favorable puisqu'il voit « dans tout ce qui est bas, [...] quelque chose de merveilleux qui [le] dispose au plaisir[332] ». Il dévoile ainsi le lien qu'il établit entre l'amour et la prostitution : « On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même, car on m'accorde certains jours un curieux pouvoir sur le monde, d'en favoriser les voies. Et cela ne va pas sans que l'on soupçonne l'idée qu'*au fond* je pourrais me faire de l'amour[333] ». D'ailleurs, dans la première partie de son livre *Le Paysan de Paris*, les figures de femmes qui habitent le passage de l'Opéra sont souvent des « filles de joie ». Dès le début, Aragon évoque l'apparition d'une « forme nageuse » dans la devanture du marchand de cannes, cadre qui par ses jeux de lumières et ses bruits épouse le monde sous marin, faisant ainsi du passage une mer et des cannes des boules de varech. Malgré l'émaciement des traits de cette femme-sirène, il reconnaît en elle Lisel, prostituée qu'il avait rencontrée au bord de la Sarre. Il raconte, ensuite, sa rencontre, dans un salon de coiffure, avec une femme qui l'a poussé à s'interroger : « Mais où diable avais-je rencontré cette femme qui maintenant passait ses mains sur sa coiffure reformée ?[334] ». Il découvre en elle Nana, l'héroïne du roman de Zola. Et il décrira, un peu plus loin, son arrivée au bordel chez Madame Jehane, l'accueil de la sous-maîtresse fripée, la traversée de l'antichambre, la convocation de ces dames, le choix de l'élue et la scène érotique qui se déroulera entre eux :

> La porte s'ouvre, et vêtue seulement de ses bas, celle que j'ai choisie, s'avance, minaudière. Je suis nu, et elle rit parce qu'elle voit qu'elle me plaît. Viens petit que je te lave. Je n'ai que de l'eau froide, tu m'excuses ? c'est comme ça, ici. Charme des doigts impurs purifiant mon sexe, elle a des seins petits et gais, et déjà sa bouche se fait très familière. Plaisante vulgarité, le prépuce par tes soins se

[330] Voir les deux dernières pages (189 et 190) du récit poétique *Nadja*.
[331] André Breton, *op. cit.*, p. 190.
[332] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926, p. 48.
[333] *Ibid*., p. 128.
[334] *Ibid*., p. 53.

> déplie, et ces préparatifs te procurent un contentement enfantin[335].

Alors que Sarane Alexandrian explique la conduite d'Aragon à l'égard des prostituées par ses déficiences physiologiques auxquelles il chercherait à échapper en se confiant à « une sorte d'infirmière du sexe », Aragon lui-même présente les motifs qui le rattachent au bordel en ces termes :

> Encore aujourd'hui ce n'est pas sans une émotion collégienne que je franchis ces seuils d'une excitabilité particulière. Il ne me vient pas à l'idée, la gauloiserie n'est pas dans mon cœur, que l'on puisse autrement aller au bordel que seul et grave. J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées. Une ferveur se déploie. Pas un instant je ne pense au côté social de ces lieux : l'expression *maison de tolérance* ne peut se prononcer sérieusement. C'est au contraire dans ces retraites que je me sens délivré d'une convention : en pleine anarchie comme on dit en plein soleil. Oasis[336].

Louis Aragon, commentant les gravures qu'il a découvertes au-dessus du lit dans la chambre du bordel, ne tarde pas à souligner « l'esprit *poétique* » qui règne sur ce lieu et sur le métier auquel les prostituées s'adonnent, non sans sensualité. Il montre le lien tissé entre la poésie et la prostitution en se référant à l'exemple de Théodore de Banville[337]. En fait, le poète comme la prostituée renonce à soi-même en se donnant à l'amour sans limites et en cherchant souvent refuge auprès de l'autre. Il est en quelque sorte l'esclave des mots et des valeurs qu'ils véhiculent comme elle est l'esclave de son statut, de sa chair et du plaisir qu'elle offre, non sans souffrance, à l'humanité. N'est-elle pas celle qui entend se confesser dans l'ombre (la nuit étant le meilleur moment de la tombée des masques), ceux qui, comme elle, sont les victimes du système, n'est-elle pas le témoin de leur malheur, de leur infirmité, voire de leur violence ? N'est-elle pas ce miroir (ses yeux ayant tellement vu) devant lequel n'importe quel homme peut s'exhiber sans retenue ni honte ? Pierre Sansot écrit à ce propos : « *Voilà que la Prostituée est promue, malgré elle, témoin suprême et dérisoire, juge de dernière instance, substitut de Dieu sur terre*[338] ». La poésie comme la prostitution désignent une tension fondamentale et retracent un dilemme entre l'élan vers le haut (idéal) et la chute (néant). Toutes deux portent les symptômes de la civilisation moderne et se trouvent accablées d'un rôle qu'elles n'ont aucunement choisi.

---

[335] *Ibid*., p. 128.
[336] *Ibid*., p. 130.
[337] Il écrit : « […] aujourd'hui c'est l'ombre de Théodore de Banville qui règne à Paris sur la plus basse prostitution ». (*Ibid*., p. 128.)
[338] Pierre Sansot, *op. cit*., p. 338.

Les textes de notre corpus, qu'ils soient en poésie ou en prose, nous révèlent une réalité historique selon laquelle la capitale devient de plus en plus un lieu favorable à l'expansion de la prostitution. Théodore Zeldin le montre à travers ces statistiques : « Vers 1850, on estimait à 24 000 le nombre des prostituées de Londres, mais à Paris, avec une population moitié moindre, il y en avait, disait-on, 34 000[339] ». Il ajoute que « l'opinion publique était moins indignée par leur métier que par le fait qu'elles l'exerçaient publiquement et d'une façon qui constituait une gêne pour ceux qui ne requéraient pas leurs services[340] ». Il considère que l'une des raisons de l'expansion de la prostitution est le romantisme et s'explique ainsi :

> Naturellement, la vogue de l'idéal romantique n'impliquait pas nécessairement un épanouissement de l'intimité domestique. Au contraire, l'idéalisation des femmes introduisait encore plus de distance entre elles et les hommes. Le culte de la pureté les rendait inaccessibles : on ne pouvait donc dans de telles circonstances rechercher le plaisir sexuel avec celles qui étaient dédiées à la maternité. Le romantisme a peut-être rendu les prostituées encore plus nécessaires[341].

Mais il ne tarde pas à élargir le champ de ces causes à une réalité historique, celle des passions dans la France moderne dont le tableau complet se révèle en ses termes :

> Le positivisme, le matérialisme et la haine de toute métaphysique ont refoulé l'enthousiasme et muré les portes de l'infini. Alors dans la littérature comme dans l'art et dans la vie, les hommes se rejettent sur l'amour physique avec une violence exacerbée par leur raffinement intellectuel et leurs besoins spirituels subconscients. De là les brutalités et les perversions, le sadisme et l'hystérie qui infestent les conceptions et les peintures récentes de l'amour[342].

5- L'amour refusé ou la prise de distance féminine

Dans certains poèmes de notre corpus, la femme acquiert un nouveau statut et au lieu de jouer le rôle d'objet de contemplation ou de séduction elle en devient le sujet. Elle peut désormais refuser les avances que lui adresse le poète comme exprimer ses désirs. La femme peut révéler sa prise de distance par un mot, un geste ou, dans la plupart des cas, par son indifférence.

---

[339] Théodore Zeldin, « Le mariage et les mœurs », *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1980, t. I, p. 358.
[340] *Ibid*., p. 358.
[341] *Ibid*., p. 340.
[342] *Ibid*., p. 340-341.

« Bonne fortune et fortune » place la première rencontre sous le signe négatif de l'échec. Dès le début de son poème, Corbière nous donne un portrait négatif du sujet féminin. En effet, les trois vers : « Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur / Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle, / Un clin de ma prunelle ou la peau de mon cœur… » nous mettent en présence d'une femme hautaine, cruelle et sadique.

La passante qu'il rencontre et qu'il nomme en utilisant la majuscule est une figure centrale du poème. Il s'agit de la femme attendue, voire désirée et guettée lors des promenades du poète, idole longtemps recherchée et « Enfin » retrouvée. D'ailleurs, elle correspond parfaitement à l'image que le poète lui a tracée précédemment. Méprisante et hautaine, elle est là pour le blesser (moralement) : par un geste qui reprend d'une façon ou d'une autre l'image métaphorique de ce bout d'ombrelle avec lequel elle crochète le clin de sa prunelle ou la peau de son cœur puisqu'elle le regarde non sans mépris, comme le montrent les deux compléments circonstanciels de manière « tout bas » et « en dessous », et lui tend deux sous. Cet acte de discrimination accélère l'issue négative de la scène de première vue. Il accentue la distance initiale séparant les deux sujets plaçant l'amour sous le signe de l'impossible étant donné qu'un fossé les sépare. À ce propos, Hédia Abdelkéfi note : « Vraisemblablement la quête de l'union amoureuse dit cyniquement son échec : le nombre pair « deux », symbole du couple, participe de la mise en place d'un nouvel ordre, celui qui substitue aux valeurs affectives des valeurs matérielles[343] ».

La femme est là pour rabaisser le poète et le réduire à n'être qu'un mendiant voire un prostitué dans la scène amoureuse de laquelle il est cruellement éjecté. Le poète est tour à tour transformé en « gueux », en « vrai valet de bourreau », en mendiant et finalement en « martyr ». Nous retrouvons donc l'image négative qu'il s'est donné dès l'ouverture du poème : celle du prostitué qui a fait de la prostitution son métier, faisant le trottoir à la recherche de l'amour. Élisabeth Aragon et Claude Bonnin confirment cette image autodépréciative en ces termes :

> « Quel métier ! » exprime la lassitude causée par une occupation étrange ou pénible ; par contre « Métier ! » (définissant « je faisais […] ma croisière – sur le trottoir) désigne ironiquement une « activité malhonnête, dégradante, exercée habituellement et réprouvée par la société : métier de voleur, de proxénète » (TLF). Ici, il s'agit d'une forme de prostitution…[344]

[343] Hédia Abdelkéfi, « L'allusion à une passante : Charles Baudelaire et Tristan Corbière », *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2002, p. 244.
[344] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 107.

Vers la fin du poème, il est rémunéré exactement comme la prostituée. Quelles sont les significations recherchées à travers cette inversion des rôles ?

Le choix de l'indication spatiale « Rue des Martyrs », située dans le péritexte, n'est certes pas le fruit du hasard puisqu'elle relève d'une référentialité polysémique. Élisabeth Aragon et Claude Bonnin considèrent qu'elle « renvoie à une rue fameuse de Montmartre, dans le quartier de la prostitution…[345] ». En outre, elle nous propose l'image du personnage masculin qui est lui-même le martyr de cette rencontre vouée à l'échec. De surcroît, cette rue est dans le neuvième arrondissement. Une plaisanterie populaire durable la baptise « rue des Maris » ce qui nous pousse à nous demander : quelle odeur de la féminité se dégage-t-elle de cette « rue des Maris » sinon celle de la passante interdite aux hommes ? La souffrance, qui normalement accompagne l'échec de la rencontre amoureuse, cède la place à l'émotion cuisante de l'humiliation. À la sublimation de la femme qui traverse le XIXème siècle répond ici la misogynie la plus cruelle.

Dans « Complainte de la bonne défunte[346] », Jules Laforgue nous offre un autre scénario de l'amour non partagé : il n'y a pas eu de contact car la femme fuit le poète et refuse d'être connue par lui et par la suite d'être aimée. Il évoque une rencontre fugace qui se change en poursuite déçue et qui se termine par la mise à mort de la femme et le retour du poète à sa vie quotidienne.

Cette courte complainte en octosyllabes, construite sur deux rimes embrassées (nue/né), peut être découpée de la façon suivante :

1- Du vers 1 au vers 4 : poursuite et illumination

2- Du vers 5 au vers 13 : dislocation du rêve et mise à mort de la passante

3- Du vers 14 au vers 17 : retour à la vie et reniement de l'événement

Le titre « Complainte de la bonne défunte » est d'emblée doublement problématique : en premier lieu, si nous considérons que la complainte est une chanson plaintive qui engendre la tristesse, nous nous trouvons dans un flou sémantique : s'agit-il d'une complainte de la bonne défunte ou d'une complainte sur la bonne défunte ? Si la première hypothèse est grammaticalement correcte elle ne l'est pas sémantiquement parce qu'une défunte ne peut se plaindre. En outre, cette hypothèse n'est pas en accord

[345] *Idem*.
[346] Jules Laforgue, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 56.

avec le contenu sémantique du poème puisque c'est le poète lui-même qui se plaint et non le sujet féminin.

En second lieu, l'identité du personnage féminin se révèle problématique en raison de l'emploi de deux termes qui peuvent être en même temps adjectif et substantif : « bonne défunte ». Est-ce une bonne qui est morte ou plutôt une morte qui est bonne et est-elle bonne pour avoir accepté de mourir ? Si nous considérons que « bonne » est un adjectif, quand nous lisons le poème nous découvrons que la femme présentée est dénuée de toute bonté puisqu'elle se refuse au poète, ce qui nous pousse à penser que le titre opère par antiphrase et joue le rôle d'une épitaphe au tombeau de celle qu'il enterre tout en lui rendant hommage. Quelle que soit la réponse à ces deux interrogations, ces deux lectures s'opposent au contenu du poème qui nous présente une fugitive bien vivante : « Elle fuyait par l'avenue », ce qui nous pousse à nous demander si sa bonté se résume au fait d'échapper au poète.

Dès le premier vers, la femme apparaît à travers son mouvement de fuite que le verbe « fuir » traduit. Il s'agit donc d'une femme que le poète ne peut nullement aborder et à laquelle il ne peut même pas adresser une parole. Claude Leroy pense que « la passante doit passer parce qu'elle est interdite à celui qu'elle bouleverse ». Il ajoute : « quelle qu'en soit la figure, un tabou la soustrait au désir qu'elle éveille. […] L'étrange destin de cette inconnue est de rester, inoubliablement l'inconnue. C'est pourquoi elle ne se contente pas de passer : elle fuit[347] ».

En effet, les cinq premiers vers mettent en scène une course poursuite entre deux êtres matérialisés uniquement par des pronoms (« Je » - « Elle ») et un regard. La femme se déplace à vive allure et semble éviter l'homme (« Elle fuyait »). À la fin de cette première strophe, le poète procède à une étrange substitution qui consiste à donner la parole aux yeux de la femme en supposant que ceux-ci le connaissaient déjà : « J'ai deviné / Hélas que tu m'as reconnue ! ». En outre, cette reconnaissance de la part de l'inconnue est minée par l'interjection « Hélas ! » (accentuée en début de vers) qui scinde son discours et condamne toute velléité de rencontre.

Ce furtif échange de regards a entraîné le ravissement du sujet masculin comme le montre l'adjectif « illuminé » répété à deux reprises, à chaque fois attribut du sujet « Je ». Mais là encore, la rencontre est condamnée à n'être que passagère : le passage de l'imparfait (« je la suivais illuminé ») au passé simple (« Je la suivis illuminé ! ») dans

[347] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 73.

la seconde strophe transforme une action, tout bonnement située dans le passé, en une action ayant eu lieu mais considérée comme terminée. La fuite qui maintient la distance entre le poète et l'inconnue, la présence de « Hélas ! » dans le message féminin, et le changement de temps annoncent la disparition de l'inconnue, qui apparaît déjà en filigrane à travers l'illumination. En outre, le premier « illuminé » est suivi d'une ponctuation normale (une virgule), alors que le second, suivi d'un point d'exclamation se trouve de fait coloré d'une connotation légèrement différente : le point d'exclamation marque non seulement qu'il s'agit d'un fait exceptionnel, mais fait basculer également le sens de « éclairé d'une vive lumière » vers celui de « qui a une vision ».

Le deuxième mouvement amorce un début de portrait, mais c'est au moment même où le poète commence à donner forme au visage de la femme (yeux - bouche) qu'il se demande pourquoi il a reconnu la fugitive, prolongeant ainsi la conversation muette. Alors qu'au vers 4, il attribuait cette reconnaissance à la femme, c'est maintenant lui qui s'interroge au vers 7 et 8 : « Pourquoi l'avais-je reconnue / Elle loyal rêve mort-né ? ». S'il y a réciprocité, reconnaissance mutuelle, celle-ci est minée par le regret inscrit dans la question. Le vers 8 comporte une double ambiguïté : premièrement, au pronom personnel de la troisième personne du singulier au féminin (« Elle »), est apposé un syntagme nominal masculin (« loyal rêve mort-né »). Deuxièmement, au nom commun « rêve » (c'est-à-dire un phénomène éphémère et peu fiable, une construction de l'imagination) se trouvent attachés deux adjectifs : l'un est de connotation positive (« loyal ») (qui signifie fiable, fidèle) et l'autre est de connotation négative (« mort-né ») (c'est-à-dire qu'il est mort dès l'origine).

Le fait de ne mentionner la femme que par synecdoques amorce sa disparition et confirme qu'elle n'est qu'une vision. D'ailleurs, même s'il y a un semblant de promesse sensuelle dans la « bouche ingénue », l'expression des yeux (« yeux désolés ») inscrit d'avance la mort du rêve dans l'énoncé. Ici, les yeux n'ont plus comme dans la première strophe la possibilité de s'exprimer : l'utilisation de phrases nominales en fait des sujets sans verbe, sans possibilité d'action, de simples objets que l'on n'a aucune raison alors de reconnaître.

L'expression des yeux, qui était humaine au vers 6, virant au végétal (« trop mûrs ») introduit une connotation maraîchère et laisse entendre que le temps a déjà sévi, en contraste avec la jeunesse de la bouche qui reste toujours aussi « ingénue ». La métaphore végétale est poursuivie au vers suivant (vers 10), lorsque la femme est comparée à un « œillet blanc ». Le fait qu'il s'agisse d'une fleur que l'on met à la

boutonnière, réduit la femme à l'état de simple objet décoratif. L'adjectif « blanc » produit un double effet : d'une part, cet œillet blanc pourrait être annonce de noce, d'autre part, il peut référer au néant, le blanc étant une absence de couleur.

Le passage de « Elle, loyal rêve mort-né » (vers 8) à « Oh ! oui, rien qu'un rêve mort-né, » (vers 11) dénote une certaine certitude dans le discours masculin, certitude qui va de pair avec un sentiment de délivrance que la réduction opérée par « rien que » dévoile : il s'agit d'un rêve, mais d'un rêve anéanti dès sa naissance et, par la suite, réduit à presque rien. À partir du vers 12 (« Car, défunte elle est devenue. »), tout ce qui pouvait évoquer la naissance d'un rêve est définitivement effacé. L'opposition ne réside plus dans la teneur du rêve « mort-né », mais s'établit entre la vie humaine et la mort de la défunte. La présence de la conjonction de coordination « car » introduit un rapport de cause à effet : elle est un rêve parce qu'elle est défunte. Alors que le « rêve mort-né » apparaissait dans des phrases nominales, la « défunte » a droit à un verbe, mais la syntaxe perturbe l'ordre normal de la phrase : celui-ci aurait dû être « elle est devenue défunte ». Une dislocation détache le substantif en début de phrase, il reçoit ainsi un accent d'insistance et devient le thème de celle-ci. Au vers 13, l'œillet devient l'objet d'un commandement puisque le poète lui ordonne de demeurer (« Gis, œillet »), donc de mourir. Le rejet de « sans toi » au vers 15 (« Sans toi, défunte devenue. ») permet une double opération : il rend son intégrité à la femme défunte qu'il offre à notre regard, mais il la soustrait simultanément (« sans »). L'apposition de « défunte » à « toi », avec l'inversion adjectif / participe passé contribue, comme au vers 12, à mettre l'accent sur « défunte ». Dans les deux cas, les vers contenant « défunte » et « devenue » se terminent par un point : le poète met fin à la phrase comme il met fin à la vie de l'inconnue.

Le vers 16 balaye l'expérience du revers de la main, comme s'il s'agissait d'un détail sans importance : « – Oh ! je rentrerai sans dîner ! ». « Sans dîner » est mis en parallèle avec « sans toi », ramenant « toi » à un niveau très prosaïque, ce qui a pour effet de banaliser l'expérience. L'exclamation « Oh ! » témoigne d'ailleurs de la plus grande indifférence, indifférence que nous retrouvons au vers suivant avec l'interjection (« Vrai »). Le dernier vers (« Vrai, je ne l'ai jamais connue. ») est marqué typographiquement puisqu'il est isolé par rapport au reste du poème. Nous pouvons l'interpréter comme une conclusion ou plutôt comme une décision (le reniement) que le poète tire de son expérience. Le poète n'a pas connu la femme parce qu'elle a refusé tout contact et s'est plaint d'une reconnaissance qu'elle n'admet pas. Celle-ci veut

demeurer anonyme et passer sans être importunée. Le poète est considéré comme indésirable par la passante de telle sorte qu'il ne peut que la mettre à mort. À ce propos, Claude Leroy écrit :

> Cette femme qui passe est morte pour le poète, et pour lui seul, parce qu'elle refuse d'entrer dans le rêve qu'elle éveille malgré elle et de répondre à une *reconnaissance* qui ne tient pas à d'éventuelles relations antérieures qu'elle jugerait inopportun de rafraîchir, mais à la projection sur elle d'une image qui vient d'ailleurs, dans un désir de rencontre né d'une lecture et cherchant à s'incarner. Ce qu'elle fuit […] c'est un destin de passante que l'illuminé tente de lui faire assumer[348].

Le choix de la complainte comme forme d'écriture de la première rencontre dans « Complainte de la bonne défunte[349] » révèle déjà l'issue négative et décevante de la scène puisque la complainte est définie comme suit :

> n. f. À l'origine c'est une chanson populaire plaintive, avec un grand nombre de couplets ; monodique, elle engendre la tristesse. Construite sur le modèle des litanies et sur leur timbre, elle en a la monotonie ; ainsi *La Passion du doux Jésus*, reprise par la chanteuse Yvette Guilbert. Au Moyen Âge, la complainte correspondait au *planh* de langue d'oc. On parle aussi de *déploration*[350].

Dans ce poème, le poète déplore un amour éprouvé sans partage étant donné que la femme refuse toute communication en le réduisant à la déchirante amertume d'un désir sans réalisation.

De même, nous retrouvons ce lien entre la forme (la complainte) du poème et son contenu (l'amour refusé) dans « Complainte amoureuse » d'Alphonse Allais. Les vers s'enchaînent dans un rapport de cause à effet. Aux vers dans lesquels le poète s'exprime en employant le pronom personnel « je », répondent les vers qui exposent la réaction féminine rapportée par le poète et adressée en même temps à la femme, par le biais du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel « vous ». Le choix de ce pronom personnel émane-t-il d'une marque de déférence, d'une mise à distance ou s'agit-il seulement de créer une lourdeur phonétique qui mimerait la souffrance qu'il éprouve, et qu'il veut infliger au sujet féminin en appliquant la loi du talion ?

---

[348] Claude Leroy, *op. cit*., p. 93.

[349] Jacques Charpentreau, exposant le parcours historique de la complainte, note : « Le mot lui-même revint dans la poésie avec la publication sous ce titre, *Complaintes*, des poèmes de Jules Laforgue en 1885. De la complainte originelle, il avait gardé nostalgie, tristesse, monotonie. Mais ce qu'il déplorait, c'était sa triste vie, son ennui, son *spleen* » (Voir le *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006, p. 205).

[350] *Ibid*., p. 203.

Sur le plan morpho-lexical et sémantique, nous remarquons que les verbes attribués au sujet parlant « je » sont des verbes sémantiquement positifs alors que ceux qui correspondent à la femme sont porteurs de sèmes négatifs. Plus le poète s'abîme dans l'amour, plus la femme éprouve du plaisir à l'ignorer. Elle s'abstient de répondre à sa déclaration amoureuse comme le montre ce vers : « Qu'avec orgueil vous vous tussiez ». Elle se trouve à l'origine du désespoir et de la mort métaphorique du sujet masculin qui l'aime jusqu'à l'idolâtrie comme le montre le dernier vers « pour que vous m'assassinassiez ». Ici, la femme est une créature muette et sadique qui refuse de communiquer et de répondre à l'amour enflammé du poète. Impassible, elle demeure indifférente à sa douleur. C'est une « tueuse » dans le sens où, refusant tout échange avec le sujet masculin, elle l'assassine en le réduisant à la souffrance d'un amour éprouvé d'un seul côté.

Tout au long du poème, l'auteur recourt à l'imparfait du subjonctif. Il nous semble que c'est une simple concordance des temps qui est appliquée : à l'imparfait de l'indicatif (ou au passé simple) de la proposition principale correspond mécaniquement l'imparfait du subjonctif de la subordonnée. Et dans ce cas, « l'imparfait indique un procès simultané ou postérieur au fait exprimé par le verbe principal[351] ». Cependant nous ne pouvons ignorer la valeur stylistique de ce temps : même à l'époque d'Allais, celui-ci est déjà sorti de l'usage pour être confiné dans l'écrit soutenu. Dans son étude de l'imparfait et du plus-que-parfait du subjonctif, Martin Riegel écrit que « ces deux temps, très employés dans la langue classique, n'appartiennent plus à la langue courante d'aujourd'hui. […] En français moderne, ils se rencontrent dans un usage recherché ou littéraire[352] ». En effet, l'usage de l'imparfait du subjonctif, jeté aux oubliettes et jugé archaïsant, sollicite la fonction ludique du langage (ici, il s'agit de l'ironie voire de l'auto-dérision), d'autant plus que le poète l'emploie avec la deuxième personne du pluriel « vous » (personne en -ss-) que normalement « on évite, en raison de leur lourdeur, de certains effets comiques (*que vous sussiez, que je visse*) ou d'assimilations péjoratives (*qu'ils lavassent*)[353] ».

L'auteur utilise l'archaïsme et la lourdeur phonétique (l'allitération en « s » qui est désagréable pour l'oreille) de ce temps à la rime pour mettre en évidence le malaise, traité sardoniquement, de cette relation amoureuse. L'emploi du subjonctif imparfait, en

[351] Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 329.
[352] *Ibid.*, p. 328.
[353] *Ibid.*, p. 329.

donnant une tonalité comique au poème, ne tarde pas à accroître son caractère tragique, celui de l'amour éprouvé dans la solitude d'un sentiment offert et refusé.

Dans « Ce jour-là…[354] » également, l'amour éprouvé par le poète n'est nullement partagé par la femme. À la quasi folie masculine répond l'indifférence féminine que les deux derniers vers dévoilent : « Elle est venue, elle a passé, / Elle n'a pas pris garde à moi ». Nous remarquons un décalage volumétique entre la première partie dans laquelle le poète raconte la première rencontre avec Marianne et son effet grandiose sur lui (24 vers) et cette deuxième partie dans laquelle la rupture est annoncée (5 vers). À la grandeur de l'amour, éprouvé par le sujet masculin, vient répondre la brutalité de l'indifférence de cette femme qui passe sans lui accorder la moindre attention.

Bien que le poète ait choisi de placer un intervalle temporel[355] entre la scène de première rencontre et celle des retrouvailles pour la seconde fois (« Ça a duré ainsi trois jours »), l'issue demeure la même : l'échec de la rencontre. Ce n'est donc pas fortuit si Jean Rousset considère Ramuz comme « le poète de la relation difficile, du couple déchiré ou manqué[356] ».

Chapitre II- Les obstacles extérieurs

Nous avons vu que dans la majorité des textes de notre corpus, l'échec de la première rencontre est inhérent à la catégorie des deux personnes et précisément à la figure féminine. La passante ou la prostituée sont les nouvelles figures qui évoluent dans le cadre moderne et le mode d'être de ces créatures est celui de l'instant fugace et éphémère. Cependant nous avons remarqué que dans d'autres textes la rupture s'explique par d'autres raisons qui se rattachent indirectement aux deux acteurs de la scène et qui jouent souvent le rôle d'obstacle à l'union amoureuse. Quelles sont donc ces raisons ?

[354] Charles-Ferdinand Ramuz, *Le Petit village*, 1903.
[355] Par contre, dans la scène de première rencontre du roman *Le Garçon savoyard* (1936) de Ramuz, l'apparition de la femme (une ballerine) coïncide avec sa disparition.
[356] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 176.

1- L'écran intercepteur

« Il n'est d'espace heureux, que fils ou petit-fils d'une séparation. »
Rainer Maria Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, 1922.

« Perdre / Mais *perdre* vraiment / Pour laisser place à la *trouvaille* »
Guillaume Apollinaire, « Toujours », *Calligrammes.*

« Ces deux êtres qui de loin sans jamais se toucher se font équilibre »
Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, III, 8.

Lors de notre enquête portant sur les causes de la séparation qui caractérise la majorité des scènes de notre corpus, nous avons remarqué que l'une des raisons de l'échec de la première rencontre est la présence d'un écran qui s'interpose entre les deux acteurs principaux de la scène. Cet écran apparaît sous des formes diverses, il varie entre un groupement de personnes (la foule) ou un objet jouant le rôle d'obstacle.

Il faut noter que, dans son étude consacrée au théâtre claudélien, Jean Rousset a déjà utilisé ce terme pour parler du rideau qui s'interpose entre les héros mis en présence dans l'une ou l'autre des scènes capitales. Selon lui, l'écran peut être un voile, qui empêche l'échange de regards, des yeux baissés, des yeux fermés, des yeux d'aveugle, des yeux bandés, etc., autant de versions pour dire une distance séparatrice. Jean Rousset affirme : « Ce qui est certain, c'est qu'il [l'écran intercepteur] se présente toujours dans les scènes capitales et que ces scènes sont toutes des rencontres où deux êtres se heurtent l'un à l'autre en un choc décisif pour leur destinée[357] ». Cette affirmation vient confirmer encore une fois le lien entre le thème de la rencontre et le motif de l'écran. Le critique va ensuite traiter un schème constant dans l'écriture claudélienne, à savoir le face à face séparateur. Il observe que l'une des « situations-types » du théâtre claudélien est « une confrontation qui est une prise de possession, mais aussitôt rompue, la rupture se déclarant presque simultanément, et avec une soudaineté, une violence égales à la saisie[358] ».

Nous remarquons que, dans la majorité des poèmes de notre corpus, nous pouvons également parler de ce schème puisque le face à face qui joint les deux personnages principaux de la scène cède simultanément la place à la rupture. Instant unifiant et séparateur, tel est le mode de déroulement de la rencontre entre le poète et la passante. Dans ce cas, le lien entre la scène de première rencontre (ou de rencontre)

[357] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 174.
[358] *Idem*.

théâtrale et la scène poétique dévoile une parenté entre les deux genres et nous pousse à nous demander si la notion de scène pourrait jouer un rôle dans ces similitudes. En effet, nous pensons que cette parenté remonte au théâtre classique qui a repris le mythe de *Tristan et Iseut* et l'a adapté à son goût (la même idée est développée plus amplement par Denis de Rougemont dans son ouvrage *L'Amour et l'Occident*).

Le poème baudelairien est illustratif du rôle joué par le lieu dans la naissance de la relation amoureuse et dans son aboutissement, à savoir la rupture. Le choix par Baudelaire de Paris comme cadre de la première rencontre est sans aucun doute révélateur, non seulement parce qu'il « constitue la scène où se manifeste de la façon la plus claire et aussi la plus concentrée le spectacle des passions qui sont l'objet de sa poétique », mais aussi parce que cette ville « exhibe dans sa vie "fourmillante" l'image primordiale du destin qui attend ces passions : le vieillissement et la mort[359] ».

Essayons de voir comment la ville de Paris contribue à l'anéantissement de la passion éprouvée par le poète à la vue de la passante. Dès le premier vers (« La rue assourdissante autour de moi hurlait ») l'ambiance urbaine (bruit assourdissant) s'avère défavorable à la rencontre amoureuse. La présence de la foule est suggérée à travers l'emploi du verbe « hurlait » qui est doué du sème « animé » contrairement au sujet « la rue » qui lui est attaché et qui porte le sème « inanimé ». « Hurlait » peut grammaticalement remplir sa fonction de verbe mais il ne peut le faire sémantiquement. Le rapport sujet/verbe, ici exprimé, est logiquement absurde parce que les sèmes itératifs impliqués par « rue » font attendre un verbe qui ne porte pas le sème « animé ». Pour réduire cette anomalie sémantique, nous remplaçons le sujet « la rue » par « la foule » afin d'obtenir une phrase sémantiquement correcte. Le rapport entre ces deux termes est un rapport logique de contenant à contenu (la foule est contenue dans la rue) ; il s'agit donc d'une métonymie.

En réduisant la foule à une rue, Baudelaire la déshumanise. En effet, la foule constitue une source de dérangement pour le poète qui ne peut supporter sa présence qui l'encercle et son bruit qui le rend sourd. À cet égard, Georg Simmel considère que

> celui qui voit sans entendre est beaucoup plus confus, beaucoup plus perplexe, plus inquiet que celui qui entend sans voir. Il doit y avoir ici un facteur significatif pour la sociologie de la grande ville. Les rapports des hommes dans les grandes villes […] sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe. Et cela […] avant tout à cause des moyens de communication publics. Avant le développement qu'ont pris

[359] John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1982, p. 87.

> les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XIXème siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler[360].

L'encerclement du « je » (« autour de moi »), le renversement des sonorités entre le nom commun « rue » et le verbe « hurlait » qui forme une structure d'enfermement, ainsi que la clôture de la phrase dans le vers, installent le cadre dans une certaine pesanteur et font de la scène un huis-clos. Le vers comporte des insistances phonétiques : allitération en /r/ (4), assonances en /u/ et /ou/ (2 fois chaque son) qui imitent par leur dureté (/r/) leur stridence (/u/) ou leur gravité (/ou/) l'atmosphère sonore agressive de la rue. L'effet est amplifié par le double hiatus symétrique du début et de la fin du vers : « rue-assourdissante » (hiatus /u-a/) et « autour de moi-hurlait » (hiatus /wa-u/). En rendant la phrase difficile à articuler, ce hiatus a pour effet d'amplifier la rugosité du vers et mime par la même l'ambiance étouffante de ce cadre. Festinger, Schachter et Back (1950) analysent le rôle de l'espace dans le développement des relations interpersonnelles en affirmant que « l'attraction mutuelle est également dépendante du lieu et des circonstances. Les rencontres dans un environnement agréable où nous nous sentons bien favorisent l'attraction mutuelle, alors qu'un endroit bruyant et inhospitalier provoque le contraire[361] ».

Dans ce poème, bien que le poète mette l'accent sur l'aspect négatif de la foule au premier vers, nous voyons que c'est aussi grâce à la foule[362] que la passante apparaît telle une lumière qui vient illuminer son intérieur obscur. Cependant, la première rencontre, quoiqu'offerte par ce cadre, ne tardera pas à être empêchée par lui. D'ailleurs, dans cet espace contaminé par le bruit et par une présence massive de personnes, le poète ne peut que regarder passer la passante sans aucun espoir de l'aborder, voire de la posséder étant donné que la foule joue le rôle d'un écran séparateur que Jean-Pierre Richard décrit en ces termes :

> De toute façon c'est la foule qui barre l'accès de la ville, de l'être : la foule, c'est-à-dire une humanité infinitésimale et dépersonnalisée. Le thème de la foule-écran recoupe ainsi le thème maléfique de la poussière, tous deux se réduisant,

[360] Georg Simmel, *Mélanges de Philosophie Relativiste. Contribution à la Culture Philosophique*, traduit de l'allemand par A. Guillain, Paris, Félix Alcan, 1912, p. 26-27.
[361] Gabriel Moser, *Les Relations interpersonnelles*, Paris, PUF, 1994, p. 56.
[362] Walter Benjamin considère que la foule a une fonction positive puisque « l'apparition qui le fascine, loin de seulement se soustraire dans la foule au poète érotique, ne lui est donnée que par cette foule. » (Voir *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la Politique », 1982, p. 69.)

> comme on le verra, au thème de la division, c'est-à-dire finalement au thème de la faute[363].

Dans la deuxième partie du sonnet baudelairien, précisément à partir des deux tercets, nous opérons un passage du récit au discours. Un tiret sépare le récit du reste du poème (« – Fugitive beauté »), et marque peut-être le début d'un passage « dialogué », d'un discours rapporté au style direct. Le poète essaye de surmonter l'obstacle qui l'empêche de parler à cette inconnue qui passe, en lui adressant la parole. Mais ce discours est-il réel ? Ne dénonce-t-il pas lui-même l'impossibilité d'engager un dialogue entre le poète et celle qui fuit ?

La question posée au premier tercet n'est qu'une question rhétorique : « – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? ». Tout en reprenant le mythe romantique de l'union dans la mort, elle dénonce l'impossibilité de retrouvailles s'inscrivant dans le monde réel. Nous savons en outre qu'une question oratoire n'est qu'une fausse question, c'est-à-dire qu'en réalité le locuteur n'attend pas de réponse de la part de son interlocuteur. Le poète sait donc que la passante ne peut nullement répondre à sa question et c'est peut-être ce qui expliquerait son intervention personnelle dans le dernier tercet. Ici, nous remarquons une fusion du temps et de l'espace : la préposition « dans » indique dans ce cas un rapport de temps et l'éternité, qui est normalement liée au temps, devient un espace ; un ailleurs recherché « bien loin d'ici ».

En l'absence de réponse de la part de la passante, le poète ne fait que prolonger l'instant fugitif de la rencontre en parlant à la place de celle qui est censée parler mais qui s'abstient soit parce que la foule l'éloigne du poète et l'empêche de l'entendre à cause de son bruit soit parce qu'elle est pressée de « fuir » (passer son chemin). Le premier vers du dernier tercet est constitué de phrases nominales courtes. Il marque une gradation vers un pire spatial et temporel qui débouche sur la négation soulignée par l'emploi de l'italique « *jamais*[364] ». La première moitié (« Ailleurs, bien loin d'ici ! ») marque un envol – celui du désir d'un ailleurs lié à la réalisation amoureuse – et s'oppose à la deuxième moitié (« trop tard ! *jamais* peut-être ! ») qui traduit une chute, celle du retour à la réalité. L'adverbe « ici » indique le lieu où se trouve celui qui parle (le poète) et réfère par conséquent à Paris. Léon Bopp considère que la tonalité affective

[363] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1955, p. 24.

[364] De son côté, Walter Benjamin considère que ce « *jamais* » est « le sommet de la rencontre, c'est le moment où la passion, désormais vaine en apparence, jaillit en réalité, comme une flamme, du poète. » (Voir *op. cit.*, p. 69.)

de cet adverbe, désignant la terre, apparaît mélancolique et hostile. Il ajoute : « Il semble que cet *ici* représente un site boueux, loin duquel on souhaite de s'évader pour trouver où que ce soit quelque figure aimée au premier regard, – ou pour échapper à l'ennui[365] ».

Dans le deuxième vers de ce tercet, il y a un parallélisme et un chiasme (« j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais ») qui montrent la difficulté des retrouvailles pour les deux acteurs car chacun suit un chemin et adopte un mouvement qui lui est propre de telle sorte que le croisement de leurs deux parcours s'avère quasi chimérique.

Le dernier vers du poème s'ouvre par une apostrophe « Ô toi ». Le poète lance un appel à la passante, il la convoque mais l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif dans la suite du vers (« j'eusse aimée ») la rejette hors du présent en même temps que de la scène, en la plaçant dans l'irréel du passé. Le plus-que-parfait du subjonctif employé dans ce vers servirait probablement à indiquer, comme le conditionnel passé, un procès passé fictif, une impression imaginaire[366]. Le poète tenterait peut-être de rendre possible voire certain un amour impossible en réalité (dans le présent actuel du poète) en le projetant dans l'imaginaire d'un passé fictif.

Le vers terminal (« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! ») lie d'un seul coup l'aveu à l'adieu : le poète avoue son amour, il considère que ce sentiment a pu parvenir à la passante. À l'entente secrète établie entre le sujet masculin et la passante, entente imaginée, fantasmée par le poète, mais que rien dans les faits ne confirme succède immédiatement la mutation, la séparation définitive : la fin du poème. Nous nous demandons néanmoins comment l'extravagant a pu nouer une relation fusionnelle à distance avec l'inconnue. Le poème ne serait-il rien d'autre qu'une scène fantasmatique ? Le 14ème vers serait un rêve, l'ultime tentative de sauver le scénario amoureux qui risquait de faire de la scène de première rencontre une scène d'adieu dans laquelle l'amour est impossible voire interdit. Le poète fait comme s'il y avait ravissement réciproque, et on peut l'accepter comme tel même si aucun indice matériel ne corrobore cette affirmation sur les sentiments de la passante. Le texte laisse un entre-deux entre amour réciproque réel ou fantasmé.

Ainsi, même si les deux tercets se fondent sur la mise en présence des deux pronoms personnels « je » et « tu », qui normalement nous installent dans le cadre d'un

[365] Léon Bopp, *Psychologie des Fleurs du mal*, Genève, Librairie Droz, 1964, t. II, p. 11.
[366] Nous nous référons au livre de Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 329.

discours entre deux personnes, nous remarquons que ce dialogue n'en est pas un car en réalité ce n'est que le poète qui parle. Il implore la présence de la passante, ne serait-ce que par ce faux dialogue qui demeure sans paroles (muet), ce qui est une façon de retarder la séparation et de prolonger l'instant du face à face résurrecteur. La femme ne parle pas, ne répond pas à l'appel du poète quoiqu'elle sache qu'il l'aime. A-t-elle choisi de se taire ou serait-ce le choix de Baudelaire ? Que serait le sonnet si jamais elle parlait ?

Dans ce poème, la conversation est absente : il n'y a pas d'échange réel de paroles entre les deux personnes mais seulement un échange visuel que permet l'éloquence des yeux[367]. Le poète ne peut aborder la passante à cause de la distance séparatrice infligée par la présence de la foule. Il ne peut pas réellement lui parler en raison du bruit qui l'empêche d'établir le moindre contact verbal et le seul moyen de communication demeure ce regard échangé lors du passage de l'inconnue. La foule joue doublement le rôle d'écran. Elle est à l'origine d'un brouillage auditif et impose en outre aux héros de la scène une présence à travers l'absence. Ce n'est donc pas à tort que Claude Leroy considère que « le sonnet est un poème du silence : dans la rue, seuls parlent les regards[368] ».

Dans les deux poèmes de Maupassant également nous retrouvons la foule. Alors que dans « Un coup de soleil » la présence de la foule « bruyante et sans souci » n'est pas menaçante pour la suite des événements, dans « Une conquête » elle se trouve à l'origine de la séparation du sujet masculin et de la rencontrée qui l'a fasciné. Dans ce poème, l'auteur nous raconte une histoire, celle d'une rencontre fortuite qui marquera l'esprit d'un jeune homme tombé sous le charme d'une passante qu'il a perdue en route et qu'il a retrouvée vers la fin. La rupture est explicitée au premier vers du sixième quatrain : « Ils furent séparés ». Elle est causée par un attroupement de badauds désœuvrés au détour d'une rue empêchant ainsi l'homme de poursuivre la rencontrée, hélas déjà disparue. Cet épisode très bref (« ce moment si court ») de la rencontre hasardeuse avec « une belle inconnue » a pourtant éveillé les rêves du sujet masculin s'émerveillant devant des scénarios qu'il crée et invente et qui lui procurent une joie qui a duré huit jours.

[367] Jean-Paul Avice confirme notre idée quand il écrit : « Pas plus que le silence d'éternité du *Rêve parisien* : "… (terrible nouveauté ! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)" les rues assourdissantes, où seul le regard permet de rêver la rencontre, ne s'ouvrent à la parole ». Voir « Baudelaire et le présent profond de Paris », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 39.
[368] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 79.

Nous remarquons donc que contrairement au sonnet de Baudelaire qui nous met face à une séparation douloureuse, le poème de Maupassant met l'accent sur le rôle de la séparation dans l'exaltation de l'imaginaire. Cependant, nous estimons que l'absence de sentiments négatifs dans ce texte peut s'expliquer par la suite des événements, étant donné que le sujet masculin hypnotisé retrouvera l'inconnue, alors que, dans le poème baudelairien, ces retrouvailles s'avèrent quasi impossibles.

Dans les poèmes que nous venons de voir la présence de la foule s'annonce dans un espace ouvert, à savoir la rue. Dans « En revenant…[369] », la première rencontre se place plutôt dans un cadre fermé ; il s'agit d'un rassemblement de personnes dans une soirée entre invités, information que nous décelons indirectement à travers le discours des deux acteurs de la scène. Cet événement a fait naître chez eux des possibilités d'amour qui attendent l'occasion propice pour se réaliser. Cependant, la présence d'autres personnes interposées entre l'homme et la femme les sépare l'un de l'autre, réduisant ainsi à néant toutes les promesses que le premier contact a fait naître.

Notons ici l'importance des positions des deux acteurs, c'est-à-dire la place que les partenaires occupent l'un par rapport à l'autre (isolement / présence de tiers), dans l'issue de la scène, à savoir l'échec. Le fait que la femme « fut captive d'un autre » et que l'homme « fut entouré, cerné » n'a pas permis à ces deux personnes de se rapprocher l'une de l'autre ni de pouvoir échanger des paroles ou des regards. Les gens constituent un écran massif et compact ne leur permettant aucun contact, même pas visuel, et causant par la suite la rupture d'une union qui était censée être évidente. La comparaison : « Des gens s'amassèrent entre eux / Comme un bois entre deux chaumières, » met l'accent sur le grand nombre de personnes ainsi que sur l'effet de cet encombrement dans le processus de distanciation de ce duo. Elle met en relief l'opacité de cet écran : « les empêchant de se joindre / Fût-ce avec leurs yeux… ». Les trois points de suspension ouvrent l'espace à l'imagination du lecteur et le poussent à se présenter le scénario de cette séparation en se projetant dans un espace visuel.

Les circonstances jouent un rôle primordial dans la réalisation de l'amour : un rien peut éloigner les deux personnes, détruisant ainsi toutes les possibilités offertes par le premier contact.

[369] Charles Vildrac, *Livre d'amour* (1910), Paris, Seghers, 1959, p. 59.

Certes le cadre de la rencontre peut jouer un rôle dans l'aboutissement de la scène mais la réaction des acteurs est d'autant plus décisive que ce n'est que leur résistance à ce cadre inhibiteur qui peut offrir sa chance à l'exaltation amoureuse. Le hasard et l'attente ne suffisent pas à la concrétisation de l'émoi amoureux. Il faut agir en transformant ce hasard en nécessité par le biais de la décision. En effet, Robert Misrahi estime que « la reconnaissance de l'autre comme sujet et comme singularité ne permet pas à elle seule de comprendre la rencontre. Pour que celle-ci ait pleinement lieu, il faut qu'intervienne une décision[370] ».

Dans les textes précédemment analysés, la notion d'obstacle s'avère destructrice de la scène amoureuse puisqu'elle entraîne la séparation de ceux qui viennent de se rencontrer. Mais, nous avons découvert des poèmes dans lesquels la rupture est dénuée de son sens négatif et devient paradoxalement une source de recrudescence de la passion. Dans « Couloir[371] » de Reverdy, à titre d'exemple, lors de la première lecture, il nous semble que ce poème traite le thème de la séparation mais, en pénétrant les profondeurs des mots, nous découvrons une scène de rencontre qui jaillit sur une toile de fond séparatrice. L'emploi métaphorique voire symbolique du couloir est riche de signification étant donné qu'en ce lieu « s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière[372] ».

Le poète énonce la séparation de différentes façons : dans un premier temps, le vers « nous sommes deux » nie l'union amoureuse et surtout la vision romantique de fusion qui lui est attachée. Dans un second temps, la rencontre des deux sujets se place sur un terrain parsemé d'obstacles (l'absence d'échange de paroles : « Une parole est au milieu » et de regards : « deux bouches qui ne se voient pas » et l'utilisation du verbe « séparer » dans le vers : « Et c'est le feu qui nous sépare »).

Tout au long du poème, nous voyons alterner le désir de rencontrer l'autre et l'obstacle qui résiste (que ce soit le couloir, la porte ou le feu). En effet, les obstacles présentés dans ce texte sont aussi bien matériels (le couloir ou la porte) que spirituels, voire sentimentaux (le feu comme symbole de la passion). Cependant, ils n'empêchent

[370] Robert Misrahi, *op. cit.*, p. 168-169.
[371] Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (1918), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 222.
[372] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 389.

ni le désir des deux corps (« Un corps léger glisse vers l'autre ») qui se cherchent et s'attirent jusqu'au point de faire trembler l'obstacle qui les sépare (« La porte tremble ») ni le contact physique entre le souffle féminin et le corps masculin. Cherchant à saisir la signification du motif de l'écran, Jean Rousset remarque qu'il ne manque pas de complexité puisque « le voile ne sépare pas seulement, il désigne, il relie[373] » et c'est ce que nous voyons vers la fin du poème : l'écran intercepteur disparaît et la distance s'abolit puisque le souffle féminin a fini par toucher le poète, voire le brûler (« Dans l'ombre où ton profil s'égare / Une minute sans respirer / Ton souffle en passant m'a brûlé »).

Sur la toile de fond de la scène amoureuse apparaît le désir comme élément essentiel et fondateur de la relation à deux mais surtout comme personnage principal de cette scène. Il s'exalte de l'obstacle qui lui résiste puisque la distance physique ou morale, tout en éloignant l'homme et la femme, ne fait qu'exciter leur sens et enflammer leurs deux corps qui s'appellent. Claude Roy définit l'amour dans son rapport avec la scène en ces termes : « Les amoureux se font des scènes, les libertins se mettent en scène. L'amour est un drame, *l'érotisme du théâtre distancié*[374] ».

Ce poème nous livre le spectacle de deux êtres unis bien que séparés, unis *parce que* séparés. Il met en lumière l'importance du rapport sensoriel voire sensuel entre les deux acteurs qui participent inconsciemment à un jeu subtil de séduction. Et il montre que l'attention (ou la sensibilité) au langage fin du corps de l'autre, aux signaux qu'il émet et aux vibrations qui le parcourent offre la possibilité d'union entre deux êtres séparés par un obstacle quelconque. Daniel Sibony met l'accent sur l'importance de la séduction dans la rencontre en ces termes : « La séduction est un effort louable pour produire de la rencontre ; la séduction dévie chacun hors de sa voie, et ainsi elle donne chance aux croisements. […] La séduction c'est le "principe de plaisir" à deux[375] ».

L'amour se fonde sur un rapport entre deux corps travaillés par le désir qui résiste en même temps qu'il se fortifie de son insatisfaction. L'acte de séparation s'affirme donc comme un acte de jonction[376] et la rupture cède la place à la violence du contact. Nous retrouvons, ici, la définition de la poésie selon Pierre Reverdy : « La

[373] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 174.
[374] Claude Roy, *Temps variable avec éclaircies*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68. Nous soulignons.
[375] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 20.
[376] D'ailleurs, Daniel Sibony considère que « la rencontre forte c'est comme deux lapsus, faits de part et d'autre, et qui s'entendent à merveille » (*Ibid.*, p. 23).

poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas ».

À travers ce poème, dont le titre est très intéressant (le « couloir » est en même temps un espace de séparation mais aussi d'ouverture et de liaison), nous saisissons l'importance de l'obstacle dans la réalisation de la rencontre véritable. Francesco Alberoni le dit à sa façon : « Il est vrai que dans la littérature l'amour est entravé ou irréalisable (Dante, Pétrarque, Shakespeare, Goethe, etc.) mais la raison en est peut être celle-ci : s'il n'y a pas d'obstacle, il n'y a pas non plus de mouvement, personne ne peut donc tomber amoureux[377] ».

La première rencontre est un instant fragile et il suffit parfois d'un rien pour voir se séparer ceux qui viennent de se retrouver. La scène du choc se métamorphose instantanément en scène d'un échec ; celui de l'amour qui ne peut dépasser le stade de la sensation ou du désir ni recouvrir son sens fort de ravissement passionnel. La scène de première rencontre moderne affiche un lien essentiel avec l'absence et le silence qui miment le vide de la scène amoureuse contemporaine[378]. La poésie moderne développerait donc « comme une problématique rêvée de la présence[379] ». Ce qui caractérise cette scène du silence c'est l'absence d'échange et par conséquent de communication entre les deux héros. Le silence, qui jadis était révélateur de la fusion de deux regards voire de deux cœurs, devient le signe de la vacuité du contact et de l'impossibilité de l'amour tel qu'il était défini antérieurement, que ce soit par les poètes classiques ou romantiques. Daniel Sibony souligne le rôle fondamental de « la présence réelle » dans la concrétisation de la véritable rencontre en ces termes : « La rencontre c'est être soi-même assez présent quand la présence de l'être se manifeste ; assez présent pour qu'un dialogue s'engage, où l'effet de rencontre va se rejouer, s'élaborer, s'intensifier[380] ».

2- L'âge

Dans « Roman[381] » de Rimbaud, la séparation est annoncée vers la fin du poème, exactement au quatrième vers de la quatrième partie (la dernière) : « – Puis

[377] Francesco Alberoni, *op. cit.*, p. 26.
[378] Voir Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
[379] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 9.
[380] Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 35.
[381] Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 49-50.

l'adorée, un soir, a daigné vous écrire… ! ». La typographie de ce vers est révélatrice étant donné que le tiret constitue une sorte de digue (ligne séparatrice) entre ce qui précède et ce qui va suivre, mettant à distance voire à l'écart le temps de l'amour.

Nous ignorons les causes de la séparation ; tout ce que nous savons c'est que « l'adorée » a écrit une lettre au poète et c'est cette lettre qui a entraîné la rupture de la relation amoureuse entre ces deux personnes. Le contenu de la lettre étant inconnu, les trois points de suspension ouvrent l'espace à l'imagination du lecteur qui peut le deviner dans une suite d'hypothèses : « Il faut nous séparer, mon père m'a interdit de te revoir » ou « Tu n'es pas à mon goût, il faut nous séparer » ou « On est encore jeune pour être vraiment amoureux ! »…

Le poète insiste sur le cadre temporel de la séparation par reprise du complément circonstanciel de temps « un soir », renforcé la deuxième fois par l'emploi du démonstratif « ce soir-là ». Ouvrant le vers, intercalé entre deux tirets, ce temps de la séparation est mis en relief et les trois points de suspension qui le suivent cèdent la place à une émotion muette, éprouvée mais non-dite, demeurant implicite et faisant appel à l'effort interprétatif du lecteur.

La séparation avec cette demoiselle a entraîné le retour du poète vers un lieu initialement négligé comme le montre le deuxième vers du dernier quatrain « Vous demandez des bocks ou de la limonade… » qui s'oppose au deuxième vers du poème : « – Un beau soir, loin des bocks et de la limonade ». Les deux derniers vers « – On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans / Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade » semblent apporter une explication à l'échec de la relation : l'adolescence n'est pas l'âge favorable à une union durable ni à un engagement sérieux.

De surcroît, la fascination initiale du poète, causée tant par le cadre enivrant que par l'apparition de cette demoiselle qui correspondrait à l'image de l'idole qu'il conserve de ses lectures de romans, cède la place au poids de la réalité. L'installation de l'amour dans la durée, par opposition à la magie de l'instant de la première rencontre, permet au poète de saisir la distance qui le sépare de celle qu'il aime à travers son discours et son effet négatif sur sa vie. En effet, dans (et par) son discours, cette jeune fille se moque de ce qu'il écrit (« – Vos sonnets La font rire. »), le sépare de ses amis (« Tous vos amis s'en vont ») et le trouve de « *mauvais goût* ». Et c'est par écrit qu'elle vient annoncer la rupture du couple. À l'enchantement amoureux de l'instant répond alors le désenchantement de l'amour installé dans le temps et à l'idéal recherché par le

poète (que ce soit dans l'image de la femme ou de l'amour) s'oppose le poids de la réalité.

La femme est celle qui prend l'initiation, elle déclenche la flamme amoureuse et l'éteint. Le « je » évoqué en distanciation (« vous ») n'est qu'un objet qui subit les caprices et les goûts de cette demoiselle. Une nouvelle vision est accordée à la femme : elle n'est plus une simple proie pour celui qu'elle attire mais elle est devenue, elle-même, le sujet de la scène de séduction ou d'amour, le poète étant réduit à n'être qu'un objet passif entre ses mains.

L'âge semble jouer le rôle d'obstacle séparateur puisqu'à dix-sept ans, quand on est encore nourri d'illusions, on ne cherche pas une relation sérieuse qui pourra durer et aboutir à l'engagement, mais simplement une aventure amoureuse sans lendemain, seulement pour assouvir un désir. Nous nous demandons néanmoins si l'obstacle véritable n'est pas la figure du père que nous percevons au vers : « Sous l'ombre du faux-col effrayant de son père… ». De même, au lieu d'avoir une tonalité mélancolique qui s'ajuste normalement avec la douleur de la rupture (surtout dans la lyrique romantique), ce poème demeure enjoué voire ironique. À une histoire d'amour pas sérieuse (une amourette) correspondrait le style léger de la dérision.

3- Les circonstances historiques : la guerre

Dans « Promenade[382] » de Charles Cros, la scène de rencontre se transforme rapidement en scène de rupture douloureuse et cela se produit à deux moments : lors du premier face à face unissant le poète à la femme qui l'a fasciné et dans un second croisement furtif dans un jardin. Les retrouvailles ne font qu'aggraver le sentiment de la perte, vécue à deux reprises, par le sujet masculin.

Les circonstances qui ont contribué à la séparation des deux personnes (la guerre) sont explicitées dans le cinquième tercet : « (…) Puis le cours des choses / S'assombrit. Je crus à jamais les roses / Mortes au brutal labour du canon ». La première rencontre n'a pas abouti à l'union amoureuse à cause de ces circonstances défavorables (canon, balles). La femme aimée demeure donc inconnue comme le montre le troisième vers du sixième tercet : « – Car je ne sais pas encore son nom ». Ce sont « l'étude austère » et « l'ennui de l'été » qui lui ont fait oublier de penser à ce moment vécu dans son emportement émotionnel.

[382] Charles Cros, *Le Coffret de santal* (1873), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 255-257.

Le poème est sous le signe de la séparation, vécue à deux reprises : lors de la première rencontre, les conditions (sociales ou historiques) empêchent le poète d'aborder la femme et le vouent au silence d'un sentiment éprouvé mais entravé. Et, quand il la voit pour la deuxième fois (après un certain temps) par hasard dans un grand jardin, il la retrouve avec son enfant qui joue à ses pieds. En la suivant, il a compris le langage de ses yeux qui par une question rhétorique « Mon destin est fait, que me voulez-vous ? » placent son amour du côté de l'impossible. La réalisation de l'amour éprouvé (par le sujet masculin) demeure impossible et les deux acteurs de la scène doivent demeurer inconnus l'un pour l'autre. La distance initiale est non seulement maintenue mais aussi renforcée cette fois par le mariage de l'aimée.

La femme est celle que le poète voit passer ou fuir sur son horizon et le poète est condamné à garder le silence tel un « Esclave lointain, inconnu, muet ». En s'appropriant les adjectifs qui s'appliquent dans la majorité de nos textes à la figure de la passante, le poète s'est-il réduit à n'être qu'un « passant » dans la vie de celle qu'il aime ?

Contrairement à ce poème dans lequel les causes de la séparation sont explicitées par le poète, dans « Fastes » de Char, nous nous trouvons dans la difficulté de saisir les raisons qui ont pu désunir le couple initialement constitué.

L'apparition de la femme dans un cadre estival a enflammé l'amour du poète. La phrase « Je baisais ton courage, entendais ton désarroi. » présente une anomalie sémantique entre le verbe employé et son complément d'objet direct puisque le verbe « baiser » fait appel à un complément d'objet doté du sème « concret » alors qu'ici « ton courage » porte le sème « abstrait ». Voyons-y l'acuité et la profondeur des émotions ressenties par le poète, qui reçoit le pouvoir quasi magique de frôler l'intouchable et d'entendre l'inaudible, puisque nous entendons normalement un son, une voix et non un état. Mais contrairement au poète qui exprime avec fulgurance son amour, la femme garde une certaine distance : son écart initial par rapport au cadre temporel de la rencontre suivi de l'écart par rapport au lieu préparent sa sortie de l'espace amoureux.

L'expression « l'été chantait » est reprise trois fois de suite dans deux phrases qui ouvrent le premier et le deuxième paragraphes du poème. Nous avons l'impression, en faisant de ces trois propositions un récit, qu'il s'agit du résumé d'une histoire d'amour : la première phrase décrit le cadre de la rencontre, la deuxième montre le couple dans son opposition avec ce cadre et la troisième phrase retrace implicitement la

séparation par la disparition de la femme du cadre de la première rencontre. En effet, dans l'éloignement du lieu qui les a initialement unis réside une prise de distance par rapport au poète et par la suite par rapport à la relation amoureuse.

La fin de ce poème en prose est déjà annoncée par son début étant donné que la rencontre est perçue comme une apparition qui ne peut être qu'instantanée, la femme s'introduisant dans le champ de vision du poète pour vite s'en éloigner. Nous nous trouvons face à un amour tragique qui n'est pas partagé : l'amour éprouvé par le poète, même s'il résiste au passage du temps, demeure un sentiment solitaire. La femme n'accomplit aucun échange réel, elle n'agit pas et se contente d'exprimer des sensations que le poète essaie de saisir et de cerner. Elle est fuyante puisqu'elle veut échapper au cadre spatio-temporel comme le montre la métonymie « ton cœur nageait loin de lui ». La fuite de la femme par l'écart sentimental qu'elle effectue prépare la fin de l'amour, sentiment pourtant ressenti par le poète fidèle à cette passion.

Dans ce poème, le maintien de la distance initiale est imposé par la femme mais aussi par des circonstances qui demeurent floues. Une menace plane sur l'amour en raison de la présence d'autres personnes : « Nous étions entourés ». L'échec est lié à l'absence de liberté voire de sécurité puisque les mains qui sont censées protéger les amoureux sont sous l'emprise des « vertus meurtrières ». Ce poème reflèterait la souffrance de l'amour en temps de guerre, temps qui met en doute voire en péril toutes les valeurs humaines et constitue une menace pour tout sentiment positif. Dans son étude sur le statut social du sentiment amoureux, Louis Roussel évoque l'influence de la guerre sur le comportement amoureux des jeunes en ces termes :

> Pourquoi donc les jeunes ont-ils ainsi divergé par rapport aux comportements de leurs parents ?
> Tout ne tient-il pas au fait qu'ils sont entrés dans un monde désenchanté où les grands idéaux des générations précédentes ont débouché sur la barbarie et la guerre[383]. [sic]

En examinant de plus près la poétique charienne, nous décelons que la guerre n'est qu'un prétexte pour engendrer la rupture du couple. Chez ce poète, la séparation est une norme esthétique à part entière et fondatrice de son œuvre. D'ailleurs, Gaëtan Picon a déjà souligné chez lui son obsession de la distance séparatrice, de la non-communication des êtres. De même, Jean Starobinski considère que la grande alchimie du poème charien consiste à « impliquer dans le présent du langage, dans le mouvement actuel de la parole, une relation vigilante avec ce qui ne se laisse ni posséder ni nommer,

[383] Louis Roussel, « Le statut social du sentiment amoureux », *Futuribles*, n° 144, juin 1990, p. 27.

avec ce qui s'annonce et se dérobe dans l'intervalle absolu[384] ». Selon lui, « l'intensité de la rencontre, chez René Char, est liée au respect d'une irréductible distance[385] ». Nous retrouvons cette philosophie dans le poème en prose « Congé au vent[386] » dans lequel il s'agit d'une rencontre « extrêmement odorante » puisqu'on est à l'époque de la cueillette de mimosas et que la rencontrée est une fille « dont les bras se sont occupés durant la journée aux fragiles branches ». La phrase « Il serait sacrilège de lui adresser la parole » est typographiquement marquée puisqu'elle découpe le poème en deux parties et se tient toute seule au milieu. Elle met l'accent sur le sacré qui entoure cette fille interdite puisque le fait de lui adresser la parole serait une profanation. Vers la fin du poème, la figure féminine devient le symbole vivant de l'inatteignable étant donné que l'on peut distinguer « sur ses lèvres la chimère de l'humidité de la Nuit ». Décrivant cette jeune fille, Jean-Claude Mathieu écrit : « Inaccessible, même par une parole qui risquerait de fixer son étrangeté (« Il serait sacrilège de lui adresser la parole »), la femme n'est ainsi préservée par la loi que dans la mesure où la jouissance est déplacée ailleurs, diffuse, herbe foulée[387] … »

Dans « La passante de Sceaux[388] » également, la première rencontre se résume, en quelque sorte, à l'évocation du désir de parole provoqué par la vue des mèches féminines, comme le montrent les deux premiers vers : « Mèches, au dire du regard, / Désir simple de parole ».

Le poète est sensible à la beauté de chaque détail du visage féminin qu'il décrit dans les six premiers vers du poème. Il commence par l'évocation des mèches, il passe ensuite au cou, puis à la bouche, il emploie la métaphore « le bûcher allumé » pour désigner les yeux en même temps que leur effet sur lui et il évoque en dernier lieu son front dominant. Mais ce qui le touche le plus chez elle ce sont ses mèches puisqu'il limite à deux reprises la femme à cette partie précise d'elle-même tout en lui adressant la parole au début et vers la fin du poème. Le poète recourt donc à la synecdoque de la partie pour le tout[389] qui est, selon Pierre Fontanier, un trope par connexion[390].

[384] Jean Starobinski, « René Char et la définition du poème », *Liberté*, n° 58, juillet 1968, p. 14.
[385] *Ibid.*, p. 24.
[386] René Char, *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 130.
[387] Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Paris, José Corti, 1985, p. 164.
[388] René Char, *La Parole en archipel*, *op. cit.*, p. 384.
[389] Pierre Fontanier définit la synecdoque de la partie en ces termes : « Elle consiste à prendre une partie du tout pour le tout lui-même, qui frappe tellement l'esprit par cette partie, qu'on semble n'y voir pour l'instant qu'elle seule. » (Voir *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 87.)

En réduisant la femme à sa chevelure (puisque le nom commun « mèches » employé au pluriel peut renvoyer à l'ensemble des cheveux), Char retient une des parties érotiques du corps féminin en inscrivant ainsi son poème dans la tradition d'un genre poétique, celui du blason du corps féminin et dans ce poème, il s'agit exactement du blason du visage. Pouvons-nous parler de synecdoque au second degré dans notre cas puisque la femme est réduite à un visage dans un premier temps et ce visage se réduit à des mèches dans un second temps ? On pourrait voir là une reprise de la tradition du blason pour la moderniser ou dévoiler l'effet sur elle de la modernité.

Par ailleurs, le poème s'inscrit dans une tradition culturelle très ancienne. En fait, autrefois, la femme célibataire se distinguait de la femme mariée par le droit de garder ses cheveux libres alors que cette dernière devait les garder attachés ou recouverts puisqu'elle n'avait plus à les mettre en valeur pour exercer sa séduction auprès des hommes. Le vers « Mèches, qui volez sans m'entendre » montre que cette passante a gardé ses cheveux libres, ce qui suppose qu'elle est célibataire et qu'elle veut séduire. Mais le fait qu'elle n'a pas lu, déchiffré et, par la suite, répondu au désir du sujet masculin nous pousse à penser qu'il s'agit d'une femme mariée puisqu'elle n'accorde aucune attention au poète séduit par elle. À l'époque moderne, le trait distinctif de cette tradition culturelle n'est plus d'usage : même une femme mariée peut laisser voler librement ses cheveux. Un homme ne peut plus, par conséquent, faire la différence entre les deux. Derrière cet obstacle conventionnel, nous retrouvons l'image de l'aimée « toujours mandatée par l'inconnu : elle est la chance issue des profondeurs mystérieuses du monde. Elle suscite notre élan reconnaissant, mais elle ne se laisse pas capturer. « Saisir » la tête aimée ne peut être qu'une « convoitise comique[391] ». Le désir éprouvé par le poète demeure sans accomplissement et essaye de trouver dans l'écriture de la scène un mode – quoique fantasmagorique – d'actualisation, ce qui nous ramène à la définition que Char donne du poème qui est « l'amour réalisé du désir demeuré désir[392] ».

Le poète nous livre sa vision de la scène de première rencontre moderne : c'est un visage croisé « sur le théâtre d'un instant », ce qui souligne le caractère ponctuel de cet événement et c'est en même temps une scène de silence, celui d'un désir qui

[390] Selon Fontanier, les tropes par connexion consistent « *dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre*. » (Voir *Idem*.)
[391] Jean Starobinski, *op. cit*., p. 23-24.
[392] René Char, fragment XXX, *Fureur et mystère, op. cit.*, p. 162.

demeure désir. Il dévoile en même temps les causes de l'échec de la rencontre amoureuse, à savoir l'instantanéité de cet événement et l'absence de communication. Le poème serait donc une sorte de compensation du silence imposé par la passante. Il serait cet espace dans lequel le poète dit à la femme tout ce qu'il n'a pas osé dire directement au premier contact établi lors de la première rencontre. N'est-il pas aussi cette parole désirante de parole et ce désir assoiffé de se dire, de dire à l'autre ce qu'il est et surtout de recréer la magie de l'étincelle amoureuse de ce coup de cil échangé dans l'instant ?

René Char précise la tâche du poète en ces termes : « Être poète, c'est avoir de l'appétit pour un malaise dont la consommation, parmi les tourbillons de la totalité des choses existantes et pressenties, provoque, au moment de se clore, la félicité[393] ». Si nous appliquons cette définition à l'expérience amoureuse, nous verrons facilement apparaître le thème de la séparation, source du plus grand malaise qui puisse frapper un poète : un amoureux.

4- L'engagement conjugal ou la présence d'un tiers

La présence d'une autre personne (le mari ou l'amant) qui accompagne la femme peut également jouer le rôle d'obstacle puisqu'elle empêche le sujet masculin d'aborder celle qui le charme par sa présence et le voue au seul regard admirateur qui devine l'impossibilité d'une suite. Dans l'extrait des *Vases communicants* et précisément lors de la rencontre du 5 avril 1931, Breton se trouve dans cette situation. Dans un café de la place Blanche, son regard croise celui d'une jeune fille sans pouvoir se détacher d'elle. Mais la présence d'un compagnon avec celle-ci l'empêche de lui parler. Breton ne cache pas son avis à l'égard de cet homme : « Celui-ci, très immobile, très silencieux et dans sa pensée visiblement très éloigné d'elle – il pouvait avoir une quarantaine d'années – me faisait l'impression d'un homme éteint, plus que découragé, vraiment émouvant d'ailleurs […] hâve, chauve, voûté, d'aspect très pauvre, l'image même de la négligence[394] ». Il met aussitôt l'accent sur le décalage entre ces deux êtres : « Près de lui, cet être paraissait si éveillé, si gai, si sûr de soi et dans toutes ses manières si provocant que l'idée qu'ils vécussent ensemble donnait presque envie de rire[395] ».

Breton a revu cette jeune femme dans les environs du café deux ou trois fois, il lui a même écrit une carte sans pouvoir la lui transmettre puisqu'elle était toujours

[393] René Char, fragment XLII, *op. cit.*, p. 165-166.
[394] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 80.
[395] *Ibid*., p. 80.

accompagnée de la personne du premier jour. Il a tenté de se procurer son adresse mais « les précautions incessantes qu'on prenait, bien malgré elle, pour que celle-ci me restât cachée, se montrèrent suffisamment opérantes[396] ». Il semble que l'homme qui accompagne cette femme pourrait bien être son mari puisqu'il a réduit à néant toutes les tentatives entreprises par Breton pour la connaître. Ce blocage de la communication par suite de la présence d'un tiers a mis un terme à l'histoire comme le montre la phrase suivante : « Que voilà donc un récit qui tourne court ![397] »

Dans « L'amour sans trêve[398] », le poète éprouve toute l'ampleur de la passion naissante mais ces « feux de l'amour » ne peuvent correspondre qu'aux caresses de l'époux. Le dernier quatrain dévoile l'amour du sujet masculin pour la rencontrée en même temps qu'il annonce l'impossibilité de ce sentiment. L'obstacle est évoqué indirectement et sollicite le détour d'une interprétation de la part du lecteur puisqu'au lieu de dire simplement que cette femme est mariée, il écrit : « et les feux de l'amour ressemblent / aux caresses de votre époux ».

Le choix du triangle dès le premier vers (« Ce triangle d'eau qui a soif ») est certes révélateur, n'est-il pas l'emblème d'une scène amoureuse à trois ? L'emploi du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel « vous » ainsi que l'utilisation du nom commun « Madame » pour s'adresser à cette femme mettent en évidence la distance qui sépare le poète de celle qui est autant désirée qu'inaccessible. Le poète est donc un tiers rejeté de la scène amoureuse. Il est ce tiers de la scène amoureuse qui se joue devant lui mais il est un acteur dans la scène de l'amour interdit.

Contrairement à ces deux exemples dans lesquels la présence d'un tiers est vécue douloureusement par le sujet masculin, dans « Barbara », la perte ne cause aucun sentiment de regret ou de souffrance chez le poète.

Dans ce poème de Prévert, la sérénité du cadre (« Brest ») est communiquée aux acteurs de la scène (le poète et Barbara). L'entente muette qui vient de naître entre eux résulte du lieu paisible et propice à l'épanchement vers l'autre rencontré par hasard. Mais le cri lancé par un autre homme : « Un homme sous un porche s'abritait / Et il a crié ton nom / Barbara » permet au sujet masculin de découvrir l'identité de cette inconnue et l'étreinte de ces deux personnes lui a rendu claire la nature du rapport qui

[396] *Ibid*., p. 90.
[397] *Idem*.
[398] Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes* (1925), Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 178.

les unit : ils sont deux amoureux et, par conséquent, lui ont ôté toutes les possibilités que le premier regard a fait naître dans son cœur. À la place des sentiments d'envie, de colère ou de haine, le poète cède la parole à la générosité amoureuse et nous glissons facilement de la scène de première rencontre échouée à la scène du rendez-vous amoureux.

Ces trois exemples permettent de démontrer le caractère décisif de la conversation dans l'évolution de la scène ainsi que de la relation amoureuse.

5- Les sanctuaires de la rupture : lieu hanté ou symbolique

Le récit poétique *L'Amour fou,* qui décrit dans son parcours complet la rencontre idéale pour Breton, se donne à lire comme un livre qui vient « sacrer » une nouvelle vision, celle de l'amour unique dont l'érotisme est une composante de taille, et battre en brèche tous les interdits infligés par la religion. En effet, le choix et le soulignement de l'adverbe « scandaleusement » (« cette femme était *scandaleusement* belle[399] ») est certainement voulu par l'auteur étant donné que le sens du mot « scandale[400] » est lié à l'idée de l'obstacle mais aussi à celle du mal. Nous retrouvons par la suite l'idée de l'interdit qui plane sur la scène amoureuse. Mais Breton tombe « amoureux » de la rencontrée et fait d'elle sa femme et la mère de sa fille. N'était-ce pas une façon de démentir cette loi de l'interdit imposée par la religion ?

Ce poète révolutionnaire lance un défi contre tout ce qui constitue un obstacle pour l'homme et pour sa liberté. Il considère que ce sont « les souvenirs fallacieux auxquels (les hommes) vont jusqu'à prêter l'origine d'une chute immémoriale[401] » qui les poussent à désespérer de l'amour. Par ailleurs, il fait de l'amour l'ultime solution pour vaincre les problèmes imposés par le cadre social contemporain. Il dira en empruntant les mots de Claude Leroy : « […] celui que bouleverse une passante serait bien fou de la laisser passer. C'est l'arrêter qu'il faut, la garder, l'épouser et lui faire un enfant[402] ». Breton affirme que

> seule l'adaptation plus ou moins résignée aux conditions sociales actuelles est de nature à faire admettre que la fantasmagorie de l'amour est uniquement fonction du manque de connaissance où l'on est de l'être aimé, je veux

[399] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 63.
[400] Selon l'étymologie du mot « scandale », n. m (bas lat. ecclés) scandalum, pierre d'achoppement, chose qui fait tomber dans le mal, obstacle pour faire tomber.
[401] André Breton, *op. cit.*, p. 64.
[402] Claude Leroy, *op. cit*., p. 184.

> dire passe pour prendre fin de l'instant où cet être ne se dérobe plus[403].

Il explique cette attitude par l'éducation religieuse qui veille à ce que l'être humain soit toujours prêt à différer la possession de la vérité et du bonheur et à reporter l'accomplissement intégral des désirs dans un « au-delà » fallacieux. Mais malgré l'abolition de cet obstacle, nous savons que l'amour qui a uni Breton et Jaqueline Lamba a connu à un moment donné la menace de la séparation.

Contrairement au chapitre V dans lequel Breton peint l'âge d'or de l'amour, le chapitre VI opère le passage d'un espace bénéfique à un espace maléfique introduisant le thème de la discorde. Par ailleurs, nous avons repéré, à deux reprises, des phrases qui mettent en exergue le lien étroit établi par Breton entre l'amour et la séparation. Au chapitre V, contemplant une espèce autochtone de *sempervivum*, il écrit : « Elle n'est pas plus belle, elle n'est pas plus pauvre de raisons d'être et plus riche de devenir que la séparation dans l'amour, […], que cette plaie délicieuse qui s'ouvre et se ferme sur une suite phosphorescente, séculaire de tentations et de dangers[404] ». Et ce n'est certes pas par hasard que, juste au début du chapitre VI, Breton affirme : « C'est au prix d'une blessure exigée par les puissances adverses qui dirigent l'homme que triomphe l'amour vivant[405] ». Ces deux phrases ne peuvent désormais qu'annoncer et préparer la rupture à venir.

Il est significatif de noter que la séparation momentanée du couple est intimement liée à sa présence dans un lieu. En effet, le 20 juillet 1936, Breton et sa bien-aimée se sont trouvés à proximité d'une petite plage des environs de Lorient, le Fort-Bloqué, et c'est à partir de ce moment que les signes d'une distance viennent s'interposer entre les deux amoureux. D'abord, le temps était « menaçant » à cause de la pluie et des tempêtes. Ensuite, le fait que le couple a déjà visité (la répétition) ce lieu « moins d'une semaine plus tôt », l'a réduit à la banalité et a entraîné le désir de le quitter (« Ce lieu, il ne pouvait être question que de le quitter au plus vite, en suivant la côte puisque ne s'offrait aucun moyen de communication[406] ».)

La platitude du site dans lequel ils avancent a encore creusé le fossé entre les deux personnes se parlant à peine et marchant séparément (« Nous cheminons de plus en plus séparément sans que rien de conscient en eût décidé »). Un sentiment de

[403] André Breton, *op. cit.*, p. 75.
[404] André Breton, *op. cit.*, p. 108.
[405] André Breton, *op. cit.*, p. 144.
[406] André Breton, *op. cit.*, p. 151.

séparation s'installe et selon Breton il ne reposait pas sur la distance physique. Enfin, le fait de passer près d'une maison « apparemment inhabitée » a produit un effet lugubre sur le sujet masculin. En franchissant un ruisseau, Breton éprouve le désir de rebrousser chemin et se trouve prêt à partir seul. Il voit que son comportement est totalement déraisonnable et qu'il ne se fonde sur aucun péril réel mais plutôt sur une forme de délire.

De retour à Lorient, le tourment que le couple a vécu ne tarde pas à s'expliquer. Les parents de Breton lui rappellent une affaire criminelle qui s'est déroulée dans la « villa du Loch » : dans cette maison, Michel Henriot a tué sa femme au moyen d'un fusil de chasse. Le mystère de la discorde s'est finalement éclairé. C'est l'image de cette maison (« *halo* »), vue probablement dans les journaux et gardée dans l'inconscient de Breton, qui a perturbé sa relation amoureuse lors de son passage tout près des lieux du crime. Après coup, il explique en termes de malédiction ce qu'il a vécu : « Tout s'était passé comme si j'avais subi, je n'avais pas été seul à subir, précisément de l'un à l'autre, les effets d'émanations délétères, d'émanations s'attaquant au principe même de la vie morale[407] ».

Le lieu porte donc tout le poids du passé qui peut contribuer soit à l'union des amoureux ou à leur séparation. Un espace hanté ayant été témoin d'un meurtre au sein d'un couple marié ne peut être propice à l'épanouissement d'un autre couple. Nous dirons pour emprunter la phrase de Jean-Yves Tadié que « l'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction[408] ». Le lieu évoqué dans le récit poétique est doué d'un sens premier mais aussi d'une signification seconde. De signe, il devient symbole : doté d'une fonction poétique, l'espace semble détenir « une obscure vérité » et cacher « un secret ». Le Fort-Bloqué n'est-il pas l'emblème d'un blocage de la communication ?

Nous retrouvons également cette symbolique des lieux (précisément le passage de l'opéra) dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon. Quelles sont les vérités que ce lieu nous livre ?

L'évocation du passage ponctue l'écriture aragonienne. En effet, il fait sa première apparition dans *Anicet ou le panorama* (1921). Au chapitre II, Anicet « promeneur sentimental » relate sa découverte du « passage de cosmoramas » auquel il reconnaît la qualité de « transfigurateur de mondes ». Dans *Le Paysan de Paris* (1926),

[407] André Breton, *op. cit.*, p. 161.
[408] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 78.

les passages sont comparés à des « aquariums humains » qui, menacés de destruction, deviennent « les sanctuaires d'un culte de l'éphémère » et « le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites » alors qu'ils méritent d'être considérés comme « les recéleurs de plusieurs mythes modernes ». Dans la première partie de ce livre, Aragon décrit le passage de l'Opéra en ces termes : « c'est un double tunnel qui s'ouvre par une porte au nord de la rue Chauchat et par deux portes sud sur le boulevard[409] ». Le mot « tunnel » est révélateur puisqu'il signifie passage, médiation obscure et vertigineuse. Il s'agit d'un cadre propice au jaillissement du « merveilleux quotidien » qui transparaît à travers la multiplicité des rencontres.

Le choix du passage par Aragon est certes significatif : ce lieu jadis pourvoyeur de rencontres fortuites, voué à la destruction, ne peut que devenir l'espace de la séparation. Ce n'est certes pas par hasard que toutes les rencontres effectuées par Aragon dans cet espace demeurent fugitives et ne donnent lieu à aucune relation s'installant dans la durée. De même, dans *Aurélien* (1944) c'est grâce à la magie de cet « aquarium pâle » qu'Aurélien et Bérénice se rapprochent l'un à l'autre (« Ils échouèrent dans un café qui donnait sur un passage[410] ») mais la fin de cet amour n'est-elle pas la mort de Bérénice dont le prénom est suffisamment emblématique de la séparation[411] ?

L'esprit moderne s'installe de plus en plus avec son goût de l'éphémère et de l'instantané. Les lieux eux-mêmes se trouvent contaminés et le passage de l'Opéra est une parfaite illustration étant donné que ce lieu, cadre propice aux passages des promeneurs, se trouve lui-même voué à une destruction imminente et par conséquent à « passer ». Walter Benjamin écrit :

> Haussmann s'est donné à lui-même le titre d'« artiste démolisseur ». […] On disait de la Cité, berceau de la ville, qu'après le passage de Haussmann il n'y restait qu'une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissent aux Parisiens comme un monument du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville[412].

À cette nouvelle ville correspondrait probablement un nouveau type d'humains : des êtres sans passé, sans identité… des dépossédés. L'attachement de l'être humain au

[409] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926, p. 22.
[410] Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1944, p. 282.
[411] Voir la pièce de théâtre de Racine, *Bérénice*, 1670.
[412] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème Siècle*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 38.

lieu et au temps dévoilerait aussi sa faiblesse, voire sa fragilité. L'homme a besoin de repères pour se situer et quand ces repères changent rapidement ou disparaissent complètement, il se trouve touché dans son moi le plus intime. Il peut établir de nouveaux rapports (régis par les sentiments d'insécurité ou d'aliénation) avec le monde qui l'entoure et surtout avec l'autre, son semblable mais aussi son ennemi. Un être sans visage est-il capable de rencontrer ? Les mots employés par John E. Jackson à propos de Baudelaire peuvent s'appliquer également à Aragon :

> La vision de l'état *présent* de la cité, bouleversée par les travaux du plan Haussmann, provoque aussitôt le surgissement du souvenir et avec lui la conscience du temps passé. À son tour, cette conscience engendre la mélancolie d'une séparation d'avec l'origine, d'avec les « années profondes » et contribue à dessiner l'image d'une ressaisie du promeneur comme symbole de l'exilé[413].

6- Les considérations d'ordre matériel

> « Je t'aime, mon amie, que tu m'aimes. Un point.
> Mais que c'est embêtant que je n'aie pas d'argent
> pour te faire, ô amie, un petit bonheur matériel. »
>
> Francis Jammes, « Que je t'aime… », *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, 1898.

Dans *Les Vases communicants,* Breton évoque sa séparation avec une femme sans nom en termes de disparition juste après la rencontre qui s'est déroulée le 5 avril, ce qui démontre le lien étroit entre ces deux événements fondateurs d'une existence. Il attribue la cause de la séparation à la société capitaliste qui a créé des conditions spécifiques à l'expérience amoureuse, conditions qui se détachent de la nature émotionnelle de l'amour pour se cantonner au monde matérialiste de la propriété privée et des considérations économiques. Il avance que « seul un changement social radical, dont l'effet serait de supprimer, avec la production capitaliste, les conditions de propriété qui lui sont propres, parviendrait à faire triompher, sur le plan de la vie réelle, l'amour réciproque[414] ». En réalité, Breton se réfère à son histoire amoureuse avec Suzanne Muzard, femme dont il est tombé amoureux dans un coup de foudre immédiat alors qu'elle était la maîtresse d'Emmanuel Berl. Ne pouvant renoncer à la vie bourgeoise que lui procurait ce dernier, Suzanne s'est séparée de Breton pour épouser Berl en décembre 1928. Claude Leroy soutient que « les difficultés matérielles qu'il

[413] John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1982, p. 87.
[414] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 83.

s'est montré incapable de surmonter joueront un rôle dans la disparition de X[415]… ». C'est exactement ce qu'avoue Breton quand il note que la cause de sa séparation de cette femme « résidait dans la sous-estimation du besoin de bien-être matériel qui peut exister naturellement, et presque à son insu, chez une femme oisive qui par elle-même ne dispose pas des moyens de s'assurer ce bien-être…[416] ».

Lors de sondages d'opinions effectués en 1947, les hommes et les femmes interrogés estimaient, respectivement pour 71 et 78°/₀, que le meilleur mariage était le mariage d'amour. Théodore Zeldin précise : « Mais il ne s'ensuit pas que ce type d'union représentait le triomphe de l'idéal romantique[417] ». De même, Denis de Rougemont pense que l'argent a tellement d'influence sur l'homme moderne qu'il a contaminé son idée du bonheur. Il écrit :

> Votre bonheur, répètent les prêches des magazines, dépend de ceci, exige cela – et ceci ou cela, c'est toujours quelque chose qu'il faut *acquérir*, par de l'argent le plus souvent. Le résultat de cette propagande est à la fois de nous obséder par l'idée d'un bonheur facile, et du même coup de nous rendre inaptes à le posséder. Car tout ce qu'on nous propose nous introduit dans le monde de la comparaison, où nul bonheur ne saurait s'établir, tant que l'homme ne sera pas Dieu[418].

Dans plusieurs poèmes, le sujet masculin cherche un plaisir facile : celui que lui procure la poursuite d'une belle femme sans pour autant aller plus loin. Au lieu de tomber amoureux de la rencontrée, il risque de ne voir en elle qu'un objet qu'il contemple sans pouvoir le posséder. La seule satisfaction qui demeure est celle du désir d'un regardant devant « un objet » de contemplation.

Dans « Innocence[419] », à titre d'exemple, le poète est un promeneur qui descend dans la rue comme dans un spectacle, cherchant le plaisir sans risque, le bonheur de l'éphémère et la perte heureuse que seule une femme sans visage peut lui offrir. En effet, « un regard à la beauté » est de peu de conséquence quand cette beauté est sans visage et la rencontre se transforme en jeu, celui d'une simple poursuite. Le poète suit pour suivre sans la moindre intention d'aborder la femme qui demeure inconnue.

---

[415] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 176.
[416] André Breton, *op. cit.*, p. 85.
[417] Théodore Zeldin, *op. cit.*, p. 334. En effet, quand ce même sondage de 1947 demandait ce qui était le plus précieux dans la vie, 1 °/₀ des hommes seulement et 5 °/₀ des femmes mettaient l'amour au premier rang. Pour 47 °/₀ des hommes et 38 °/₀ des femmes, l'argent était plus important. Ce sondage nous éclaire sur le comportement des Français face à l'amour : en apparence, ils lui accordent de l'importance mais en réalité ils ne peuvent négliger le côté matériel. Il montre également que les femmes sont plus sentimentales que les hommes.
[418] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèque 10/18 », 1972, p. 303.
[419] Henri Thomas, *Travaux d'aveugle* (1941), *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 56.

« Suivre pour suivre », n'est-ce pas une façon de s'interdire toute rencontre et par la suite tout sérieux ?

La poursuite annonce une nouvelle position des deux acteurs de la scène. Il n'y a pas de face à face et, par conséquent, pas de rencontre des regards – élément clef de la scène de première vue – mais seulement un être qui fuit et un être qui suit, ce qui dénonce une prise de distance voulue et consciemment imposée par le poète. Que serait une scène de première vue sans vue sinon une sorte de dénégation de la rencontre transformant la scène en espace où s'exalte l'absence ?

7- La durée ou l'obstacle infranchissable

Dans son poème « Fin d'amour », Maupassant expose une scène de séparation entre deux personnes : la femme toujours amoureuse et l'homme n'éprouvant plus ce sentiment. En voici quelques vers :

> « Quand on aime, pourquoi n'est-ce pas pour la vie ?
> Pourquoi cesser d'aimer ? Moi, je t'aime… Et jamais
> Tu ne m'aimeras plus ainsi que tu m'aimais ! »
> Il dit : « Je n'y peux rien. La vie est ainsi faite.
> Chaque joie, ici-bas, est toujours incomplète.
> Le bonheur n'a qu'un temps. Je ne t'ai point promis
> Que cela durerait jusqu'au bord de la tombe.
> Un amour naît, vieillit comme le reste, et tombe[420] ».

Ces vers sont très éloquents parce qu'ils traduisent de la façon la plus simple, mais aussi la plus émouvante, la fatalité de la fin : celle de l'amour. En effet, l'obstacle auquel l'amour ne peut que très rarement résister demeure la durée. Les scènes que nous retrouvons dans les poèmes de notre corpus sont dans la plupart des cas des scènes fugitives. Ceux qui se croisent ne se donnent même pas le temps de se rencontrer réellement. La femme fuit vers un point indéfini et le poète même s'il la poursuit, ne va pas plus loin.

Dans la scène romanesque, la première vue peut coïncider ou non avec la première conversation cédant la place le plus souvent à une scène ultérieure séparée de l'instant de ce premier contact par un intervalle temporel plus ou moins long. Dans les écrits surréalistes (précisément dans les récits de Breton ou d'Aragon), à titre d'exemple, nous approchons davantage d'une vision « réaliste » de l'amour (en tant qu'événement vécu par une personne appartenant à une société et à un temps précis de l'histoire) qui s'installe dans la durée, rappelant par là même la théorie de la

[420] Guy de Maupassant, *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.

cristallisation de Stendhal et faisant parfois allusion à la décristallisation (dans « Nadja » par exemple).

La théorie de la cristallisation de Stendhal se fonde sur sept étapes successives et s'inscrit par la suite dans la durée, ce qui fait du récit la forme idéale pour rapporter la première rencontre et ses conséquences. Mais la scène poétique se limite le plus souvent à une seule séquence. Le poème, par sa brièveté et à cause d'elle, semble être plus propice à la fuite de la femme. On peut se demander si cet obstacle temporel ne joue pas un rôle dans le choix de l'issue de la scène, à savoir la séparation. Le bonheur de l'amour serait-il de l'ordre du récit ?

Certes, dans les récits poétiques ou dans les poèmes dans lesquels le poète recourt exclusivement à la narration, la durée de la relation amoureuse peut se prolonger plus que dans les poèmes à caractère discursif. Mais de toute façon tôt ou tard nous voyons se séparer la dyade initialement constituée (Breton s'est séparé de Nadja vers la fin du récit). Denis de Rougemont note à cet égard : « De fait, si l'amour romanesque triomphe d'une quantité d'obstacles, il en est contre lequel il se brisera presque toujours : c'est la durée[421] ». Cette même vérité n'est-elle pas valable pour l'amour poétique ?

Le poème « Les quatre saisons », dans lequel Charles Cros dépeint les étapes d'une relation amoureuse à travers un parallélisme qu'il établit avec les saisons de l'année, nous fournit une réponse à cette question. L'hiver, caractérisé par le froid, correspond parfaitement à la saison de la fin d'une histoire amoureuse qui a duré trois saisons, commençant par le charme séducteur du printemps, évoluant vers la chaleur érotique de l'été et prenant la tiédeur infidèle de l'automne pour finir dans le froid glacial de l'hiver, saison morte, sensations et sentiments morts. L'hiver cède la place à l'oubli et à la solitude, il n'y plus rien, ni l'amour ni ses sujets.

Le temps passe et ce faisant il détruit la beauté de l'instant magique de la première rencontre et éteint la flamme amoureuse qui a jailli tout à coup. Le passage des saisons est une façon symbolique d'évoquer le passage du temps destructeur puisqu'il a entraîné la rupture de l'union amoureuse antérieurement fondée.

La séparation peut s'annoncer dans le tissu du texte, qu'il soit un poème ou un récit poétique, mais elle peut également apparaître à partir de la biographie de l'auteur.

[421] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 317.

À cet égard, l'exemple de Breton est révélateur. De fait, ce poète surréaliste considère que « toute la conception moderne de l'amour [. . .] s'exprime vulgairement mais d'une manière très transparente dans des mots comme « coup de foudre » ou « lune de miel » et il lui oppose sa conception personnelle de *L'Amour fou* selon laquelle « l'amour véritable n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée[422] ». Cependant, la vie réelle de Breton vient mettre en doute cette affirmation puisque l'amour qu'il a éprouvé pour l'inspiratrice de ce livre ne va pas durer longtemps. Il a rencontré Jacqueline Lamba en 1934 dans des circonstances proches de celles évoquées dans le poème automatique « Tournesol » mais il se séparera d'elle au bout de quelques années. En outre, le 10 décembre 1943, il rencontre à New York une nouvelle femme (Élisa Claro), l'aimera et écrira également un livre pour la célébrer (*Arcane 17*).

Par ailleurs, quelques critiques se sont étonnés de ce que Breton, théoricien de l'amour unique, se soit marié trois fois (Simone, Jacqueline, Élisa) et qu'à côté de ces trois mariages il ait vécu plusieurs histoires amoureuses de passage : Suzanne Muzard, Valentine Hugo ou Marcelle, démentant ainsi que la vie puisse être vouée à l'adoration d'un même être. Sarane Alexandrian défend Breton contre cette accusation de contradiction entre la théorie et la pratique en ces termes :

> C'est qu'ils se font une idée simpliste de l'amour unique, supposant qu'il s'agit de l'union de deux êtres qui se sont pris vierges tous deux, et qui se conservent une fidélité invariable jusqu'à la mort. C'est là une situation idéale qu'un homme et une femme, soumis aux erreurs, aux repentirs, n'atteignent que bien rarement. Du reste, les romantiques, à commencer par Senancour, ont fait valoir que l'amour unique était souvent réalisé après un ou deux essais malheureux[423].

Xavière Gauthier considère que la contradiction entre les principes monogamiques de Breton et sa vie n'est qu'apparente. Selon elle, « s'il a aimé plusieurs femmes, c'est que chacune évoque par un trait la mère… La situation de Breton est donc identique à celle de tout être humain, croyant sans cesse avoir trouvé l'Élue et la posséder, sans cesse déçu car ce n'est jamais Elle[424] ». De son côté, Breton, qui s'est beaucoup préoccupé d'étudier la compatibilité entre l'amour unique et les amours successives, déclare : « Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours[425] ».

[422] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 75-76.
[423] Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 234.
[424] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 286-287.
[425] André Breton, *op. cit.*, p. 171.

Nous remarquons que dans la majorité des cas, la séparation est engendrée par la présence d'un obstacle quelconque, que ce soit le cadre, l'âge, les conditions sociales ou économiques, etc. La notion d'obstacle se présente comme un critère définitoire de la scène amoureuse. Francesco Alberoni estime que

> ce qui compte, en conclusion, n'est pas tel genre particulier d'obstacle, mais l'existence d'un obstacle. S'il résidait autrefois dans la structure de parenté, par la suite il résidera dans un premier mariage, dans une foi politique, dans une diversité culturelle ou linguistique, ou dans une différence d'âge, ou même dans une déviation sexuelle, comme dans le cas de l'amour homosexuel. La passion amoureuse entraîne toujours la construction de quelque chose de nouveau à partir de deux structures distinctes[426].

Il est intéressant de souligner la nature extérieure de ces obstacles qui n'émanent pas de la nature de l'amour mais plutôt de l'incompatibilité de ce sentiment avec les conditions qui lui sont imposées. L'amour se définit dès lors comme une transgression, une rupture puisqu'il ne se manifeste que s'il arrive à vaincre l'obstacle, l'interdit, l'institution, la raison…

Quelle que soit la nature de l'obstacle, il faut reconnaître qu'il est doué de plusieurs rôles. Dans la fiction littéraire, il est un moyen pour faire avancer le récit et pour le prolonger au maximum en créant des rebondissements. Dans le poème, il crée la charge émotive nécessaire à l'écriture de la scène dans un premier temps et à l'exaltation de l'intérêt du lecteur en parlant à son affect, dans un second temps. Dans la rencontre amoureuse, l'obstacle sert à montrer l'unique scène réelle qui se joue entre l'homme et la femme : celle du désir. Le sujet masculin vit cette expérience sur le mode de l'impossible en même temps que de l'extrême. Il invente des obstacles probablement imaginaires afin de faire perdurer le désir qu'il éprouve mais au risque de perdre l'amour qu'il pouvait retrouver si jamais il renonçait à son désir. La scène amoureuse re-décrirait donc la damnation de l'homme asservi à son essence[427]. Jean-Paul Ferrand décrit cette dialectique du désir comme suit :

> On ne désire, en effet, que ce que l'on ne possède pas et la possession de l'objet désiré fait cesser le désir. Or, nul ne peut jouir de ce qu'il ne désire plus. C'est pourquoi le désir est décevant : il nous fait espérer une expérience positive du plaisir, qu'en disparaissant il rend impossible[428].

[426] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981, p. 26-27.
[427] Spinoza note avec profondeur : « le désir est l'essence même de l'homme ». (Voir *Éthique*, L. IV, prop. 18, démonstration, p. 235).
[428] Jean-Paul Ferrand, *La Conscience : l'inconscient, le désir, les passions*, Paris, Ellipses, 1996, p. 25-26.

Par ailleurs, l'obstacle est doué d'un rôle existentiel ; il s'agit de la construction d'une harmonie amoureuse entre deux êtres très différents, voire entre deux fragments d'être, entreprise qui ne manque pas de difficulté. Daniel Sibony souligne que « certaines rencontres ne valent que par leur rupture : elle seule révèle ce qu'on cherchait dans la rencontre : le manque de vous-même que l'autre vous donne, le geste infiniment précieux où il vous donne ce manque, à son insu[429] ». De son côté, André Breton attribue une nouvelle vertu (cette fois liée à la réalité) à l'obstacle et à la « souffrance positive » qui en découle. Il incite les amants à adopter un mode réactionnel de comportement afin de vaincre le mal qui a contribué à leur désunion. Il écrit :

> L'amour humain est à réédifier, comme le reste : je veux dire qu'il *peut*, qu'il doit être rétabli sur ses vraies bases. La souffrance, ici encore, n'est de rien ou plus exactement convient-il qu'elle ne soit tenue pour valable que dans la mesure où, comme toute autre manifestation de la sensibilité humaine, elle est créatrice d'activité pratique. Il faut qu'elle aide l'homme non seulement à concevoir pour commencer, le mal social actuel, mais encore qu'elle soit, de même que la misère, l'une des grandes forces qui militent pour qu'un jour ce mal soit limité[430].

Nous avons essayé de traiter tous les types d'obstacles possibles. Pourtant nous pensons que le seul obstacle réel, celui précisément que nous n'avons pas traité dans cette enquête sur les causes de la séparation, est « celui qui ne dépendra jamais que de l'être même : l'autonomie de la personne aimée, son étrangeté fascinante[431] ».

[429] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 20.
[430] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 136.
[431] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 422.

Dans la majorité des scènes étudiées, le choc de deux destinées, qui soudain s'entrecroisent, se transforme aussitôt en échec. La rupture s'annonce presque simultanément et conserve parfois la même violence que l'éblouissement causé par la rencontre. À cet égard, le poème « vivre ici[432] » de Paul Éluard est illustratif car le premier vers joint deux actes synchroniques, à savoir la vue et la perte de la femme (« Quand je l'ai vue, je l'ai perdue »). Instant premier et ultime, apparition et aussitôt disparition de l'inconnue (pourtant reconnue et aimée), saisissement instantané et perte fatale, toutes ces caractéristiques attribuent à la scène un impact émotionnel incommensurable. La scène de première vue moderne cède ainsi la place à l'exaltation de la sensation dans ses outrances, et ce sont ces outrances qui intéressent au suprême degré le poète.

Nous avons essayé, tout au long de cette deuxième partie, de démontrer comment la scène de première rencontre se métamorphose en une scène d'adieu, tout en tentant de cerner les causes de la séparation. Nous avons trouvé dans la figure de la passante, qui prend naissance dans le sonnet baudelairien, la première explication de cette issue négative. En effet, le lien intime que cette figure tisse avec le verbe « passer » et le mouvement de passage lui-même, réduit le poète à n'être qu'un témoin oculaire qui voit celle qui se dérobe sous son regard tandis que la destinée de la femme semble être de fuir sans cesse. D'ailleurs, nous voyons disparaître la femme d'une façon ou d'une autre, ce qui nous invite à penser que le poème, par sa brièveté, semble être l'espace approprié à sa fuite. La figure féminine a rarement un nom qui l'identifie, ce qui fait d'elle souvent un objet de rêve (le plus souvent érotique) ou de fantasme. Ce qui attire aussi bien le poète que le promeneur, c'est le fait qu'elle est inconnue, fugitive et surtout inaccessible. Elle est celle qui surgit, fascine et disparaît, d'un même geste, abandonnant au poète la seule possibilité de la retrouver par l'écriture du choc qu'elle provoque. Évoquant ces « filles de rêves érotiques », Jacques Sternberg écrit :

> Elles étaient faites pour aller et venir, ne jamais marquer un temps d'arrêt. Flotter un instant dans les regards, y crever ensuite comme des bulles, quelques secondes d'étonnement, de rêverie, pas mal d'instants de nostalgie. Peut-être était-ce leur seule profession : apparaître, disparaître, susciter d'âcres regrets ? C'étaient vraiment des passantes. Et rien d'autre[433].

[432] Paul Éluard, *Poèmes Retrouvés*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968, t. II, p. 764.
[433] Jacques Sternberg, « Les citadines », *Histoires à mourir de vous* (1991), Paris, Gallimard, 1995, p. 68-69.

Dans la majorité des textes, nous avons l'impression que la révélation de l'identité féminine détruirait la possibilité de l'amour et même de l'écriture de la première rencontre. Le personnage féminin est souvent une passante, une inconnue qui passe dans la rue ou dans « la vie » du poète. Ce qui séduit chez elle, c'est le mystère qui se donne et se dérobe dans le même temps. À ce propos, Rémy de Gourmont écrit : « Oh ! ce féminin obscur qui passe et qui s'en va, et qu'on ne touchera jamais – et qui s'évanouirait, si on le touchait ; car son charme est d'être inconnu et intouchable[434] ». La femme est « un mystère qui fuit à jolis pas[435] ». Elle offre au poète quelques secondes d'étonnement, de rêverie, des instants de nostalgie mais sans aller plus loin. Elle est donc inatteignable par essence, sous sa figure peut facilement apparaître l'idéal du poète. Mais est-ce sa nature d' « être de passage » qui est vraiment à l'origine de la séparation ? Il est certain que si la passante passe c'est parce que le poète ne lui adresse pas la parole, c'est parce qu'il la laisse passer. C'est en quelque sorte la passivité immobile de celui-ci qui amène la femme à n'être qu'un être de passage en même temps que symbole de l'insaisissable. L'absence d'action ou de réaction de la part du sujet masculin jouerait un rôle dans la rupture. Breton l'a bien compris puisque dès qu'il a croisé sa passante (Nadja) il lui a adressé la parole.

Les scènes que nous avons analysées nous présentent plutôt qu'une exaltation amoureuse, un désir érotique de contemplateur face à un objet sexuel. La mise à distance par rapport à la femme est en même temps une mise à distance par rapport à l'amour étant donné que le désir célébré dans les poèmes est de l'ordre de l'instantané. L'homme choisit de laisser passer la femme volontairement. Il choisit de la regarder de derrière et non de face et de la poursuivre quelques instants ou quelques heures sans aller plus loin. Est-ce parce que la femme se refuse ou est-ce parce que c'est lui qui n'a pas envie de tomber amoureux ? Telle est la question.

Jean-Yves Tadié considère que « changer les autres en ombres c'est ne voir que soi[436] ». Nous dirons, de notre côté, que « changer la femme en passante c'est ne voir que soi ». Derrière la figure du poète nous retrouvons celle de Narcisse, incapable de rencontrer parce qu'il ne voit que son image ou parce qu'il a peur de l'image de l'autre. À ce propos, Daniel Sibony écrit :

[434] Rémy de Gourmont, « Les Fugitives », *Histoires magiques* (1894), Paris, UGE, « 10/18 », 1982, p. 101.
[435] Charles Vildrac, « Sans espoir de rien », *Livre d'amour*, Paris, Seghers, 1959, p. 21.
[436] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 22.

> Narcisse ne peut rencontrer personne. Il ne peut même pas se rencontrer car il serait devant une image de lui, et c'est pour lui un danger de mort. C'est bien sûr là une métaphore : rencontrer c'est risquer une certaine mort, faire l'épreuve de la traverser pour risquer de renaître ailleurs, autrement, tout en ramassant les morceaux pour se retrouver tel qu'on est plus ou moins ; pour annexer l'autre *lieu d'être* qui s'est ouvert comme un fragment de l'histoire d'être[437].

Cependant, il ne faut pas négliger le rôle que joue l'héroïne dans le franchissement négatif de la scène. En effet, nous découvrons un nouveau visage de la femme : celle-ci n'est plus passive et l'acte de passage (la fuite signalant un refus de contact, d'échange et de communication) relève de sa décision de distanciation par rapport au scénario traditionnel de la première rencontre qui fait d'elle un objet voire une proie. Roland Barthes souligne la transfiguration du scénario amoureux en ces termes :

> […] tout amoureux qui reçoit le coup de foudre a quelque chose d'une Sabine (ou de n'importe laquelle des Enlevées célèbres). Cependant, curieux chassé-croisé : dans le mythe ancien, le ravisseur est actif, il veut saisir la proie, il est sujet du rapt (dont l'objet est une Femme, comme chacun sait, toujours passive) : dans le mythe moderne (celui de l'amour-passion), c'est le contraire : le ravisseur ne veut rien, ne fait rien ; il est immobile (comme une image), et c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt ; l'*objet* de la capture devient le *sujet* de l'amour ; et le *sujet* de la conquête passe au rang de l'*objet* aimé[438].

En outre, la citadine effraie d'une façon ou d'une autre le poète qui ne peut l'aborder et préfère soit la regarder fuir ou la mettre à mort. Pierre Sansot évoque les causes de l'échec amoureux entre l'homme et la femme en ces termes :

> On cherche à éviter la femme qui paraîtrait conforme au génie de la ville. Tantôt elle est une personne très forte parce qu'elle est libre, affranchie, coupable de regarder : indépendante, elle réclame pour le moins un égal. Tantôt elle est redoutable non plus en vertu de son autonomie mais de sa condition : son élégance, sa frivolité, son bon goût exigent les mêmes qualités chez l'homme qui prétendrait à sa possession[439].

La pensée moderne joue également un rôle dans l'issue de la scène : souvent fugace, elle s'enchaîne sans préparation ni lendemain, dénonçant cette modernité qui s'installe avec son goût de l'éphémère et sa passion du passage. Régie par la vitesse et

[437] Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 26.
[438] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 223.
[439] Pierre Sansot, « Qu'est-ce qu'aimer une ville ? », *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p. 361.

le changement, elle fait éprouver le sentiment tragique de l'éphémère de toute chose, de l'amour[440] voire de l'homme lui-même. En outre, la durée de la scène de première rencontre est très limitée (le temps éphémère d'un regard échangé), ce qui rend difficiles un vrai contact et une communication capable de briser la distance séparant les deux inconnus. De surcroît, l'épreuve de la réalité (la ville, la guerre, la présence d'un mari, d'un amant ou d'autres personnes s'interposant entre les deux acteurs, la prostitution, les difficultés matérielles…) peut amèrement désenchanter la première rencontre amoureuse. Robert Misrahi considère que les difficultés sociales ou les obstacles intérieurs qui s'opposent à l'épanouissement harmonieux de l'amour sont extérieurs à l'essence même de ce sentiment et que « c'est précisément cette extériorité, cette hétérogénéité entre l'amour de deux consciences et les obstacles sociaux, culturels ou « psychologique » s'opposant à son déploiement, qui constitue l'origine du conflit[441] ».

Quelles que soient les raisons de cet échec, celui-ci a la vertu de stimuler l'élan créateur du poète qui transforme la perte en possession grâce au pouvoir alchimique de l'écriture. À ce propos, Alfred Glauser écrit : « Dire magnifiquement sa souffrance, c'est la détruire ; les défaites amoureuses sont conçues comme des gains du côté de l'écriture qui est promesse d'une plus grande perfection[442] ».

L'analyse stylistique des poèmes de notre corpus et l'étude des différentes causes qui sont à l'origine de la séparation de ceux qui viennent de se rencontrer nous ont permis de tirer deux conclusions. Le poème nous met face à deux vérités indéniables : la première est liée à l'essence du désir et la seconde nous renvoie à la vision occidentale de l'amour.

Que nous disent les poèmes à propos du désir sinon son insatisfaction ? Dans la majorité des textes de notre corpus, le désir que le sujet masculin éprouve à la vue de la femme demeure à l'état de désir. Exalté par le rêve ou par le fantasme et excité par un regard jeté à la beauté, il est l'actant principal de la scène de première rencontre. Jean-Yves Tadié affirme que « de la sensation au rêve, le désir devient événement, il n'y a

[440] À ce propos, Louis Roussel parle du déclin de l'amour passionné considéré aujourd'hui comme asocial « parce que notre société ne survit que dans l'accélération, parce que l'accélération suppose la légèreté et que celle-ci est incompatible avec la nécessaire maturation du sentiment amoureux ». Voir « Le statut social du sentiment amoureux », *Futuribles*, n° 144, juin 1990, p. 27.
[441] Robert Misrahi, *Qui est l'autre ?*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 162.
[442] Alfred Glauser, *Écriture et désécriture du texte poétique*, Paris, Nizet, 2002, p. 15.

même d'autre événement que lui[443] ». Mais pourquoi le poète a-t-il choisi d'éprouver un désir sans accomplissement ?

D'abord, le mot désir dérive du latin *desiderare*, qui signifie « regretter une étoile disparue ». Ainsi l'étymologie nous invite-t-elle à penser que tout désir, parce que son objet est inaccessible, est voué à l'insatisfaction. C'est pourquoi nous pouvons saisir l'importance de la figure de la passante dans la définition du désir masculin.

Ensuite, nous ne pouvons ignorer le lien prépondérant entre le désir et l'amour. En effet, ce sentiment qui se déclenche grâce à l'excitation du désir ne peut s'enflammer que de l'abstinence, de la non-possession de l'objet aimé. Cette idée de l'obstacle qui est au cœur du désir s'exaltera dans la quasi-totalité des écrits portant sur l'amour. Déjà, dans *Le Banquet ou De l'amour*, le dialogue entre Socrate et Agathon dévoile le lien en Amour entre le désir et la possession en ces termes :

> Eh bien ! voilà, dans ce cas, poursuivit Socrate, un point auquel tu dois veiller attentivement, gardant par devers toi souvenir de ce dont Amour est amour […]
> - Est-ce le fait de posséder ce dont il a envie et qu'il aime qui lui en donne ensuite envie et amour ? ou bien est-ce le fait de ne pas le posséder ?
> - Le fait de ne pas le posséder, répondit Agathon, ainsi que cela est au moins vraisemblable[444] !

Les poèmes romantiques allemands[445] et français exaltent l'obstacle et chantent le plus souvent l'amour réciproque malheureux et par conséquent le désir sans accomplissement. Dans une Lettre de Diotima à Hölderlin celle-ci écrit :

> Hier j'ai encore beaucoup réfléchi sur la passion. Sans doute *la passion de l'amour suprême* ne trouve-t-elle jamais son accomplissement sur terre ; prends-en conscience comme moi – ce serait folie de l'espérer – *mourir ensemble* – mais silence, ceci ressemble à de l'exaltation, et c'est pourtant si vrai – *voilà* l'accomplissement[446].

Dans son *Journal intime*, Novalis écrit : « Lorsqu'on fuit la douleur, c'est qu'on ne veut plus aimer. Celui qui aime devra ressentir éternellement le vide qui l'environne, et garder sa blessure ouverte. Que Dieu me conserve cette douleur qui m'est

[443] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 25.
[444] Platon, *Le Banquet ou De l'amour*, traduit du Grec par Léon Robin et M. J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, p. 100.
[445] Denis de Rougemont écrit : « On me pardonnera de ne point multiplier les preuves de l'évidente renaissance du thème courtois – donc de l'amour réciproque malheureux – chez tous les romantiques allemands sans exception ». Voir *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972, p. 237.
[446] Hölderlin, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jacottet (traduction par Philippe Jacottet, Denise Naville et Gustave Roud), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982 [1967], p. 1073.

indiciblement chère…[447] » et l'une des *Maximes* de ce poète : « Toutes les passions finissent comme une tragédie, tout ce qui est limité finit par la mort, toute poésie a quelque chose de tragique[448] ». Dans « La Nuit de Mai » de Musset, La Muse s'adresse au poète en ces vers :

> Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
> Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur ;
> Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
> Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
> Que ta voix ici-bas doive rester muette.
> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots[449].

Et pour s'inscrire dans notre thème, nous ne pouvons ignorer le poème « Une allée du Luxembourg » de Nerval. Dans ce poème, le poète rencontre une jeune fille, s'éprend d'elle, mais avoue que leur union est impossible à cause d'une différence d'âge.

L'éthique surréaliste se fonde également sur le désir, « seul ressort du monde, seule rigueur que l'homme ait à connaître[450] ». Sarane Alexandrian considère que si ce qui caractérise le romantisme est l'amour-passion, le surréalisme se définit par l'amour-désir, « cet amour où le désir porté à l'extrême ne semble amené à s'épanouir que pour balayer d'une lumière de phare les clairières toujours nouvelles de la vie. Aucune dépression ne suit la jouissance[451] ». D'ailleurs, les surréalistes ont fait diverses expériences pour mettre en valeur le désir et l'une d'entre elles est la rencontre (sous ses différentes formes : inattendue, attendue et provoquée). Ils voient que celle-ci est d'autant plus exaltante « qu'elle est une aventure manquée, car elle met en branle l'imagination et la connaissance, les induit à des hypothèses sur le destin[452] ».

Enfin, si l'essence du désir amoureux est de demeurer sans réalisation, celle-ci peut désenchanter le poète et c'est exactement ce que nous voyons dans « Apparition » de Mallarmé. Dans la séquence allant du vers 6 au vers 9 (« Ma songerie aimant à me martyriser / S'enivrait savamment du parfum de tristesse / Que même sans regret et sans déboire laisse / La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli. »), le poète savoure un savant et enivrant parfum de tristesse : celui que laisse la satisfaction de tout désir. Bénichou commente ces vers comme suit :

---

[447] Cité par Denis de Rougemont, *op. cit*., p. 238.
[448] Cité par Denis de Rougemont à la page 238.
[449] Alfred de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies nouvelles, Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 308.
[450] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 129.
[451] *Ibid*., p. 137.
[452] Sarane Alexandrian, *op. cit*., p. 219.

> Et Mallarmé, théoricien de ce rare parfum, précise (vers 8) qu'il ne s'agit pas d'un vulgaire regret ou déboire, c'est-à-dire d'une expérience de déception, mais *d'une loi du désir que l'extase même laisse inassouvi*. On peut admirer, dans l'expression limpide et subtile de ces quatre vers, un des axiomes fondamentaux du romantisme désenchanté, et peut-être de tout romantisme[453].

À partir de ce que nous venons de dire, nous pouvons facilement deviner le type d'amour privilégié par l'Occident. Il s'agit de l'amour impossible et malheureux. Denis de Rougemont aborde ce type de la passion telle que la vivent les occidentaux. Il considère que le mythe de *Tristan et Iseut*[454] est à l'origine de cette conception pessimiste du sentiment amoureux. Dans son livre premier « Le Mythe de Tristan », il affirme :

> Amour et *mort*, amour mortel : si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures ; et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles chansons. L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la *passion* d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental[455].

De même, Francesco Alberoni considère que « l'amour, quand il se manifeste dans l'histoire de l'Occident, apparaît également comme une déchirure, une séparation[456] ». Il se réfère à Denis de Rougemont en soulignant les limites de son étude. Il lui reproche, en effet, de considérer que les obstacles, au lieu d'être imposés, sont voulus voire désirés par les amants qui ne s'aiment pas vraiment mais trouvent tout

[453] Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 105. Nous soulignons.

[454] Denis de Rougemont considère que ce mythe de l'amour courtois est née de la rencontre de deux courants venus de l'Orient : le premier est un grand courant religieux manichéen, qui avait pris sa source en Iran, remonte par l'Asie mineure et les Balkans jusqu'à l'Italie et la France, apportant sa doctrine ésotérique de la Sophia-Maria et de l'amour pour la « forme de lumière ». Le second est une rhétorique hautement raffinée, avec ses procédés, ses thèmes et personnages constants, ses ambiguïtés renaissant toujours aux mêmes endroits, son symbolisme enfin, qui remonte de l'Irak des soufis platonisants et manichéisants jusqu'à l'Espagne arabe, et passant par-dessus les Pyrénées, trouve au midi de la France une société qui, semble-t-il, n'attendait plus que ces moyens de langage pour dire ce qu'elle n'osait et ne pouvait avouer ni dans la langue des clercs, ni dans le parler vulgaire. (Voir *op. cit*., p. 118). De même, André Miquel pense qu'il y a une continuité entre l'histoire d'amour qui s'est déroulée entre Majnûn et Laylâ et celle qui a unit Tristan et Iseut. Il affirme que « le plus bel amour, qui se dit le mieux ou le plus longtemps, est celui qui ne se réalise pas, ou qui ne se réalise pas encore, ou qui, réalisé, est brutalement interrompu. Impossible et malheureux, dans tous les cas ». (Voir *Deux histoires d'amour de Majnûn à Tristan*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 12).

[455] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 15-16.

[456] Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981, p. 23.

leur plaisir dans la séparation et ne sont heureux que s'ils se consument pour l'impossible. Et il exprime son opinion en ces termes :

> Dans la fiction littéraire, l'obstacle est un artifice destiné à construire une histoire d'amour qui ait un sens. Pour représenter cette situation l'art crée ainsi des obstacles imaginaires ; les familles ennemies de Shakespeare, le mariage d'Yseult, la naissance d'un enfant dans « Les affinités électives » de Goethe, la mort de Béatrice chez Dante, etc. On verra par la suite que cette fiction artistique sert à introduire un autre élément caractéristique des mouvements collectifs et donc de l'amour naissant – le dilemme – et, encore plus profondément, à introduire le problème de perpétuer l'état naissant[457].

Serge Chaumier affirme, quant à lui, que « le goût pathologique pour la douleur, l'algolagnie, se retrouvera aussi bien dans la passion mystique que plus tard dans les raffinements du libertinage ou les affres existentielles du romantisme. L'Europe sait malheureusement mieux parler de la souffrance que du bonheur[458] ». Nous dirons, de notre côté, que « ce goût pathologique » continue à s'exalter dans la poésie moderne post-romantique et surréaliste[459].

Dans la *Diane Française*, Aragon, sur le mode de la répétition, écrit :

> Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
> Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
> Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
> Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
> Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
> Il n'y a pas d'amour heureux[460]

L'amour n'a donc d'autre habit que celui du deuil et la poésie n'a d'autre source d'inspiration que l'impossibilité de ce sentiment. Si la poésie est rarement lue si ce n'est par une élite qui s'intéresse à ce genre assez délicat voire « noble », comment cette vision pessimiste de l'amour qui reprend le mythe de *Tristan et Iseut* a-t-elle été ramenée à la vie et communiquée à l'Occident sinon grâce à la chanson[461] qui est bien évidemment plus populaire ? Il suffit de compter le nombre d'interprétations du poème d'Aragon pour s'en convaincre. Il a été mis en chanson par Georges Brassens et chanté

[457] *Ibid*., p. 26.
[458] Serge Chaumier, *La Déliaison amoureuse de la fusion au désir d'indépendance*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 109.
[459] Voir à cet égard les poèmes *À la mystérieuse* de Robert Desnos. Publiés dans *La Révolution Surréaliste*, n° 7, du 15 juin 1926 et repris dans *Corps et biens* (*Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 538-544), ces sept poèmes en vers libres chantent un thème unique, celui de l'amour malheureux.
[460] Louis Aragon, *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1971, p. 30.
[461] Le poème « À une passante » a été interprété par Léo Ferré (*Les poètes : vol. 2 / Baudelaire* (musique de Léo Ferré), Cassette Barclay 847 171-4 (1967), 1990). « La Foule », chantée par Édith Piaf en 1957 (paroles et mélodie de Michel Rivgauche), reprend le scénario baudelairien tout en faisant de l'homme le passant de la scène.

au moins soixante fois par divers artistes parmi lesquels Hugues Aufray, Barbara, Léo Ferré, Jean Ferrat, Catherine Sauvage, Nina Simone, Françoise Hardy, Keren Ann, Youssou N'Dour, Danielle Darrieux (dans le film *Huit Femmes*). Mais le grand canal de transmission de ce mythe ne serait-il pas aujourd'hui le cinéma ?

Yves Bonnefoy considère que la poésie est mémoire, « mémoire de l'intensité perdue ». À l'origine de l'écriture poétique nous trouvons la perte, la séparation, la mort comme éléments moteurs. Le poème serait donc l'espace de la transfiguration de la perte en union grâce à la mémoire émotive ou à la mémoire poétique. Le poète est certes cet alchimiste qui transforme la boue en or, l'absence en présence, l'instant fugitif en présent d'éternité grâce à la magie de ses mots, de cette parole qui naît du néant existentiel pour embrasser les cieux de la divinité.

Toutefois, le fait que la scène de première rencontre moderne se définit essentiellement comme une scène de passage ayant comme trait caractéristique la perte ne nie pas que quelques poèmes échappent à cette vision mélancolique du face à face amoureux et se situent dans le cadre d'un amour partagé et heureux (voir les poèmes de Paul Éluard « Les semblables », « Air vif », « La Mort L'Amour La Vie », ceux d'Aragon « L'amour qui n'est pas un mot » et le poème sans titre, *L'Amour fou* et *Arcane 17* de Breton). D'ailleurs, Xavière Gauthier estime que « l'amour, chez Breton, chez Éluard et, à un degré moindre chez Aragon, est un *amour heureux.* C'est un amour *partagé, vivant, formateur, conciliateur et conciliant ; c'est un amour positif et idyllique et non un amour-conflit*[462] ». À cet égard, le dernier vers du poème « Prose du bonheur et d'Elsa » : « Le bonheur existe et j'y crois[463] » ne constitue-t-il pas un renouvellement de la foi en ce bonheur auquel l'homme moderne a cessé de croire ?

Nous achevons notre conclusion par ces touchantes paroles proférées par Perdican et qui mettent en exergue la grande valeur de l'amour, ce joyau de l'existence :

> […] il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui[464].

[462] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 157.
[463] Louis Aragon, « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 240.
[464] Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1963, p. 309.

Troisième partie

Écriture moderne de la première rencontre et Mémoire

« *Je me souviens* est-ce que c'est seulement
quand une silhouette nette le vif d'un regard
le ton exact d'une voix et les mots qui ne sont qu'à elle
surgissent des halliers du passé présence sûre
qui s'assied avec nous autour de la table »

Claude Roy, « Mémoire », *Les Pas du silence*, 1993.

Chapitre I- Scène de première rencontre moderne et mémoire

1- Scène de première rencontre, scène du passé

« Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré !
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise »
Baudelaire, *Un Fantôme*, *« Le parfum »*, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

« L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles… »
Marcel Proust, *La Prisonnière, RTP,* III, 887.

La lecture des textes de notre corpus nous a révélé une caractéristique essentielle de la scène de première rencontre, à savoir son ancrage, dans la majorité des cas, dans le passé. Elle est cet événement, réel ou fictif, qui survient avant le moment de son inscription dans l'espace poétique, faisant l'objet d'un travail de reconstruction, travail qui sollicite la mémoire du poète voire son imagination. Jean Rousset exprime cette idée en ces termes :

> C'est après le choc de la première vue, dans l'éloignement qui lui fait suite, que l'angoisse se dissipe et se transforme en joie, en découverte d'un univers inconnu. Comme s'il pouvait enfin, mais dans la solitude, se servir de sa voix et de ses yeux, l'initié contemple et se décrit à lui-même celle qu'auparavant il n'a vue que dans un éclair ; il se donne en imagination une seconde rencontre[465].

La première rencontre est vécue dans la confusion et le trouble total, elle est sujette à l'oubli et à la déformation du souvenir initial. De surcroît, nous avons remarqué, dans la deuxième partie de notre travail, que la scène de première vue se transforme souvent en scène de dernière vue. L'écriture pourrait donc puiser son inspiration dans le sentiment d'amertume voire de souffrance causé par la perte et c'est ce qui expliquerait probablement l'intervalle de temps séparant l'événement et sa transcription poétique. À ce propos, Jean-Paul Ferrand écrit :

> Notre corps nous est présent de deux manières. Il nous apparaît comme objet parmi d'autres objets […]. Mais il nous apparaît en même temps comme une affectivité irréductible à l'objectivité, à la représentation. Je n'éprouve, en effet, une douleur que dans la mesure où je ne me distingue pas d'elle, que tant que je ne la tiens pas sous mon regard. Goethe, par exemple, ment lorsqu'il prétend avoir écrit *Les Souffrances du Jeune Werther* pour guérir d'une déception amoureuse. Il n'a pu faire de cet amour l'*objet*

[465] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 157.

> d'un roman que parce qu'il l'avait déjà mis à distance, que dans la mesure où il ne l'*éprouvait* plus[466].

Le poème « Roman[467] » de Rimbaud est un témoignage de ce décalage nécessaire entre l'événement vécu et son énonciation poétique puisque si l'histoire amoureuse (la première rencontre et ses conséquences proches et lointaines) se situe entre le mois de juin et celui d'août (fin de la relation), l'écriture de cet épisode se place, quant à elle, vers la fin du mois de septembre comme le montre la date inscrite vers la fin du poème (29 septembre 1870). La transcription poétique de cette expérience amoureuse vouée à l'échec s'est effectuée fort probablement après la rupture. Le souvenir serait-il un moyen de dépassement de cette phase dépressive ?

Le passage par la mémoire est indispensable à la reconstitution de la scène. En effet, ce n'est pas la scène elle-même qui nous est donnée à lire mais le souvenir de cette dernière, cette image du passé qui reste gravée dans l'esprit du poète. Une distance sépare le moment de la scène vécue et celui de la scène représentée. Elle correspond à l'après coup : intervalle nécessaire qui permet à l'événement de mûrir et de rejaillir dans la mémoire ou l'imagination du poète en images avant de se transformer en poème. Daniel Sibony pense que « c'est *après coup,* quand la rencontre est déjà là, en train de se produire, et même *après* qu'elle a eu lieu, que certaines remarques s'imposent, d'une évidence navrante[468] ». Julia Kristeva de son côté, note : « Vertige d'identité, vertige des mots : l'amour est, à l'échelle de l'individu, cette révolution subite, ce cataclysme irrémédiable, dont on ne parle qu'après coup. Sous le coup, on ne parle pas *de*[469] ». Serait-ce le temps au bout duquel se déclenche le phénomène du souvenir du poète avant d'être retranscrit sur le papier ou celui que prend l'événement pour passer du stade du vécu à celui d'images stockées dans la mémoire affective ou émotive ?

Le discours poétique ne peut donc advenir qu'après l'achèvement de la scène. Il confère la clarté à la conscience vague et fluctuante de l'expérience immédiate par le moyen des images dont la raison d'être est de recréer ces instants magiques qui ont permis au poète de se retrouver face à face avec l'objet de son désir, qu'il s'agisse de la femme ou de la beauté dont elle est le symbole. Le poème serait donc cet espace dans lequel le poète essaie de retrouver ce temps écoulé (et par conséquent perdu) et de rendre la scène visible et intelligible à la fois, mais surtout vivante !

---

[466] Jean-Paul Ferrand, *La Conscience : l'inconscient, le désir, les passions*, Paris, Ellipses, 1996, p. 15.
[467] Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 49-50.
[468] Daniel Sibony, « À la rencontre du temps », *Autrement*, Série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 22. Nous soulignons.
[469] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 12.

Roland Barthes définit le souvenir comme étant une « remémoration heureuse et / ou déchirante d'un objet, d'un geste, d'une scène, liée à l'être aimé, et marquée par l'intrusion de l'imparfait dans la grammaire du discours amoureux[470] ». Voyons si la scène de première rencontre correspond à cette définition. La scène serait-elle un souvenir ?

Si nous appliquons la définition que Roland Barthes donne du souvenir au sonnet baudelairien « À une passante », nous remarquons qu'il s'agit bel et bien d'une remémoration déchirante d'une scène liée à l'aimée (la passante dans ce cas). Par ailleurs, si nous considérons la grammaire de ce poème, nous voyons que le poète utilise l'imparfait, d'abord, pour décrire le cadre de la première rencontre (« La rue assourdissante autour de moi hurlait »), ensuite, pour refléter son état face au regard séducteur de la femme (« Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, ») et, enfin, pour exprimer la reconnaissance de son amour par la passante (« ô toi qui le savais »). Dans le discours qu'il lui adresse (dans les deux derniers tercets), le poète recourt au présent de l'indicatif à quatre reprises (« j'ignore, tu fuis, tu ne sais, je vais ») et uniquement une fois à l'imparfait précisément dans le vers qui clôt le sonnet (« savais »). Suffit-il d'avoir un verbe conjugué à l'imparfait pour soutenir que ce poème est un souvenir ? Il semblerait que oui car par son intrusion dans le présent du discours, l'imparfait nous renvoie à une autre scène passée : celle qui unit l'enfant à sa mère !

En effet, pour recueillir « À une passante » dans la seconde édition des *Fleurs du mal*, Baudelaire a procédé à quelques remaniements par rapport au texte initial recueilli dans la revue *L'Artiste* et paru en 1860. Ce qui a retenu le plus notre attention c'est la rature qui a touché le dixième vers puisque le vers « Dont le regard m'a fait soudainement renaître » vient remplacer celui de la version originelle : « Dont le regard m'a fait souvenir et renaître ». Ici les deux verbes s'enchaînent comme une cause et son effet : le souvenir de la rencontre entraîne la renaissance du poète. Nous remarquons l'ellipse du pronom réfléchi car normalement le vers serait : « Dont le regard m'a fait *me* souvenir et renaître » de telle sorte que le poète lui-même devient « souvenir ». Mais souvenir de quoi sinon d'une scène antérieure ; celle de la naissance et par conséquent

[470] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 257.

scène de séparation par excellence. Cette rature serait une forme d'autocensure, elle découlerait d'une volonté de garder secrète la référence à la figure maternelle.

La rencontre avec la passante a déclenché un processus de remémoration par lequel le poète remonte au souvenir de la mère. Claude Leroy décrit cette « remontée aux origines » en trois temps comme suit :

> - Premier temps : la rencontre de la passante laisse, au présent de l'écriture, le *souvenir d'une renaissance.*
> - Deuxième temps : ce souvenir de renaissance révèle, à son tour, sa vérité de *renaissance par un souvenir antérieur.*
> - Troisième et dernier temps : cette renaissance par le ressouvenir – un souvenir réveillé, rendu par la rencontre – renvoie peut-être, à son tour, à l'impossible *souvenir de la naissance*[471].

Alors que Baudelaire a essayé de camoufler l'image de la mère, dans « Apparition » de Mallarmé, cette image se laisse facilement entrevoir. Nous retrouvons le même jeu de mémoire par lequel le souvenir de la scène de première rencontre se dédouble d'un autre souvenir : celui de la mère qui « Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées / Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées[472] ». Dans ce poème, il s'agit également de la remémoration nostalgique d'une scène liée à l'être aimé. Les temps se mêlent et se chevauchent infiniment : le temps du rêve et du fantasme hante le temps de la remémoration, créant de nouveaux liens avec le temps réel.

La présence des séraphins qui sont les anges musiciens des primitifs italiens et des préraphaélites anglais produit une impression de mélancolie que la tristesse de la lune vient accentuer. Les musiciens célestes soutiennent de leur suave mélodie la songerie du poète : couleurs et sons se confondent pour créer une atmosphère paradisiaque, surnaturelle, qui s'épanouit au vers 4. Ce cadre s'avère donc propice au surgissement du rêve ou du souvenir. D'ailleurs, la femme semble surgir de l'imagination du poète : à ce tableau mélancolique, elle apporte un rayon de lumière par son rire et par la clarté lumineuse de ses cheveux. Femme réelle ou femme fée, elle est là pour illuminer l'univers poétique et pictural. La rencontrée semble être le personnage féerique d'une rêverie que le cadre sollicite. Par son apparition, elle appelle une autre présence dans un jeu de mémoires et de miroirs. Elle éveille le souvenir de la mère et fait remonter le poète vers son enfance. Le rejet « Passait » du vers 15, marque un arrêt

[471] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 35.
[472] Stéphane Mallarmé, « Apparition », *Poésies* (1878), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 30.

pendant lequel l'imagination continue de jouer : il nous semble voir réellement la fée passer devant nous.

La scène de première rencontre est une rêverie que le cadre alimente et c'est grâce à elle que le souvenir de l'enfance jaillit vers la fin du poème. Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon évoquent le rôle de la rêverie en ces termes :

> Positive, la rêverie a pour fonction maintenant de remonter à l'état présent d'un site à un état ancien complètement disparu. Elle part à la quête du passé. Elle devient restauratrice : elle nous restitue une image effacée et la revêt du charme de ce qui est irrémédiablement perdu. On l'a aisément compris, la rêverie est ici synonyme de mémoire et gardienne d'un temps à jamais révolu[473].

L'évocation de l'entrevue n'occupe que deux vers et se donne à lire comme un simple prétexte pour retourner au passé. La chevelure de la rencontrée ne tarde pas à devenir celle de la mère. La périphrase « la fée au chapeau de clarté » pourrait être celle de l'enfant qui a gardé dans son imagination cette comparaison entre sa mère et la fée. La chevelure blonde de la jeune fille vient illuminer le temps (le soir) et l'espace (la rue) « avec du soleil aux cheveux ». Elle transporte le poète d'un présent mélancolique vers un passé lumineux en transformant les « blancs sanglots » du quatrième vers en « blancs bouquets d'étoiles parfumées » au dernier vers.

Si dans les deux poèmes précédents la conjugaison de la majorité des verbes au passé nous aide à l'identification du souvenir, dans « Roman », Rimbaud a choisi d'utiliser le présent de la narration. Selon Riegel, le présent historique ou de narration est employé pour

> évoquer des événements passés, réels ou fictifs, dans une phrase isolée ou dans tout un fragment de texte. À la différence du présent évoquant un passé proche, il est éloigné du moment de l'énonciation, et décalé en bloc dans le passé. Il tire sa valeur temporelle du contexte (récit au passé), d'un adverbe ou d'un complément circonstanciel de temps indiquant notamment une date[474].

Le choix du présent par Rimbaud serait-il une manière de dire que ce poème communique une vérité générale au sujet de l'expérience amoureuse à l'adolescence ou serait-il une façon de rappeler l'essence orale du texte poétique ?

---

[473] Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, « La Poétique des lieux dans *La Recherche* ou remémoration et recréation chez Proust », *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 90.

[474] Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 300-301.

Ce n'est donc pas l'emploi des temps du passé qui nous permet de dire qu'il s'agit d'un souvenir mais plutôt l'énonciation particulière des deux indications spatiale et temporelle. En effet, le cadre temporel évolue de l'indéfini : (« un beau soir ») à une expression plus ou moins définie (« les bons soirs de juin ») pour aboutir à une indication plus explicite « Nuit de juin ! Dix sept ans ! ». L'indication spatiale suit le même cheminement puisque nous passons du général « sous les tilleuls verts de la promenade » au particulier « dans la clarté d'un pâle réverbère ». Cette progression du vague au précis peut correspondre à l'effort de mémoire exercé par le poète afin de se mettre dans le cadre de la première rencontre. Par ailleurs, la répétition de l'âge (dix-sept ans) à trois reprises ainsi que du cadre temporel (soir de juin, nuit de juin) et du cadre spatial à deux reprises (sous les tilleuls verts de la promenade) montre que la mémorisation de l'événement s'effectue grâce à son ancrage dans un cadre spatio-temporel bien précis.

Le temps et le lieu sont les détenteurs de la mémoire et les gardiens du souvenir. D'ailleurs, tout le long du poème le poète répète la référence au mois de juin qui est en même temps une référence à la saison (l'été), et à l'âge (dix-sept ans) qui est une saison de la vie. Gaston Bachelard considère que « le souvenir pur n'a pas de date. Il a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable ? Voilà la question qui donne la juste tension de réminiscence[475] ». En outre, Rimbaud emploie à plusieurs reprises le complément circonstanciel de lieu « sous les tilleuls[476] verts de la promenade ». Étudiant le lien entre le souvenir et le lieu, Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon réfèrent à Proust qui écrit dans *Le Temps retrouvé* : « Si notre vie est vagabonde notre mémoire est sédentaire, et nous avons beau nous élancer sans trêve, nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y combiner leur vie casanière » (chapitre IV, p. 567)[477] ».

Dans ce poème, nous avons l'impression que le temps et le lieu fusionnent, donnant ainsi son acuité aux sensations. Un beau mois, un âge sans souci et un cadre de promenade ne peuvent que contribuer à l'exaltation du plaisir et à l'enivrement du poète. Ici, la remémoration est liée à une sensation olfactive (« les tilleuls sentent bon », « le vent […] a des parfums de vigne et des parfums de bière... »), tactile (« l'air est

[475] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1960, p. 100.
[476] Selon Roland Barthes le tilleul est « l'arbre du parfum simple, du souvenir et de l'endormissement. » (Voir *op. cit.*, p. 249.)
[477] Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, *op. cit.*, p. 93.

parfois si doux, qu'on ferme la paupière »), auditive (« le vent chargé de bruits »), visuelle (« – Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon / D'azur sombre […] / Piqué d'une mauvaise étoile […] petite et toute blanche… »), gustative (« La sève est du champagne et vous monte à la tête… ») et charnelle (« […] on se sent aux lèvres un baiser / Qui palpite là, comme une petite bête… »). Ce sont fort probablement ces impressions imprimées en son cerveau (ou sa mémoire) qui permettent au poète de retrouver l'épisode révolu d'un premier amour.

Si dans le poème précédent le rapport à la mémoire demeure implicite, dans « Rosemonde[478] », le poète explicite le désir de garder en mémoire le souvenir de la rencontre. Les trois vers 11-12-13 sont riches en significations étant donné qu'ils mettent l'accent sur les éléments indispensables à la fixation du souvenir. Apollinaire nous dit, sous le mode de la suggestion, qu'un nom symbolique (un surnom), une sensation et un lieu suffisent à fixer l'événement. Il précise que le surnom de la femme doit être intimement lié à la sensation qu'elle a éveillée en lui et au cadre spatial dans lequel il l'a connue à la façon qu'expriment ces vers : « Je la surnommai Rosemonde / Voulant me rappeler / Sa bouche fleurie en Hollande ». D'ailleurs, en multipliant les références aux cadres spatiaux (au pied du perron de la maison de la dame, Amsterdam, le canal, le quai, Hollande) et en les éparpillant dans le désordre tout au long du poème, le poète retracerait l'effort de la mémoire dans la reconstitution du décor de la scène passée.

À partir de ces deux poèmes, nous pouvons saisir l'importance du décor dans la résurrection du souvenir de la scène amoureuse. En effet, grâce aux sensations qu'il suscite, la mémoire peut remonter dans le temps et retrouver le charme de l'instant passé en le ramenant à la vie.

2- Entre réalité et fiction

Dans la plupart des textes de notre corpus, nous nous trouvons dans le domaine de l'illusion vraie. Tout nous pousse à penser que la scène est réelle mais quand nous cherchons dans la biographie du poète, nous découvrons qu'elle pourrait bien être une création imaginaire de celui-ci. À cet égard, le poème « Roman » de Rimbaud est révélateur. En effet, à la première lecture du poème, nous avons l'impression qu'il nous

[478] Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, p. 88.

raconte une aventure amoureuse réellement vécue par le jeune poète puisque celui-ci nous a livré une description très précise du cadre spatio-temporel ainsi que des sensations qu'il exalte en lui, d'autant plus que la répétition de certaines expressions suivies du point d'exclamation (telles que « Nuit de juin ! Dix-sept ans ! ») nous fait croire à la nostalgie de l'adolescent revivant cette histoire une seconde fois. Cependant, une lecture minutieuse du texte sème le doute sur cette affirmation initiale. D'abord, le choix du titre est révélateur puisqu'il assimile le texte poétique, qui est censé être « un énoncé de réalité[479] », à une fiction. D'ailleurs, le poème a la structure d'un roman avec sa situation initiale (la promenade), sa situation intermédiaire (qui correspond à l'épisode de la première rencontre) et son dénouement (la rupture du couple amoureux et le retour à l'état initial). En outre, en nous racontant le souvenir d'une histoire d'amour sans se l'approprier, le poète nous situe dans le cadre de la romance, d'autant plus que le thème de la première rencontre trouve dans la fiction le champ favorable de son exaltation. Ensuite, l'emploi du pronom indéfini « on » au lieu du pronom personnel « je » et du présent (avec sa valeur gnomique) montre que Rimbaud a choisi de s'effacer de la scène en lui donnant une visée générale. Puis, en impliquant le lecteur par l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel « vous », le poète déplace l'attention de celui-ci de la scène réelle (parce que visible) vers une scène imaginaire qu'il peut ajuster à son goût ou à son expérience et réinventer à nouveau. Enfin, les deux compléments circonstanciels de temps (nuit de juin, dix-sept ans) nous permettent de nous situer au passé. La date inscrite juste après le poème (29 septembre 1870) ne correspond pas à la temporalité de l'aventure amoureuse[480] mais à celle de l'écriture, elle démontre une fois de plus que les événements racontés se situent au passé par rapport au moment de l'énonciation. Cependant, si nous nous référons à la biographie de Rimbaud précisément à sa date de naissance (le 20 octobre 1854), nous voyons qu'à cette date il a seize ans seulement et non dix-sept.

De même, si nous prenons à titre d'exemple le sonnet baudelairien, nous verrons que le poète a situé sa scène de première rencontre dans un cadre spatio-temporel, il a présenté le portrait de la femme qui passe et a peint l'effet de cet événement sur lui de telle sorte que nous considérons que ce poème raconte une histoire réelle. C'est l'avis de Jacques Crépet et Georges Blin qui estiment que l'épisode, en raison de son pouvoir

[479] Cette expression est de Käte Hamburger, elle est citée par Gérard Genette dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 22.
[480] La relation que le poète a vécue avec la demoiselle a duré du mois de juin au mois d'août.

d'émotion, est « trop évidemment vécu par le poète ». Néanmoins leur recherche ne les mène nulle part : comment identifier une inconnue en fuite que le poète n'a pas poursuivie et comment dater ce sonnet si Baudelaire ne lui a pas donné une date bien précise ? Ils pensent que cette rencontre s'est déroulée en 1860, date de la première publication du poème, mais est-ce suffisant, d'autant qu'il n'y a pas eu de témoin de cette scène solitaire ?

Il n'en est pas moins vrai que nous pouvons voir en ce texte poétique un simple travail sur la forme et le contenu qui se fonde sur « la reine des facultés[481] ». D'ailleurs, tous les éléments utilisés pour installer la scène dans la réalité ne font que la déréaliser puisque toutes les précisions nous renvoient à un autre espace dans lequel tous les repères de la réalité s'effacent, cédant la place à la fantasmagorie, au rêve voire à l'hallucination. La rue, la femme, la foule et même l'amour éprouvé par le sujet masculin sombrent dans le tourbillon du mystère et de l'imprécision et le lecteur ne garde dans son esprit que l'image d'un passage qu'il ne peut localiser sinon dans son imaginaire. Nous ne devons pas oublier non plus qu'en amour l'imaginaire devient l'autre visage de la réalité et un moyen très efficace de saisie de la vérité. Tout a l'air d'être réel mais ceci n'empêche pas le vrai de basculer dans le faire semblant. Dans ce même contexte nous citons cette phrase, très lourde de sens, de Breton : « Mais l'auteur, qui paraissait avoir entrepris de nous livrer quelque chose de sa vie, parle dans un rêve ! – *Comme dans un rêve*[482] ». Nous nous permettons donc de parler plutôt d'un « effet de réel » en admettant avec Philippe Hamon que

> ce n'est jamais, en effet, le réel que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction a posteriori encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des interprétants, des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture […][483]

De surcroît, nous ne pouvons ignorer le caractère fantasmatique de ce poème par lequel Baudelaire l'enfant veut revivre la scène de la rencontre primordiale en même temps que celle de la rupture avec la mère, à savoir la scène de la naissance[484].

Mais, l'alchimie poétique par la mise en marche du dispositif visuel veut que, même si elle est une création de l'imagination d'un sujet créateur, cette scène passe pour réelle à certains égards : derrière la figure de la passante peut se glisser n'importe

[481] Baudelaire, *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 396.
[482] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 90.
[483] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 129.
[484] Voir les pages précédentes.

quelle femme qu'un homme croise et perd dans une rue de Paris. La scène est habitable : il suffit de ramener les acteurs à la vie pour la voir rejaillir devant les yeux de son lecteur.

De même, le poème « Apparition » donne à penser que Mallarmé l'a écrit pour sa fiancée Marie Gerhard, mais la correspondance avec Cazalis fait naître une autre hypothèse : Cazalis était fort épris d'une jeune Anglaise, Ettie Yapp, et en avril 1863, il écrit à son ami alors à Londres : « [...] je te rappellerai une dette, ces vers, ce portrait que tu m'avais promis[485] ». Cette demande remontait à l'année précédente ; en effet, en juillet 1862, Mallarmé lui écrivait : « Tu me demandes des vers, frère [...]. Je te les promets exquis. Je ne peux pas faire cela d'inspiration : la turbulence du lyrisme serait indigne de cette chaste apparition que tu aimes : il faut méditer longtemps. L'art seul, limpide et impeccable est assez chaste pour la sculpter religieusement[486] ». Nous ne savons plus qui est l'héroïne de l'apparition : Est-ce Maria Gerhard ? Est-ce Ettie Yapp, la blonde muse de Cazalis ou la mère du poète ? Tout souvenir précis se transforme ici en rêverie dans un jeu de transposition des figures féminines. Par ailleurs, cette chevelure blonde qui surgit d'un temps lointain a couleur de mythe. Ne renvoie-t-elle pas à une autre scène amoureuse et à une autre figure féminine – mythique cette fois – Iseut ? À ce propos, Paul Bénichou écrit :

> Mais la joie réelle ne sait pas occuper, dans le présent, plus que l'espace de deux vers ; elle est aussitôt projetée dans le passé, par transfiguration des cheveux blonds en souvenir ou en mythe :
>
> Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
>
> La joie remonte le temps vers le passé révolu, vers ce paradis d'enfant gâté qui tient plus du songe que de la vie, et de la visite d'une fée que de l'amour[487].

La scène peut donc n'avoir aucun ancrage dans la réalité et ne pas référer à un événement réellement vécu par le poète à un moment précis de sa vie antérieure. Alors elle n'est que le fruit de son imagination dans laquelle Hoffmann voit une véritable mémoire quand il écrit dans un texte cité par Baudelaire :

> La véritable mémoire, considérée sous un point de vue philosophique, ne consiste, je pense, que dans une imagination très vive, facile à émouvoir et, par conséquent susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes du passé, en les douant, comme par enchantement, de la vie et du caractère propres à chacune d'elles…[488]

[485] Voir *Documents Stéphane Mallarmé*, présentés par Carl-Paul Barbier, Paris, Nizet, t. VI, p. 146
[486] *Ibid*., p. 41.
[487] Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 105.
[488] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 250.

Le poème « Chance[489] » de Paul Géraldy traduit implicitement la difficulté de cerner les frontières entre l'imagination et la mémoire. Dans ce dialogue adressé à l'aimée dans le but de rafraîchir le souvenir de la première rencontre et des circonstances qui ont favorisé la naissance de l'émoi amoureux, le poète recourt quelquefois à l'impératif et d'autres fois à l'interrogation oratoire. Nous remarquons que les verbes qu'il emploie (« imaginez-vous », « mais pense », « songe » (utilisé à deux reprises), « as-tu jamais pensé », « sais-tu que », « car souviens-toi ») évoquent à la fois l'imagination, la pensée et la mémoire comme s'il s'agissait d'une même faculté. N'est-ce pas une façon de refléter l'hésitation des chercheurs à situer l'emplacement précis des souvenirs et à saisir leur nature constitutive ?

Que le poète emploie les temps du passé ou du présent, ce n'est pas la scène elle-même qui nous est donnée à lire mais le souvenir ou la fantaisie de cette dernière, cette image qui reste imprimée dans l'esprit du poète. Une distance nécessaire s'installe entre la scène vécue (en réalité ou en rêve) et celle représentée. Elle correspondrait au temps que prendrait le souvenir pour mûrir et s'installer dans la mémoire avant de rejaillir sur le papier. Mais il faut noter que parfois le passé, loin d'être ce temps véritable que nous trouvons dans la narration de l'historien, n'est rien d'autre qu'une référence à l'antériorité de la scène fictive par rapport au moment de son écriture poétique. Pouvons-nous donc parler de « passé de poésie » par analogie au passé du récit de fiction ?

3- Le coup de foudre « moderne » : une nouvelle temporalité

> « Il n'y a pas de lendemain pour la foudre, *la foudre est l'avenir présent*.
> Dans le moment de l'amour, tout existe à jamais et rien n'existe plus.
> Le spasme est une plongée sublime dans le néant, mais c'est une naissance,
> *la première naissance dans la chaîne éternelle des naissances premières*. »
>
> Paul Éluard, « Les prestiges de l'amour », *Les sentiers et les routes de la poésie*, 1952.

Dans la plupart des textes, le recours à la mémoire n'est pas explicité mais se laisse deviner à travers le poème lui-même (par sa structure, les modes et les temps employés). Roland Barthes pense qu'

> il y a un leurre du temps amoureux (ce leurre s'appelle : roman d'amour). […]. Cependant la scène initiale au cours de laquelle j'ai été ravi, je ne fais que la reconstituer : c'est un *après coup*. Je reconstruis une image traumatique, que je

[489] Paul Géraldy, *Toi et moi* (1913), Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1960, p. 21-23.

> vis au présent, mais que je conjugue (que je parle) au passé : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. » : le coup de foudre se dit toujours au passé simple : car il est à la fois passé (reconstruit) et simple (ponctuel) : c'est si l'on peut dire : un immédiat antérieur[490].

Voyons si nous pouvons retrouver ces caractéristiques de la scène du coup de foudre dans tous les textes de notre corpus.

Dans plusieurs poèmes de notre corpus, le coup de foudre « se dit au passé simple ». La scène se présente comme étant à la fois antérieure et ponctuelle. Dans « Initium[491] », par exemple, le poète évoque la fascination que la vue fortuite de la femme entraîne au second vers : « Et le bal tournoyait quand je la vis passer ». Dans « Une conquête » également, Maupassant utilise le passé simple pour montrer l'effet du face à face avec « la merveille » : « Il sentit en son cœur naître comme un lien ». Dans « Nocturne[492] », c'est la femme qui cette fois décrit sa fascination en employant le passé simple : « Le premier soir qu'il vint ici / Mon âme fut à sa merci ».

Par contre, dans le sonnet « À une passante[493] », Baudelaire utilise le verbe « passer » conjugué au passé simple (« Une femme passa ») non pour dire le coup de foudre mais pour mettre l'accent sur la brièveté et la soudaineté de l'apparition de cette inconnue dans son champ visuel. Pour peindre l'effet de cette rencontre inattendue et en même temps foudroyante, il emploie l'imparfait (« je buvais »), dans un premier temps, et le passé composé (« m'a fait soudainement renaître »), dans un second temps.

Si le coup de foudre se donne à lire comme un événement antérieur, la ponctualité est exprimée à travers le sens des vers et non à travers la temporalité des verbes employés. La scène de première rencontre nous renvoie à une autre scène absente mais rendue présente à partir du dernier vers du poème : celle de la rencontre entre l'enfant et sa mère. Le temps de l'amour, précisément de la reconnaissance de ce sentiment se dilate et s'installe dans la durée que le verbe « savais » exprime (« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »). Le sentiment amoureux masculin est sous le signe de la virtualité que le plus-que-parfait du subjonctif exprime.

---

[490] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 228-229.
[491] Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 78.
[492] Charles Cros, *Le Coffret de santal* (1873), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 197-199.
[493] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 92-93.

Nous ne pouvons donc appliquer l'affirmation de Roland Barthes à ce poème puisque le coup de foudre ne se dit pas au passé simple mais oscille entre un passé proche et un passé lointain, un temps de la certitude et un temps de la virtualité dans une sorte de brouillage temporel.

Dans « Invocation[494] » de François Coppée et « Apparition » de Mallarmé, le coup de foudre ne se dit pas non plus au passé simple mais plutôt au passé composé (« J'ai senti qu'un espoir sublime et surhumain… », « Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté »). Dans « Ce jour-là… », Charles-Ferdinand Ramuz utilise l'imparfait pour évoquer l'effet métamorphique de la vue de la femme (« Ce jour-là, quand je t'ai vue, / j'étais comme quand on regarde le soleil »).

Pour sa part, dans « Les semblables[495] », Paul Éluard emploie le présent. Il propose une nouvelle manière quant à l'évocation de la scène. En effet, le récit de la première entrevue, qui le plus souvent s'étale sur la totalité du poème, n'occupe que la deuxième strophe. Il est évoqué au passage dans une sorte de parenthèse rétrospective mais cette fois au présent : « Tu passes dans la rue / Dans un ouragan de soleil / Je te rencontre je m'arrête / Je suis jeune tu t'en souviens ». Le choix du présent est certes significatif : ce temps de l'écriture rend plus vivace voire plus actuelle la scène vécue, il permet au poète de la revivre et de la rapprocher du présent du lecteur. D'ailleurs, si le passé simple soutient l'écriture de la fulgurance qui mime la singularité de l'événement, le temps présent donne vie et actualité aux êtres et suggère une action en représentation.

Ce poème est extrait du recueil *La Vie immédiate* et c'est ce qui expliquerait le recours au présent qui, dans ce discours adressé à l'aimée, sert à rapporter les événements dans l'immédiat tant de leur déroulement que de l'acte de leur énonciation. Martin Riegel considère que « la relation avec le moment de la parole est aussi étroite dans les énoncés utilisés dans des reportages en direct […] ou dans les parties de dialogues, réels ou fictifs, qui se réfèrent à la réalité immédiate[496] ».

Pour Éluard, le poème naît d'une réflexion sur les choses vues et saisies de façon immédiate de telle sorte que l'acte de dire coïncide avec l'expérience amoureuse vécue. Tel un miroir, le verbe reflète le scénario qui a uni le poète et la rencontrée sans le moindre recours à la distanciation. Le poète détruit les structures conformistes du temps

[494] François Coppée, *L'Exilée* (1877), *Œuvres complètes de François Coppée*, Paris, Librairie L. Hébert, 1892, t. II, p. 291-292.
[495] Paul Éluard, *La Vie immédiate* (1932), Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 55-56.
[496] Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 299.

(le jour et la nuit, le rythme cyclique des saisons, la vie et la mort) pour créer une nouvelle temporalité atemporelle gouvernée par l'amour.

Le présent met en exergue le travail de la mémoire qui transforme le passé en images présentes qui coïncident avec le moment de l'énonciation. Saint Augustin a déjà exprimé cette idée dans un passage du livre XI des *Confessions* :

> Si l'avenir et le passé existent, je veux savoir où ils sont. Si je ne puis encore le savoir, je sais cependant qu'en quelque lieu qu'ils soient, ils n'y sont ni futurs ni passés, mais présents. Car s'ils sont à venir, ils ne sont pas encore; et s'ils sont passés, ils ne sont déjà plus. En quelque lieu donc qu'ils soient, ils n'y peuvent être que comme présents. Ainsi, lorsqu'on raconte des événements passés qui ont vraiment eu lieu, la mémoire reproduit non pas ces événements qui ne sont plus, mais les mots qui expriment les images que les événements ont gravés dans notre esprit en passant par les sens, comme les traces de leur passage. Mon enfance, par exemple, qui n'est déjà plus, est dans le passé, qui lui même n'est plus; mais son image, lorsque j'évoque son souvenir et que j'en parle aux autres, c'est dans le présent que je la vois, parce qu'elle est encore dans ma mémoire[497].

Le poème n'évoque donc pas le souvenir d'un événement passé mais repeint son image présente dans la mémoire et c'est ce qui expliquerait le recours au présent de l'indicatif. L'utilisation de ce temps peut aussi découler d'une volonté de marquer un écart par rapport aux canons appliqués au roman, façon de dire que le poème a sa temporalité propre, étant avant tout discours. Le récit de la première rencontre est encastré dans un texte dont l'identité première est d'être un discours.

De surcroît, ce poème met en place une nouvelle vision[498] de la scène de première rencontre amoureuse : l'effet n'est pas présenté dans son acuité habituelle puisqu'au lieu de la violence du choc (ravissement, fascination, coup de foudre…) nous retrouvons le calme d'une attitude presque indifférente, suggérée par les deux vers : « Je te rencontre je m'arrête / Je suis jeune tu t'en souviens ». Le face à face donne naissance à une impression première qui s'enrichit successivement et contribue à la prise d'une décision liée au couple amoureux. Cette deuxième strophe est le point de départ d'une longue liaison entre le poète et la femme, liaison qui bascule entre l'attraction et la répulsion. À la rapidité vertigineuse du coup de foudre classique se substitue la lenteur d'un développement progressif : la soudaineté liée à la présence imprévisible de la femme dans le champ visuel du poète est ici éliminée par l'emploi neutre du présent de

[497] Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Nathan, 1998, livre XI, chap. XVII, 23, p. 39.
[498] Il s'agit d'une vision moderne de la scène de première rencontre amoureuse que ce soit par rapport à la scène romantique ou classique.

l'indicatif. L'effet est retardé puisqu'au lieu de la passion instantanée, nous assistons à une alternance entre oubli et mémorisation, et ce n'est que vers la fin du poème que l'amour partagé est affirmé. Serait-ce une tentative de rendre la scène plus réelle et par conséquent plus proche du lecteur ?

Dans *Nadja* également, et précisément dans l'épisode de la première rencontre, Breton emploie le présent. L'adverbe « tout à coup », qui est normalement suivi dans les scènes classiques d'un verbe conjugué au passé simple, est dans ce cas conjugué au présent (« Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu[499] »). L'utilisation du présent dans ce récit peut s'expliquer par la volonté de Breton de référer à la réalité immédiate. Martin Riegel note que « la forme grammaticale « présent » entretient apparemment une relation privilégiée avec l'époque présente (« l'actuel »), qui est contemporaine de l'acte d'énonciation[500] ». En effet, le récit poétique, que ce soit celui de Breton ou d'Aragon se distingue du système des temps du roman classique essentiellement fondé sur l'imparfait et le passé simple. Jean-Yves Tadié le remarque en ces termes :

> *Le Paysan de Paris*, comme les récits de Breton, est écrit en utilisant le système des temps du discours (terminologie de Benveniste) ou du commentaire (Weinrich), c'est-à-dire l'ensemble passé composé – présent – futur, qui ne permet pas de distinction entre premier plan et arrière plan, et qui a été choisi justement contre le système du récit, et comme pour condamner le roman classique[501].

Contrairement à l'imparfait qui est le temps habituel du récit et qui signifie qu'il n'y a plus rien à attendre (tout a eu lieu), le présent est le temps où tout peut surgir mais quand le texte est écrit, l'événement a déjà passé. Il s'agit peut-être d'une façon de fixer l'instant afin de saisir le sens qu'il cache ou qu'il révèle.

Cependant nous notons que, quel que soit le temps utilisé dans l'évocation du coup de foudre, la scène demeure un événement antérieur situé au passé. Le passage par la mémoire est inéluctable. Le texte poétique en fixant cette expérience se constitue en tant que trace indélébile contre l'érosion du temps. Nadja[502] ne prie-t-elle pas Breton d'écrire un roman pour sauver leur rencontre de la disparition, voire de l'oubli ?

---

[499] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 72.
[500] Martin Riegel, *op. cit.*, p. 298.
[501] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 50.
[502] Nadja s'adresse à Breton : « André ? André … Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous, il faut que quelque chose reste… » (Voir André Breton, *op. cit.*, p. 117).

Pour conclure, nous dirons qu'à partir de Baudelaire la temporalité du coup de foudre a subi une transformation puisqu'elle ne se limite plus au passé simple mais se conjugue à d'autres temps, à savoir l'imparfait, le passé composé voire le présent.

4- Poème automatique et prolepse : l'antithèse d'un souvenir ou la mémoire du désir

Dans la majorité des poèmes de notre corpus, la première rencontre se présente comme un événement passé et entièrement achevé par rapport au présent de son inscription poétique. Mais est-ce que tous les poèmes de la première rencontre évoquent cet épisode en tant que souvenir situé obligatoirement au passé ?

« Tournesol[503] » apporte un contre-exemple à l'inscription de la scène écrite à retardement. En effet, ce poème décrit par anticipation l'événement qui se déroulera quelques années après entre Breton et Jacqueline Lamba. Ce poème automatique brouille la temporalité habituelle de la scène de première rencontre et situe l'écriture à un moment antérieur de sa concrétisation dans la réalité. Il met en exergue le pouvoir alchimique du verbe mais surtout celui de l'inconscient intimement lié à l'explicitation incontrôlée d'un désir.

L'écriture automatique institue un nouveau rapport à la mémoire : au lieu de renvoyer à un moment passé, réel ou imaginaire, le poème automatique anticipe et annonce ce moment qui aura lieu réellement après l'écriture, donnant ainsi à la scène un caractère divinatoire. D'ailleurs, Anna Lo Giudice pense que « l'automatisme est l'un des moyens privilégiés de récupération par l'homme de ses pouvoirs perdus[504] ».

Avec l'écriture surréaliste s'invente un jeu de mémoire qui est en même temps un jeu de miroirs entre la scène « surréelle » du poème automatique écrit en mai ou juin 1923 et la scène réelle vécue par le poète le 29 mai 1934 et réécrite dans un autre texte en 1937. Jean-Yves Tadié considère que « le rêve enchâssé dans un récit poétique n'est pas une parenthèse gratuite ; sa place, au début, au centre, à la fin du livre, n'est pas fortuite […]. Le récit interprète le rêve, et le rêve interprète le récit[505] ». Nous le démontrerons à partir de la double analyse du poème « Tournesol » et de la scène de première rencontre prenant place dans le récit poétique *L'Amour fou*.

[503] André Breton, *Clair de terre* (1923), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 85-86.
[504] Anna Lo Giudice, *L'Amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 151.
[505] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 170.

Dans ce poème, Breton recourt aux temps conventionnels du récit (l'imparfait et le passé simple) de telle sorte que nous pouvons le lire soit comme un souvenir d'une scène antérieure soit comme un conte. Mais, Breton précise qu'il s'agit d'un poème automatique, ce qui nous met dans une situation de réception totalement différente. En effet, le texte raconte une scène de rencontre au passé mais ce n'est plus le passé temporel mais celui de l'inconscient, ce qui fait que cet événement « *ne s'est pourtant pas passé*[506] » et attend donc sa concrétisation.

Le titre « Tournesol » peut renvoyer à la fleur nommée « hélianthe » qui suit le mouvement du soleil. Par opposition à l'ambiance nocturne du poème, ce grand soleil vient illuminer l'espace poétique. Il imiterait l'effet métamorphique de l'amour que le poète attend voire rêve. Par ailleurs, la dédicace à Pierre Reverdy des deux poèmes « Clé de sol » et « Tournesol » dévoile les raisons du choix de ce titre. Breton explicite ce lien en ces termes :

> […] j'ai toujours aimé ce nom, Pierre Reverdy, auquel j'ai dû jadis donner inconsciemment ce prolongement : pierre qui ne roule plus, pierre qui amasse mousse. L'idée d'une telle pierre m'est visuellement très agréable, elle est encore fortifiée en moi par le souvenir de cette rue *des Saules*, construite en torrent, que j'escaladais toujours avec joie pour aller voir Reverdy certains matins de 1916 et 17[507].

Dans ce poème, l'identité de la femme demeure insaisissable : elle est au début « la voyageuse », ensuite « la jeune femme », puis « la dame sans ombre », après « la belle inconnue » et enfin « cette femme ». Elle oscille entre une image réelle et une autre virtuelle provenant seulement de l'inconscient du poète qui se demande si elle est « l'ambassadrice du salpêtre » ou « la courbe blanche sur fond noir ». Dotée d'une identité multiple, elle une femme-image, une femme-fantôme, une inconnue-connue, une femme-sirène puisqu'elle « a l'air de nager », « une survenante » jaillissant inopinément dans l'esprit du poète…

L'image que ce poème automatique donne à la femme va trouver sa concrétisation dans la personne de Jaqueline Lamba de telle sorte qu'à une figure provenant de l'imaginaire du poète peut correspondre une femme réelle trouvant sa place dans l'œuvre et la vie de celui-ci. L'inconnue du poème est l'annonciatrice de celle qui sera connue par Breton dans le récit de l'amour véritable. La nuit du Tournesol

[506] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 83.
[507] *Ibid*., p. 96.

apporte une vérification à ce poème prophétique, ce qui fait du hasard une réalisation nécessaire et même excédentaire du désir enfoui.

D'abord, le cadre spatio-temporel est quasi identique : le premier vers du poème « Tournesol » nous met en présence d'une femme qui traverse « les Halles à la tombée de l'été ». Identiquement à la scène du récit, la rencontre se situe dans le cadre spatial général de Paris. L'expression « la tombée de l'été » peut reprendre celle de « la tombée du jour » qui n'est autre que l'équivalent sémantique de « la tombée de la nuit » et d'ailleurs le poème se déroule dans une ambiance nocturne. De même, la rencontre avec Jacqueline Lamba est située au soir (« À sept heures et demie », « L'admirable courant du soir »). La mention au sixième vers du « Chien qui fume », célèbre café des Halles, confirme la topographie dont se réclame le face à face avec l'actrice de *L'Amour fou* (« dans une salle de café »).

Ensuite, la figure féminine du poème correspond à plusieurs égards à celle de Jacqueline Lamba. Le fait qu'elle est légère comme le montre le deuxième vers : « Marchait sur la pointe des pieds » et qu'elle « a l'air de nager » confirme sa pratique de la natation. D'ailleurs, le numéro de music-hall dans lequel la jeune femme paraissait quotidiennement était un numéro de natation et c'est pour cette raison que Breton a choisi de la nommer « ondine » ou « naïade ».

La femme est intimement liée à la figure maternelle dans les deux textes. Dans le poème, la voyageuse est « la marraine de Dieu », c'est-à-dire celle qui protège et veille sur le rêve de Breton. Elle est celle qui apporte secours à cet être aux prises avec le désespoir. Et dans le récit, le sourire de Jacqueline laisse chez Breton le souvenir « d'un écureuil tenant une noisette verte », image de la femme-mère qui prépare la naissance de la fille « Écusette de Noireuil » ; étrange jeu de sonorités ! De surcroît, le sein qui apporte bien être et réconfort ne peut être que celui de la mère. Le premier contact (oral ou tactile) avec ce sein est décrit d'une façon quasi identique dans le poème (« les baisers de secours se joignaient aux seins de la belle inconnue ») et dans le récit (« Il me deviendrait peut-être brusquement impossible de faire un pas, sans le secours d'un bras qui vient s'unir à mon bras et me rappeler à la vie réelle en m'éclairant délicieusement de sa pression le contour d'un sein »).

Enfin, la fascination de Breton devant le charme de la rencontrée apparaît d'une façon quasi identique dans le poème et dans le récit poétique. La phrase dans le récit : « Les cheveux de pluie claire sur des marronniers en fleurs… » rappelle le vers : « Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers ». Elle souligne l'effet du face à

face avec la femme et prépare la métamorphose du sujet masculin. Une transformation se produit grâce à la femme qui permet le passage à une autre rive en franchissant le Pont-au-change. Cette idée de changement transparaît dès le titre puisque le tournesol est également un réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides. Nous la retrouvons encore dans le vers suivant : « Rue Gît-le-Cœur les timbres n'étaient plus les mêmes ».

Par ailleurs, ce n'est pas par hasard que Breton compare dans son récit la tour Saint-Jacques au tournesol. En effet, il voit que, comme le tournesol, la tour se dresse très seule dans un coin de terre plus ou moins ingrat et que des circonstances assez troubles ont présidé à son édification, auxquelles le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié. En effet, au XIVème siècle, l'alchimiste Nicolas Flamel a fait de la tour le lieu d'expériences alchimiques mystérieuses qui lui ont valu de passer pour l'inventeur légendaire de la pierre philosophale. Breton considère que le virement du bleu au rouge qui est la propriété spécifique du tournesol réactif rappelle les couleurs distinctives de Paris dont ce quartier est le berceau. La statue d'Étienne Marcel joue un rôle analogue puisqu'elle sert à désigner le cœur de la Cité. L'évocation de la tour Saint-Jacques ne serait-elle pas une façon de suggérer le nom de l'inconnue ? À ce propos, Jean-Luc Steinmetz écrit :

> La tour Saint-Jacques féminin-masculin, fleur et réactif, phallique mais aussi matricielle (dans ses souterrains on procédait en des matras à la recherche du grand œuvre) se dresse, suggérée par la femme comme son répondant, bien que Breton se garde de nous dire que *Jacqueline* est le prénom de l'inconnue[508] !

Nous remarquons un jeu de puzzle entre le poème automatique et le récit poétique. La pièce manquante dans le poème apparaît implicitement dans le récit de telle sorte que le lecteur puisse suivre la logique adoptée par l'auteur. Nous ne pouvons comprendre les vers du poème qu'en les mettant en lien avec le récit. Nous prenons à titre d'exemple les quatre derniers vers. Si nous nous limitons à l'analyse de ces vers, nous aboutissons à des questions plus qu'à des réponses : pourquoi Breton a-t-il choisi le grillon ? Pourquoi celui-ci lui demande de passer ? Cependant, quand nous lisons ces mêmes vers à la lumière de ce que Breton a écrit dans le récit, tout devient plus clair. Breton exprime ses doutes voire sa crainte face à cette histoire d'amour qui est en train de naître. Plusieurs phrases le montrent : « Allons ! C'est seulement dans les contes

[508] Jean-Luc Steinmetz, *André Breton et les surprises de L'Amour fou*, Paris, PUF, 1994, p. 48.

qu'il est impossible au doute de s'insinuer[509] » « Il serait temps encore de reculer[510] ». Mais aux vœux lancés par Breton (« Que ce rideau d'ombres s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière[511] ! ») répond le grillon : « André Breton a-t-il dit passe ». On pourrait penser qu'il s'agit de la voix de l'inconscient ou celle du désir qui appelle Breton à franchir le pas et par conséquent à vaincre ses doutes en retrouvant la foi dans la magie de l'amour. La phrase « Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle[512] ! » est très riche de signification puisque nous avons l'impression que Breton lance un appel à son poème « Tournesol » et qu'il nous renvoie par la même occasion à la découverte de ce texte. Jean-Luc Steinmetz considère que

> plutôt que d'y voir un oracle, Breton aurait pu y détecter un scénario imaginaire qu'un jour ou l'autre il *se devait* de tourner. En cette nuit, l'*ordonnatrice* (puisque l'amant lui confère ce titre) décide du désir en suspens, redonne configuration aux objets flottants du texte ancien et définitivement s'inscrit (est inscrite) à l'endroit que celui-ci lui ménageait […] pour que soit enfin rempli le contrat libidinal qu'il avait passé avec lui-même[513].

Mais l'analyse minutieuse des deux textes ne démontre-t-elle pas le pouvoir de l'écriture automatique dans l'annonce de l'événement ? Ce poème met en exergue le pouvoir du désir en tant que libérateur de l'automatisme et le pouvoir de l'inconscient en tant qu'annonciateur de l'avenir par le biais de l'écriture. Anna Lo Giudice définit l'écriture automatique en ces termes :

> Dans la pratique de l'écriture automatique, le sujet s'abandonne, tel un amant en proie au désir, au flux intérieur d'expression, insoucieux du sens. C'est un moyen de libération du langage qui retrouve, grâce à elle, sa puissance germinative comme sa puissance symbolique. Pour pratiquer l'automatisme, il faut se mettre dans un état d'abandon total et n'opposer aucune résistance à l'accueil de la parole intérieure. Abolition du recours à l'esprit critique et autocritique, il exige de se laisser conduire par l'entrain des mots, de se livrer à leur illogisme, au flux des images, tout comme dans l'amour où l'on s'abandonne au flux du désir et des émotions[514].

La pratique de l'écriture automatique permet donc de retranscrire de manière spontanée la logique du désir. Nous découvrons avec Breton un nouveau type de

[509] André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 68.
[510] *Ibid*., p. 69.
[511] *Ibid*., p. 73.
[512] *Idem*.
[513] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 58.
[514] Anna Lo Giudice, *op. cit.* p. 154.

mémoire : celle du désir en quête de son objet. Essayant d'appréhender le lien entre la mémoire et la fixation des événements qui se sont déroulés du 5 au 24 avril 1931, André Breton avance : « La mémoire ne me restitue de ces quelques jours que ce qui peut servir à la formulation du désir qui primait à ce moment pour moi tous les autres[515] ».

En plaçant la mémoire du côté de l'inconscient, l'écriture automatique constitue une révolution par rapport à la temporalité conventionnelle de la scène amoureuse. Celle-ci n'est plus un événement passé que l'écriture poétique relate dans l'après coup mais un fait futur que le poème prophétique annonce d'avance.

5- De quelques rapports entre l'amour et la mémoire

« Combien se rencontrent qui ne s'étaient jamais rencontrés pour se séparer trop tôt, mais ne s'oublier jamais ? »
Shelley, *Ginevra*.

« Mémoire, sœur obscure et que je vois de face
Autant que le permet une image qui passe… »
Jules Supervielle, *Oublieuse mémoire*, 1949.

Le rapport à la mémoire peut demeurer implicite et imposer au lecteur un travail de repérage des temps et des modes des verbes conjugués afin de le saisir, ceci n'empêche pas que ce rapport puisse être explicité dans quelques poèmes. Dans « Les semblables » à titre d'exemple, le poème est fondé sur un jeu entre « je » et « tu », d'une part, et entre souvenir et oubli de l'autre. L'oubli se conjugue avec les deux personnes, il s'exprime de différentes manières : il peut correspondre soit au changement d'idée qui met l'accent sur la perte de ce qui précède, ou au sommeil, cet oubli momentané. Le poème retrace l'itinéraire auquel obéit l'épisode de la première rencontre dans l'esprit de chacun des deux acteurs à travers le balancement entre sa fixation dans la mémoire et son effacement : la femme se souvient du poète puis l'oublie, le poète passe par le trajet inverse : il l'oublie et ce n'est que vers la fin qu'il se souvient d'elle.

Le poète nous livre sa définition de l'amour à travers un jeu entre souvenir et oubli : aimer c'est se souvenir et même se souvenir encore et toujours grâce au pouvoir de la parole poétique. À cet égard, Paul Éluard écrit : « Un amoureux qui parle est un poète et ce qu'il dit efface le temps qui l'isole de l'objet aimé. Il donne à l'amour une

[515] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 130.

vie constante, invincible. Il s'éternise[516] ». De même, la vraie rencontre (ou « la rencontre capitale[517] ») est celle qui résiste au passage du temps, étant cet acte perpétuel pour deux êtres qui se connaissent et se reconnaissent dans le partage de l'amour comme sentiment éternel. Au souvenir féminin initial : « tu t'en souviens » répond l'affirmation masculine finale : « Je n'ai jamais pu t'oublier ». À ce propos, Jean-Yves et Marc Tadié soulignent :

> La mémoire est donc intimement liée à nos sentiments : elle les crée, elle les maintient. Pourrait-on aimer sans mémoire ? […] Aimer quelqu'un, n'est-ce pas à chaque instant implicitement se souvenir de ce qu'il est et de ce qu'il nous apporte[518] ?

La première rencontre, cet événement passé s'installe dans un présent et même dans un futur qui correspond à une décision en même temps qu'une promesse que la dernière strophe véhicule : « Fini…/ Nous ne nous quitterons jamais ». Cette promesse d'une union future traduirait la certitude du désir retrouvant le désir qui lui répond.

Le poème sans titre[519] d'Aragon établit un autre type de lien avec la mémoire. Pour le poète, la femme est celle qui peut le sauver en l'aidant à oublier son passé. Contrairement au sujet masculin qui s'attache aux souvenirs que « les pauvres photos jaunies » renferment, la femme coïncide avec le présent étant totalement détachée de son passé et de tout lien avec la mémoire. Ces yeux sont des yeux « d'oubli pur », « d'oubli bleu » et elle ne se rappelle rien ni gens ni paysages, ce qui fait d'elle une femme éternellement jeune. Peut-être qu'il faudra distinguer ici entre une mémoire heureuse et une autre malheureuse que le poète veut fuir et n'y parvient que grâce à la femme salvatrice. D'ailleurs, dans tous les poèmes dans lesquels Aragon célèbre sa rencontre avec Elsa, il lui donne cette image de femme protectrice et médiatrice qui lui permet de renaître et de redécouvrir la beauté et l'amour voire la vie[520]. N'écrit-il pas

[516] Paul Éluard, « Dit de la force de l'amour », *Poèmes retrouvés*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 878.
[517] Cette nomination a été utilisée par André Breton dans le cadre d'une enquête menée, avec Éluard. Elle porte sur la rencontre et pose les questions suivantes : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? ». Les résultats ont été publiés en décembre 1933 dans la revue *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 101-116.
[518]Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 311.
[519] Louis Aragon, *Elsa*, Paris, Gallimard, 1959, p. 29-30.
[520] Voir à cet égard les poèmes « Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse » (Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 174-175) et « Il n'aurait fallu » (*Ibid*., p. 181-182).

dans « L'amour qui n'est pas un mot[521] » : « Je suis né vraiment de ta lèvre / Ma vie est à partir de toi » ?

Le poème nous livre la définition de l'amour qui est rencontre d'une présence capable de détourner le poète de son passé et de le faire vivre dans un présent d'éternité. Mais ce poème écrit pour anéantir tout lien avec la mémoire dévoile une caractéristique du présent voué irrémédiablement à devenir passé. D'ailleurs, même la présente à laquelle Aragon s'adresse n'est plus désormais qu'une absente. Le discours amoureux exige la présence de la femme à la manière exprimée par Eric Gans :

> Le langage lyrique, comme tout langage, supplée à une absence. Le lieu de provenance de la parole du poète-sujet se double d'une scène imaginaire où est évoqué ce que nous appelons, de façon sans doute trop simple, l'« objet de son désir ». […] L'absence motive le poème dans la mesure où le poème demande à l'être absent de ne plus l'être[522].

L'énonciation poétique manifeste le plus nettement le pouvoir qu'a la parole de saluer la présence de la femme aimée absente, juste en la nommant. Jules Supervielle illustre parfaitement cette idée dans les vers suivants :

> Dans l'oubli de mon corps
> Et de tout ce qu'il touche
> Je me souviens de vous, […]
> Et je ferme les yeux
> Pour vous voir revenir
> Du plus loin de moi-même
> Où vous avez failli
> Solitaire, périr[523].

Le travail de reconstruction de la scène coïncide avec le présent de l'écriture mais également avec le désir de faire du souvenir un moment éternel. D'où le recours au présent et surtout à sa valeur omnitemporelle par quelques poètes comme Aragon, Éluard et Breton. Chez le poète, l'amour plus que tout porte le poids du passage du temps et la seule défense contre cette fuite est dans son abolition par le présent grâce aux mots qui, en restituant le passé dans le présent sensible et subjectif du discours, ont cette vertu de créer une illusion de pérennité. Ce désir d'éternité est exprimé dans ces vers : « C'est toujours la première fois / Quand ta robe en passant me touche[524] ». Nous le retrouvons également dans « Toujours pour la première fois[525] » qui place l'amour

[521] *Ibid*., p. 171-173.
[522] Eric Gans, « Naissance du Moi lyrique. Du féminin au masculin », *Poétique* n° 46, avril 1981, p. 131-136.
[523] Jules Supervielle, *La Fable du Monde* (1938), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 391.
[524] Louis Aragon, « L'amour qui n'est pas un mot », *op. cit.*, p. 172.
[525] André Breton, *L'Air de l'eau* (1934), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 180-181.

dans le cercle de l'éternel retour que ces vers exaltent : « J'ai trouvé le secret / De t'aimer / Toujours pour la première fois ». Fondée sur le souvenir qui arrache au temps ce qu'il abolit, la poésie de la première rencontre est fille de Mnémosyne. Elle sauve la scène amoureuse en donnant à un moment éphémère et souvent ancré dans un passé ponctuel, une existence perpétuelle.

La poésie offre au poète l'espace d'un exercice spirituel où « la présence abolie se change en présence spiritualisée[526] » grâce à l'imagination qui, faisant le lien entre les sensations et un moment précis ou une localisation spatiale, reconstitue la scène passée. D'ailleurs, Danilo Martuccelli (1995) considère qu' « on n'éprouve jamais l'amour pour la première fois, on se le rappelle toujours ». Pour lui, « le véritable organe de l'amour n'est ni le cœur, ni le sexe, mais l'imagination[527] ».

La parole poétique serait ce moyen par lequel le poète tente de réinstaurer l'instant fugitif de l'amour naissant dans un désir d'immortaliser la bien-aimée et de retrouver ce bonheur vécu à l'imparfait. L'émotion serait cette composante que l'érosion du temps ne peut toucher. Grâce à la mémoire involontaire ou à l'imagination, le souvenir du face à face amoureux rejaillit dans le présent de l'énonciation et restitue l'intensité du choc originel. La chaîne des émotions demeure, elle permet au poète de remonter à l'événement lui-même grâce au sentiment, ce « cœur indestructible de la mémoire[528] ». Cependant, le désir de garder la singularité de cette expérience est accompagné de l'affirmation de son appartenance au passé. Désormais, le poème est déchiré entre un désir lumineux de prolongement dans un temps pérenne et un goût d'instant volatil qui lui donne sa couleur mélancolique. Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon écrivent dans ce même esprit :

> Manifestement, deux sentiments contradictoires travaillent ce passage : d'abord, la joie de la victoire, grâce à la mémoire, sur le temps destructeur, et, secrètement aussi peut être, le plaisir d'avoir préservé, grâce autant au souvenir qu'à la magie de l'écriture, ces images, sensations et impressions volatiles. Le sentiment du caractère éphémère de la vie, la résignation désenchantée à l'impossibilité de redonner complètement vie à ce qui est déjà mort marque, ensuite, de sa sombre tonalité ces lignes[529].

[526] Louis Lavelle, *Du Temps et de l'éternité*, Paris, Aubier, 1945, p. 319.
[527] Cité par Serge Chaumier, *La Déliaison amoureuse de la fusion au désir d'indépendance*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 27.
[528] Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976 [1971], p. 235.
[529] Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, « La Poétique des lieux dans *La Recherche* ou remémoration et recréation chez Proust », *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 91

Chapitre II- Intertextualité ou réécriture de la première rencontre moderne ?

« Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée »
Mallarmé.

« Inventer au fond, c'est se ressouvenir »
Nerval, la lettre préface des *Filles du feu.*

Nous avons étudié au début de cette troisième partie les différents rapports qu'entretient le texte poétique avec la mémoire en mettant l'accent sur l'apport de la scène moderne (surtout dans les écrits surréalistes) dans la mise en mots de la première rencontre. Nous avons vu que, dans la majorité des cas, le poème est une reconstruction d'une scène antérieure (réelle ou fictive) grâce au travail de la mémoire et de l'imagination. Cependant, nous ne pouvons passer sous silence l'existence d'un autre type de mémoire qui relie les textes entre eux puisque souvent chaque poème réfère implicitement ou explicitement à un autre. Nathalie Piégay-Gros soutient que « nul texte ne (fait) totalement abstraction de ce qui l'a précédé, nul auteur ne (peut) revendiquer une création *ex nihilo*, où la mémoire de ses lectures n'aurait aucune part[530] ».

D'ailleurs, lors de l'analyse des textes de notre corpus nous avons détecté des ressemblances voire des échos entre eux : souvent la lecture d'un poème nous rappelle un autre, que ce soit par un mot ou une idée, une forme ou un sens, une image ou une figure. Nous partons donc de l'hypothèse selon laquelle toute scène est dans une certaine mesure une nouvelle écriture d'une scène matricielle. Mais quelle est cette scène origine : est-ce « À une passante » de Baudelaire comme le pense Claude Leroy, ou encore « Une allée du Luxembourg » de Nerval ?

1- Identification de la scène matricielle

Nous allons essayer à travers une étude comparative des deux poèmes « À une passante » de Baudelaire et « Une allée du Luxembourg[531] » de Nerval de voir lequel des deux textes pourrait être le modèle originaire de la scène de première rencontre moderne.

Dans les deux poèmes nous retrouvons presque le même scénario : à Paris (dans une rue, dans une allée du Luxembourg), un homme (le poète) croise une femme (une

[530] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 113.
[531] Gérard de Nerval, *Odelettes*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 1635. Cette odelette a paru dans l'*Almanach des Muses* de 1832.

passante, une jeune fille). L'échange des regards illumine le poète comme un éclair, mais ces deux scènes de rencontre avec une inconnue se jouent en un instant et resteront sans suite. De même, nous détectons une certaine parenté lexicale puisque nous retrouvons dans les deux poèmes les verbes « passer » (deux occurrences chez Nerval) et « fuir », les substantifs « nuit » et « regard ». En outre, nous remarquons que dans les deux cas, le poète semble inscrit dans son maintenant de l'écriture tandis que la rencontre amoureuse oscille entre le passé qu'elle n'est déjà plus et le futur qu'elle ne sera sans doute jamais.

Passons maintenant aux différences :

Alors que dans le poème de Nerval, le cadre de la rencontre est indiqué dès le titre « Une Allée du Luxembourg », dans « À une passante », le lieu est mentionné dès l'ouverture du poème : « La rue assourdissante autour de moi hurlait ». De surcroît, nous remarquons que, contrairement à la rue qui se présente comme étant un lieu défavorable à la rencontre, l'allée du jardin du Luxembourg est un espace de promenade agréable et qui est normalement plus propice à l'épanchement amoureux.

Si dans l'odelette, la rencontrée est en apparence définie par l'emploi de l'article défini « la » dans « la jeune fille », dans le sonnet par contre, elle est indéfinie : c'est « une femme ». Mais en réalité, toutes les deux demeurent inconnues pour nous lecteurs. Il s'agit donc dans les deux cas de passantes.

La description de la jeune fille est focalisée en premier lieu sur son mouvement agile et rapide que l'emploi des deux adjectifs épithètes « vive et preste » et de la comparaison « comme un oiseau » met en relief. Elle est focalisée, en second lieu, sur deux parties du corps féminin, à savoir sa main qui porte une fleur et sa bouche qui chante, ce qui nous met en présence d'une femme dont le corps est porteur de signes positifs étant liés au bonheur. Baudelaire, de son côté, choisit de commencer par le portrait de la passante avant d'évoquer son mouvement. Il passe d'une description de son allure générale (sa taille, son habit, ses mouvements) à l'évocation de sa jambe et de ses yeux. Cette femme « en grand deuil » incarne l'idéal parnassien où la beauté est statique « jambe de statue », elle frôle la perfection en mariant l'agilité à la noblesse et la douceur à la douleur mais en même temps elle est entourée d'un halo de mélancolie et laisse pressentir un danger de mort.

Contrairement au sonnet baudelairien dans lequel l'échange visuel est explicite et se trouve à l'origine de la fascination du poète, dans le poème de Nerval, il est implicite et l'effet de la rencontre est suggéré à travers l'énumération et la gradation hyperbolique

« Parfum, jeune fille, harmonie... » qui met l'accent sur le mouvement ascendant de l'émotion du poète face à la beauté quasi-idéale de cette passante.

Dans les deux poèmes, nous avons une interrogation sur la possibilité d'union amoureuse mais si Nerval a choisi de s'interroger dans un monologue intérieur (« C'est peut-être la seule au monde / Dont le cœur au mien répondrait, / Qui venant dans ma nuit profonde / D'un seul regard l'éclaircirait ! »), Baudelaire pose la question : « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » dans un semblant de dialogue. Dans les deux cas, le franchissement est d'abord posé comme hypothèse dans laquelle le poète envisage l'éventualité de l'union sentimentale. Mais rapidement, il devient nul et trouve son illustration dans le mot « Adieu » qui efface tout espoir d'union et l'adverbe « *jamais* » atténué par « peut-être ».

Dans les deux poèmes, l'union amoureuse se révèle impossible. Mais si dans « À une passante » l'impossibilité d'une retrouvaille est causée par l'impossibilité d'une nouvelle concordance du lieu et du temps (« Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais »), dans le poème de Nerval, c'est la fuite de la jeunesse qui est l'obstacle au bonheur (« – ma jeunesse est finie... »). Il faut avouer que la fermeture du poème de Nerval est plus pessimiste que celle du sonnet de Baudelaire. Celui-ci a achevé son poème par une déclaration amoureuse qu'il a réussi à communiquer comme le montre le dernier vers : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ». Nerval, de son côté, énonce une rupture qui, tout en étant brusque, se donne à lire comme l'unique issue de la scène : « Adieu, doux rayon qui m'a lui ». Elle retrace en effet le sentiment d'impuissance du poète face au temps qui court et emporte sa jeunesse et avec elle la possibilité d'un bonheur offert par la rencontre. Cette impossibilité de partage de l'amour s'explique dans un rapport de cause à effet : le bonheur est inconcevable, l'union est impossible, la femme est inaccessible, et la jeunesse est lointaine. Cercle vicieux gouverné par le temps, cette force qui manipule la rencontre dans son déclenchement ainsi que dans son dénouement. L'adieu qu'adresse le poète à la jeune fille correspond à celui adressé au bonheur mais aussi prépare-t-il le silence correspondant à la fermeture du poème et donc à l'interruption de l'énonciation. Le lexème « Adieu » est adressé en même temps à la femme et au poème, il montre comment la rupture se dit et se réalise puisque le « tu » implicite de l'énonciation se tue pour devenir un « il » derrière lequel « elle » se cache.

Notons que dans les deux textes, la rupture du duo entraîne une accélération de la vitesse de l'énonciation qui va de pair avec la fugacité de l'instant de la rencontre. Dans les vers 9 et 11 de l'odelette, la fuite s'accorde avec l'emploi des points de suspension

qui ne font que l'imiter typographiquement. Le dernier vers en alternant deux verbes, le premier à l'imparfait (« passait »), le second au passé composé (« a fui ») brise la durée initiale et installe une ponctualité qui correspond à la rapidité de la fuite du bonheur. L'action de la jeune fille incarne en elle la triple fuite du bonheur, du temps et de l'amour. Dans le sonnet, l'emploi de monosyllabes, de phrases nominales et d'un lexique approprié au mouvement rapide (fugitive, fuis) confère au poème un rythme accéléré qui mime le passage rapide de l'inconnue.

Malgré les ressemblances que nous avons repérées entre les deux poèmes, nous pensons que le sonnet baudelairien est le texte originel de la scène de première rencontre moderne parce qu'il nous offre un scénario amoureux qui porte en lui tous les symptômes de la modernité. Ce n'est pas la fuite de la jeunesse ni du temps qui nous rappelle plutôt l'un des thèmes favoris de la poésie romantique mais le cadre et le personnage féminin intimement ancrés dans cette modernité qui donnent l'issue négative du poème. Le bruit, la fuite des êtres, le règne de l'instant et de la vitesse sont les causes de la rupture et de l'impossibilité de l'accomplissement amoureux. La scène prototypique de l'amour à l'ère moderne ne peut être qu'une scène qui reflète cette modernité jusqu'à en porter les séquelles. Dans ce même contexte, Claude Leroy s'interroge : « Quoi de plus usé, en un sens, que la rencontre bouleversante, que l'amour de loin, que l'interdit créateur, que la muse inspiratrice ? » et ne tarde pas de répondre : « En scellant l'alliance avec la ville et la modernité de matériaux qui n'étaient pas les siens, *À une passante* a permis à Baudelaire de créer un poncif amoureux[532] ».

Baudelaire a changé le lieu de la scène amoureuse romantique et au lieu de lui donner les couleurs de son intérieur il lui a insufflé l'âme de son temps. Il nous a donné un scénario vivant de l'amour moderne parce qu'il semble représenter la réalité tout en n'étant qu'une création de l'imagination. Nous ne pouvons nullement marcher dans les rues de Paris sans nous heurter à cette foule que Baudelaire décrit au premier vers de son sonnet et il suffit de voir les silhouettes des gens fuir dans tous les sens pour comprendre l'issue négative de la scène. La rue est vraiment « cet espace étrange et cruel où l'on ne cesse de s'évaluer et où l'on ne se rencontre pratiquement jamais[533] ».

[532] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 55.
[533] Voir *Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 276. Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut s'expriment sur le moment contemporain. Leur étude, portant sur le sentiment amoureux à notre époque, se situe bien après celle de Denis de Rougemont.

De surcroît, si nous nous référons à la forme du poème, nous remarquons que Nerval a respecté les normes de l'odelette, petite ode en vers isométrique, de mètre court en un seul douzain puisque nous avons trois quatrains d'octosyllabes à rimes croisées avec respect de l'alternance entre rimes masculines et rimes féminines. Par contre, Baudelaire apporte plusieurs remaniements au sonnet traditionnel : les rimes des deux quatrains qui doivent être normalement similaires (abba abba) sont ici différentes (abba cddc) et le distique en rimes plates est situé à la fin du poème alors qu'il se trouve normalement au début du premier tercet. Il ne respecte pas non plus la rupture conventionnelle entre quatrains et tercets[534] puisque le thème (unité de signification) qu'ils explorent déborde sur le premier hémistiche du vers initial du premier tercet. Par ailleurs, les nombreux enjambements poursuivent ce dérèglement de la forme poétique classique du sonnet. Baudelaire prépare la transfiguration qui caractérisera le langage poétique moderne et ce n'est certes pas par hasard qu'il a créé une nouvelle forme, à savoir le poème en prose.

Tous ces éléments nous montrent deux points très intéressants : premièrement, « Une allée du Luxembourg » pourrait être lu comme une source probable du sonnet[535]. Deuxièmement, la scène de première rencontre moderne a pour scénario exemplaire (représentatif) le sonnet de Baudelaire « À une passante » et que celui-ci va réapparaître dans d'autres textes non sans écart et variations bien évidemment. Le problème qui se pose dès lors est de savoir si nous pouvons parler dans ce cas d'intertextualité ou plutôt de réécriture. Ne pouvons-nous pas trouver des cas d'intertextualité et d'autres de réécriture ?

Il faut avouer que la distinction entre ces deux phénomènes est très difficile à établir vu la complexité de chacune de ces deux notions que les critiques ont essayé de définir et de détailler sans pour autant aboutir à des confirmations définitives et irrévocables. Nous allons donc essayer de parcourir les travaux les plus intéressants portant sur l'intertextualité, dans un premier temps, et la réécriture, dans un second temps, afin de voir s'ils peuvent apporter des réponses à la question que nous avons initialement posée.

[534] Les quatrains décrivent la rencontre alors que les tercets la transfigurent.

[535] Claude Leroy a déjà entrepris la quête des origines du sonnet. Il pense que « trois fées de la rencontre semblent s'être concertées au berceau d'*À une passante* : Nerval lui a fait don du passage, Borel lui a offert le choc amoureux et Moreau lui a apporté le don de la perte. » Voir *op. cit.*, p. 47.

2- L'intratextualité

Avant de passer à l'identification des liens qui relient plusieurs textes de notre corpus avec le sonnet « À une passante », nous nous intéressons à la reprise de ce poème dans un ou plusieurs texte (s) de Baudelaire, en d'autres termes à l'intratextualité. Ce terme est récent et il est moins répandu que le concept d'intertextualité. En effet, avant la création de cette terminologie, l'intratextualité était considérée comme une forme d'intertextualité « interne[536] » ou « restreinte[537] ». Jean Verrier l'emploie pour la première fois dans son article « Segalen lecteur de Segalen » : « Le jeu des reflets et des répétitions ne s'établit pas entre le texte du roman et un référent, mais à l'intérieur du texte même. Il est le fruit du travail de l'écriture et particulièrement de ce que l'on pourrait appeler "l'intratextualité"[538] ».

À la lecture de la totalité des poèmes en vers et en prose de Baudelaire, nous avons remarqué que la figure de la passante réapparaît dans les deux poèmes en prose « Les veuves[539] » et « Le désir de peindre[540] ». Notons que l'identification de ces deux textes n'a pas suscité chez nous un grand travail intellectuel et qu'elle s'est accompagnée d'un sentiment de familiarité caractéristique de la lecture intratextuelle[541].

Dans le premier poème, le narrateur se promenant dans un jardin public, focalise son attention sur une veuve particulière, celle-ci paraissant être la copie fidèle de la passante des *Tableaux parisiens* voire sa « correspondance[542] ». En effet, comme la passante dont la présence lumineuse (l'apparition) s'oppose à l'aspect négatif de la foule bruyante, cette veuve est « un être dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante », elle paraît telle « une tache si éclatante » par rapport au

---

[536] Dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 162. Jean Ricardou propose de distinguer deux régimes possibles de l'intertextualité : l'externe (le rapport d'un texte à un autre texte) et l'interne (le rapport d'un texte à lui-même).

[537] En 1975, Jean Ricardou reformule cette dichotomie : « […] d'une part, « l'intertextualité générale » (rapports entre textes d'auteurs différents), d'autre part, l'intertextualité restreinte (rapports entre textes du même auteur). Voir « Claude Simon, textuellement », in *Claude Simon*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1975.

[538] Jean Verrier, « Segalen lecteur de Segalen », *Poétique*, n° 26, 1974, p. 338-339.

[539] Charles Baudelaire, XIII, *Le Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en Prose*), *Œuvres complètes*, éd. Par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 292-294.

[540] *Ibid.*, p. 340.

[541] Kareen Martel établit une comparaison entre la lecture intertextuelle et la lecture intratextuelle en ces termes : « La différence majeure entre ces deux types de lecture demeure que l'intertextualité incite davantage à un travail intellectuel, alors que l'intratextualité provoque surtout la montée de diverses émotions, dont la principale est sans nul doute le plaisir de la familiarité ». Voir « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, n° 1, Volume 33, printemps 2005, p. 101.

[542] Terme employé par Samia Kassab-Charfi, *La Métaphore dans la poésie de Baudelaire*, Tunis, Alif, Les Éditions de la Méditerranée, 1997, p. 118.

milieu dans lequel elle se trouve.

Nous remarquons que pour décrire cette veuve, Baudelaire a repris le même portrait de la passante, voire des adjectifs identiques à ceux qu'il a déjà employés dans son sonnet : « C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé[543] ». D'ailleurs, l'adjectif « grande » reprend l'adjectif « longue » utilisé au deuxième vers du sonnet. L'adjectif « noble » est déjà employé au premier vers du deuxième quatrain et l'adjectif « majestueuse » qualifie ici la femme alors que dans le sonnet il est lié au nom commun « douleur ». En outre, nous retrouvons le même « grand deuil » de la passante dans la phrase qui suit : « Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue[544] ». Par ailleurs, l'expression « un œil profond » nous rappelle la métaphore « ciel livide où germe l'ouragan » que Baudelaire a utilisée pour peindre l'œil de la passante.

Alors que le dernier vers du sonnet nous rend implicitement l'image de la mère, ici la référence à la figure maternelle se laisse deviner derrière le choix du personnage de la veuve qui correspond parfaitement à la situation de Caroline Archimbaut-Dufayis après la mort de son mari Joseph-François Baudelaire : « La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtu de noir[545]… ». Cet enfant pourrait bien être Baudelaire.

Dans ce poème en prose le poète reprend la figure de la passante. Le fait-il pour expliquer le grand deuil dont les raisons sont passées sous silence dans le sonnet ? Il s'agit donc d'un cas de récriture macrotextuelle qu'Anne-Claire Gignoux définit en ces termes : « C'est la récriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre mais à l'intérieur de son œuvre[546] ».

Dans le second texte, à scruter les traits caractéristiques de la femme que le poète a envie de peindre, nous discernons la figure de la passante[547]. En effet, elle est également celle qui « est apparue » au poète et qui a « fui si vite ». La phrase exclamative : « Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! » peut référer à

[543] Charles Baudelaire, *op. cit*., p. 294.
[544] *Idem.*
[545] *Idem*.
[546] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Édition Marketing S. A., 2005, p. 143.
[547] D'ailleurs, Jean Ziegler considère que ce poème en prose est « à rapprocher d'*À une passante* » (voir Charles Baudelaire, « Notes et variantes », *op. cit*., p. 1342).

l'intervalle temporel qui sépare la première publication du sonnet dans la revue *L'Artiste* (le 15 octobre 1860) et celle de ce poème en prose dans la *Revue nationale et étrangère* (le 10 octobre 1863). Nous jugeons significatif le fait que l'écriture et la récriture de cette figure féminine se situe au même mois. Baudelaire dit que cette femme lui est apparue « si rarement », ce qui indique qu'il l'aurait rencontrée au moins deux fois auparavant. On se demande s'il fait allusion aux deux apparitions antérieures de cette femme d'abord dans le sonnet sous la figure de la passante et ensuite dans le poème en prose « Les veuves[548] » en tant que veuve.

De même, l'expression « en elle le noir abonde » nous ramène au « grand deuil » de la passante. Reconnaissons que l'indice le plus irréfutable demeure dans la description des yeux et surtout du regard féminin[549]. La phrase : « Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère[550], et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres » ne laisse aucun doute quant à la parenté entre les deux figures. La comparaison « son regard illumine comme l'éclair » nous renvoie à l'effet de la première rencontre avec l'inconnue précisément aux deux vers : « Un éclair… puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître ». Comme la passante, cette femme-lumière vient illuminer l'intérieur sombre de Baudelaire, en le sauvant de l'enfer moderne qui l'entoure au point de l'étouffer. Dans la phrase finale, Baudelaire évoque le type de désir qu'elle suscite en lui en ces termes : « celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard ». Nous y trouvons la même composante érotique (le désir de mourir équivaut au désir de jouir) qu'éveille chez le passant le regard de la passante. Mystérieuse parce qu'inaccessible, aspirant à l'inconnu et à l'impossible voire à la profondeur nocturne, elle le « fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclose dans un terrain volcanique ». N'est-ce pas ici une seconde évocation métaphorique[551] de l'apparition de la belle passante (la fleur) dans la foule hurlante tel un volcan ?

[548] Il faut noter que la première publication de ce poème en prose a eu lieu le 1er novembre 1861 dans la *Revue fantaisiste* et devance donc de deux ans la publication du poème « Le désir de peindre ».
[549] Michael Riffaterre affirme que « le poème en prose « Le Désir de Peindre » (Spleen XXXVI) [est] couplé généralement par la critique avec « À une passante » à cause de l'éclair des yeux du personnage féminin » (voir *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1971, p. 363).
[550] Pour décrire les yeux de cette femme, Baudelaire a repris presque les mêmes termes qu'il a utilisés dans le poème en vers « Les yeux de Berthe » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1868), *op. cit.*, p. 161).
[551] La première métaphore étant « c'est une explosion dans les ténèbres ».

Le portrait de cette femme également réunit les opposés. L'oxymore « soleil noir » en alliant la lumière à l'obscurité dévoile son ambivalence voire son caractère « lunatique[552] ». D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que le poète la compare doublement au « soleil » et à la « lune ». Et quant il essaye de préciser le type de lune auquel elle ressemble, soit il emploie des adjectifs de sens opposés (« la lune sinistre et enivrante », « vaincue et révoltée ») soit il nous décrit une lune entièrement dénaturée puisqu'elle est « suspendue », « arrachée du ciel » et que « les Sorcières thessaliennes [la] contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ! ». On se demande si par ce retour au passé mythologique à travers l'évocation des sorcières thessaliennes, Baudelaire veut dénoncer les affres du présent moderne et surtout ses inconvénients : plus de place à la magie ni à l'alchimie du philtre amoureux. Tout a subi l'influence de la modernité et sa mutation : la femme moderne ne peut plus danser la danse du passé et l'herbe, de végétal inanimé devient capable d'émotion !

Observons que ce n'est que dans ce poème en prose que Baudelaire nous peint les traits du visage féminin (« son petit front », « des narines mobiles », « grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse »). Dans le sonnet, il se limite à nous livrer son allure générale et son aspect vestimentaire. Il ajouterait donc les détails qui manquent au portrait inachevé de la passante afin d'aider le lecteur à saisir l'identité de l'inconnue. En effet, les correspondances que nous repérons entre ce poème en prose et les deux poèmes qui le suivent[553] (« Les bienfaits de la lune[554] » et « Laquelle est la vraie ?[555] ») ainsi que leur rapprochement au poème en vers « Les yeux de Berthe[556] », nous font penser que ces textes ont la même inspiratrice : Berthe[557]. Mais si nous prenons en considération l'intervalle entre la date d'écriture du sonnet (1860) et la période de la relation unissant Baudelaire et cette femme (1863-1864), nous dirons que peut-être celle-ci vient donner un visage réel à l'idéal auquel le poète aspire dans la scène imaginaire d' « À une passante ». Nous pouvons penser également que le poète cherche

[552] Cet adjectif est employé en tant que nom au pluriel, il est souligné par l'italique (« les *lunatiques* ») et figure à la fin du poème en prose suivant (« Les bienfaits de la lune »).
[553] Notons que ces trois textes sont publiés en 1863.
[554] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en Prose*), *op. cit*., p. 341-342.
[555] La première phrase de ce poème en prose (« J'ai connu une certaine Bénédicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité ») établit des analogies entre le portrait de Bénédicta et celui de la passante.
[556] Ce poème a été publié pour la première fois le 1er mars 1864 dans *La Revue Nouvelle*.
[557] Elle est une jeune personne de petite vertu que Baudelaire a fréquentée en 1863-1864. Voir à son propos les notes de Jean Ziegler se rapportant au poème « Les yeux de Berthe » (Charles Baudelaire, « Notes et variantes », *op. cit*., p. 1139-1141.

son idéal dans la riche diversité des figures féminines (la passante, Jeanne, Berthe, Bénédicta).

Ce poème en prose énonce explicitement le motif de l'écriture ainsi que de la récriture du sonnet. Le désir de peindre n'est rien d'autre qu'un désir de « repeindre » le tableau parisien « À une passante ». Derrière le désir « de peindre » autrement dit « de mettre en image » cette figure de la féminité, nous saisissons les tentatives multiples du poète-artiste qui veut fixer l'idéal insaisissable. Le poète n'est-il pas celui qui « reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal[558] » ?

3- Intertextualité

Dans un premier temps, nous tenterons de voir si nous pouvons parler d'intertextualité pour évoquer les rapports qui régissent les textes de notre corpus à travers un parcours chronologique et définitoire de ce concept.

Nous commençons notre parcours par l'étymologie du mot « intertextualité » : « le préfixe latin « inter- » indique la réciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence, l'entrelacs ; par son radical dérivé du latin « textere », la textualité évoque la qualité du texte comme « tissage », « trame » ; d'où un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection[559] ». L'intertextualité se donne à lire dès lors comme étant un rapport d'intersection entre des textes. Mais cette définition n'est pas suffisante et ne nous permet pas de saisir la nature et les différents modes d'intersection qui peuvent exister entre les textes. Nous abordons alors la définition donnée par Julia Kristeva qui a forgé le terme *intertextualité* en 1966 dans un article consacré à Bakhtine :

> […] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité […][560].

[558] Charles Baudelaire, « Laquelle est la vraie ? », *op. cit*., p. 342.
[559] Nathalie Limat-Letellier, *L'Intertextualité*, Études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637, 1998, p. 17.
[560] Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1969, p. 145-146.

Le fait de limiter l'intertextualité à ces deux modes de pratiques intertextuelles s'avère insuffisant. Si nous essayons d'appliquer cette définition aux textes de notre corpus, nous voyons qu'aucun texte ne se constitue d'un assemblage de citations. Et pour ce qui est de la seconde affirmation, nous supposons que, pour écrire son poème, le poète s'inspire d'un modèle de la scène de première rencontre moderne (absorption) quitte à le conserver ou à lui apporter une ou plusieurs transformations. On pourrait néanmoins se demander si le poème ne peut surgir *ex nihilo*, de l'inconscient ou de l'imagination de son créateur sans pour autant absorber et transformer un autre texte.

Dans ce genre très spécifique, nous pensons que les phénomènes d'absorption et de transformation se déroulent dans l'inconscient du poète et que c'est le lecteur qui pourra évidemment les détecter ou du moins le poète-lecteur quand il lit dans l'après coup ce qu'il a écrit. Au lieu de parler d'absorption et de transformation, ne pouvons-nous pas plutôt parler en termes d'inspiration et d'innovation ?

En 1982, Gérard Genette définit l'intertextualité, qui est l'une des catégories de la transtextualité, d'une manière sans doute restrictive, « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre[561] ». Il faut dire que cette définition est très générale et ne traite que des rapports visibles (évidents) entre textes tels que la citation ou le plagiat alors que nous avons besoin d'une définition plus détaillée. En effet, dans nos poèmes, nous ne relevons pas la présence d'un texte dans un autre mais plutôt la présence « d'un élément ou de plusieurs éléments d'un texte dans un autre ». Il faut dire que le concept d'hypertextualité est plus approprié au champ de notre recherche. Genette le définit en ces termes : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[562] ».

Si nous appliquons cette définition à notre corpus, nous dirons que le texte antérieur A (l'hypotexte) est le sonnet de Baudelaire et que le texte B (hypertexte) peut être à titre d'exemple le poème « À une passante » de Léon Deubel. Mais un détail important demeure problématique puisque nous ne pouvons considérer que le poème de Deubel se greffe sur le poème baudelairien d'une quelconque manière.

[561] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982, p. 8.
[562] *Ibid*., p. 13.

Un peu plus loin, Genette définit l'hypertexte comme étant « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*[563] ». Dans notre cas, Deubel opère par imitation et transformation en même temps. Il reprend le même titre baudelairien, les mêmes acteurs de la scène (la passante et la foule) mais apporte des transformations au scénario étant donné que le sujet masculin (le « je ») est absent. Ici, nous retrouvons la définition avancée par Pierre-Marc de Biasi et selon laquelle l'intertextualité est « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes[564] ».

De surcroît, ne serait-il pas contradictoire de parler d'imitation dans un genre qui se fonde essentiellement sur la notion d'écart, d'autant plus que nous nous situons en poésie moderne ? Nous nous demandons si nous pouvons parler d'imitation pour évoquer la reprise d'un modèle en lui apportant des variations. Ne serait-ce pas plutôt un phénomène de répétition ?

Par rapport à Kristeva et Genette, le grand mérite de Riffaterre est d'avoir reconnu le rôle du lecteur dans l'élucidation du processus intertextuel d'autant plus qu'il intervient dans la distinction entre l'intertextualité et l'intertexte. Selon lui, « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première[565] » tandis que l'intertexte est « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné[566] ».

Avec Riffaterre, la méthode d'analyse évolue vers la réception (les rapports entre le texte et le lecteur). Selon lui, le lecteur saisit le rapport entre une œuvre et d'autres grâce au repérage de la « trace » intertextuelle qui est de l'ordre de la figure ponctuelle (détail). Elle « consiste en des anomalies intratextuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute…[567] » qu'il appelle « agrammaticalités[568] ». À partir des caractéristiques textuelles de surface et

[563] *Ibid*., p. 16.
[564] Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (Théorie de l') », *Encyclopedia universalis*, éd. 1989, p. 514.
[565] Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.
[566] Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature* n° 41, février 1981, p. 4-5.
[567] *Ibid*., p. 5.
[568] De son côté, Nathalie Piégay-Gros parle d' « un sentiment d'hétérogénéité » qu'elle définit en ces termes : « On peut ainsi avoir l'impression que l'homogénéité lexicale ou stylistique d'un texte est rompue lorsqu'un terme étranger à la cohérence de l'ensemble apparaît, ou qu'un vers blanc, par exemple, est introduit dans une page de prose ». (*Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 95). Elle voit

précisément du repérage de la trace intertextuelle autrement dit de l'agrammaticalité, il s'agit d'actualiser des réminiscences pour faire surgir un mot-clef, un noyau générateur, une configuration sémantique dispersée mais récurrente : un *hypogramme*[569].

Dans le cas précis de notre recherche, le sonnet baudelairien constitue la matrice, les autres textes qui s'inspirent du scénario baudelairien l'intertexte. Le poète reproduit un modèle sans le déclarer explicitement de telle sorte que son identification demeure à la charge du lecteur que nous sommes. Il faut avouer que nous n'avons pas repéré le rapport entre les textes par l'intermédiaire d'une agrammaticalité mais plutôt par le retour de quelques traits caractéristiques de la scène antérieure, notamment de la figure de la passante. En effet, cette notion d'agrammaticalité, que Riffaterre définit comme « toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique[570] », est contestable : l'obscurité d'un poème n'est pas toujours attribuable à son intertextualité mais aux recherches propres à la créativité du langage poétique.

De surcroît, Riffaterre établit une distinction entre intertextualité aléatoire (qui ne constitue qu'un arrière-plan culturel, « une mémoire circulaire » qui enrichit le sens, mais dont « l'occultation accidentelle n'affecte pas le sens[571] ») et l'intertextualité obligatoire (dont le déchiffrement requiert une compétence pour lire correctement les présupposés du texte). Nous tenterons d'être ce lecteur modèle que Riffaterre désire. Cependant, nous n'avons pas la prétention de dire que nous ne nous trompons jamais dans l'interprétation. En effet, de nombreux facteurs peuvent entraîner la mauvaise compréhension du texte et la non perception de la trace intertextuelle : l'inattention ou la fatigue, la complexité du texte – surtout quand il s'agit d'un texte surréaliste ou absurde – qui exige des connaissances très précises voire un savoir encyclopédique. De même, l'exigence d'un lecteur modèle peut angoisser le lecteur et limiter le plaisir qu'il peut éprouver à la lecture d'un texte en cherchant à tout prix dans chaque mot un indice probable d'intertextualité sans se soucier de ce que le texte lui-même énonce.

En 1996, Nathalie Piégay-Gros définit l'intertextualité comme étant « le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte et l'intertexte l'ensemble des textes

---

que si ce type de ruptures ne renvoie pas systématiquement à un intertexte, elles en sont souvent les indices probants.

[569] Ce terme est emprunté aux travaux de Saussure. Voir M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1979, p. 76.

[570] Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature* n° 41, février 1981, p. 5.

[571] *Ibid.*, p. 5.

qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation)[572] ». Ainsi met-elle en place deux formes de l'intertextualité : l'une est explicite et l'autre implicite. Contrairement aux formes explicites qui s'affichent dans le texte par le moyen des signes typographiques (italique, guillemets) ou par des indices sémantiques (nom de l'auteur, titre du texte, nom d'un personnage), les formes implicites demandent du lecteur de passer à un autre niveau de lecture afin de trouver le sens caché que le poète a dissimulé.

Dans les poèmes de notre corpus, nous retrouvons ces deux modes : Léon Deubel et Georg Trakl reprennent d'une façon explicite le même titre du sonnet baudelairien « À une passante », Émile Nelligan et Georges Rodenbach réemploient dès le titre le nom commun « La passante », Rainer Maria Rilke relie cette figure à une saison (« La passante d'été ») et Char choisit de l'associer à un lieu : « La passante de Sceaux ». La figure de la passante apparaît dès le deuxième vers de « Bonne fortune et fortune » de Tristan Corbière (« Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur, »). Dans « Rue Mazarine », c'est l'utilisation significative voire intelligente de quelques mots très lourds de sens qui nous renvoie automatiquement au sonnet baudelairien. En effet, les expressions « toute en deuil » et « grande majesté » apparaissent telles des signaux lumineux qui nous guident vers le texte origine. Cet exemple vient confirmer l'idée avancée par Umberto Eco qui considère que c'est le texte qui sollicite son lecteur modèle et qui lui permet de percevoir ses liens avec un texte antérieur. La lecture devient un champ de coopération entre l'auteur qui construit le texte et le lecteur qui le reconstruit en recourant à l'interprétation de son contenu. Umberto Eco écrit à ce propos : « Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire[573] ». Il ajoute : « Le lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel[574] ».

Quoique la référence au sonnet baudelairien soit facilement perceptible dans quelques poèmes, dans d'autres elle demeure implicite et se laisse deviner à partir du repérage de quelques ressemblances qui touchent au cadre spatio-temporel, aux traits

[572] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 7.
[573] Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduction française, Paris, Grasset, 1985, p. 72.
[574] *Ibid.*, p. 80.

distinctifs de la passante ou à l'issue négative de la scène. Dans les poèmes que nous venons de citer, l'identité de la femme qui se résume à sa figure de passante apparaît explicitement, que ce soit dans le titre ou dans le texte. Cependant, cette figure peut parfois se dérober derrière le langage métaphorique voire symbolique du poème, incitant le regard « capteur » du lecteur qui doit fournir des efforts pour la retrouver. Le nom commun « passante » peut être absent du poème mais ceci ne nie nullement la présence de cette figure de la féminité qui se laisse découvrir dans le portrait que le poète fait d'elle. Dans « Complainte de la bonne défunte », à titre d'exemple, le titre ne nous renvoie pas automatiquement à l'image de la passante mais la lecture analytique du poème nous permet de dire que la bonne défunte n'est qu'une nouvelle image donnée à la passante par Laforgue.

Quoique nous puissions repérer les deux formes d'intertextualité présentées par Nathalie Piégay-Gros, le lien qui s'opère entre plusieurs textes de notre corpus ne peut être réduit à l'allusion ou à la simple citation. Au bout de ce parcours, nous avouons que nous avons du mal à appliquer les définitions données de l'intertextualité à la majorité des textes. Le type de rapports qui se tissent entre ces textes est fort probablement d'une autre nature. Voyons donc s'il s'agit plutôt d'un phénomène de réécriture de la scène de première rencontre moderne.

4- Réécriture

« Le travail de l'écriture est une récriture. »
A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

Catherine Durvye considère que le phénomène de réécriture touche d'une façon prépondérante les stéréotypes de la littérature :

> […] il aurait fallu, de même, faire un sort à la réécriture des lieux communs et poncifs de notre littérature comme les scènes romanesques de première rencontre, les récits de batailles, les descriptions de lieux, l'évocation de la fuite du temps ou des tourments amoureux. Ces stéréotypes, constamment repris d'un auteur à l'autre et d'une œuvre à l'autre chez un même auteur, donnent bien lieu à des réécritures[575].

Nous remarquons que n'est évoquée que la scène de première rencontre romanesque alors que la scène de première vue poétique est elle aussi un lieu commun

[575] Catherine Durvye, *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 7-8.

qui a sa place dans la littérature de tous les temps. Est-ce une façon de fuir le caractère problématique de cette scène, ou est-ce une manière de se limiter au genre romanesque dans lequel le phénomène de réécriture est plus facile à percevoir ?

Le Nouveau Petit Robert de la langue française définit la « réécriture » comme l' « action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs[576] », et l'action de « récrire » comme le fait d' « écrire de nouveau (un message) à quelqu'un, écrire ou rédiger de nouveau[577] ». Nous trouvons le terme « récriture[578] » plus approprié à notre cas puisqu'il ne s'agit nullement de désigner le travail de correction d'un texte avant sa publication mais d'écrire de nouveau la scène de première rencontre amoureuse.

Georges Molinié considère la récriture comme étant

> un système complexe réunissant dans une même corrélation fonctionnelle suivie trois composantes nucléaires, soit, dans le modèle élémentaire : deux constantes, à savoir un développement thématico-stylistique dans un texte et le même développement thématico-stylistique dans un autre texte ; et une variable, à savoir la somme des différentiations pour le même lieu entre les deux textes considérés (sans quoi on décrit simplement la production de clones)[579].

Pouvons-nous appliquer cette définition aux deux textes « À une passante » de Baudelaire et « Bonne fortune et fortune » de Tristan Corbière ?

Nous voyons que nous avons les trois composantes nucléaires : deux constantes et une variable. En effet, les deux constantes correspondent au développement thématico-stylistique de la première rencontre puisque les deux textes traitent cette thématique en se fondant sur des points communs : le cadre spatial (la rue parisienne), les deux personnages (la passante et le poète), le franchissement (l'échec) mais il faut noter que c'est surtout la figure de la passante qui nous alerte et nous révèle le lien prépondérant entre les deux poèmes. En effet, avec Corbière ce n'est plus « une passante » mais « la passante » que nous retrouvons au second vers de son poème (« Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur, »). L'article défini nous met en présence d'une passante bien connue. L'enchaînement d'un système question-réponse dans les deux vers 8 et 9 : « Ma croisière. – Métier !... – Enfin, Elle passa / – Elle qui ? – La Passante ! Elle, avec son ombrelle ! » et l'utilisation de la majuscule à l'initiale du

[576] Voir *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, sous la direction de Josette Rey-Debove et d'Alain Rey, Paris, Nouvelle Édition Millésime, 2010, p. 2156.
[577] *Ibid*., p. 2149.
[578] L'orthographe « récriture » a été utilisé par Genette, par Antoine Compagnon et par Umberto Eco.
[579] Georges Molinié, « Réécriture ou récriture : enjeux rhétoriques et sémiotiques », *XVIIème siècle* n° 186, 1995, p. 65.

pronom personnel « Elle[580] » et du nom commun « Passante » ne laissent aucun doute concernant son identité : elle est celle de Baudelaire. La majuscule joue ainsi le rôle d'un indice intertextuel puisqu'en attirant l'attention du lecteur elle lui permet de deviner la scène originelle. Claude Leroy écrit à ce propos :

> Une majuscule suffit à la (la passante) présenter tout en la magnifiant. Cette interrogation rhétorique qui contient sa réponse marque une date et un événement : c'est ici que la rencontre baudelairienne se transforme en scénario, la passante en revenante et le poète en client[581].

Il s'agit donc, ici, d'une femme de mots, d'une image qui s'est détachée du sonnet baudelairien pour venir à la rencontre de celui qui l'a désirée par sa lecture. La passante est alors une revenante et le poète est un guetteur du retour de cette figure, sous sa plume, cette fois-ci.

Les similitudes entre ces deux poèmes n'empêchent pas la présence de quelques différences. Si dans le sonnet baudelairien le sentiment amoureux est présent et la séparation est infligée par le cadre et les circonstances défavorables à la rencontre (la présence de la foule, le mouvement rapide de la passante et son deuil), ce qui la rend moins pénible, dans le poème de Corbière, elle est plus douloureuse puisque la passante y contribue en considérant le poète comme un mendiant voire un prostitué auquel elle tend deux sous. Ce geste annule toutes les éventualités liées au sentiment amoureux et cède plutôt la place à un sentiment négatif : celui de l'humiliation causée par le mépris. De surcroît, nous ne pouvons oublier que le poème de Baudelaire est un sonnet alors que celui de Corbière est de forme libre (il a la structure suivante : quatrain / distique / quatrain / distique et une rime variable abab aa ccaa dd).

La fin pathétique du poème dans laquelle le poète est rabaissé au statut de mendiant peut nous renvoyer au sentiment de dépossession que peut éprouver Tristan Corbière parce qu'il vient après Baudelaire. Claude Leroy écrit à ce propos :

> Dépossédé comme un martyr de la réécriture, Tristan l'est à tous points de vue : il est dépossédé *de* son désir, puisqu'il désire l'objet de l'autre et selon le désir de l'autre. […] Et il est également dépossédé dans son désir puisque la Passante ne se trompe pas sur le sens de la mise en scène et elle traite le poète scénographe comme un mendiant, autant dire comme un épigone[582].

[580] Il faut noter également que la répétition du pronom personnel écrit en majuscule « Elle » peut jouer le rôle d'un indice intratextuel puisqu'il s'agit de la dernière syllabe de Marcelle, la muse à qui Corbière dédie son recueil.
[581] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 89.
[582] *Ibid*., p. 90.

Nathalie Piégay-Gros cite *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière. Elle estime que celui-ci ne se réfère à des œuvres du passé que pour s'en écarter. Elle écrit : « Dans l'ensemble de ce recueil, pris comme dans les mâchoires du sarcasme par ces textes liminaires, la dérision envers les plus grands modèles de la littérature a toujours pour revers l'autodérision, la dégradation de l'artiste et de la posture poétique[583] ». Le sentiment d'amertume qui clôt le poème peut être celui éprouvé par le poète privé de la possibilité d'être haussé au statut d'auteur.

Au bout de cette étude comparative, nous pouvons appliquer la définition de Georges Molinié à ces deux textes. Le choix de ces deux poèmes nous permet en outre de rencontrer la contribution d'Hédia Abdelkéfi. Alors que celle-ci considère « Bonne fortune et fortune » comme un cas d'allusion au poème « À une passante » de Baudelaire[584], nous pensons que le poème de Corbière déborde la simple allusion à la figure de la passante et que c'est plutôt une reprise du scénario amoureux dans sa totalité et non seulement de sa figure féminine.

Dans « Complainte de la bonne défunte », Jules Laforgue adopte le même comportement que Corbière. Il récrit le scénario baudelairien sans cacher le sentiment de frustration qu'il éprouve parce qu'il n'est pas le premier poète à écrire la scène de première rencontre moderne. Les deux passantes de Corbière et de Laforgue renvoient aux poètes une image dégradée de leur création. Pour ces deux poètes, venir après Baudelaire les réduit à n'être que deux parodistes du sonnet baudelairien. En effet, dans ces deux cas, l'amant comme le poète ne peuvent vivre la scène de la première rencontre que comme une scène de la double perte : celle de la femme et celle de l'originalité. Nous nous trouvons dans le cas d'une posture mélancolique qui consiste « à ne voir dans la littérature qu'un miroir de la littérature, dans lequel elle se réfléchit sans fin. La conscience de la répétition débouche sur le ressassement et le triste sentiment d'une perte[585] ». Cependant, la figure de la passante baudelairienne en apparaissant dans ces deux poèmes ne transforme-t-elle pas le scénario de la perte en chance : celle de la récriture à partir de ce modèle, voire de l'invention d'un poncif nouveau ?

[583] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 108.
[584] Voir son article « L'allusion à une passante : Charles Baudelaire et Tristan Corbière », *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2002, p. 229-246.
[585] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, 2001, p. 53.

Dans *Initiation à l'intertextualité*, Anne-Claire Gignoux définit la récriture en ces termes : « Si l'on veut être cohérent avec le sens du mot, on conviendra qu'il s'agit d'un texte, écrit à partir d'un autre texte (ressortissant donc de l'intertextualité)[586] ». Cette définition et bien évidemment celle de Nathalie Piégay-Gros qui définit l'intertextualité comme étant « le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte[587] » mettent l'accent sur le lien étroit entre ces deux phénomènes. De notre côté, nous essayerons de saisir la nature des rapports qui se tissent entre plusieurs textes de notre corpus en nous basant sur l'étude comparative d'Anne-Claire Gignoux.

D'abord, celle-ci pense que, pour distinguer la récriture de l'intertextualité, il faut souligner son caractère massif et visible et son intentionnalité. Elle précise : « la récriture se constitue toujours d'un faisceau de récritures concrètes, dont la présence matérielle dans le texte doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant ». Elle ajoute : « En tout cas, la récriture nécessite une certaine ampleur pour témoigner de la volonté de l'auteur d'écrire à nouveau un texte, que ce soit un livre entier, ou un texte plus réduit : un poème par exemple[588] ».

Si nous appliquons cette affirmation à notre corpus, nous voyons que le nombre de textes qui recourent au modèle baudelairien est considérable puisqu'une vingtaine de poèmes ainsi que quelques extraits de récits poétiques (notamment *Nadja* et *Les Vases communicants*) le réutilisent en lui apportant à chaque fois une ou plusieurs modifications. Il faut noter que dans le cas de notre recherche, nous n'avons pas un auteur unique mais un ensemble assez intéressant de poètes et d'écrivains et que l'ampleur est repérable à travers la reprise par chacun de ces auteurs de la scène de première rencontre baudelairienne. En effet, ils essayent de créer des variations par rapport à une scène prototypique dans un travail de reconstruction perpétuelle d'un modèle matriciel en exploitant la richesse du thème et la fécondité du langage poétique. Claude Leroy affirme : « Souvent une grande idée n'a pas assez d'un seul grand homme pour l'exprimer ; il faut que plusieurs s'y emploient, reprennent cette idée première, la redisent, la réfractent, en fassent valoir une dernière beauté[589] ».

Pour sa part, Anne-Claire Gignoux considère que si l'intertextualité se fonde sur un rapport entre les textes, rapport qui est celui de la référence, « la récriture, plus que

[586] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2005, p. 108.
[587] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit*, p. 7.
[588] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 114.
[589] Texte de Gide cité par Philippe Soupault dans son *Baudelaire*, Paris, Rieder, 1931, p. 58.

par la référence, se définit par la répétition[590] ». Mais il faut noter que dans le domaine littéraire la répétition implique toujours une variation qui constitue l'originalité de l'œuvre par rapport à celle qui la précède. Gilles Deleuze note à cet égard : « La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant[591] ». Il ajoute un peu plus loin : « partout l'Autre dans la répétition du Même[592] ». Pouvons-nous appliquer ces définitions aux textes de notre corpus ?

Pour répondre à cette question, nous devons nous référer aux textes et à l'analyse des points communs tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu mais également des divergences qui constituent l'apport de chaque poète par rapport à celui qui le devance. La poésie de Baudelaire à laquelle le sonnet « À une passante » appartient n'a pas touché uniquement les auteurs et poètes français[593]. Plusieurs poètes étrangers (francophones) tels que Louis Duchosal[594], Georges Rodenbach, Émile Nelligan, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Erich Kästner[595], Alexandre Blok[596]… ont été influencés par le talent inouï de cet « initiateur qui, tout en prolongeant le romantisme, annonce l'avènement de la poésie moderne[597] ». Étant donné que nous ne pouvons étudier la totalité des textes, nous optons pour le choix de quelques poèmes exemplaires, c'est-à-dire de ceux qui nous permettent de repérer aisément le phénomène de récriture de la scène baudelairienne. Nous allons partir des indices les plus flagrants avant de passer aux allusions les moins claires et nous finirons avec les transformations les plus importantes.

Le poème de Léon Deubel[598] instaure une filiation certaine avec le poème de Baudelaire puisqu'il retient le même titre : « À une passante », la même forme : le sonnet remanié, et presque les mêmes personnages (la passante et la foule). En effet,

[590] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 109.
[591] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 28.
[592] *Ibid.*, p. 37.
[593] Nous n'avons pas étudié toutes les récritures du sonnet baudelairien par des auteurs français. En effet, à côté des textes que nous avons analysés nous en trouvons d'autres parmi lesquels nous pouvons citer : « La passante » d'Edouard Fremy, *Impressions familières en rimes*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1885, p. 75-78. , « À une passante » d'Ernest Raynaud, *Le Signe*, Paris, Léon Vanier, 1887, p. 16-17. , « La passante » de Pierre Louÿs, *Aphrodite : Mœurs Antiques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 47-50. , et « À propos d'une belle passante » de Lucien Jeny, *Mes biens aimées*, Paris, Librairie Achille Heymann, 1898, p. 49-51.
[594] Voir « La passante », *Le Feu Follet*, n° 61, juin 1884-mai 1885, p. 524-525.
[595] Voir son poème « Beispiel von ewiger Liebe » (Exemple d'amour éternel), *Der Erich Kästner lyrische Hansapotheke*, Zurich, Atrium Verlag, 1936, p. 110-111.
[596] Voir son poème « L'inconnue » (traduction de H. Abril), *Poèmes*, Éditions Librairie du Globe, 1994.
[597] Marc Eigeldinger, « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 120.
[598] « À une passante », *Régner, Poèmes choisis*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 82.

dans les deux sonnets, le poète décrit la passante mais si Baudelaire accorde de l'importance à l'aspect vestimentaire et surtout au portrait global de cette inconnue, Deubel entre plus dans les détails de son corps en allant du général au particulier (le corps, les cheveux, le visage, le front, le regard) et il nous donne l'impression qu'elle est connue : c'est une passante bien particulière puisqu'elle est dotée d'un signe distinctif, à savoir son rire décevant. Le rire de cette passante est-il décevant parce que celle-ci s'est démarquée par rapport au « grand deuil » de la passante d'origine ou parce qu'elle n'a pas sa noblesse (elle peut être une prostituée) ou encore parce qu'elle a cessé d'être un idéal et de se tenir sur un piédestal, étant plus proche de la rue et par ailleurs de la réalité ?

En outre, dans les deux textes, le mouvement de la femme est lié à la fuite. Baudelaire emploie le verbe fuir au présent (« tu fuis »). Deubel, de son côté, utilise le participe présent (« fuyant »). Cependant, si la passante baudelairienne se caractérise par son mouvement de passage rapide et par sa fuite horizontale, la passante de Deubel, et précisément son regard, retrace un mouvement d'ascension qui monte de la terre au ciel. La passante dont la description est foncièrement liée au corps et à la chair place celle-ci dans l'univers bas de la terre mais ce regard dirigé vers le ciel ne dévoile-t-il pas son aspiration à un idéal qu'elle ne peut atteindre ?

L'image de la foule, que nous percevons au deuxième vers (« Que cette foule inepte berce, »), montre que Léon Deubel a gardé l'aspect négatif exprimé au premier vers du sonnet baudelairien (« La rue assourdissante autour de moi hurlait ») puisque celle-ci n'apparaît qu'à travers la personnification de la rue et, donc, de sa propre déshumanisation. Cependant, ce n'est plus le bruit qui caractérise la foule mais la sottise. Cette foule participe à la scène en tant que décor ; les gens qui la constituent sont sots probablement parce qu'ils ne connaissent pas la passante de Baudelaire et se contentent de bercer cette passante qui n'est qu'une copie négative (un double négatif) de la première.

Contrairement à la structure binaire du sonnet baudelairien où nous trouvons le récit dans la première partie et le discours dans la seconde, « À une passante » de Deubel est entièrement adressé à la passante. Dans ce poème, le pronom personnel « je », qui est en même temps l'énonciateur et le sujet amoureux dans le sonnet de Baudelaire, est absent de telle sorte que la rencontre ainsi que l'épanchement amoureux sont bannis de la scène. Le sujet masculin n'est pas réellement présent. Il est réduit à un regard implicite jeté sur cette femme et surtout à une voix qui lui parle. Cette scène

retracerait l'attitude contradictoire de certains hommes à l'égard de la prostituée qu'ils désirent tout en se tenant à distance.

« À une passante[599] » de Georg Trakl est une version fidèle au sonnet baudelairien jusqu'à la paraphrase. D'ailleurs, ce poète autrichien s'est intéressé aux poètes maudits français et surtout à Baudelaire. Il a écrit plusieurs poèmes intitulés « Spleen ». En outre, ce poème renferme plusieurs éléments qui ne laissent aucun doute quant à son origine.

D'abord, il suffit de lire le titre pour deviner la parenté entre les deux textes. Ensuite, nous retrouvons encore une fois la figure féminine baudelairienne : la synecdoque de la partie pour le tout que nous avons au deuxième vers (« un visage riche en souffrances ») nous rappelle simultanément le deuil de la passante. Si dans le sonnet, la passante est entièrement présente grâce au portrait que le poète fait d'elle, dans ce poème de forme libre (une succession de deux strophes, la première étant constituée de cinq vers et la seconde de six), elle n'est qu'un visage. Et ce n'est qu'ici que le poète évoque la ressemblance entre cette femme et lui : « Secrètement, profondément, me sembla-t-il apparenté ». Puis, l'emploi du verbe « passer » au passé simple, exactement comme l'a utilisé Baudelaire, du verbe « disparaître » à deux reprises et du nom commun « passage » nous installe dans le même cadre de la scène fugitive.

Par ailleurs, nous retrouvons le même effet du face à face entre le poète et l'inconnue : non seulement cette rencontre provoque sa fascination comme le montre le vers « Qui me fascina » mais elle participe aussi au surgissement d'un souvenir lointain, que ce soit celui de la bien-aimée ou de la mère. Le recours au plus-que-parfait du subjonctif dans les vers « Comme si j'eusse reconnu / Celle qu'en rêve un jour j'ai nommée bien aimée » éveille dans notre mémoire le souvenir d'une autre scène de reconnaissance : celle qui figure dans le dernier vers du sonnet de Baudelaire « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! ».

Enfin, dans les deux textes, la scène de première rencontre demeure sans suite : la femme passe et ne laisse au poète que la possibilité de la retrouver dans l'espace du poème. Mais si le lieu est déterminé dès le premier vers du sonnet et contribue à l'issue négative de la rencontre, dans le poème de Trakl le cadre spatial n'est pas mentionné.

[599] Georg Trakl, « À une passante » (1909), *Poèmes I*, traduit par Jacques Legrand, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 123.

Dans ce poème nous pouvons parler de pastiche, figure que Catherine Durvye définit en ces termes :

> Le pastiche est ainsi une imitation admirative et affectueuse, si l'on peut dire, dans laquelle ne perce nulle intention satirique. Loin d'être un simple plagiat, il constitue un hommage à l'auteur pastiché et, en reconnaissant la singularité du style de cet auteur, il avoue implicitement le désir de voir reconnaître la singularité de toute écriture[600].

Cela dit, on peut se demander si le traducteur Jaques Legrand n'a pas contribué à ce travail d'imitation en allant dans le sens de Trakl et en utilisant presque le lexique du sonnet de Baudelaire pour sa traduction.

Si dans les deux poèmes précédents, le poète reprend à la lettre le titre du sonnet baudelairien en incitant le lecteur à y voir un indice intertextuel irrécusable, Rodenbach et Nelligan choisissent de ne garder que le nom commun « la passante » comme titre à leurs poèmes respectifs. En effaçant la dédicace, ne dévoilent-ils pas que c'est la passante qui est au centre de tout le poème et non l'offrande que le poète lui fait ? Et en la dotant de l'article défini « la » ne font-ils pas d'elle une figure modèle : celle de l'inconnue connue, inconnue parce qu'elle demeure sans nom et connue parce qu'on connaît son lieu de naissance ?

D'ailleurs, dans « La passante[601] » du poète belge Georges Rodenbach, la femme à laquelle s'adresse le poète est une figure de l'éphémère. Le verbe « t'en allais », employé à deux reprises dès l'ouverture du poème (« O toi qui t'en allais dans le soir taciturne, / O toi qui t'en allais »), nous donne à voir le mouvement de passage de la passante. Tout au long du poème, celle-ci demeure une inconnue reconnue et perdue en même temps.

En outre, c'est la tristesse qui la caractérise comme le montrent ces deux vers : « O toi qui remuais / De la tristesse en toi comme une eau dans une urne, ». Dans ce poème également le regard féminin est lié à la mort (« O moi qui dans tes yeux regardais des tombeaux »). Et ce n'est certes pas par hasard que, dans un autre poème, la description que Rodenbach fait des yeux de l'aimée sollicite dans notre mémoire le souvenir du vers « Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, » de Baudelaire :

> Ils sont grands comme un ciel tourmenté que parsème
> – Par les couchants d'automne et les tragiques soirs –

[600] Catherine Durvye, *op. cit.*, p. 110.
[601] Georges Rodenbach, *La Jeunesse blanche* (1886), Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 197-198.

Tout un vol douloureux de longs nuages noirs ;
Grands comme un ciel, toujours mouvant, toujours le même[602] !

Rodenbach ne reprend pas seulement la figure baudelairienne de la passante mais également les autres éléments du scénario amoureux : la rencontre prend place dans la rue (« Nous qui nous allions / Parmi la rue où le jour baisse » mais ici ce n'est pas le bruit qui la qualifie mais l'obscurité et la mélancolie (« Nous qui nous allions […] / Évitant de marcher du côté des rayons, », « Nous qui nous allions du côté de la rue / Où l'ombre des maisons est grise »). Ici aussi, le silence règne comme le souligne le vers : « Sans nous être parlé pourtant… ô cette angoisse ! ». Pourtant, les deux acteurs de la scène arrivent à communiquer sans paroles, à se comprendre et à s'aimer. Malgré le cadre sombre et triste, ils ont pu se comprendre comme le montre le vers : « O toi qui m'as compris et toi que j'ai comprise ».

Ce poème s'achève également par la rupture du couple amoureux (« Nous nous sommes quittés comme dans un adieu »). Le vers « J'allais je ne sais où ; tu allais autre part » fait écho à celui de Baudelaire : « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » et nous installe dans la même sphère de l'amour impossible.

Nous avons l'impression que Rodenbach a repris le poème baudelairien et en a fait un discours adressé à la passante puisqu'il commence son poème de la façon dont Baudelaire a achevé le sien : « Ô toi… ». De surcroît, ce poète belge traduit en langage explicite ce que le poète français exprime dans le non-dit de ses vers. Il évoque la petite mort dans l'avant-dernier vers : « Petite mort… Et une cloche de paroisse… » en même temps que l'interdit qui plane sur cette jouissance, alors que Baudelaire laisse au lecteur la tâche de deviner et de creuser dans les mots le sens caché comme une émeraude au fond de l'océan.

Dans « La passante[603] », Émile Nelligan nous offre une nouvelle variante, canadienne cette fois, du sonnet baudelairien. Il le fait en conservant du moins quelques traits de la figure féminine originelle. En effet, le mouvement de la femme qu'il décrit est intimement lié au passage fugitif puisque le poète emploie le verbe « passer » à l'infinitif au premier vers : « Hier, j'ai vu passer, comme une ombre qu'on plaint, » et le reprend vers la fin du poème : « Tous la verront passer, feuille sèche à la brise ». De surcroît, il recourt juste après (au troisième vers du premier quatrain) au verbe « s'en

[602] Georges Rodenbach, « Ses yeux », *op. cit.*, p. 47.
[603] Émile Nelligan, « La passante », *Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 148.

aller » au passé composé : « Funèbre et singulière, elle s'en est allée, » et il utilise le verbe « disparaître » au passé simple : « Puis elle disparut en quelque noire allée » au troisième vers du deuxième quatrain. Le poète exploite la richesse sémantique du verbe « passer » et varie les temps afin de nous rendre, de différentes façons, la fuite, celle de la passante mais peut-être aussi celle de la vie.

Ici, également le portrait de la passante nous met en présence d'une femme qui souffre. L'utilisation des deux adjectifs « funèbre et singulière » au troisième vers du premier quatrain, l'évocation au deuxième vers du deuxième quatrain de « sa douleur refoulée » et surtout le recours au quatrième vers du deuxième quatrain au nom commun « deuil » (« Propice au deuil profond dont son cœur était plein ») mettent l'accent sur le sentiment mélancolique qui entoure cette femme et lui fait porter la couleur de deuil que nous avons déjà vue chez la passante baudelairienne.

Nous remarquons que l'espace semble être en accord avec ce deuil puisqu'il porte sa couleur et le favorise. Un phénomène de correspondance régit le rapport entre l'espace et le personnage de la scène poétique : le parc obscur joue le même rôle que le voile que la passante porte et l'allée noire est en parfaite harmonie avec le deuil profond qu'elle a au fond de son cœur. Mais qui a parlé de « correspondance » si ce n'est Baudelaire[604] ?

Nelligan apporte néanmoins des modifications à la scène baudelairienne puisqu'il choisit de la situer au soir dans un grand parc obscur. Nous découvrons de nouveaux traits que la passante baudelairienne n'avait pas : sa passante est « une femme voilée » qui recèle « sa fierté sous son masque opalin ». Est-ce la passante de Baudelaire qui essaye de se cacher au regard de l'observateur ?

Elle est « pitoyable » comme le montre la comparaison « comme une ombre qu'on plaint » dès le premier vers du poème. Nous retrouvons ce trait dans une autre comparaison établie cette fois entre la jeunesse du poète et la passante, précisément dans l'adjectif qualificatif « pauvre » : « Ma jeunesse est pareille à la pauvre passante ». Le dernier vers que voici : « Nul ne l'aimera, nul ne l'aura comprise » est d'une grande importance parce qu'il nous rend claires les raisons de la douleur éprouvée tant par la passante que par le poète. En effet, tous deux souffrent du même mal (la solitude) et se partagent la même destinée (la mort) : la passante est condamnée à passer, donc à ne pas être aimée et encore moins à être comprise par les autres, le poète aussi. Nous savons

[604] Voir son poème « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 11.

que Baudelaire également était un solitaire incompris et totalement marginalisé. Nous nous demandons si la figure de la passante n'est pas ici un alter ego du créateur.

Dans ce poème, la première rencontre est un simple prétexte pour traiter le thème romantique de la fuite du temps. Derrière la scène de passage de la passante jaillit la scène existentielle : celle de la vie. La métaphore « feuille sèche à la brise » et la gradation « Qui tourbillonne, tombe et se fane en la nuit » ne font que retracer l'itinéraire de tout être humain. Le temps emporte tout sur son chemin, la jeunesse, la beauté, la passante et le poète qui la célèbre. L'écriture demeure l'unique secours pour celui qui veut vaincre la mort : le poète !

La figure de la passante renaît dans le poème de Nelligan. Elle confirme par sa présence, même voilée, le rapport qui se tisse entre les deux textes mais aussi entre les deux poètes. En effet, le biographe[605] de ce poète québécois affirme que parmi les auteurs de chevet, c'est celui des *Fleurs du mal* qui avait occupé une place privilégiée. Nelligan s'était familiarisé depuis l'âge de 16 ans avec ce recueil dont il connaissait par cœur plusieurs poèmes : « Harmonie du soir », « À une Dame Créole », « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive », « Recueillement », « Les Chats », « L'Horloge », « La Cloche fêlée », « Spleen », « La chevelure » et « L'invitation au voyage ». Nous remarquons que le poème « À une passante » n'est pas évoqué mais Nelligan ne pouvait certainement pas lire et apprendre tous ces poèmes sans le croiser.

Le sonnet « Charles Baudelaire[606] » (1896) est un poème d'hommage et de reconnaissance dans lequel Nelligan a loué le beau vers du « Grand Régénérateur » :

> Maître, il est beau ton Vers ; ciseleur sans pareil,
> Tu nous charmes toujours par ta grâce nouvelle,
> Parnassien enchanteur du pays du soleil,
> Notre langue frémit sous ta lyre si belle.

Et « Le tombeau de Charles Baudelaire[607] » (1899) témoigne de l'admiration de ce poète à l'égard de son aîné :

> Ô chantre inespéré des pays du soleil,
> Le tombeau glorieux de son vers sans pareil
> Soit un excerpt tombal, ô Charles Baudelaire.

De surcroît, nous apprenons que dès son jeune âge Nelligan imitait les écrivains qui l'ont influencé. La première imitation littéraire qu'il a effectuée remonte au 8 mars

[605] Paul Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, Éditions Fides, collection « Le Vaisseau d'Or », 2002.
[606] Émile Nelligan, *Pièces retrouvées, Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 166.
[607] Émile Nelligan, *Poèmes posthumes*, *op. cit.*, p. 196.

1896 au *Collège Sainte Marie*. « C'était l'automne… et les feuilles tombaient toujours[608] » est un texte dans lequel il fait une description romantique – la mort d'un adolescent dans une chaumière, devant une mère en larmes – en s'inspirant de Chénier, de Lamartine et surtout de Millevoye.

Compte tenu de l'admiration que portait Nelligan à ce poète symboliste et de sa pratique de l'imitation littéraire, son sonnet de forme régulière « La passante » peut être lu comme une récriture du sonnet remanié de Baudelaire.

Si dans les poèmes précédents le titre joue le rôle d'un indice intertextuel, dans « Rue Mazarine[609] » c'est l'utilisation significative de quelques mots qui nous permet de deviner le lien entre le sonnet et ce poème de Jean Jouve. En effet, dans les quatre premiers vers, la femme est présentée comme étant « la belle qui a passé », « reine de beauté », « rêveuse toute en deuil et grande majesté », ce qui nous renvoie automatiquement à la figure de la passante baudelairienne et précisément au deuxième vers du sonnet : « Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse ».

De surcroît, ce poème garde la structure du sonnet baudelairien puisque nous pouvons le découper en deux parties en distinguant entre narration et discours :

- La première phrase du premier vers (« La belle a passé par ici ») : narration.
- De « Quel été » jusqu'à la fin : discours adressé à la passante.

Ce découpage met en exergue l'opposition entre le passé de la première phrase et le présent auquel se conjuguent tous les verbes de cette seconde partie. Ce verbe unique « a passé » conjugué au passé serait-il une façon de se réapproprier la passante baudelairienne ainsi que sa scène de passage en la situant dans un cadre spatial (« Rue Mazarine ») et temporel (« été ») bien précis alors que Baudelaire les a laissés anonymes ? La locution adverbiale « par ici » réfère au titre et donne à la rencontre baudelairienne un cadre spatial qu'elle n'avait pas. Pierre-Jean Jouve a situé la scène dans un lieu connu parce qu'il a abrité des hommes célèbres tels que Molière et Desnos et dans un temps lumineux. Il a rendu à la passante ses traits humains et surtout il a placé la scène de l'amour et du désir dans le présent de l'accomplissement possible. Serait-ce une tentative de ramener Baudelaire à la vie et de lui faire revivre la rencontre qu'il a ratée ?

[608] Voir 6ème souvenir annuel, album souvenir publié par les Pères de la Compagnie de Jésus, Montréal, Imprimerie du Messager, 1921, p. 494-495.
[609] Pierre-Jean Jouve, *La Vierge de Paris* (1946), *Œuvres I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 588.

Ainsi Jean Jouve ne cache pas l'admiration qu'il éprouve à l'égard de ce poète auquel il veut « construire un hommage ». D'ailleurs, il suffit de lire le vers inaugural de son *Tombeau de Baudelaire* : « O cher ô magnifique ô très saint Baudelaire » et l'interprétation qui le suit[610] pour s'en apercevoir.

Alors que dans les poèmes précédents, la présence affichée ou non de la figure de la passante ainsi que le retour de quelques éléments du scénario amoureux baudelairien nous ont permis, malgré les transformations apportées par chaque poète, de saisir des affinités entre eux, dans *Nadja*[611] ce ne sont pas uniquement ces indices qui nous ont indiqué la scène originelle. D'ailleurs, ce n'est évidemment pas par hasard que le nom de Baudelaire intervient deux fois au cours de l'aventure. La première fois c'est quand Breton écrit : « Nadja ne cesse d'être distraite. Pour la ramener à moi, je lui dis un poème de Baudelaire, mais les inflexions de ma voix lui causent une nouvelle frayeur, aggravée du souvenir qu'elle garde du baiser de tout à l'heure : « un baiser dans lequel il y a une menace[612] ». Ce poème de Baudelaire ne serait-il pas par hasard « À une passante » ? La frayeur éprouvée par Nadja peut être celle de la passante qui se rend compte de la violation du scénario baudelairien à cause de ce baiser normalement interdit.

Après la lecture infructueuse de l'un de ses poèmes, le nom de Baudelaire apparaît au cours d'un violent réquisitoire contre les psychiatres : « Ils ont enfermé Sade ; ils ont enfermé Nietzsche ; ils ont enfermé Baudelaire[613] ». Ce qui est surprenant dans ce réquisitoire est que Baudelaire n'a pas été la victime des psychiatres. L'attaque d'hémiplégie qu'il a eue à Bruxelles le 30 (ou 31) mars 1866 l'a réduit à vivre les dix-sept mois qui lui restent dans l'aphasie à Paris et c'est seulement le 4 juillet qu'il entre à la maison de santé du docteur Duval où il meurt le 31 août 1867. Marc Eigeldinger interprète cette erreur significative en ces termes :

> La société bourgeoise et capitaliste a *enfermé* Baudelaire, comme elle a *enfermé* Sade et Nietzsche, en les dépossédant de toute liberté individuelle. Elle a privé le poète de la

[610] Pierre-Jean Jouve écrit : « J'entends dresser un tombeau – j'entends construire un hommage. […] Si j'emploie le mot cher, c'est pour marquer tout d'abord la tendresse ; et Baudelaire, si pudique et méfiant qu'il ait été, ne la refusera plus aujourd'hui. Le mot magnifique convient à l'art du poète, à sa puissance d'invention, d'expression et d'achèvement. Quant au mot saint, il exprime l'idée qu'il m'importe le plus de dégager, dans un sens qu'il faudra définir, et manifester au moyen de preuves » (*Tombeau de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 11).
[611] André Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, « Folio », 1964.
[612] André Breton, *op. cit.*, p. 98.
[613] André Breton, *op. cit.*, p. 166.

> « sécurité matérielle » dont il avait besoin pour vivre et écrire. Elle l'a dépouillé de la part qui devait lui revenir pour qu'il pût se consacrer pleinement à sa création[614].

À travers l'enfermement de Baudelaire, Breton évoque probablement celui de Nadja la revenante qui s'est détachée du sonnet et que Breton a emprisonné dans un récit surréaliste. La phrase : « j'ai dit pourquoi j'étais pessimiste sur son sort, en même temps que sur celui de quelques êtres de son espèce[615] » est éclairante parce qu'elle dévoile la filiation que Breton établit entre Baudelaire et Nadja. D'ailleurs, ce poète a souffert de l'incompréhension et de la marginalisation. Au regard des conformistes, il est « un fou » exactement comme elle.

Nous remarquons également que deux citations tirées de poèmes de Baudelaire prennent place à la fin du récit. Alors que les deux premières occurrences sont favorables, les deux dernières sont dépréciatives. Breton écrit : « Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de « la forme d'une ville », même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être à la vie[616] ». Il se réfère au poème « Le cygne[617] » précisément à ces deux vers : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». Ce n'est certes pas par hasard que ce poème appartient également à la section *Tableaux parisiens*, section à laquelle appartient le sonnet « À une passante ».

Par ailleurs, quand Breton présente sa conception de la beauté : « Nullement statique, c'est-à-dire enfermée dans « son rêve de pierre », il se sépare de Baudelaire sans le nommer explicitement mais en faisant allusion à son sonnet « La beauté » et précisément au premier vers : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre[618] ». L'admiration de Breton pour Baudelaire ne l'a pas empêché de le critiquer. Dans *Nadja*, il lui a objecté que la beauté n'est pas statique mais qu'elle était convulsive comme le souligne l'écriture en majuscules de cet adjectif dans la dernière phrase de son récit : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas[619] ». Gérard Genette estime que « la mémoire, […], est « révolutionnaire » – à condition sans doute qu'on la féconde, et

[614] Marc Eigeldinger, « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 114.
[615] André Breton, *op. cit.*, p. 167.
[616] André Breton, *op. cit.*, p. 182.
[617] Charles Baudelaire, « Le cygne », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 85-87.
[618] Charles Baudelaire, « La beauté », *op. cit.*, p. 21.
[619] André Breton, *op. cit.*, p. 190.

qu'elle ne se contente pas de *commémorer*[620] ». N'est-ce pas exactement le cas de l'écriture surréaliste de Breton ?

Nadja s'ouvre par la question « Qui suis-je ? ». Breton essaye donc en quelque manière de se trouver une identité. Nous pensons qu'il a cherché également à s'approprier une identité littéraire à travers sa référence à plusieurs poètes parmi lesquels Baudelaire[621]. En effet, au début du récit qui tourne autour de la rencontre et des rendez-vous avec Nadja, nous voyons les marques d'une parenté avec le scénario baudelairien[622] et la double référence à ce poète met l'accent sur la place qu'il occupe dans la poétique amoureuse de ce chef de file du surréalisme.

Cependant vers la fin du récit, Breton essaye de se détacher de ce père spirituel et de prendre ses distances tant par rapport à son imaginaire de la modernité que par rapport à son esthétique mais surtout par rapport à sa vision amoureuse. Breton a tenté d'échapper au scénario baudelairien en apportant des transformations qui touchent la catégorie de l'échange et du franchissement. Mais il est ressorti plus baudelairien qu'il ne le voulait : la fin heureuse qu'il voulait imposer au récit malheureux de Nadja n'était en réalité qu'une autre histoire d'échec amoureux. À ce propos, Tiphaine Samoyault affirme :

> Même lorsqu'elle s'efforce de couper le cordon qui la relie à la littérature antérieure, qu'elle revendique la transgression radicale ou la plus grande originalité possible (être à soi-même sa propre origine), l'œuvre met en évidence cette mémoire puisque aussi bien se séparer de quelque chose, c'est affirmer son existence[623].

---

[620] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982, p. 558.

[621] C'est Albert Keim, professeur de rhétorique au collège Chaptal qui a initié Breton à la lecture de Baudelaire, alors qu'il avait quinze ans. Dans une sorte de « referendum » publié dans *Littérature* en 1921, les futurs surréalistes adoptent le « système scolaire » des notes allant de − 25 à + 20 pour mesurer le « degré d'estime ou de mésestime » dans lequel ils tiennent un certain nombre de personnalités et d'écrivains. Breton attribue à Baudelaire et à Rimbaud la note 18, témoignant d'un même intérêt pour les deux poètes. (Voir *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 66.)
Breton écrit dans son *Carnet* en 1924 : « Les hommes morts avec qui l'on vivrait assez commodément : Baudelaire ». (Voir André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. I, p. 457). Baudelaire est mentionné plus d'une fois dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* et il occupe une place centrale dans *l'Anthologie de l'humour noir*.

Dans *L'Amour fou*, Breton cite Baudelaire parmi les poètes qui lui ont adressé des « appels irrésistibles », « qui l'ont cloué sur place un jour, une fois pour toutes », l'ont dominé par leur pouvoir et une fascination durable. (Voir André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 15.)

[622] Nous avons déjà évoqué les points communs ainsi que les divergences entre le sonnet baudelairien et *Nadja* de Breton dans la première partie de notre thèse précisément à la page 41.

[623] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, 2001, p. 56.

Sans doute, le titre *Nadja* montre que l'inconnue à laquelle Breton s'est adressé en fin de récit n'a aucune place et que c'est finalement Nadja qui l'emporte ; cette passante au second degré[624].

Si dans la majorité des textes précédemment analysés, nous nous sommes essentiellement intéressée à la reprise des éléments fondateurs de la scène de première rencontre baudelairienne par d'autres poètes et aux indices qui nous permettent de l'affirmer sans pour autant nous attarder sur les modifications, nous jugeons toutefois qu'il est plus intéressant d'étudier les textes qui marquent un écart remarquable par rapport à cette scène matricielle. Avec Benjamin Péret, par exemple, le scénario baudelairien frôle le tragique non seulement parce que la première rencontre devient plurielle mais parce que la perte est vécue d'une façon dramatique à cause de sa répétition aussi douloureuse que vertigineuse. Tout le poème se place sous le signe de la fuite. Celle-ci apparaît à travers l'évocation itérative de la rencontre et surtout à travers la description de la femme que le poète ne peut saisir quoique les occasions semblent s'enchaîner les unes après les autres.

Dès le titre « La semaine pâle[625] », nous nous trouvons face à une anomalie sémantique entre le nom commun « la semaine » et l'adjectif qualificatif « pâle ». L'adjectif « pâle » est normalement utilisé dans la description du visage humain – porte donc le sème (animé) – et non pour qualifier la semaine qui est un nom commun renvoyant à un repère temporel ayant le sème (inanimé). Il peut grammaticalement remplir sa fonction d'adjectif qualificatif mais il ne peut le faire sémantiquement car le rapport qualifié / qualifiant est sémantiquement incorrect. Pour réduire cette anomalie, il faut tenir compte de l'isotopie première du poème (le thème), c'est-à-dire de l'ensemble redondant de catégories sémantiques qui assure la cohérence du texte. Ici, il s'agit de la fuite. En effet, si l'adjectif « pâle » nous rend l'image du visage féminin, le nom commun « semaine » nous communique l'image du temps et dans les deux cas cette image est marquée par la fuite. Nous pouvons exprimer le rapport entre ces deux termes comme suit : la semaine fuit comme le visage de la femme. Il s'agit, donc, d'un rapport métaphorique.

[624] Anna Lo Giudice considère que Nadja « est l'inconnue par excellence, la "passante" déjà célébrée par Baudelaire, énigmatique, elle cultive le mystère, insaisissable, il n'y a que la folie, hélas, qui pourra la saisir » (voir *L'Amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 77-78).
[625] Benjamin Péret, *Le Grand jeu*, 1928.

De toute façon, cet adjectif annonce la couleur du poème qui est à prime abord placé sous le signe négatif de la fadeur et dévoile déjà l'issue négative de la rencontre (première ou plurielle). En effet, cet adjectif nous rappelle un autre dans un autre texte, précisément l'adjectif « livide » du sonnet baudelairien. Serait-ce un indice utilisé par le poète afin d'aider le lecteur à comprendre le poème à travers le lien qu'il pourrait éventuellement établir entre les deux poèmes ?

La disparition de la femme s'annonce dès les deux premiers vers : « Blonde blonde / était la femme disparue entre les pavés »). Elle résume à elle seule l'épisode de la première rencontre que nous pouvons résumer en ces termes : « voir disparaître la femme ». Le poète rencontre la femme pour la première fois un lundi et il décrit ce jour en ces termes : « jour où le savon fait pleurer les astronomes ». Étymologiquement lundi est le « jour de la lune » d'où nous pouvons expliquer la présence des astronomes. Mais quel lien y a-t-il entre « lundi » et « le savon » ? Découle-t-il du fait que la lessive est souvent faite le lundi ? Autant dire que tout cela est gratuit et que ce vers est fait pour désorienter euphoriquement le lecteur.

Il reste que la semaine qui rythme le déroulement du poème et les frustrations du poète-narrateur est une division astronomique du temps : c'est la quatrième partie d'un mois, c'est-à-dire d'un cycle complet de révolution lunaire. Nous pouvons assez facilement identifier la passante à la lune : sa pâleur est celle de la lumière indirecte qui rayonne sur ce satellite, ses apparitions ponctuelles sont celles de la lune dans la nuit, toujours en mouvement et sa disparition progressive est celle du cycle de la lune décroissante. Il ne faut pas oublier non plus que la lune est traditionnellement associée à la féminité.

Afin de tracer le portrait féminin, le poète recourt à la comparaison à plusieurs reprises. Dans un premier temps, il compare la femme à un journal déplié flottant aux vents de l'Olympe. Serait-ce pour mettre l'accent sur sa légèreté (aspect volatile) voire son agilité puisqu'au lieu de marcher, celle-ci semble flotter ? Dans le vers : « un sourire qui fila comme une lampe » le poète compare le sourire de la femme à une lampe qui file. Serait-ce pour souligner l'éclat de ce sourire ou sa rapidité ?

Dans un second temps, il compare son passage à celui d'un mouchoir (« Elle passa comme un mouchoir »). Comme le journal, le mouchoir est un objet léger que l'on perd facilement, ce qui traduit par conséquent l'évanescence de la passante. Ensuite, il met en relief l'indifférence de cette femme hautaine puisqu'elle passe « sans regarder les ombres de ses semblables ». Enfin, le poète établit une double comparaison

entre la femme et sa flûte d'un côté et la femme et un jour sans amour de l'autre (« mais elle était perdue comme sa flûte / comme un jour sans amour »), ce qui met en évidence le sentiment de la perte vécu ici comme une destinée à laquelle elle ne peut nullement échapper.

De surcroît, le poète utilise la métaphore « sa sœur la fontaine » en mettant l'accent sur la nature aquatique de cette femme ondine ou sirène qui s'écoule comme l'eau de la fontaine. Nous apprenons, ensuite, que cette femme habite dans un château (« et retourna dans son château »). Selon Jean-Yves Tadié la figure du château est symbolique, elle « est liée au thème de la quête (du Graal), de la route, de la rencontre inattendue, rencontre d'un secret conservé en un lieu clos, inaccessible : perdu, aux deux sens du mot[626] ». La rencontrée est elle-même doublement perdue : d'abord elle est un mystère indéchiffrable pour le poète qui tente de la saisir dans sa totalité et ensuite elle est perdue dans le sens où il échoue à la posséder vu qu'elle est un être de fuite.

Cette femme « disparaît », « flotte », « file », « coule », « passe », « s'éloigne » et « se perd » ; ces verbes liés au mouvement de passage et de fuite font d'elle un symbole de l'éphémère. Non seulement son identité est liée à la perte mais même les parties de son corps et les objets qu'elle possède souffrent de la même menace. Les yeux de cette femme sont placés sous le signe de la disparition : « L'un disparut derrière quelque cervelle et l'autre fut avalé par un savon ». Et nous nous demandons si cette femme a perdu les yeux ou plutôt leur expression, leur regard.

Dans les deux vers : « Mais elle s'éloigna en criant / Tilbury tilbury ma flûte est perdue », elle perd sa flûte. Serait-ce une façon de dire qu'elle a perdu sa voix, son chant ? Le nom propre « Tilbury » est un mot anglais, il réfère au nom de l'inventeur du cabriolet hippomobile léger et découvert, à deux places. Il apparaît comme un mot à la fois étranger et étrange : que vient-il faire dans cette scène ? Pourquoi la femme lui crie-t-elle de rechercher sa flûte dans des lieux où elle sait d'avance que cette quête demeure impossible (sous la neige, dans la mer) ? En effet, on pourrait y voir le lyrisme perdu (avec l'instrument).

La fin du poème achève le portrait féminin en lui concédant sa qualité fatale : elle fuit mais on ne peut pas la fuir et son passage contamine et frappe de la même tare non seulement le sujet masculin (comme le montre l'emploi de la comparaison cette fois

[626] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 58

non pas pour décrire la femme mais le poète lui-même : « comme un arbre égaré ») mais encore le cadre temporel puisque même « dimanche ne vint jamais ».

Cette femme est une créature de jour étant donné que ce sont les astres et la nuit qui la séparaient du poète. Elle est liée à la fuite, à la perte et à la mélancolie. En elle, nous retrouvons l'image de la morte « nue blême et ceinte de roses ». En faisant le tour des traits qui constituent le portrait de cette femme, nous retrouvons la figure de la passante que Péret repeint non sans exagération. Perdant son corps physique, elle évolue en tant qu'essence spirituelle, devenant tout simplement une figure allégorique de la modernité.

Ce poète reprend la scène baudelairienne en la rendant plus tragique. En effet, la rencontre unique devient plurielle (chaque jour de la semaine) et la passante se transforme en revenante qui incarne tous les signes de la perte et de l'évanescence. Néanmoins nous voyons que, dans les deux poèmes, la modernité avec sa théorie du progrès est à l'origine de l'échec de la rencontre. Ici, la scène amoureuse est menacée par la présence d'un langage qui réfère à la science et à l'invention. Le désir que le poète éprouve pour cette femme n'a plus de place dans cet espace contaminé par le savon, l'astronomie et Tilbury, ces trois figures du progrès.

Nous retrouvons la même fin malheureuse : le sujet masculin se trouve tout seul à éprouver un amour qu'il ne peut atteindre comme le montrent les deux derniers vers : « et je restai dans le fond de la cheminée / comme un arbre égaré ». La femme se trouve liée à l'eau et à l'air, alors que le poète est attaché à la terre comme le montre l'offrande qu'il voulait lui faire : « une racine à la main ». Le seul élément fixe attaché à la femme est le château, mais ce lieu fait obstacle à l'homme au lieu de constituer un point commun avec elle. En disparaissant, celle-ci le réduit à n'être qu'un « arbre égaré ». Il avait un projet de construction, de vie à commencer avec elle mais en la perdant il s'est perdu lui-même, demeurant cet arbre « sans racine ». Le poète lui-même est finalement frappé de la même damnation. À l'opposé du narrateur qui accumule les indices de lourde fixité (« racine », « arbre »), mais fixité déplacée voire désorientée : une racine « à la main » (donc arrachée à la terre), un arbre dans « le fond de la cheminée », l'évanescence semble convenir à la passante et faire partie de ses attributs, elle n'est pas du tout adaptée au poète-narrateur qui la vit comme une souffrance, un déplacement inapproprié et douloureux.

Contrairement à la figure mélancolique donnée à la passante que ce soit par Baudelaire, Corbière, Nelligan, Trakl, Rodenbach ou Péret, dans « Rue Mazarine » et « La passante d'été » les deux poètes nous livrent une nouvelle image de celle-ci. « Rue Mazarine » nous offre un écart remarquable par rapport au portrait de la passante baudelairienne. En la dotant du trait « accessible », Pierre-Jean Jouve transforme l'issue négative du scénario amoureux. En effet, si dans les quatre premiers vers, la passante garde les traits que Baudelaire lui a donnés[627], dans les quatre vers qui suivent, Jean Jouve libère les fantasmes de cette inconnue qui, refusant de subir son destin qui la réduit à la fuite, désire cette fois-ci d'être suivie et d'être « enfin baisée / Par l'aventure ».

Ici, la passante s'est choisie un nouveau sort : ne voulant plus jouer le rôle de la femme inaccessible ou d'un idéal inatteignable, elle dévoile son désir et exprime son impatience à attendre sa concrétisation présente à travers le regard insatisfait et critique qu'elle jette sur le passé. Elle veut se détacher du destin que le sonnet baudelairien lui a infligé, descendre de son piédestal et récupérer les traits humains qu'elle a perdus en redevenant une femme réelle qui désire être à portée des mains et de la bouche de celui qui la suit. L'acte de regarder en arrière est très significatif : la passante cherche son passé ou plus précisément une ombre ou une présence de ce passé. L'homme est assimilé à un « lui » qui peut être très allusif sans référer aucunement à l'énonciateur du poème (le « je ») qui est absent. Cherche-t-elle l'extravagant ou Baudelaire lui-même ?

Le dernier vers donne naissance à un nouveau franchissement qui correspond au désir féminin : au lieu de la laisser passer, elle préfère qu'il la suive et, refusant de reporter la rencontre à un au-delà incertain, la femme guide l'homme vers l'enfance.

Rainer Maria Rilke également nous livre une image heureuse de la passante. Celle-ci apparaît dès le titre (« La passante d'été[628] »). Elle est liée à une saison : l'été. Serait-ce une tentative d'échapper à l'image sombre donnée à ce personnage principal ?

Le poète emploie le verbe « venir » dans une question qui ouvre le poème : « Vois-tu venir sur le chemin la lente, l'heureuse, / Celle que l'on envie, la promeneuse ? ». Ce verbe qui ne porte pas le trait sémique « rapide » du verbe « passer » et les deux adjectifs « lente » et « heureuse », employés en tant que noms communs, constituent une déviation remarquable par rapport à la figure fugitive et

[627] Voir les pages précédentes.
[628] Rainer Maria Rilke, *Vergers suivi d'autres poèmes français*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1926, p. 30.

lugubre de la passante baudelairienne. Au premier vers, la passante apparaît comme étant une femme heureuse qui marche lentement et au deuxième vers elle est une promeneuse que l'on envie. Mais nous ne savons pas pourquoi exactement on peut l'envier : est-ce parce qu'elle est lente ou parce qu'elle est heureuse ou encore parce qu'elle se promène ? Les deux vers suivants ne nous aident pas à trouver des réponses mais éveillent en nous de nouvelles interrogations : pourquoi faudrait-il qu'elle soit saluée par les beaux messieurs d'autrefois ? Est-ce parce qu'elle est une créature du passé ou serait-ce un rite social lié à une société dépassée et à un rang social bien précis, à savoir la bourgeoisie ?

Dans le second quatrain, cette femme joue de l'alternance de l'obscurité et de la lumière en utilisant son ombrelle. Ce jeu d'ombre et de lumière auquel s'ajoute « une grâce passive » est probablement une façon de la rendre plus belle, voire plus désirable, tel un mystère qui s'offre et se cache sous le regard d'un spectateur. Il faut noter que la présence du nom commun « ombrelle » nous fait remonter au poème « Bonne fortune et fortune » de Corbière et précisément aux vers : « Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur, / Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle, ». Nous remarquons toutefois que toute signification négative est dissociée de cet accessoire féminin.

La lenteur, la passivité, le jeu avec la lumière et l'ombre semblent faire partie du spectacle estival. Nous avons l'impression que la saison donne sa couleur à la figure de la passante, ici elle est lumineuse comme l'éclat d'un jour d'été. Nous estimons que Rainer Maria Rilke a voulu apporter une nouvelle variante à la scène de première rencontre, que ce soit celle de Baudelaire ou de Corbière en transfigurant la figure de la passante, mais à quel prix le fait-il ? Sans doute au prix de son autodisparition. En effet, le poète est ici l'absent de la scène qui se joue seulement entre la passante et le lecteur. On peut objecter qu'il n'est pas totalement absent, ce que nous confirmons : comme sa passante, Rainer joue de l'ombre et de la lumière, il se cache par le même acte qui le livre à nous, à travers la question qu'il pose au début de son poème.

Comme nous venons de le démontrer, nous repérons un rapport de reprise plutôt que de simple référence entre plusieurs textes de notre corpus : chaque poème répète le scénario de la première rencontre baudelairienne mais en lui apportant des modifications. Il s'agit donc, dans la majorité des cas, d'un phénomène de récriture. Récriture d'un thème et d'une scène qui leur offre une nouvelle dimension sémantique et anachronique.

En nous situant dans ce contexte de répétition, nous nous trouvons dans le cadre d'une écriture consciente de son trajet. Anne-Claire Gignoux considère qu'alors que l'intertextualité n'implique pas nécessairement chez l'auteur qui la pratique une volonté consciente et intentionnelle de renvoyer à un autre texte (réminiscence totalement involontaire d'un texte, d'un vers), la récriture sera « une pratique consciente, volontaire, et de fait souvent annoncée, affichée par son auteur (compte tenu de sa pratique massive, il ne saurait la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible)[629] ».

Dans la majorité des cas, nous avons repéré des indices visibles qui ne laissent aucun doute quant au lien de parenté entre le texte et le modèle baudelairien. Pourtant, l'étude des deux scènes que Breton a évoquées au chapitre II des *Vases communicants* ne peut que mettre en doute cette affirmation. En effet, nous savons que Breton a déjà marqué sa prise de distance par rapport à Baudelaire dans *Nadja*. Par ailleurs, en dédiant ce deuxième chapitre à la figure féminine nervalienne, à savoir Aurélia, il efface toute trace visible d'une référence possible à la passante baudelairienne. D'ailleurs, Marc Eigeldinger relève que, marqué par la prédominance du matérialisme dialectique, cet ouvrage est « le seul de Breton où ne figure aucune référence à Baudelaire[630] ». Mais nous dirons de notre côté que la récriture de la scène baudelairienne, qui a été le fruit d'un choix conscient dans *Nadja,* s'est effectuée inconsciemment et implicitement dans ce livre, quitte à le démontrer dans la suite.

Lors de la première lecture, nous ne décelons pas le lien entre les deux scènes de première rencontre évoquées par Breton et celle de Baudelaire. Cependant, plus nous prêtons attention aux détails infimes, plus nous découvrons des rapports entre ces trois scènes. En effet, dans les deux scènes la description que Breton fait de la rencontrée rétablit l'image de la passante. Par « sa jambe parfaite[631] », l'inconnue qu'il rencontre le 5 avril 1931, nous rappelle la jambe de statue de la passante baudelairienne. Le verbe « se balançait » que Breton utilise pour évoquer le mouvement de la jambe féminine nous renvoie au participe présent « balançant » situé au quatrième vers du sonnet. Quant à ses yeux, ils étaient « de ceux *qu'on ne revoit jamais*[632] ». Comme la passante, cette jeune femme apparaît et disparaît aussitôt devant le regard fasciné du sujet masculin.

[629] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2005, p. 116.
[630] Marc Eigeldinger, « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 113.
[631] André Breton, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 80.
[632] *Idem*.

Nous retrouvons grâce au soulignement par l'italique l'une des caractéristiques de la scène baudelairienne, à savoir que première vue et dernière vue coïncident.

En outre, la phrase « Des yeux sur lesquels la nuit devait tomber d'un seul coup[633] » éveille en nous le souvenir du deuil dans un premier temps. Elle recrée en nous (dans notre imagination) la même image du vers : « Un éclair… puis la nuit ! – Fugitive beauté » dans un second temps. Les mots : « jambe parfaite, balançait, nuit, jamais » se soulignent d'eux-mêmes. Ils jouent le rôle de signaux qui attirent l'attention du lecteur et lui montrent du doigt la scène originelle.

À propos de cette femme et de celui qui l'accompagne, Breton dit : « Il ne pouvait, en fin de compte, s'agir que de gens de *passage*[634]… », ce qui nous renvoie encore une fois à la figure de la passante, cet être de fuite. Claude Leroy note : « Du portrait que Breton trace de cette jeune beauté, le souvenir de Baudelaire n'est peut être pas absent[635] ».

Le 12 avril vers six heures du soir, à la hauteur de la Gaîté-Rochechouart, Breton découvre une jeune fille que l'affiche de *Péché de Juive* a attirée exactement comme lui. Il évoque ses yeux en ces termes : « Aux lumières, ces yeux, si j'en appelle à une comparaison à la fois plus lointaine et plus exacte, me firent aussitôt penser à la chute, sur de l'eau non troublée, d'une goute d'eau imperceptiblement teintée de ciel, mais *de ciel d'orage*[636] ». Cette comparaison lointaine n'est-elle pas celle forgée par Baudelaire dans le vers « Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan » ?

Par ailleurs, la rencontrée « était vêtue de choses d'un *noir* lamentable qui ne lui allaient encore que très bien[637] ». Elle continuait à marcher sans répondre à l'appel de ceux qui la regardent et veulent l'aborder (« Elle n'eut ainsi longtemps qu'à passer pour décourager *de son silence pas même hostile* l'assaut de courtoisie et de discourtoisie auquel, en pareil lieu, un dimanche soir, toute sa personne l'exposait[638] »). Et elle renvoie le sujet masculin à la figure maternelle puisqu'en décrivant l'itinéraire qu'elle a pris, Breton a confondu inconsciemment l'hôpital Lariboisière avec la Maternité. Il considère que cette confusion témoigne « de la reconnaissance de la merveilleuse *mère*

[633] *Idem*.
[634] *Ibid*., p. 81. Nous soulignons.
[635] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 170.
[636] André Breton, *op. cit*., p. 91. Nous soulignons.
[637] André Breton, *op. cit*., p. 92. Nous soulignons.
[638] André Breton, *op. cit*., p. 92. Nous soulignons.

qui était en puissance chez cette jeune femme[639] ». Tous ces détails nous ramènent encore une fois à la passante baudelairienne.

De surcroît, dans les deux scènes évoquées par Breton, nous retrouvons l'issue négative du sonnet puisque la rencontre est vouée à l'échec. Dans la première scène, Breton n'a pas pu aborder l'inconnue ni lui parler et le désir qu'elle a fait naître en lui est demeuré sans suite. La présence d'un homme qui accompagne la jeune femme a mis en échec toutes les tentatives qu'il a entreprises pour faire sa connaissance. Dans la seconde, la jeune fille lui donne un rendez-vous pour le lendemain mais ne viendra pas. La séparation est exprimée implicitement dans la phrase qui suit : « J'ai eu depuis lors plusieurs fois l'occasion de revoir la façade délabrée et tout enfumée de la maison de la rue Pajol, par la porte de laquelle j'avais vu disparaître cette amie d'un soir – qui ne devait jamais m'être plus amie[640] ».

Les ressemblances que nous venons de relever montrent que Breton n'a pas pu finalement se détacher du scénario baudelairien[641]. Baudelaire demeure un point de départ incontournable qu'il essaye de dépasser en répondant aux impératifs de l'esprit surréaliste mais qui surgit quand la plume s'abandonne aux pouvoirs de l'inconscient et du rêve.

Dans les poèmes précédemment analysés, nous remarquons qu'il y a deux façons de procéder : le poète reprend le scénario baudelairien dans sa totalité ou choisit simplement d'emprunter sa figure de la passante. En effet, celle-ci apparaît telle une figure inventée par Baudelaire et reprise par les poètes qui lui succèdent. Il s'agit d'une sorte de mythe qui prend naissance dans le sonnet « À une passante » et qui surgit, avec bien sûr quelques variations, dans d'autres poèmes et sous d'autres plumes. La scène de première rencontre devient le lieu de la célébration d'une nouvelle figure littéraire : celle de la passante qui vient remplacer la figure traditionnelle de l'amante ou de la bien-aimée, marquant ainsi une révolution dans le scénario de la première vue classique et annonçant la naissance d'une nouvelle lyrique amoureuse « moderne ».

[639] André Breton, *op. cit.*, p. 95.
[640] André Breton, *op. cit.*, p. 97.
[641] Voir également l'analyse d'un texte de *Poisson soluble* par Michael Riffaterre, analyse qui dévoile les liens entre ce poème automatique et le sonnet baudelairien. (*La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1979, p. 245-246.)

Toutefois dans les deux cas, la répétition est associée à un travail de remaniement apporté à l'hypotexte. Celui-ci peut toucher le scénario de la première rencontre (le cadre spatio-temporel, les catégories de la personne, de l'effet et de l'échange), la forme (ou la structure) et le style, ce qui entraîne normalement un changement au niveau du sens. Les variations répondent le plus souvent à des soucis divers : il peut s'agir d'une imitation admirative (« À une passante » de Georg Trakl, « La passante » de Georges Rodenbach) ou parodique « Bonne fortune et fortune » de Corbière et « Complainte de la bonne défunte » de Laforgue). La récriture peut émaner d'une volonté de perfectionner la scène en la rendant soit au goût du réel (« Rue Mazarine » de Jean Jouve) soit d'un imaginaire personnel ou collectif (les extraits de récits poétiques de Breton). Parfois, elle vient révolutionner une scène antérieure en détruisant toutes ses constantes et en se constituant comme écart maximal par rapport au scénario prototypique. (« Celle qui passe[642] » de Francis Vielé-Griffin, « La passante d'été » de Rilke). Catherine Durvye évoque les intentions de la réécriture en ces termes :

> Si la réécriture se fixe bien la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés de transformation divers, elle répond aussi à des intentions précises. Outre la fascination que peuvent inspirer une histoire ou un thème, sans cesse repris, outre l'excitation que provoque une contrainte formelle que l'on prend plaisir à imposer, on peut réécrire par souci d'imiter un auteur qu'on apprécie, on peut aussi réécrire pour expliquer et faire connaître cet auteur, on peut enfin réécrire pour chercher à créer du nouveau et ce n'est peut-être pas pour une autre raison que les écrivains eux-mêmes reprennent plusieurs états successifs de leur texte avant de la publier[643].

De même, nous observons que quelques poèmes ne laissent pas transparaître seulement le sonnet de Baudelaire mais aussi des références à d'autres poètes qui ont relié la figure de la passante à la scène de première rencontre amoureuse. « Rue Mazarine », par exemple, recrée le sonnet de Baudelaire en modifiant son scénario et en redressant sa signification désespérée, mais ceci ne nous empêche pas de déceler ses échos avec l'odelette de Nerval « Une allée du Luxembourg ». La phrase inaugurale : « Elle a passé par ici », seul temps du passé dans ce poème, est une reprise du « Elle a passé, la jeune fille », premier vers également du poème de Gérard, dont le titre est aussi

[642] Contrairement à la passante et au scénario mélancoliques de Baudelaire, la femme et la scène de première rencontre évoquées par Francis Vielé-Griffin sont placées sous le signe de la joie que rien ne peut gâcher. En effet, ce poème euphorique s'ouvre sur le sourire de la femme (« Celle qui passe m'a souri ») et se ferme sur la joie de vivre (« La vie est légère et la vie est belle / Et mon âme chante en les carillons ». D'ailleurs, ce n'est certes pas par hasard qu'il fait partie d'un recueil intitulé *Joies* (1889).
[643] Catherine Durvye, *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 107.

une référence toponymique. En outre, le dernier vers, quoique énigmatique : « Si lui ne te suit pas dans l'enfantin repaire », participe d'un mouvement général d'optimisme puisqu'il entérine la possibilité de remonter dans le temps au lieu de le subir irréversiblement, comme le constate amèrement Nerval : « Mais non, – ma jeunesse est finie… ».

Exemple révélateur de la double référence, ce poème nous permet de voir que le texte poétique correspond parfaitement à l'image du palimpseste parce qu'il laisse transparaître d'une façon ou d'une autre le poème souche qui a inspiré le modèle repris par un miraculeux jeu de miroirs et de mémoires !

Émile Nelligan également reproduit en même temps les deux scénarios de Baudelaire et de Rodenbach de telle sorte que nous avons des strates qui correspondent à des niveaux de lecture. Sous un texte se place un autre, mais du texte repris peuvent rejaillir les mots et les images d'une scène originelle. En analysant les trois poèmes et en les superposant nous nous sommes aperçue que « La passante » de Nelligan garde la trace d'une double rencontre, celle de Baudelaire à qui il emprunte sa figure de la passante et celle de Rodenbach qui lui donne son décor et sa couleur mélancolique (sa tonalité).

À la lecture parallèle des deux poèmes de Nelligan et de Rodenbach, nous avons vu se multiplier les analogies puisqu'ils ont le même titre : « La passante ». La rencontre se situe dans le même cadre temporel : le soir (« par ce soir cristallin », « dans le soir taciturne ») et dans la même ambiance mélancolique : l'obscurité règne et enveloppe la scène ainsi que les acteurs d'une lueur sombre (« parc obscur, noire allée propice au deuil profond »), (« Où l'ombre des maisons est grise, Et les tristes marchent à l'ombre ; / Et de nous en aller du même côté sombre »). Et pour évoquer le mouvement de la passante, Nelligan emploie le même verbe utilisé par Rodenbach (s'en aller). Par ailleurs, la lecture de la totalité du recueil *La Jeunesse blanche* de Rodenbach nous a été d'un grand profit parce qu'elle nous a permis de voir qu'il y a des mots qui reviennent dans le texte de Nelligan. Par exemple, le parc et l'allée[644] sont des lieux déjà évoqués par Rodenbach dans « Fin du rêve », poème dans lequel il s'agit de la disparition de l'aimée. Dans « Vers d'amour », nous avons le cadre temporel (soir) et le cadre spatial (parc et allée) : « Je me souviens du *soir* où je t'ai vainement / Attendue en

[644] « Au beau de notre amour *elle s'est en allée* / Comme une noce en blanc *au lointain d'une allée*, / Au beau de notre amour on a fermé *le parc* / Où nous marchions à deux sous les rameaux en arc ». Voir Georges Rodenbach, « Fin du rêve », *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 61-62. Nous soulignons.

un *parc aux pensives allées*[645] ». Ce n'est certes pas par hasard que Nelligan les choisit comme cadre spatio-temporel de son poème « La passante ». De même, dès l'ouverture de « Mort de la jeunesse » : « Chacun voit arriver des jours de *deuil profond* / Où sa jeunesse blanche est à jamais finie[646] », nous apercevons l'expression « deuil profond » que Nelligan réemploie dans son poème. Et des quatre premiers vers de « Nostalgie de jeunesse blanche » : « Douleur de voir une par une / Les fleurs de sa jeunesse en fuite dans le vent, / Et de les voir tomber sur le gazon mouvant / Comme des larmes de la Lune[647] », resurgit presque la même image exploitée par Nelligan pour traduire la fuite du temps : « Tous la verront passer, feuille sèche à la brise / Qui tourbillonne, tombe et se fane en la nuit ».

À travers l'exemple de ce poème, nous voyons que, loin d'être un processus simple, l'écriture, qui n'est dans la majorité des cas que récriture, est une entreprise miraculeuse dans laquelle la mémoire personnelle et la mémoire d'un autre (ou collective) s'interpénètrent et interagissent pour donner sa saveur exquise au poème.

Dans cette enquête sur la récriture de la scène baudelairienne, nous avons cité essentiellement des textes poétiques. Ceci ne nous empêche pas de remarquer que ce scénario a été l'objet de récriture dans plusieurs contes et romans.

Dans le conte *Une passante*[648] de Georges Rodenbach, nous percevons encore une fois cette scène de première rencontre qui donne naissance à l'amour qui se dit sans paroles, juste par un échange de regard (« Dronsart, un moment, rencontra ses yeux, les retint, s'y appuya. Les yeux de l'inconnue acquiescèrent. Car les yeux parlent, se font comprendre comme les bouches[649] »). Les deux inconnus se reconnaissent sans se connaître (« les cœurs, noués par la destinée, se sont rejoints et reconnus ! »). Et nous retrouvons la rapidité et l'intensité du coup de foudre entraîné par la vue de l'inconnue comme le montre la phrase suivante : « Dronsart s'était senti tout de suite attiré, conquis à son air las[650] ».

De même, la rencontrée éveille en nous des réminiscences baudelairiennes : c'est « une femme en noir » que le narrateur compare à « la statue du Demi-Deuil au bord d'une allée ». Elle demeure impénétrable pour l'homme qui l'a aimée au début

[645] Georges Rodenbach, « Vers d'amour », VII, *op. cit.*, p. 172. Nous soulignons.
[646] Georges Rodenbach, « Mort de la jeunesse », *op. cit.*, p. 113. Nous soulignons.
[647] Georges Rodenbach, « Nostalgie de jeunesse blanche », *op. cit.*, p. 125.
[648] Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes* (1901), Paris, Ernest Flammarion, 1914, p. 191-202.
[649] *Ibid.*, p. 195.
[650] *Ibid.*, p. 194.

comme à la fin de leur liaison. Lors de leur première rencontre, Dronsart a voulu savoir son nom, elle lui a répondu : « Mon nom ! je n'en ai plus. Je voudrais avoir un nouveau nom pour vous, un autre nom, rien que pour nous deux et entre nous deux… Donnez-moi vous-même un nom, comme si je naissais ![651] ». Quand elle est morte, Dronsart, ignorant toujours son nom, inscrit sur son tombeau l'épitaphe « Inconnue ». À ce propos, Claude Leroy constate que « même quand on l'installe à demeure, l'inconnue reste une femme de passage, jusqu'à la mort[652] ». Rodenbach n'imite pas seulement, il invente : sa scène se déroule un soir d'octobre[653], dans le jardin du Luxembourg[654]. Tente-t-il de concilier le décor de Nerval et le scénario de Baudelaire ?

Le silence initial entre Dronsart et l'inconnue donne lieu à un dialogue qui a permis de prolonger la relation naissante et de retarder la désunion du couple amoureux. En effet, la passante a vécu deux ans avec Dronsart avant de « passer ». En apportant cette modification au scénario baudelairien, Rodenbach s'est probablement posé la question suivante : « La passante, si on l'abordait, si on la gardait, si on l'introduisait dans sa vie, pourrait-elle encore garder son identité de fuite ? Pourrait-elle, à domicile, demeurer l'inconnue ?[655] ». Et en lui répondant par l'approbation ne se donne-t-il pas l'image de l'extravagant ?

L'inconnue[656] de Villiers de L'Isle-Adam[657] nous impressionne par les échos baudelairiens qu'il nous laisse entendre. Il s'agit du même cadre parisien, mais si Baudelaire situe sa scène entière dans la rue, Villiers la découpe en deux temps, l'un se déroulant au théâtre et le second dans la rue. La phrase : « Le hasard voulut, cependant, qu'elle détournât, vaguement, les yeux vers la foule ; en cet instant, les yeux du jeune homme et les siens se rencontrèrent, le temps de briller et de s'éteindre, une seconde[658] » reproduit en d'autres mots l'épisode de la première rencontre baudelairienne. L'évocation du coup de foudre est quasi-identique puisque la phrase

[651] *Ibid*., p. 197.
[652] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 166.
[653] « C'était comme si lui-même l'avait créée dans l'Eden Jaune du vieux jardin, ce soir d'octobre. » (Georges Rodenbach, *op. cit*., p. 200).
[654] « Avait-elle bien l'air d'une naufragée, ce premier jour, dans le jardin du Luxembourg ! » (*Ibid*., p. 198).
[655] Nous empruntons cette interrogation à Claude Leroy, *op. cit*., p. 166.
[656] Il est significatif de reconnaître dans ce nom une allusion indirecte à la figure de la passante, cette inconnue par excellence. Voir à cet égard la nouvelle « L'inconnue » de Maupassant (*Contes et nouvelles*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1979, t. II, p. 442-447) ainsi que le poème « À une inconnue » de Lucien Jeny (*Mes Biens aimées*, Paris, Librairie Achille Heymann, 1898, p. 47-48).
[657] Villiers de L'Isle-Adam, « L'inconnue », *Contes cruels* (1883), Paris, Calmann Lévy, 1893, p. 263-281.
[658] *Ibid*., p. 265-266.

« L'éclair illumine, d'un seul coup, les lames et les écumes de la mer nocturne, et, à l'horizon, les lointaines lignes d'argent des flots : ainsi l'impression, dans le cœur de ce jeune homme, sous ce rapide regard, ne fut pas graduée ; ce fut l'intime et magique éblouissement d'un monde qui se dévoile[659] ! » nous renvoie simultanément aux vers : « Un éclair… puis la nuit ! : – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître ». Le monologue qui exprime les craintes du jeune homme à la pensée de perdre celle qu'il vient de retrouver (« Une voiture pouvait passer et l'emporter à tout jamais ! Demain, se heurter aux pierres d'une ville, toujours ! sans la retrouver ! Être séparé d'elle, sans cesse, par le hasard d'une rue, d'un instant qui peut durer l'éternité ! Quel avenir[660] ! ») est une résonance des quatre derniers vers du sonnet.

Quand Félicien s'adresse à l'inconnue pour la première fois, il lui dit : « - Madame, vous le savez ; je vous ai vue, ce soir, pour la première fois. Comme j'ai peur de ne plus vous revoir, il faut que je vous dise – (il défaillait) – que je vous aime[661] ! ». N'est-ce pas là une reprise du dernier vers du sonnet (« Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais ! » ?

Malgré les rapports analogiques entre ces deux textes, le conte constitue un écart considérable par rapport au poème. En effet, même si la passante a l'air de conserver le portrait que Baudelaire a fait d'elle auparavant (sa noblesse « les lignes fines et nobles de son profil », son deuil doublement présent dans « sa robe de moire noire » et dans son veuvage « veuve d'un rêve »), elle acquiert néanmoins un nouveau trait en se donnant comme sourde : « - Je ne vous entends pas ! je meurs de honte ! Je ne vous entends pas ! Je n'entendrais pas votre nom ! Je n'entendrais pas votre dernier soupir ! Je n'entends pas les battements de votre cœur qui frappent mon front et mes paupières ! Ne voyez-vous pas l'affreuse souffrance qui me tue[662] ! »

Ici, l'inconnue joue le rôle du passant (Baudelaire). Elle décide de l'issue de la relation qui vient de naître puisqu'elle refuse de répondre à l'amour de celui qui l'aime, de savoir son nom, donnant fin à ce sentiment par un « Adieu » impitoyable et mettant à mort son amant (« M. le comte de la Vierge repartit, le lendemain, pour son solitaire château de Blanchelande, – et l'on n'a plus entendu parler de lui »). En outre, quand elle dit : « Il se souvenait, en écrivant ! Mais moi, comment me souvenir de la voix avec

[659] *Ibid*., p. 266.
[660] *Ibid*., p. 269.
[661] *Idem.*
[662] *Ibid*., p. 271-272.

laquelle vous venez de me dire pour la première fois : "Je vous aime!..."[663] », elle a l'air de parler de Baudelaire, non pour marquer une continuité par rapport à lui mais pour placer « le deuil au cœur même du langage[664] » : substitut du poète, elle se trouve cependant dans l'incapacité de réécrire le scénario de sa première rencontre amoureuse parce qu'elle est sourde, comble du tragique ou humour très noir !

Dans ce conte, espace propice à un développement, Villiers apporte un éclairage aux raisons de l'impossibilité de l'accomplissement amoureux, laissées dans l'ombre par Baudelaire. L'inconnue met fin au mutisme de la passante sans pouvoir pour autant changer l'issue de la scène. Le deuil règne en maître, telle est la leçon que cet auteur nous lègue.

Dans *Le Malheur d'aimer*, nous retrouvons la figure de la passante à travers « le semblant d'un discours[665] » que le sujet masculin adresse à l'aimée : « Cher "être de fuite", je t'aime parce que tu te dérobes, pensait Alain. Parce que tu t'éludes et te délies à mesure que je te poursuis et lie[666] ».

Dans la *Gradiva* de Jensen la passante est « *celle qui resplendit en marchant*[667] ». Nous découvrons, cachée derrière un scénario dilué dont les éléments fondateurs sont éparpillés de part et d'autre du roman, la figure de la revenante ; cette passante au second degré qui est née dans le sonnet de Baudelaire et qui renaît sous la plume de celui qui la désire. La dernière phrase de ce livre éveille en nous le souvenir de la passante qui soulève le feston et l'ourlet mais surtout de celle qui passe en un clin d'œil devant le regard de celui qui est tombé amoureux d'elle parce qu'il l'a reconnue : « Un sourire gai et entendu passa sur les lèvres de sa compagne, et retroussant légèrement sa robe de la main gauche, Gradiva-Rediviva-Zoé Bertgang, enveloppée des regards rêveurs de Hanold, de sa démarche souple et tranquille, en plein soleil, sur les dalles, passa de l'autre côté de la rue[668] ».

Dans *Marie ou l'honneur de servir*, l'écart par rapport au scénario baudelairien est très impressionnant puisque Joyce Mansour reprend les termes employés par Baudelaire en les appliquant cette fois à un sujet masculin : « Dans la rue, la foule

[663] *Ibid*., p. 279.
[664] Claude Leroy, *op. cit*. p. 153.
[665] Cela nous rappelle la technique de Baudelaire.
[666] Claude Roy, *Le Malheur d'aimer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 113.
[667] Wilhelm Jensen, *Gradiva* (1903), texte traduit par E. Zak et G. Sadoul, suivi de S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, « Idées », 1982, p. 115.
[668] *Ibid*., p. 122.

désœuvrée se glissait dans les herbages des trottoirs. Un homme avança majestueusement[669] ».

Chapitre III- Poésie et peinture : l'exemple de René Char

Lors de l'étude des rapports intertextuels qui se tissent entre plusieurs textes de notre corpus, nous avons remarqué un autre type de relations à travers le jeu d'échos qui s'opère entre le tableau de Georges de La Tour *Madeleine à la veilleuse*, le poème de René Char qui porte le même titre[670] et son récit "autobiographique" « Madeleine qui veillait[671] ».

Avant de commencer notre analyse des deux textes de Char et de chercher à comprendre les liens qui les relient au tableau de Georges de La Tour, nous pouvons déjà voir, à partir des trois titres, que ce qui se répète à chaque fois c'est la figure de Madeleine. Mais qui est Madeleine ?

La référence originaire nous fait remonter à trois personnages évangéliques : la pécheresse anonyme (Luc VII, 36-50) qui oignit d'huile parfumée les pieds de Jésus ; Marie de Béthanie, sœur de Lazare et de Marthe (Luc X, 38-42 ; Jean XI, 1, XII, 3) ; Marie de Magdala[672] qui fut la première à reconnaître Jésus ressuscité, après l'avoir pris pour un jardinier (Jean, XX, 16 : « Jésus lui dit Marie ! Elle se retourne et lui dit en hébreu : Rabbouni ! », c'est-à-dire « maître ») et l'inonde de larmes. À travers ces trois personnages, nous retrouvons l'image de la femme qui, autrefois courtisane, se convertit par sa rencontre avec le Christ. Nous pouvons donc considérer que derrière le nom de Madeleine se profile la figure de la sainte en qui s'allient les contraires : le péché et le repentir, le péché (la prostitution) et la rédemption (par l'amour), le passé malheureux et le futur prometteur. Ce prénom peut-il référer aussi à la Madeleine de Proust en mettant en exergue le rôle de la mémoire involontaire, cette « couche profonde d'émotion et de vision[673] », dans le surgissement du verbe ?

---

[669] Joyce Mansour, *Marie ou l'honneur de servir*, *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 9.

[670] « Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour » a été recueilli dans la section « La Fontaine narrative » de *Fureur et mystère* (1948), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 276.

[671] Paru dans la revue *Empédocle* en avril 1949, « Madeleine qui veillait » a été recueilli, avec quelques retouches intéressantes, dans *Recherche de la base et du sommet* (1955), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 663-665.

[672] À propos du personnage complexe de la Madeleine, issue de Marie de Magdala et de la tradition chrétienne ultérieure, voir J. Beaude, « De Marie de Magdala à la Madeleine », in *Variations johanniques*, Paris, Édition du Cerf, 1989, p. 157-173.

[673] René Char, « Madeleine qui veillait », *op. cit.*, p. 665.

1- Rapports poème / tableau

Discernons maintenant les liens qui peuvent exister entre le poème de Char et le tableau de de La Tour. Dès le titre (« Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour »), nous voyons que l'indication « par Georges de La Tour » rattache le poème à ce peintre, ce qui suppose que le texte serait l'expression verbale exacte de la signification picturale du tableau. En gardant le titre du tableau, Char pousse le lecteur à rapprocher les deux œuvres, ce qui est peut-être une manière de contester les frontières entre la poésie et la peinture. Nous nous trouvons presque dans le cas évoqué par Philippe Berthier quand il traite du rapport entre le tableau de Courbet *Les casseurs de pierre* et le poème de Char « Courbet : Les casseurs de cailloux » :

> Sans le titre, le poème existerait pleinement tel qu'il est, et l'entrelacs sémantique qu'il trame n'en serait pas modifié ; mais le nom de Courbet placé en exergue, l'inscription dans le titre de l'œuvre écrite du titre de l'œuvre peinte fait de l'une un hommage à l'autre, ou une interprétation, ou un commentaire, oblige en tout cas à penser l'articulation entre deux « versions » d'un message qui, au-delà des différents instruments expressifs, proclame une essentielle consanguinité[674].

Le choix du titre révèle l'admiration que Char éprouve à l'égard de ce peintre. En effet, il a découvert l'œuvre de Georges de La Tour, qui, selon Christine Dupouy, a « donné figure à des virtualités obscurément présentes chez l'écrivain[675] », lors de l'exposition « Les Peintres de la Réalité en France au XVIIème siècle », organisée au musée de l'Orangerie de novembre 1934 à février 1935. Parmi les tableaux qui étaient présentés se trouvait *Madeleine à la Veilleuse* dite encore *La Madeleine pénitente* ou *La Madeleine Terff* [676]. Ce tableau représente Madeleine assise sur une chaise, les épaules dénudées, saisie de profil droit, elle contemple la flamme d'une lampe posée sur une table devant elle. Dans la posture traditionnelle des mélancoliques, elle soutient son visage de la main gauche alors que sa main droite repose sur un crâne qu'elle tient dans son giron. Voyons si le poème de Char reproduit le contenu du tableau de Georges de La Tour.

Ce poème très court (formé seulement de trois phrases) est un discours adressé à la Madeleine du tableau probablement pour la rendre présente, voire pour la ressusciter. Hermétique, il n'est pas facile à interpréter ni à comprendre et se prête à des lectures

[674] Philippe Berthier, « De Courbet à Char : casser des cailloux, peindre écrire », *Stanford French Review*, VI. 2-3, Fall Winter 1982, p. 265.
[675] Christine Dupouy, *René Char*, Paris, Belfond, 1987, p. 121.
[676] Voir René Char, *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, 1996, p. 220.

diverses, ce qui nous rappelle les différentes approches (regards) qu'un tableau peut susciter. Paul Veyne y entend un « cri de colère[677] » jeté à la face de la Beauté figurée par une Madeleine repliée sur son destin, cependant qu'Éric Marty le considère comme un dialogue avec une femme absente sous le signe tragique de l'impossible possession[678].

La première remarque qui s'impose à nous est que, contrairement au titre qui attribue le poème à Georges de La Tour, le texte l'efface en cédant la place au pronom personnel « je » qui ne peut référer qu'à René Char. Michael J. Worton note à ce propos :

> Les poèmes, qui visent à traduire, à transformer les tableaux, sont d'ordre métalinguistique par le fait qu'ils incorporent dans leurs titres les titres des tableaux, mais le discours qui constitue le texte de chaque poème affiche un refus de l'intégralité du tableau-matrice, écartant ainsi la possibilité d'adéquation entre tableau et poème[679].

Le titre fournit donc l'illusion d'une présence (celle de Georges de La Tour) et par conséquent l'illusion d'une référence. Il s'ensuit que le lecteur ne verra plus dans le texte de Char une lecture sémantique fidèle au tableau mais plutôt une transformation de son contenu par le langage poétique.

L'énonciateur se place au présent comme le montre l'emploi de l'adverbe « aujourd'hui ». Ce temps se trouve intimement lié à un acte métamorphique qui consiste à transformer la souffrance, à vaincre la mort et à illuminer la destinée de Madeleine. Char réfère ainsi au pouvoir alchimique du langage poétique. D'ailleurs, il croit fermement à la magie des mots qu'il investit de la puissance d'agir sur le monde quand il affirme : « […] la magie, l'autorité des mots j'y crois[680] ».

À première vue, il nous semble que le poète emploie deux temps, à savoir le présent dans la première phrase et le futur que les verbes « retireront, occuperont, oublieront, se répandra » mettent en évidence dans les deux phrases suivantes. Mais nous devinons aussitôt la présence du passé dans le présent à travers l'emploi du verbe être à l'imparfait du subjonctif (« fût »). La première phrase entérine le souhait d'un retour en arrière pour transformer la destinée malheureuse de Madeleine. Le conditionnel présent « je voudrais » qui ouvre le poème montre que ce qui définit le

[677] Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 352.
[678] Éric Marty, *René Char*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1990, p. 268-276.
[679] Michael J. Worton, « Courbet, Corot, Char du tableau au texte », *Littérature* n° 59, octobre 1985, p. 18.
[680] René Char, « Poésie-sur-Sorgue : Interview avec Edith Mora », *Les Nouvelles littéraires*, 16 septembre 1965, p. 9.

« je » est le désir. Le deuxième verbe conjugué à ce temps est de forme négative : « je ne regarderais pas sous votre main si jeune la forme dure, sans crépi de la mort ». Le poète refuse donc de regarder du côté de la mort, il se situe du côté de la vie, de la jeunesse éternelle que Madeleine symbolise à travers la synecdoque de la partie pour le tout « votre main si jeune ». Char veut transformer le côté négatif et sombre qui plane sur le passé de Madeleine. Le futur qu'il lui annonce est sous le signe du partage de l'intimité. La présence d'autres personnes (les amants) marque le retour de Madeleine à sa situation initiale de pécheresse. Char se détache ainsi du contenu religieux du tableau et libère par la même occasion Madeleine du poids de l'interdit en la plaçant dans une autre époque, voire dans un autre temps laïc.

La fermeture du poème est en elle-même une ouverture non seulement parce qu'elle se projette dans le futur mais aussi parce que nous voyons se répandre l'huile « par le poignard de la flamme » éclairant ainsi l'obscurité que l'expression finale (« l'impossible solution ») renferme. Serait-ce une porte laissée battante pour permettre à Madeleine de s'échapper avec la lumière ?

Pour conclure, nous pouvons dire que Char reprend quelques éléments du tableau. La phrase : « je ne regarderais pas sous votre main si jeune la forme dure, sans crépi de la mort » constitue une imitation par rapport au tableau puisque nous y voyons Madeleine poser sa main sur un crâne, figure symbolique de la mort. Les termes : « toile, huile, solution » réfèrent explicitement au langage pictural. Et nous devinons un jeu de couleur implicite entre le blanc et le noir. Cependant, il lui apporte néanmoins des modifications puisqu'il essaye de libérer la figure de Madeleine du contenu religieux qui lui est accordé dans le tableau grâce au langage poétique. René Char adopte l'attitude évoquée par Gabriel Bauret quand il écrit : « le tableau invite le spectateur à le ré-écrire (le parcours du regard de la surface du tableau est en quelque sorte déjà une réécriture), à le réévaluer…[681] ».

Nous remarquons donc qu'il adopte le même principe de la récriture basée sur la reprise et la variation mais, étant donné que nous avons un texte qui récrit un tableau, nous parlerons plutôt de « relations intersémiotiques ». Anne-Claire Gignoux définit ce type de relation en ces termes : « […] l'art verbal va intégrer, sous forme verbalisée, ces arts non verbaux dans ses propres textes. Mais comme la différence sémiotique entre les

[681] Gabriel Bauret, « La peinture et le commentaire : le métalangage du tableau », *Littérature* n° 27, octobre 1977, p. 34.

uns et les autres est trop nette, nous préférons parler dans ce cas de relations non *intertextuelles*, mais *intersémiotiques*[682] ». Elle ajoute : « Ces relations peuvent aller dans deux directions différentes : soit l'art verbal intègre en la verbalisant une œuvre d'art non verbal ; soit un art non verbal renvoie explicitement à une œuvre d'art verbal[683] ».

2- Rapports poème / poème / tableau

Abordons ensuite l'étude des rapports qui se tissent entre ce poème et « Madeleine qui veillait ». Ce récit figure dans la section « Pauvreté et privilège » de *Recherche de la base et du sommet* publié pour la première fois en 1955. Char situe ce récit en 1948, date que nous retrouvons juste après le texte. Nous savons également que la rencontre avec Madeleine s'est déroulée lors d'une nuit de janvier comme le montre la phrase suivante : « Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas sans amour, comme j'en fais le récit, cette nuit de janvier[684] ».

Lorsque Char précise qu'il a « terminé dans l'après-midi *Madeleine à la veilleuse*, inspiré par le tableau de Georges de La Tour dont l'interrogation est si actuelle[685] », il nous fait comprendre que l'écriture de ce poème a lieu également en janvier 1948. Cependant, à consulter ses *Œuvres complètes*, nous nous apercevons que « Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour » est le sixième poème de *La Fontaine narrative* qui date de 1947. Comment expliquer alors ce décalage chronologique ? Pouvons-nous considérer dès lors que « Madeleine qui veillait » est vraiment un récit autobiographique comme Char veut nous le faire croire ?

Dans ce poème en prose, René Char nous raconte une rencontre qui a l'air d'être banale au début mais qui, grâce à un ensemble de circonstances, revêt les allures d'un événement aussi bien magique que mystérieux. Après avoir dîné chez son ami le peintre Jean Villeri, le poète prend le métro pour rentrer chez lui, une jeune femme l'aborde dans le couloir des correspondances et lui demande s'il a une feuille de papier à lettres. Malgré sa réponse négative, elle continue à le poursuivre, ce qui lui a permis de la dévisager. Quoique « l'ovale du visage, le front, le regard surtout doivent retenir l'attention, troubler », le poète n'est pas attiré par cette femme à la silhouette

[682] Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2005, p. 99.
[683] *Ibid.*, p. 100.
[684] René Char, *Recherche de la base et du sommet* (1955), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 665.
[685] *Ibid.*, p. 664.

« fâcheuse » étant donné que « sa maigreur, sa pâleur et l'éclat de ses yeux sont extrêmes », d'autant plus qu'il a deviné, à partir de sa façon de marcher, qu'elle est une prostituée comme le montre la phrase suivante : « Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers qui est aussi la mienne ». Voulant l'éviter, cette femme le poursuit avec détermination, il lui demande alors son nom et quand elle répond : « Madeleine », celui-ci n'éprouve aucune surprise. En effet, le prénom de cette femme rencontrée par hasard dans le couloir des correspondances du métro correspond à celui apparaissant dans le titre « Madeleine à la Veilleuse » du poème qu'il vient d'achever « dans l'après-midi ». Cette femme, serait-elle une messagère qui vient apporter au poète « la vérification[686] » de son poème ?

D'ailleurs, le titre « Madeleine qui veillait », dûment situé au passé, peut être la porte par laquelle Madeleine a surgi dans le présent du poète. La reprise dans les deux titres des mêmes sons à travers l'utilisation du verbe « veiller » à la place du nom commun « veilleuse » ne peut que mettre en évidence un lien de parenté entre les deux textes. On pourrait par conséquent se demander si ce poème en prose ne montre pas que Char a finalement pu libérer Madeleine du poids que la religion chrétienne lui a infligé et de son passé lié à la souffrance grâce au pouvoir alchimique du langage poétique. La fin du récit est à cet égard éclairante puisque nous assistons à la métamorphose de Madeleine dont « le frêle corps se libère[687] » et qui, s'étant détachée du tableau de de La Tour et de l'image funèbre qu'il lui donne, y retourne « heureuse[688] ». Le miracle est accompli !

Toutes ces remarques nous poussent à nous demander si l'identité féminine est vraiment le fruit du hasard ou plutôt d'un choix délibéré de la part du poète. Si Madeleine vient à la rencontre du poète une année après sa première apparition dans ses écrits poétiques, le fait-elle pour lui annoncer la réussite de son poème, juste en revenant à la vie ?

Par ailleurs, quoique Madeleine soit une prostituée, cela ne l'a pas empêchée de jouer le rôle d'une moraliste : quand le poète essaye de se détacher d'elle en se plaçant à distance du temps de « la quête des énigmes », étant loin d'être « tenté par l'impossible

[686] Selon Yves Laroche « l'œuvre vérifiée serait celle qui « réfléchit son sens » en tout temps, celle qui interroge inlassablement l'homme sur sa condition ». Voir « L'inespéré de René Char », *Liberté*, n° 3, vol. 49, 2007, p. 49.
[687] René Char, *op. cit.*, p. 665.
[688] *Idem*.

comme autrefois[689] », elle insiste en voulant lui rendre la foi en ce temps révolu ou précisément aux valeurs qu'il incarne (vie, poésie, amour). Sa réponse : « Croire à nouveau ne fait pas qu'il y aura davantage de souffrance. Restez accueillant. Vous ne vous verrez pas mourir[690] » démontre une sagesse étonnante de la part d'une prostituée.

Char a perdu la foi parce qu'il a trop vu souffrir, ce qui nous ramène probablement à l'épreuve de la guerre qu'il a vécue en résistant actif et qui a rendu plus douloureuse sa quête de la merveille, mot qu'il considère désormais avec une grande défiance. La leçon qu'elle donne au poète est liée à la foi (garder espoir dans l'avenir malgré la souffrance du passé). Elle nous fait remonter non seulement au récit biblique et précisément à la phrase que Jésus a adressée à Madeleine : « Votre foi vous a sauvée ; allez en paix » (Luc, 7, 50) mais aussi aux différents tableaux dans lesquels Georges de La Tour a peint Madeleine. François Solesmes parle ainsi des Madeleine de ce peintre : « Elles témoignent de la nuit contre la nuit. Car, au centre des ténèbres, il y a, dérisoire, cette flamme qui est Esprit. Et, autour d'elle, des créatures comme autant de flambeaux aussi frêles et inextinguibles que la vacillante lumière qu'elles protègent[691] ».

Char dit du tableau « Madeleine à la veilleuse » que son « interrogation est si actuelle ». En effet, les deux textes qu'il a écrits en s'inspirant de ce tableau le démontrent puisqu'ils traitent le thème de la foi à travers la figure de Madeleine. La foi est toujours un sujet d'actualité surtout quand l'être humain passe par une expérience difficile et c'est le cas de Char qui a été le témoin des affres de la Deuxième Guerre Mondiale. Dans « Madeleine qui veillait » c'est la rencontre avec Madeleine qui a permis au poète de retrouver sa foi et de se réapproprier la leçon d'optimisme et de courage qu'elle lui a communiquée. Comme la fable, le récit se termine par une leçon de morale qui porte sur la vie et la poésie : « La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir[692] ».

Le lien qui s'établit entre Madeleine la prostituée dans ce récit et Madeleine la pénitente qui est peinte par Georges de La Tour et reprise par Char dans son poème « Madeleine à la Veilleuse par Georges de La Tour » ne peut qu'être révélateur du trait

[689] Char évoque probablement sa prise de distance par rapport au surréalisme. D'ailleurs, la lettre qu'il a écrite à Breton le montre. Elle dévoile également le désenchantement et le pessimisme du poète à l'égard de son époque : « Ce juron, quand je parle de l'espoir, c'est un bien que je ne possède plus, mais il me plaît qu'il existe chez d'autres ». Voir « La lettre hors commerce », *op. cit.*, p. 661.
[690] René Char, *op. cit.*, p. 664.
[691] François Solesmes, *Georges de La Tour*, Lausanne, Clairefontaine, 1973, p. 5.
[692] René Char, *op. cit.*, p. 665.

sacré qui auréole cette figure de la féminité. Claude Leroy note à ce propos : « En Madeleine la passante se réunissent, également convoqués par son nom, le poème qu'il vient d'achever, le tableau de Georges de La Tour et la figure de la sainte en qui s'allient de façon archétypale le péché et le repentir, l'amour et la rédemption[693] ».

De surcroît, nous pouvons penser que derrière la figure de Madeleine, nous retrouvons celle du poète puisqu'elle est « très bonne et très patiente » (qualités attribuées au poète par René Char), qu'elle marche avec l'aisance des mauvais métiers – qui est aussi celle de Char – et qu'elle est capable de donner « souffle pour avancer sur la voie exigeante de la vérité, au-delà de la douleur et de l'angoisse[694] ». D'ailleurs, Pierre Sansot avance que « la pécheresse peut donner le salut ; elle est souvent *une sainte occulte* qui assumera sa fonction rédemptrice pour peu que nous ayons recours à elle. La souillure a toujours possédé toutes les ambiguïtés du sacré : salissante et purifiante[695] ».

Certes « Madeleine qui veillait » renferme des références explicites et implicites au poème « Madeleine à la veilleuse » ainsi qu'au tableau de Georges de La Tour. Mais, nous ne pouvons négliger les échos qui circulent entre ce poème en prose et l'écriture surréaliste de Breton. Char réfère fort probablement à son expérience surréaliste puisque nous retrouvons, dans ce texte, non seulement les mots clés de ce mouvement littéraire[696] mais également des références implicites à l'esprit de l'un des écrits surréalistes majeurs, à savoir *Nadja*.

D'abord, le choix du métro comme cadre de la rencontre est révélateur puisque, étymologiquement, le mot « métro » vient de métropolitain, abréviation de chemin de fer métropolitain. Cet adjectif est dérivé de métropole, issu, via le bas-latin, du grec *metropolis* dont la formation retient davantage l'attention : la métropole c'est la ville-mère. La femme réelle serait-elle en quête de son origine (la mère) dans le poème et la Madeleine du tableau de Georges de La Tour chercherait-elle un ancrage dans la réalité ? N'est-ce pas un jeu de « correspondances » entre le poème et le réel d'une part et le conscient et l'inconscient de l'autre, jeu déjà annoncé par l'écriture surréaliste et

[693] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 218.
[694] Christine Dupouy, *René Char*, Paris, Belfond, 1987, p. 122.
[695] Pierre Sansot, « La rencontre de la prostituée », *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p. 329.
[696] Dans *Qu'est-ce que le Surréalisme ?*, Bruxelles, Henriquez, 1934., Breton écrit : « Plus j'y songe, plus je m'assure que rien à nos yeux n'était épargnable si ce n'est… si ce n'est au loin « l'amour la poésie » […], « l'amour la poésie » tenus pour inséparables dans leur essences et considérés comme le seul bien ».

qui place le merveilleux au centre de la vie aussi bien que de la création littéraire et artistique ?

D'ailleurs, ce n'est certes pas par hasard que le poète rencontre Madeleine dans « le couloir des correspondances ». Malgré sa prise de distance par rapport au groupe surréaliste, René Char n'a pas pu empêcher la réapparition de Nadja sous sa plume. En effet, l'entrée en scène de Madeleine nous rappelle celle de la passante surréaliste qui, elle aussi, venait en sens inverse, avait un regard attirant et avait suscité les doutes du poète sur sa moralité. Cette réapparition serait simultanément le résultat d'une résurrection du modèle bretonien et de sa polarisation vers le futur, comme l'indique Patrick Née :

> La rencontre de type strictement surréaliste s'y trouve donc aimantée dans le futur à la mesure même de ce qui la relie au passé : elle qui abolissait toute mémoire et tirait le sujet vers l'émergence inouïe d'un Inconnu simplement pressenti se voit chez Char redoublée par la notion de *retour de l'inconnu*…[697]

Les deux femmes jouent le rôle d'initiatrices entre le poète et sa création puisqu'elles sollicitent l'écriture (d'un poème ou d'un récit) à propos de leur rencontre. Mais si Madeleine le fait implicitement en adressant à Char la demande suivante : « Vous n'auriez pas une feuille de papier à lettres, monsieur ? », Nadja demande directement à Breton : « André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. […]. De nous il faut que quelque chose reste[698]… ».

Ensuite, la phrase « À vrai dire, son nom ne m'a pas surpris » nous rappelle celle employée par Breton lorsqu'il évoque sa rencontre avec Nadja : « Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, *comme en connaissance de cause*[699] ». Nous retrouvons, donc, une notion fondatrice de la rencontre surréaliste, à savoir le « hasard objectif[700] ». De même, les termes que Char utilise tels que : « la quête des énigmes », « le

[697] Patrick Née, *René Char. Une poétique du retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 266.
[698] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 117.
[699] *Ibid*., p. 73.
[700] André Breton expose la théorie du « hasard objectif » dans *L'Amour fou.* En effet, dans ce livre, il montre l'évolution de ce concept (le hasard) en partant de l'idée antique d'Aristote qui voyait en lui une « cause accidentelle d'effets exceptionnels ou accessoires revêtant l'apparence de la finalité ». Il réfère à la définition de Cournot : « événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité » et à celle de Poincaré : « événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ses causes aurait produit une différence considérable dans les faits ». Il aboutit à celle d'Engels et de Freud (matérialistes modernes), selon laquelle le hasard serait « *la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain* ». Ainsi, il met l'accent « sur le côté ultra-objectif […] que tend, historiquement, à prendre la définition du hasard ». Voir *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937, p. 28-31.

surgissement du grand réel », « la tentation par l'impossible », « l'oracle », nous ramènent à des notions usitées dans l'écriture bretonienne. Jean-Pierre Richard évoque les similitudes entre la vision de Char et celle des surréalistes en ces termes :

> […], comme les surréalistes, il tient la rencontre pour une chance qui serait aussi un signe. Il voit en elle le produit d'une mystérieuse et nécessaire étincelle de hasard. Breton poursuit Nadja à travers le Paris le plus fantastiquement réel, mais Char rencontre Madeleine dans les couloirs du métro juste au moment où il rêve à la Madeleine de La Tour[701].

Enfin, si nous considérons que ce récit est autobiographique, il nous rappellera aussitôt la « nuit du tournesol » vécue par Breton dans *L'Amour fou* dans son rapport avec le poème automatique « Tournesol » qui l'a annoncée depuis 1923. « Madeleine qui veillait » serait par conséquent une concrétisation dans le réel du poème prophétique « Madeleine à la veilleuse ».

En guise de conclusion, nous dirons que l'écriture poétique peut s'inspirer d'un modèle pictural. En effet, Barthes pense que « toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.[702] ». Mais elle peut également avoir plusieurs sources (un tableau et un texte). À travers l'enchevêtrement des références, nous saisissons la continuité qui caractérise la poésie et l'art, en général, et les textes poétiques entre eux, en particulier. Toutefois, nous ne pouvons en aucune façon négliger l'apport personnel du créateur, cet artisan des mots qui transforme l'absence en tant de possibilités de communication. Est-ce par hasard que Char choisit comme sous-titre « *Une communication ?* » à « Madeleine qui veillait » ?

[701] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 118.
[702] Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973, p. 373.

Selon Bakhtine, la poésie n'est pas dialogique dans son essence, car « le langage du poète, c'est son langage à lui[703] » ; « le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui[704] ». Le travail de repérage des traces intertextuelles que nous avons effectué dans cette troisième partie montre que le poète s'inspire des écrits d'autrui et que, même s'il a son langage propre, il ne peut s'empêcher de recourir au langage d'un autre. Nous retrouvons ainsi l'image du palimpseste que Genette décrit en ces termes : « Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, […], où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence[705] ».

L'étude des points communs et des variations qui existent entre plusieurs textes et le sonnet « À une passante » nous a permis de constater que la récriture du scénario baudelairien et surtout de sa figure féminine de la passante est désormais une caractéristique de l'écriture moderne de la scène de première rencontre amoureuse à partir de la fin du XIXème jusqu'à la fin du XXème siècle. Le scénario de ce moment de naissance (de l'amour) donne lieu à une renaissance du scénario et sa reprise par plusieurs poètes retrace la quête d'une explication du miracle, du hasard et de la passion, et par conséquent de l'inexplicable. Claude Leroy note : « Qu'elle s'impose comme une fatalité ou se présente comme une chance, la réécriture est la forme moderne de la prédestination pour l'écrivain[706] ». Il est vrai que certains poètes éprouvent le fait de venir après Baudelaire comme une damnation mais ceci n'empêche pas que d'autres poètes vivent cette situation sur le mode euphorique de l'imitation admirative. Pour eux, récrire le sonnet baudelairien n'est pas uniquement un signe de reconnaissance du talent de ce grand poète mais peut-être aussi le moyen de se trouver une origine, un repère ou un Père auxquels ils peuvent se rapporter.

Par ailleurs, nous considérons que le terme « imitation » n'est pas vraiment approprié et lui préférons celui de « transposition ». D'abord, parce que le poème qui mime le scénario n'est pas une copie absolument fidèle ni un simple plagiat du texte originel. Ensuite, parce qu'en changeant de sujet écrivant nous ne pouvons considérer le texte de la même façon ni le regarder du même regard. Baudelaire n'est ni Deubel ni Trakl même si les trois auteurs ont écrit « À une passante ». Enfin, le sonnet de

[703] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.
[704] *Ibid*., p. 107.
[705] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982, p. 556.
[706] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 77.

Baudelaire est né dans des circonstances sociales et culturelles très précises et nous ne pouvons interpréter un poème qui l'imite sans avoir en tête les conséquences de l'évolution historique sur celui-ci. À ce propos, Yvon Belaval écrit :

> À observer de loin les perspectives littéraires, chaque renouveau poétique semble se féconder à l'imitation d'un modèle. […] Mais, si les sociétés évoluent, si leur langue, si leurs croyances, leurs lois, leurs horizons, aussi bien que leurs structures matérielles, ne cessent de se renouveler, nous commençons à deviner que l'imitation d'un modèle ne peut pas être une copie, mais, nécessairement, une transposition[707].

N'oublions pas non plus que certains textes ne se limitent pas à l'imitation du scénario baudelairien mais le reprennent en lui apportant tous les écarts possibles. Le poème de Maria Rilke, de Péret ainsi que les extraits de récits poétiques de Breton constituent à cet égard une illustration. Julia Kristeva écrit : « Pour les textes poétiques de la modernité c'est, pourrions-nous dire sans exagérer, une loi fondamentale : ils se font en absorbant et en détruisant en même temps les autres de l'espace intertextuel ; ils sont pour ainsi dire des alter-jonctions discursives[708] ».

Tout au long de ce travail, nous avons fait appel à notre mémoire dans l'identification de l'intertexte. En effet, la lecture des poèmes éveille en nous « un sentiment de déjà lu ou vu » et leur analyse stylistique vient confirmer cette intuition en nous permettant de faire le rapprochement et de saisir les ressemblances entre ces textes et le sonnet de Baudelaire. À ce propos, Nathalie Piégay-Gros affirme : « La mémoire est le véritable moteur de l'identification de l'intertexte. Elle alerte le lecteur de la présence d'un fragment interpolé dans ce texte qu'il lit présentement et qu'il sait avoir déjà lu ailleurs, dans un autre texte qu'il va rechercher[709] ». Nous avons également employé nos compétences culturelles afin de saisir les liens qui régissent les textes et la culture occidentale (précisément sa vision amoureuse) à laquelle ils appartiennent.

L'étude de l'intertextualité ou de la récriture (qui relève évidemment de l'intertextualité), c'est-à-dire des rapports qui peuvent exister entre un texte et un ou plusieurs autres textes, ne peut que mettre en exergue le rôle du lecteur. Celui-ci est un pôle indispensable puisqu'il doit, par un travail de décryptage minutieux, déchiffrer les marques de l'intertextualité, reconnaître la présence de l'intertexte, et parvenir au modèle auquel le poète réfère implicitement ou explicitement avant de l'interpréter.

[707] Yvon Belaval, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947, p. 74-75.
[708] Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 257.
[709] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 97.

Néanmoins, l'élucidation ne peut se faire que si le texte a un grand pouvoir d'irradiation qui permet au lecteur par des signes mi-cachés mi-révélés de saisir l'intertexte dans un premier temps, et sa signification dans un second temps. Nous considérons personnellement que l'analyse et l'interprétation intertextuelles doivent se fonder sur une interaction perpétuelle entre trois pôles majeurs, à savoir la mémoire de l'auteur, celle du texte et celle du lecteur. Nous estimons aussi que le repérage et l'identification des rapports intertextuels n'est pas une tâche aisée à entreprendre. Il est vrai que parfois le texte est tellement transparent qu'il nous renvoie immédiatement au sonnet baudelairien. Mais, dans certains cas, on ne peut être entièrement sûr de la nature du rapport qui relie un texte à un autre parce que le poème résiste à l'analyse et laisse dans l'indécision. En outre, les indices d'intertextualité sont plus faciles à repérer dans l'espace limité du poème. Dans le récit poétique, par contre, ces indices sont éparpillés et c'est à nous de les trouver et de les réunir pour former le scénario complet de la première rencontre. C'est comme si tout élément était un morceau de puzzle que nous devons ajuster aux autres afin d'aboutir à une image finie. Cependant, la découverte des traces intertextuelles entre les textes de plusieurs poètes est un exercice qui procure du plaisir : tel un archéologue, nous fouillons dans le passé d'un texte afin de voir étinceler sa matière première quand nous lui enlevons les couches d'argile ou de poussière. Nathalie Piégay-Gros écrit à ce propos :

> C'est précisément parce qu'il [l'intertexte] peut ne pas être perçu qu'il suscite, lorsqu'il est repéré et compris, un plaisir certain : celui qui naît du clin d'œil saisi, de l'humour partagé ; plaisir également d'une compréhension à demi-mot, d'un échange avec la mémoire, le savoir, la lecture d'un auteur ; plaisir enfin de retrouver, enfouie dans sa mémoire, la trace d'un texte dont la perception est changée par son inclusion dans un autre texte[710].

Lors de l'analyse des poèmes dans lesquels la figure de la passante est présente, nous avons remarqué que la tonalité demeure souvent mélancolique. Derrière l'image de cette inconnue qui est souvent en deuil et dont la destinée est foncièrement liée au malheur ainsi qu'à travers les comparaisons établies dans plusieurs cas avec cette figure de la féminité, nous retrouvons non seulement celle du poète mais précisément celle du poète maudit voire damné. D'ailleurs, il suffit de dresser la liste de ces poètes pour s'en apercevoir. Nous retrouvons à côté de Baudelaire[711] et des poètes qui l'ont

[710] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 111.
[711] Voir Donald H. Gauthier, « Baudelaire et le poète maudit », *Regards sur Baudelaire*, actes du colloque de London (1970), texte établi par William Bush, Paris, Minard, « Situation », 1974, p. 37-46.

inspiré tels que Nerval, Pétrus Borel et Hégésippe Moreau, les noms de la majorité des poètes qui ont récrit le sonnet baudelairien parmi lesquels Corbière[712], Léon Deubel, Émile Nelligan… Ils ont pu souffrir (ou donné à croire par leurs écrits qu'ils avaient souffert) de la pauvreté, de l'exil, de la folie, du mépris de leurs pairs… Le mythe du poète maudit est un mythe moderne[713], le mythe de la passante l'est aussi. Pouvons-nous penser que le mythe de la passante est en correspondance sous un mode allégorique (symbolique) avec le mythe du poète maudit[714] ?

Toutefois, il est bon de constater que quelques poèmes échappent à la damnation de la passante et ne portent aucune trace du modèle baudelairien. Tel est le cas par exemple dans « Invocation[715] » de François Coppée. En effet, ce poète s'inspire de l'odelette de Nerval mais la délivre de sa fin triste comme il le dit dans les deux derniers vers : « Car le triste passé, je l'efface et l'oublie. / Et tu ne peux savoir à quel point c'est exquis ! ». Au deux vers de Nerval : « Mais non, – ma jeunesse est finie… / Adieu, doux rayon qui m'a lui – » qui font de l'âge un obstacle séparateur des amoureux, répondent ceux de Coppée : « Et je ne me dis pas que c'est une folie, / Que j'avais dix-sept ans le jour où tu naquis ; » tout en détruisant cet obstacle. Dans les trois poèmes « Les semblables, Air vif, La Mort L'Amour La Vie » de Paul Éluard également, nous ne détectons aucune correspondance avec la scène de Baudelaire. Enfin, dans « Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour », Char s'inspire explicitement d'un modèle pictural (le tableau de Georges de La Tour) et dans « Madeleine qui veillait » il réfère implicitement à ce modèle tout en lui joignant un modèle verbal (celui de Breton). Bien que le modèle baudelairien soit absent de ces deux poèmes, Baudelaire est présent, du moins son esprit ou sa vision. N'est-il pas le premier à évoquer le pouvoir alchimique du verbe[716] et à penser que la poésie est « prostitution[717] » ? Et dans la

[712] L'étude sur Corbière occupe la première partie du livre *Les Poètes maudits* (1884) de Paul Verlaine.
[713] Voir Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe) », in *Œuvres et critiques*, vol. 7, n° 1, 1982, p. 75-86.
[714] Nous trouvons très significatifs ces vers écrits par Baudelaire à une « statue aux yeux de jais » : « Être maudit à qui, de l'abîme profond / Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond ! / – Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère, / Foules d'un pied léger et d'un regard serein / Les stupides mortels qui t'ont jugée amère, » (Voir « XXXIX », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 40-41.)
[715] François Coppée, *L'Exilée*, 1877.
[716] Dans l'ébauche d'un Épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, Baudelaire s'adresse à Dieu : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Voir *op. cit.*, p. 192.
[717] Dans « Madeleine qui veillait » (*op. cit.*, p. 665.), Char écrit : « Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers qui est aussi la mienne ». Considérant que le métier d'écrivain est aussi celui de la prostitution, il nous ramène à la vision baudelairienne. En effet, dans « Les foules » (*Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 291.), Baudelaire pense que « ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne toute

phrase : « La réalité ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. », ne retrouvons-nous pas l'image des fleurs (de la Beauté) qui renaissent du Mal ?

entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ». Dans *Fusées* (*op. cit.*, p. 649.), Baudelaire écrit encore : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution ». Et dans *Mon Cœur mis à nu* (*op. cit.*, p. 692.), il affirme : « L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution ».

CONCLUSION

« Aide-moi à chercher le sens
et à me souvenir toujours que si les mots n'avaient qu'un sens
nous habiterions seulement la mort et l'absence »

Claude Roy, « Du bon usage du sens des mots », *Les Pas du silence*, 1993.

Nous avons choisi d'étudier la scène de première rencontre parce que l'action qu'elle met en œuvre est différente de toute autre, étant ce commencement, ce moment initial qui peut donner naissance au sentiment amoureux entre deux inconnus qui se croisent pour la première fois.

Jean Rousset a achevé son livre consacré à la scène de première vue romanesque par un « envoi » aux textes poétiques[718] (le dizain VI de Scève et « Nos yeux se rencontrèrent » de Ronsard). Claude Leroy, de son côté, s'est interrogé sur la possibilité de mener sa quête portant sur le mythe de la passante dans le domaine de la poésie sans pour autant avoir l'audace de le faire. Néanmoins, ces deux livres consacrés chacun dans une perspective bien déterminée au thème de la première rencontre (ou de la rencontre en général) n'ont pas cessé d'interpeller notre regard critique voire notre curiosité de chercheur et de les fixer sur la scène qui est quasi-absente de ces deux ouvrages, à savoir la scène poétique. D'où le choix de notre sujet de thèse : « La scène de première rencontre de Baudelaire à Breton : du choc à l'échec amoureux ». En effet, à Rousset nous avons emprunté le thème de la première rencontre et le modèle qu'il a donné à la scène romanesque. Par ailleurs, nous avons recours à Leroy quant au choix de la période sur laquelle a porté notre recherche (de Baudelaire à Breton).

Dans la première partie de notre thèse, nous avons défini les éléments indispensables à la fois au thème et à la scène de première rencontre en établissant le plus souvent des comparaisons avec le modèle romanesque forgé par Rousset. Cette entreprise nous a permis de relever les spécificités de la scène poétique et de saisir en même temps les caractéristiques de la première rencontre moderne. Nous sommes partie avec une idée un peu floue quant à la définition de l'objet de notre quête mais au bout de cette investigation nous pouvons définir la scène de première rencontre moderne en poésie comme étant « la mise en présence de deux acteurs dont l'un regarde (le poète) et l'autre fuit (la femme, dans la majorité des cas une passante) et qui aboutit souvent à l'exaltation d'un désir qui ne trouvera son accomplissement que dans le poème ». Cette définition met certainement l'accent sur un trait constitutif de la scène moderne, à savoir la figure de la passante et son lien étroit avec l'inaboutissement du sentiment amoureux.

Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous avons tenté de trouver dans le texte même des explications à cette vision désenchantée de la scène

[718] Voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998, p. 258.

amoureuse. À première vue, nous notons que la séparation s'explique soit par des raisons internes (c'est-à-dire directement liées aux deux acteurs de la scène) ou par des obstacles extérieurs auxquels ces derniers ne peuvent résister comme la guerre, la présence de la foule, les considérations d'ordre matériel... Mais plus profondément elle trouve son origine dans la représentation de l'amour en Occident, celle de l'amour malheureux et impossible qu'il a hérité de l'Orient comme le confirme Denis de Rougemont vers la fin de son livre :

> Faut-il conclure que la passion serait la *tentation orientale de l'Occident* ? S'il est vrai qu'elle ne s'est développée dans notre histoire et nos cultures qu'à partir des XIIème et XIIIème siècles, et par l'impulsion décisive de l'hérésie méridionale, il apparaît que c'est du Proche-Orient et de l'Iran, sources certaines de l'hérésie, que nous sont venues nos « mortelles » croyances[719].

De son côté, en analysant un poème de Coleridge (qu'il envisage aux côtés de Baudelaire et Wagner), John E. Jackson affirme que « la perte que ce poème atteste scelle durablement le lien entre subjectivité et mélancolie qui va marquer une part si importante de la poésie du XIXème siècle[720] ». Il ajoute un peu plus loin : « force est de constater que l'orientation prévalante de cette période dite romantique est une orientation rétrospective dans laquelle *la mémoire d'une perte* joue un rôle primordial[721] ».

Personnellement, nous supposons que la perte définit la majorité des poèmes de la première rencontre et qu'elle n'est pas un fait propre à la poésie romantique ou moderne. D'ailleurs, dans « Nos yeux se rencontrèrent[722] » de Ronsard, poème classique que nous considérons comme une version prototypique de la scène de première vue, nous retrouvons la notion de séparation quoique moins affligeante puisque c'est en termes de distance interposée qu'elle s'exprime : « sur le haut d'un degré ». Serait-ce une façon de dévoiler une vérité substantielle à l'amour foncièrement lié à la rupture ? La notion d'obstacle, fondatrice de la transcription poétique de la rencontre amoureuse, ne révèle-t-elle pas en même temps la nature du rapport problématique unissant le créateur à sa création ? Cependant, que serait alors l'apport de la scène moderne ?

---

[719] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972, p. 344-345.
[720] John E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999, p. 137.
[721] *Ibid*., p. 138. Nous soulignons.
[722] Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène* (1578), *Les Amours*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995, p. 239.

De prime abord, nous avons l'impression que cette scène a conservé les éléments fondateurs de la scène traditionnelle. Mais, à creuser dans la signifiance de chaque poème, nous découvrons que, même si elle garde quelques constantes, celle-ci transfigure d'une façon ou d'une autre la scène traditionnelle.

D'abord, le cadre spatial (la topographie) dans lequel la scène moderne s'inscrit est différent : la ville. Ce lieu n'est plus un simple décor mais il devient un actant qui participe au déroulement de l'événement. Il peut même emprunter le visage de la fatalité puisque les personnes qui évoluent dans ce cadre le subissent profondément, que ce soit dans leur identité ou dans leurs rapports réciproques. De même, la chronographie n'est plus la même puisque nous voyons de plus en plus s'affirmer le règne de la vitesse voire de l'accélération vertigineuses.

Ensuite, la figure féminine qu'elle présente est nouvelle : loin d'être une créature divine ou un idéal, la femme se colore du temps et du lieu dans lesquels elle avance. Elle s'ancre de plus en plus dans la réalité jusqu'à l'enlisement total par lequel elle devient la figure allégorique du cadre qui la propulse. Inaccessible non de force mais par choix, elle refuse d'être la proie dans une scène qu'elle ne veut plus habiter sinon quand elle le veut. D'ailleurs, Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut remarquent que « la position des femmes sur le marché séductif a changé : elles étaient les Muses, inspiratrices et réceptacles du discours masculin ; voici qu'elles prennent la parole. Elles étaient les Idoles du culte : elles sont sorties du temple et se mettent à exister[723] ».

Par ailleurs, nous nous écartons de la rhétorique classique et surtout de la lyrique pétrarquiste ou ronsardisante étant donné que la femme ne regarde pas alors que nous savons que le premier regard est l'élément clef du scénario de *l'innamoramento*. Une scène de première rencontre sans échange visuel, sans l'éloquence d'un regard[724] qui charme, telles sont les caractéristiques de la scène moderne. Si le poète a éliminé un point essentiel voire fondateur de la première rencontre, nous nous demandons dans un premier temps s'il le fait pour créer de nouvelles modalités d'échange et afin d'inventer d'autres sources au coup de foudre.

Dans un second temps, nous pensons que si dans la poésie classique, la scène se résume à cet échange de regards qui donne au poème sa charge émotive, dans la poésie

[723] Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 292.

[724] D'ailleurs, Michael Riffaterre considère que dans le sonnet baudelairien il y a un « passage du code-regard au code-coup d'œil » (voir *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1971, p. 363).

moderne la scène s'exalte de l'absence, que ce soit celle de l'échange visuel ou de l'absence tout court. D'ailleurs, le ravissement du premier regard jeté sur la femme qui jadis occupait un espace considérable dans le poème et constituait à lui seul la source et le motif de l'inspiration poétiques cède la place au ravissement de la perte qui s'énonce de différentes façons. L'élément déclencheur du ravissement change : ce n'est plus le premier regard qui est au centre de la scène mais son évanescence. Toute la focalisation du poète se place du côté de la perte et ce qui le fascine c'est le passage, la disparition, la mort. Selon Baudrillard « la fascination […], c'est la séduction par un objet mort, c'est la magie de la disparition[725] ». Le poète chercherait-il, par l'écriture de la rencontre, à communiquer cette fascination au lecteur ou voudrait-il plutôt le fasciner ?

Le ravissement qui était au cœur de la lyrique classique ne se présente plus de la même façon que dans les poèmes traditionnels dont « Nos yeux se rencontrèrent » de Ronsard est l'une des pièces maîtresses. Auparavant, il était l'événement le plus important de la scène de première rencontre, événement auquel le poète accordait le plus d'attention et consacrait le plus d'espace[726]. Dans la majorité des poèmes modernes, il perd de son poids puisque son évocation peut se limiter à un vers ou à quelques mots et il n'est le plus souvent que de l'ordre du suggéré, ce qui nous pousse à émettre l'hypothèse selon laquelle le poète moderne, conscient que l'image de l'enchantement amoureux a été fixée dans l'esprit et l'imagination du lecteur (la scène du rapt tellement présente en littérature), se focalise sur un autre élément du scénario de la première rencontre, à savoir le franchissement. D'ailleurs, en réduisant la scène à un seul moment par lequel le choc causé par l'éblouissement désirant devient instantanément échec de l'accomplissement amoureux, Baudelaire a redoublé l'émotion que nous pouvons éprouver à la lecture de son poème puisque la douleur de la séparation suscite en nous la même verve émotive que la joie de la rencontre. Notons donc que ce n'est plus la catégorie de l'effet qui détient à elle seule la charge émotive du texte poétique mais également la catégorie du franchissement impossible.

[725] Jean Baudrillard, « What are you doing after the orgy? », *Traverses*, n° 29, octobre 1983, p. 6.

[726] Dans « Nos yeux se rencontrèrent » de Ronsard, le ravissement est présent dans la quasi totalité du poème. Il s'agit d'une progression qui va de l'éblouissement et de l'émotion au sursaut puis au désordre physiologique « J'eus de froid et de chaud la fièvre continue » pour aboutir à la mort, point culminant qui montre l'effet dans son paroxysme : « Je fusse mort, Hélène, aux rayons de tes yeux. ». Ronsard multiplie les termes d'intensité qui marquent le coup de foudre. L'effet se présente comme une charge affective incommensurable qui propulse le récit de la première rencontre. Il est ici un éclat de foudre déclenché par le surgissement d'une présence grâce au regard que la passante pose sur le poète, regard qui pénètre les profondeurs de son être tel un poignard qui l'atteint au cœur.

En outre, dans la poésie moderne, le ravissement de la première vue subit le plus souvent une mutation : ce n'est plus cet effet grandiose du regard féminin sur le poète ni la description de sa beauté divine et du charme sous lequel il ne peut que tomber amoureux. Au lieu de célébrer une passion enflammée et fatale, le poème énonce plutôt la naissance d'un désir (ou d'une sensation) qui demeure sans accomplissement. Le ravissement n'a plus son sens fort, ni sa fougue, ni son emportement et risque de devenir un événement banal sans grande incidence sur le poète. À cet égard, Denis de Rougemont écrit :

> À cette lumière que jette sur nos psychologies la connaissance du mythe primitif, les succès du roman et du film apparaissent comme les signes certains d'une décadence de la personne chez les modernes, et d'une espèce de maladie de l'être. Presque toutes les complications qui servent d'intrigues à nos auteurs se ramènent au schéma monotone des ruses de la passion pour s'« entretenir », – des ruses d'une passion débile pour s'inventer de plus *secrets* obstacles. […] Tout cela signifie, une fois de plus, que le mythe des amants « ravis » s'est dégradé en perdant sa mystique. Le ravissement n'est plus qu'une sensation – n'aboutit pas[727].

De même, l'amour n'est plus qu'un sentiment « léger » qui se fait plus discret puisqu'on s'aime « à fleurets mouchetés[728] ». Nous sommes bien loin de la passion courtoise et encore loin de l'amour romantique puisque ce n'est plus le sentiment que l'on idéalise mais l'instinct sexuel. Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut confirment cette idée en ces termes : « Le discours de la libération sexuelle a culpabilisé l'amour en tant que vécu, et l'a démodé en écriture. S'il y a un romantisme aujourd'hui, il est libidinal et non plus sentimental. À la place de la passion, le désir ; au lieu du cœur, le sexe[729] ».

Par ailleurs, la nature de l'obstacle que la scène moderne met en place est en rapport intime avec la modernité ; la fugacité n'est plus celle qui qualifie le premier regard mais celle qui définit le mode d'être dans la société moderne et même la vision du bonheur qui s'en dégage : profiter de l'instant. Face au passage de la passante, qui peut être l'emblème de la vie, Baudelaire a choisi de ne rien faire en apparence, en réalité il a bu dans son œil « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue » – la jouissance

[727] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 309.
[728] Louis Roussel, « Le statut social du sentiment amoureux », *Futuribles*, n° 144, juin 1990, p. 25-26.
[729] Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 121.

dans son zénith – puisqu'il a cueilli le plaisir de l'instant éphémère, unique forme de bonheur à l'ère moderne !

De surcroît, toute la signification du poème renvoie à l'impossibilité du ravissement dans son sens religieux ou mystique d'extase et de transport vers l'idéal – voire le divin. Par ailleurs, le mouvement de détachement du monde extérieur et de soustraction à l'influence des sens s'avère impossible puisque le poète et la femme sont profondément ancrés dans la modernité qui apparaît ici comme une fatalité, voire une damnation. Si dans la lyrique classique la souffrance est une promesse d'extase, dans la lyrique moderne qui s'oppose à toute idée de transcendance et ne peut donc nullement permettre à l'amant, qui n'est que l'autre visage du poète, ce passage purificateur, elle est un simple état de la subjectivité et l'unique don qu'elle a est celui de l'inspiration poétique.

La poésie moderne annoncerait donc une nouvelle lyrique totalement détachée de la mystique. La tâche de la poésie évolue alors d'une transfiguration mystique (qui se fonde sur un effort de l'esprit qui veut s'affranchir des liens sensuels et sur la possibilité du rachat par la souffrance, c'est-à-dire de la transfiguration par la mort) à une transfiguration poétique : celle de la scène comme modèle. D'ailleurs, avec Breton la scène subit plusieurs transformations : nous évoluons d'une scène muette à une scène où s'exalte la parole désirante. Dans la plupart des textes de cet auteur, la distance est brisée par la parole aussitôt adressée à l'inconnue (voir *Nadja* : « sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue »). De même, contrairement à l'amour entravé et irréalisable du sonnet, *L'Amour fou* place ce sentiment dans le domaine de l'accessible en même temps que de l'extrême. Dans *Arcane 17*, Breton libère la femme de la fatalité de son destin quand il décrit Mélusine après le cri en ces termes :

> Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée. Et tout d'abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu'elle apprenne à se reconnaître à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue que l'homme, en général, porte sur elle[730].

N'est-ce pas un acte de défi que celui de chanter la passion de l'amour fou dans un monde en déchéance, de dire que l'amour existe encore quand tout le système

[730] André Breton, *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1971, p. 55-56.

institutionnel déclare sa fin et surtout de croire à l'amour en tant que force vive, mouvement collectif à deux, pouvant guider l'être vers sa libération ?

L'écriture surréaliste effectue un écart par rapport à la scène baudelairienne qui est normalement une scène de silence et de l'amour impossible, de telle sorte que nous pouvons parler d'écart au second degré (le poème de Baudelaire est un écart par rapport à la scène traditionnelle et les textes de Breton constituent un écart par rapport à la scène baudelairienne). La notion d'écart est fondatrice de la scène de première rencontre moderne puisque de toute façon celle-ci échappe à toute tentative de la cerner ou de la fixer, étant de nature insaisissable telle la passante qui fuit. La plupart des poèmes modernes sont nourris d'une volonté de créer de nouvelles scènes en modifiant à chaque fois un ou plusieurs traits essentiels de la scène prototypique, qui est elle-même une variation par rapport à un modèle antérieur dans un jeu perpétuel avec le langage. Judith Schlanger souligne le rôle de l'écart en poésie en ces termes :

> L'écart même infime, ouvre, donne, voire libère. Les poètes trouvent là une ouverture pragmatique, une possibilité d'action, un investissement possible. Pour eux c'est un débouché heureux, actif, qui répond à la question : quoi faire ? Quoi faire encore et comment continuer ? Par rapport à la série : comment faire les mêmes choses autrement ? Mais aussi par rapport à la voix : quoi faire qui soit distinct, qui soit neuf, qui soit autre[731] ?

Enfin, nous ne pouvons ignorer un élément essentiel de la scène : le tiers. Dans la poésie romantique (nous prenons à titre d'exemple le poème « À Ol[732] » de Victor Hugo), ce personnage, qui le plus souvent s'identifie soit à un regardant soit à une nature protectrice des amants, prend le visage de la foule anonyme qui par sa présence menace la scène amoureuse et contribue à son issue négative. De témoin oculaire de la scène, il devient un écran qui s'interpose entre les deux personnes.

Parvenue à ce stade, nous nous interrogeons sur les conséquences de toutes ces transformations sur la définition de la scène. Si la femme ne regarde plus l'homme qui la regarde, il n'y a plus d'interaction entre ces deux actants et si le tiers a perdu sa fonction de témoin pour devenir un obstacle séparateur nous ne pouvons plus parler de « scène ». Cette nouvelle représentation de la scène n'est-elle pas une tentative de créer un nouveau rapport au langage : ne serait-ce pas une façon de dire que l'unique scène

[731] Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Éditions Nathan, « Le Texte à L'Œuvre », 1992, p. 44.
[732] Victor Hugo, *Les Voix intérieures* (1837), *Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1972, t. I, p. 392.

qui se joue réellement est celle de « la théâtralité du dire » et que l'ultime « foyer d'attention » qui peut la ressusciter est le lecteur ?

Pour conclure, nous dirons que la poésie, qu'elle soit moderne, classique ou romantique peut puiser dans la séparation et la souffrance qui en découle une source d'inspiration inépuisable. Cependant, le poème moderne ne peut se détacher d'une réalité qui lui est propre puisqu'il porte en lui ses séquelles comme ses bienfaits. Baudelaire a exprimé cette même idée quand il a défini le beau :

> Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine[733].

Dans « À une passante », nous nous demandons si l'élément éternel que Baudelaire a gardé est l'image féminine puisque nous remarquons que, même transformée et réduite à la figure de la passante, la femme nous renvoie d'une façon ou d'une autre à Iseut[734] car

> Iseut, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, évanouissant et presque hostile dans un être, cela même qui invite à la poursuite et qui éveille l'avidité de posséder, plus délicieuse que toute possession au cœur de l'homme en proie au mythe. C'est la femme-dont-on-est-séparé : on la perd en la possédant[735].

Quant à l'élément circonstanciel, nous pensons qu'il se situe dans le lien entre la figure féminine et le mouvement de passage caractéristique du mode d'être à l'époque moderne. La femme, autrement dit l'héroïne de la scène de première rencontre, n'est plus nommée « bien-aimée » mais tout simplement « passante » et cette nomination à elle seule nous situe dans un contexte totalement différent, à savoir la modernité !

Muse d'un mythe moderne, la passante apparaît juste pour embraser la main de feu du poète avant de disparaître. Elle est à l'origine de l'obstacle créateur puisque l'écriture de la scène jaillit sur le fond de son absence. À ce propos, Claude Leroy écrit :

---

[733] Baudelaire, « Le Beau, la Mode et le Bonheur », *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 550.

[734] Le premier vers du poème « La semaine pâle » de Benjamin Péret (« Blonde blonde ») est d'une symbolique très intéressante non seulement parce qu'il ouvre le poème mais parce qu'il sollicite la mémoire du lecteur que nous sommes et essaye de la mouvoir. « Blonde » cet adjectif, répété deux fois en ouverture du poème, nous transporte vers une autre chevelure et donc vers une autre femme : Iseut.

[735] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 306.

> Ce qui conduit le poète à sacraliser l'apparition, c'est que la rencontre, capitale en cela, se présente comme un récit des origines et qu'elle décrit conjointement la naissance de l'amour et la naissance d'une certaine forme d'amour, étroitement liées à la ville, à la foule et à l'éphémère. Au baptême amoureux s'ajoute l'acte de naissance d'une forme de rencontre fixée par le sonnet. C'est un mythe urbain : celui d'un amour qui naît des hasards de promiscuité mais restera sans suite, un mythe du *désir demeuré désir* et dont l'amour se réalise en un poème[736].

La scène de première rencontre moderne est donc l'espace d'apparition du mythe de la passante qui est lui-même rattaché au mythe de la ville, mais ne pouvons-nous pas ajouter que cette scène a aussi donné naissance à un nouveau mythe amoureux, celui de l'amour impossible parce que moderne ?

Le poème garde donc quelques traits de la scène originelle mais l'impact de la modernité ne tarde pas à s'exprimer en opérant une « vulgarisation du mythe », expression employée par Denis de Rougemont qui note à ce propos :

> Il y eut la *voie poétique* du mythe.
> Edgar Poe engendra Baudelaire, qui engendra le symbolisme, qui engendra des mandragores, des femmes sans corps, des jeunes Parques, des apparences à peine féminines de *fuites* – comme on dit que l'eau fuit d'un bassin : fissures dans le réel, fuites de rêves. C'est la tradition alanguie, intellectualisée, sophistiquée[737].

Nous notons que cette vulgarisation du mythe a également touché le genre romanesque. Dans la conclusion de son livre *Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du XIXème siècle*, Annie Goldmann affirme que « le destin des femmes dans les romans étudiés est un destin malheureux. Leur condition est décrite en termes de souffrances, d'attentes, d'espoirs déçus, de subordination[738] ». Si dans les romans du XIXème siècle, la femme est privée de la possibilité d'agir et ne peut pas s'intégrer dans la vie sociale avec ses valeurs marchandes sans risquer de perdre ses valeurs humaines et de renoncer à l'appel de son cœur, dans la poésie de la fin de ce siècle et précisément à partir du sonnet de Baudelaire, une nouvelle image de la femme a vu le jour : la passante. Nous avons essayé de trouver toutes les explications du désenchantement amoureux dans le sonnet baudelairien et ce n'est que maintenant que nous discernons une raison essentielle : c'est dans ce poème que l'identité de la femme se trouve

[736] Claude Leroy, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999, p. 69. Nous soulignons.
[737] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 253.
[738] Annie Goldmann, *Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du XIXème siècle*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1984, p. 189.

intimement liée à l'action. La passante est bien évidemment celle qui passe et le plus souvent celle qui choisit de passer. Avec Baudelaire la femme ne subit plus, elle choisit son destin même s'il est lié au deuil et au malheur[739].

Le sujet masculin, quant à lui, se plaît à jouer le rôle de la victime alors que rien ne l'empêche réellement d'agir. D'ailleurs, ce qui est très significatif dans le sonnet, c'est que l'empêchement est donné comme absolu alors qu'en fait il n'y en a aucun : si l'amour est partagé il suffirait que le poète suive cette femme, l'aborde, lui parle réellement et découvre la suite de ce qu'il a éprouvé. Mais Baudelaire nous dit que cet amour est impossible sans préciser pourquoi il l'est. Au fond, le poète veut peut-être rester dans sa solitude, soit par orgueil, celui de la solitude souffrante, soit parce qu'il sait qu'un début de réalisation de cette liaison dévaluerait inévitablement le sentiment amoureux dont il veut conserver l'idéalité potentielle. Le sonnet de Baudelaire nous révèle, parce qu'enfouie au plus profond du poème, la *Solitude*. D'abord, celle du poète amoureux de l'amour qui préfère l'illusion (qui vit dans l'imagination et le rêve du créateur) à la réalisation de ce sentiment. Ensuite, « *le grand désert d'hommes*[740] », celui de l'homme à l'époque moderne puisque ces deux êtres étaient condamnés à suivre chacun leur route dans la solitude des grandes villes, comme un croisement de deux aérolithes dans l'espace inter-sidéral. Enfin, celle de l'Homme tout court, éternel passant passager, demeurant inconnu, subissant aussi bien sa naissance que sa mort. René Char exprime merveilleusement cette idée dans le fragment 12 des *Feuillets d'Hypnos* :

> Ce qui m'a mis au monde et ce qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis très faible pour lui résister. Vieille personne quand je suis né. Jeune inconnue quand je mourrai.
> La seule et même Passante[741].

Tous les scénarios que nous avons étudiés dans la troisième partie de notre thèse constituent des récritures et marquent différentes prises de position par rapport à la scène matricielle de Baudelaire. Quelques poètes ont choisi de prolonger l'instant de l'enchantement en poursuivant la passante, de briser le silence initial entre les deux

[739] Cette idée est plus claire dans *L'Inconnue* de Villiers de L'Isle-Adam parce que la passante a finalement décidé de prendre la parole pour imposer elle-même une fin malheureuse à l'amour qui vient de naître. La dernière phrase du conte est très significative (« Certes, il pouvait se vanter d'avoir rencontré, du premier coup, une femme sincère, – ayant, enfin, *le courage de ses opinions* »). Grâce à l'emploi de « enfin », elle montre que le changement de l'attitude féminine est un événement attendu par le conteur.

[740] Voir Baudelaire, « La Modernité », *op. cit.*, p. 553.

[741] René Char, « 12 », *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944), *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 178.

personnes, de donner un nom à l'inconnue… sans pouvoir pour autant changer l'issue négative de la scène. Ils dévoilent par la même occasion la crise qui touche la scène amoureuse à l'ère moderne, voire la difficulté que rencontrent un homme et une femme à s'aimer. À ce propos, Jean-Pierre Richard écrit :

> Phase demeurée pathétiquement inachevée, peut-être parce que l'amour reste toujours *entre* les êtres, et qu'il n'arrive jamais à les réunir vraiment. Sans doute faudrait-il être un dieu pour atteindre à la transparence du sentiment : hommes et femmes sont voués au malentendu ou au silence. Tantôt c'est autrui qui se tait et s'éloigne, tantôt c'est moi qui ne peux pas répondre aux avances d'autrui[742].

Mais ne montrent-ils pas une vérité substantielle (son essence) de l'amour, à savoir sa fragilité duveteuse et son mystère indéchiffrable qui ne sont en réalité qu'à l'image de deux subjectivités aussi complexes ? Ne présentent-ils pas en même temps le miracle de l'amour quand il est éprouvé dans le partage ? Desnos nous le dit à sa façon dans ce « Conte de fée » :

> Il était un grand nombre de fois
> Un homme qui aimait une femme
> Il était un grand nombre de fois
> Une femme qui aimait un homme
> Il était un grand nombre de fois
> Une femme et un homme
> Qui n'aimaient pas celui et celle qui les aimaient
>
> Il était une fois
> Une seule fois peut-être
> Une femme et un homme qui s'aimaient[743].

La passante qui prend naissance dans le sonnet baudelairien est une femme qui fuit, c'est-à-dire qu'elle est vouée à rester à la fois inconnue et inaccessible. En effet, dans quelques textes, nous avons l'impression que la révélation de l'identité féminine détruirait la possibilité de l'amour et même de l'écriture de la première rencontre. La passante est donc inatteignable par essence, sous sa figure peut facilement apparaître l'objet de désir du poète. Évoquant la passante du roman *La Passante du Sans-Souci* de Joseph Kessel, Claude Leroy écrit :

> Perçue successivement comme une *passante fugitive* ou *spectrale*, une *créature énigmatique et fatale*, une *ombre hallucinatoire*, une *apparition*, un *fantôme*, un *spectre fascinant*, la femme inconnue surgit dans une lumière de mythe aux yeux d'un narrateur tenté par la dérive[744].

[742] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1955, p. 36-37.
[743] Robert Desnos, « Conte de fée », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 113.
[744] Claude Leroy, *op. cit*., p. 125.

Cette figure littéraire prend différentes allures et n'attend pour surgir que le regard amoureux d'un lecteur lui aussi tenté par la dérive. Elle est « une apparition[745] », celle d'une jeune femme qui ressemble parfaitement à l'épouse morte de Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Elle est « une passante magnifique[746] » qui accompagne Georges Malkine pendant « une nuit éternelle ». Parfois, elle est une inconnue et parfois elle est nommée (Marianne, Nadja, Madeleine). Elle est « Mademoiselle sans souci[747] » dans l'un des poèmes de Claude Roy et un souvenir dans un autre : « Je me souviens Une passante très oubliée / entre sans faire de bruit D'où revient-elle[748] ? »

Nous retrouvons le scénario baudelairien une nouvelle fois avec le poète québécois Gaston Miron :

> […] mais un jour vous marchiez près de moi parmi les autres
> vous avez tout ainsi passé votre main sous mon bras.
> Il y a longtemps que ce geste m'était étranger
> alors encore une fois trop tard l'éternité m'était revenue
> et presque en même temps le désespoir.
> Oublierez vous jamais Rossana Carrer la lumière de vos yeux
> quand nos regards se sont épris de côté
> l'espace de traverser la pluie dans la rue à Padoue.
> Il y a longtemps que je vous aime à Trévise
> ne vous ayant jamais vue
> et, du seul aujourd'hui naguère, plus
> ne vous reverrai[749].

Le voyage de la passante continue en faisant d'elle « une empreinte immortelle[750] » dans le palimpseste de notre mémoire de lecteur. Elle a désormais d'autres rues à visiter ou à parcourir à toute allure et d'autres scènes à illuminer aussi bien par sa présence que par son absence. Figure emblématique par excellence, elle entre dans la vie ou plutôt dans « le cerveau[751] » de celui qui l'attend, qui la guette ou

---

[745] Voir Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, « Passé Présent », 1977, p. 26-28.

[746] Georges Malkine, *La Révolution Surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 10-12.

[747] Claude Roy, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 29. Ce poème est très intéressant dans la mesure où il fait allusion à plusieurs poèmes de la passante. En le lisant nous voyons jaillir les mots de plusieurs poètes ayant célébré cette figure de la féminité et parmi lesquels Rodenbach, Rainer, Breton, Corbière, sans oublier Joseph Kessel qui est l'auteur de *La Passante du Sans-Souci* (1936).

[748] Claude Roy, « Mémoire », *Les Pas du silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 122.

[749] Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 162.

[750] Nous faisons allusion au VIIIème texte des *Paradis artificiels* intitulé « Le Palimpseste ». Voir Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 507.

[751] Nous recourons ici à la définition que Baudelaire donne au cerveau humain quand il écrit : « Qu'est-ce qu'un cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri ». Voir Baudelaire, *op. cit.*, p. 505.

qui la désire pour le charmer et disparaître aussitôt sans qu'il puisse la posséder ni faire durer le plaisir qu'elle lui procure en dehors du texte poétique. Sylvie Germain décrit l'itinéraire probable de la passante, devenu « pleurante » sous sa plume, en ces termes :

> Il se peut qu'elle resurgisse un jour, plus tard, en cette ville ou en une autre. Mais ce retour est peu probable. Et quand bien même elle reviendrait, ce ne serait plus tout à fait la même chose. Il y eut, lors de chacune des rencontres avec elle, trop d'émoi, d'éclosions de mémoire et de songes, de remuements du cœur et de confus désirs de la pensée, pour qu'après une telle rupture un nouveau cycle de rencontres puisse recommencer comme si rien ne s'était passé, comme si le rythme des premières apparitions, aussi discontinu et imprévisible fût-il, n'avait pas été brisé[752].

Quand verrons-nous passer la passante pour la dernière fois ? Telle est la question.

Notre enquête ne s'est pas déployée en dehors de la poésie française voire francophone et la raison de cette restriction s'explique par l'envergure que pourrait prendre une entreprise qui prétendrait atteindre la vérité de la scène amoureuse à l'échelle mondiale. Néanmoins, nous envisageons de mener une nouvelle enquête sur la poésie maghrébine de langue française de la même période (fin XIXème jusqu'à la fin du XXème siècle) afin de découvrir si la représentation de l'amour en Orient a gardé ses traits positifs que nous devinons à partir du discours baudelairien[753].

De même, nous jugeons intéressant de saisir l'évolution de la scène de première rencontre moderne, et ce en explorant la scène contemporaine. Le thème de la première rencontre apparaît-il encore dans la poésie actuelle ou a-t-il disparu, dans la logique de ce phénomène de mutation qui a affecté la scène amoureuse ? Enfin, ce mouvement de détérioration de la rencontre en échec ou en hédonisme frelaté pourrait-il se rencontrer dans d'autres thèmes ou motifs poétiques intemporels ?

[752] Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 107.

[753] Dans *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, Baudelaire conseille ses lecteurs en ces termes : « […] aimez bien, vigoureusement, crânement, orientalement, férocement celle que vous aimez ; que votre amour, – l'harmonie étant bien comprise, – ne tourmente point l'amour d'un autre ; que votre choix ne trouble point l'état. » (*Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 265).

ANNEXES

Les textes du Corpus

À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Charles Baudelaire (1821-1867), *Les Fleurs du mal*, 1861.

INITIUM

Les violons mêlaient leur rire au chant des flûtes
Et le bal tournoyait quand je la vis passer
Avec ses cheveux blonds jouant sur les volutes
De son oreille où mon Désir comme un baiser
S'élançait et voulait lui parler sans oser.

Cependant elle allait, et la mazurque lente
La portait dans son rythme indolent comme un vers,
– Rime mélodieuse, image étincelante, –
Et son âme d'enfant rayonnait à travers
La sensuelle ampleur des ses yeux gris et verts.

Et depuis, ma Pensée – immobile – contemple
Sa Splendeur évoquée, en adoration,
Et dans son Souvenir, ainsi que dans un temple,
Mon Amour entre, plein de superstition.

Et je crois que voici venir la Passion.

Paul Verlaine (1844-1896), *Poèmes saturniens*, 1866.

LA CHEVRIÈRE

Vous tous avez connu Jeanne la chevrière,
Aussi blanche et frêle qu'un lis.
Son troupeau bondissait dans la verte clairière,
De genêts d'or frais paradis.
Le mal vint la saisir, enfonça son épine,
Disant : « Tu ne dois plus guérir ! »
Et, depuis, cette enfant, naguère si mutine,
couvra dans son âme chagrine
Le besoin d'être aimée avant que de mourir.

Quand la main du printemps, toute pleine de joie,
Verse la sève aux rameaux verts ;
Que le nid amoureux, fait de mousse et de soie,
Furtif, se décèle au travers ;
Quand sur les flots brillants la svelte libellule
Baise les fleurs qui vont s'ouvrir
Et que l'abeille avare enrichit sa cellule,
Jeanne sentait, au crépuscule,
Le besoin d'être aimée avant que de mourir.

Dans un de ces longs jours où juin nous dispense
La lassitude et la chaleur ;
Où sous les cieux brûlants, tout souffle fait silence ;
Où s'endort même la douleur ;
Un jeune homme passa qui vit Jeanne pensive :
Se voir tous deux fut s'attendrir.
Comme un roseau léger qu'on arrache à la rive,
Elle céda, douce et plaintive,
Au besoin d'être aimée avant que de mourir.

Bientôt, plus faible encore, au pâlissant automne,
Prête à reposer pour toujours,
Comme une abeille lasse au soir tombant bourdonne,
Elle traîna ses derniers jours.
Mourante, elle disait : « une pensée impure
Jamais à moi n'osa s'offrir.
J'ai fléchi seulement, fragile créature
(Tu le sais, Dieu de la nature),
Au besoin d'être aimée avant que de mourir. »

Hippolyte Baye, *Les Juvéniles*, 1871.

BONNE FORTUNE
ET
FORTUNE

Odor della feminità.

Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle,
Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur,
Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle,
Un clin de ma prunelle ou la peau de mon cœur...

Et je me crois content – pas trop ! – mais il faut vivre :
Pour promener un peu sa faim, le gueux s'enivre....

Un beau jour – quel métier ! – je faisais, comme ça,
Ma croisière. – Métier !... – Enfin, Elle passa
– Elle qui ? – La Passante ! Elle, avec son ombrelle !
Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
Et... me tendit sa main, et...
m'a donné deux sous.

(Rue des Martyrs.)

Tristan Corbière (1845-1875), *Les Amours jaunes*, 1873.

NOCTURNE

À Arsène Houssaye.

Bois frissonnants, ciel étoilé,
Mon bien-aimé s'en est allé,
Emportant mon cœur désolé !

Vents, que vos plaintives rumeurs,
Que vos chants, rossignols charmeurs,
Aillent lui dire que je meurs !

Le premier soir qu'il vint ici
Mon âme fut à sa merci.
De fierté je n'eus plus souci.

Mes regards étaient pleins d'aveux.
Il me prit dans ses bras nerveux
Et me baisa près des cheveux.

J'en eus un grand frémissement ;
Et puis, je ne sais plus comment
Il est devenu mon amant.

Et, bien qu'il me fût inconnu,
Je l'ai pressé sur mon sein nu
Quand dans ma chambre il est venu.

—

Je lui disais : « Tu m'aimeras
Aussi longtemps que tu pourras ! »
Je ne dormais bien qu'en ses bras.

Mais lui, sentant son cœur éteint,
S'en est allé l'autre matin,
Sans moi, dans un pays lointain.

—

Puisque je n'ai plus mon ami,
Je mourrai dans l'étang, parmi
Les fleurs, sous le flot endormi.

Au bruit du feuillage et des eaux,
Je dirai ma peine aux oiseaux
Et j'écarterai les roseaux.

Sur le bord arrêtée, au vent
Je dirai son nom, en rêvant
Que là je l'attendis souvent.

Et comme en un linceul doré,
Dans mes cheveux défaits, au gré
Du flot je m'abandonnerai.

—

Les bonheurs passés verseront
Leur douce lueur sur mon front ;
Et les joncs verts m'enlaceront.

Et mon sein croira, frémissant
Sous l'enlacement caressant,
Subir l'étreinte de l'absent.

—

Que mon dernier souffle, emporté
Dans les parfums du vent d'été,
Soit un soupir de volupté !

Qu’il vole, papillon charmé
Par l’attrait des roses de mai,
Sur les lèvres du bien-aimé !

L’ARCHET

À Mademoiselle Hjardemaal.

Elle avait de beaux cheveux, blonds
Comme une moisson d’août, si longs
Qu’ils lui tombaient jusqu’aux talons.

Elle avait une voix étrange,
Musicale, de fée ou d’ange,
Des yeux verts sous leur noire frange.

——

Lui, ne craignait pas de rival,
Quand il traversait mont ou val,
En l’emportant sur son cheval.

Car, pour tous ceux de la contrée,
Altière elle s’était montrée,
Jusqu’au jour qu’il l’eut rencontrée.

——

L’amour la prit si fort au cœur,
Que pour un sourire moqueur,
Il lui vint un mal de langueur.

Et dans ses dernières caresses :
« Fais un archet avec mes tresses,
Pour charmer tes autres maîtresses. »

Puis, dans un long baiser nerveux,
Elle mourut. Suivant ses vœux,
Il fit l’archet de ses cheveux.

——

Comme un aveugle qui marmonne,
Sur un violon de Crémone
Il jouait, demandant l’aumône.

Tous avaient d’enivrants frissons
À l’écouter. Car dans ces sons
Vivaient la morte et ses chansons.

——

Le roi, charmé, fit sa fortune.
Lui, sut plaire à la reine brune
Et l'enlever au clair de lune.

Mais, chaque fois qu'il y touchait
Pour plaire à la reine, l'archet
Tristement le lui reprochait.

——

Au son du funèbre langage,
Ils moururent à mi-voyage.
Et la morte reprit son gage.

Elle reprit ses cheveux, blonds
Comme une moisson d'août, si longs
Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons.

LES QUATRE SAISONS

À Coquelin Cadet.

I

Au printemps, c'est dans les bois nus
Qu'un jour nous nous sommes connus.

Les bourgeons poussaient, vapeur verte.
L'amour fut une découverte.

Grâce aux lilas, grâce aux muguets,
De rêveurs nous devînmes gais.

Sous la glycine et le cytise,
Tous deux seuls, que faut-il qu'on dise ?

Nous n'aurions rien dit, réséda,
Sans ton parfum qui nous aida.

II

En été les lis et les roses
Jalousaient ses tons et ses poses,

La nuit, par l'odeur des tilleuls
Nous nous en sommes allés seuls.

L’odeur de son corps, sur la mousse,
Est plus enivrante et plus douce.

En revenant le long des blés,
Nous étions tous deux bien troublés.

Comme les blés que le vent frôle,
Elle ployait sur mon épaule.

III

L’automne fait les bruits froissés
De nos tumultueux baisers.

Dans l’eau tombent les feuilles sèches
Et, sur ses yeux, les folles mèches.

Voici les pêches, les raisins,
J’aime mieux sa joue et ses seins.

Que me fait le soir triste et rouge,
Quand sa lèvre boudeuse bouge ?

Le vin qui coule des pressoirs
Est moins traître que ses yeux noirs.

IV

C’est l’hiver. Le charbon de terre
Flambe en ma chambre solitaire.

La neige tombe sur les toits,
Blanche ! Oh, ses beaux seins blancs et froids !

Même sillage aux cheminées
Qu’en ses tresses disséminées.

Au bal, chacun jette, poli,
Les mots féroces de l’oubli.

L’eau qui chantait s’est prise en glace.
Amour, quel ennui te remplace !

PROMENADE

À Emmanuel des Essarts.

Ce n’est pas d’hier que d’exquises poses
Me l’ont révélée, un jour qu’en rêvant

J’allais écouter les chansons du vent.

Ce n’est pas d’hier que les teintes roses
Qui passent parfois sur sa joue en fleur
M’ont parlé matin, aurore, fraîcheur,

Que ses clairs yeux bleus et sa chevelure
Noire, sur la nuque et sur le front blancs,
Ont fait naître en moi les désirs troublants,

Que, dans ses repos et dans son allure,
Un charme absolu, chaste, impérieux,
Pour toute autre qu’Elle a voilé mes yeux.

Ce n’est pas d’hier. Puis le cours des choses
S’assombrit. Je crus à jamais les roses
Mortes au brutal labour du canon.

Alors j’aurais pu tomber sous les balles
Sans que son nom vînt sur mes lèvres pâles
– Car je ne sais pas encore son nom.

Puis l’étude austère aux heures inertes,
L’ennui de l’été dans les ombres vertes,
M’ont fait oublier d’y penser souvent.

Voici refleurir, comme avant ces drames,
Les bleuets, les lys, les roses, les femmes,
Et puis Elle avec sa beauté d’avant.

—

Dans le grand jardin, quand je vous retrouve,
Si je ralentis, pour vous voir, mes pas,
Peureuse ou moqueuse, oh ! ne fuyez pas !

Me craindre ?... Depuis que cet amour couve
En mon cœur, je n’ai même pas osé
Rêver votre bras sur le mien posé.

Qu’est-ce que je viens faire en votre vie,
Intrus désœuvré ? Voilà votre enfant
Qui joue à vos pieds et qui vous défend.

Aussi, j’ai compris, vous ayant suivie,
Ce qu’ont demandé vos yeux bleus et doux :
« Mon destin est fait, que me voulez-vous ? »

Mais, c’est bien assez, pour qu’en moi frissonne
L’ancien idéal et sa floraison

De vous voir passer sur mon horizon !

Car l'âme, à l'étroit dans votre personne,
Dépasse la chair et rayonne autour,
– Aurore où s'abreuve et croît mon amour.

Diamants tremblant aux bords des corolles,
Fleur des pêches, nacre, or des papillons
S'effacent pour peu que nous les froissions.

Ne craignez donc pas d'entreprises folles,
Car je resterai, si cela vous plaît,
Esclave lointain, inconnu, muet.

Charles Cros (1842-1888), *Le Coffret de santal*, 1873.

NOVEMBRE

Je te rencontre un soir d'automne,
Un soir frais, rose et monotone.
Dans le parc oublié, personne.

Toutes les chansons se sont tues :
J'ai vu grelotter les statues,
Sous tant de feuilles abattues.

Tu es perverse. Mais qu'importe
La complainte pauvre qu'apporte
Le vent froid par-dessous la porte.

Fille d'automne tu t'étonnes
De mes paroles monotones...
Il nous reste à vider les tonnes.

Charles Cros, *Le Collier de griffes*, 1908.

UN COUP DE SOLEIL

C'était au mois de juin. Tout paraissait en fête.
La foule circulait bruyante et sans souci.
Je ne sais trop pourquoi j'étais heureux aussi ;
Ce bruit, comme une ivresse, avait troublé ma tête.
Le soleil excitait les puissances du corps,
Il entrait tout entier jusqu'au fond de mon être,
Et je sentais en moi bouillonner ces transports
Que le premier soleil au cœur d'Adam fit naître.
Une femme passait ; elle me regarda.
Je ne sais pas quel feu son œil sur moi darda,

De quel emportement mon âme fut saisie,
Mais il me vint soudain comme une frénésie
De me jeter sur elle, un désir furieux
De l'étreindre en mes bras et de baiser sa bouche !
Un nuage de sang, rouge, couvrit mes yeux,
Et je crus la presser dans un baiser farouche.
Je la serrais, je la ployais, la renversant.
Puis, l'enlevant soudain par un effort puissant,
Je rejetais du pied la terre, et dans l'espace
Ruisselant de soleil, d'un bond, je l'emportais.
Nous allions par le ciel, corps à corps, face à face.
Et moi, toujours, vers l'astre embrasé je montais,
La pressant sur mon sein d'une étreinte si forte
Que dans mes bras crispés je vis qu'elle était morte…

UNE CONQUÊTE

Un jeune homme marchait le long du boulevard
Et sans songer à rien, il allait seul et vite,
N'effleurant même pas de son vague regard
Ces filles dont le rire en passant vous invite.

Mais un parfum si doux le frappa tout à coup
Qu'il releva les yeux. Une femme divine
Passait. À parler franc, il ne vit que son cou ;
Il était souple et rond sur une taille fine.

Il la suivit – pourquoi ? – Pour rien ; ainsi qu'on suit
Un joli pied cambré qui trottine et qui fuit,
Un bout de jupon blanc qui passe et se trémousse.
On suit ; c'est un instinct d'amour qui nous y pousse.

Il cherchait son histoire en regardant ses bas.
Élégante ? Beaucoup le sont. – La destinée
L'avait-elle fait naître en haut ou bien en bas ?
Pauvre mais déshonnête, ou sage et fortunée ?

Mais, comme elle entendait un pas suivre le sien,
Elle se retourna. C'était une merveille.
Il sentit en son cœur naître comme un lien
Et voulut lui parler, sachant bien que l'oreille

Est le chemin de l'âme. Ils furent séparés
Par un attroupement au détour d'une rue.
Lorsqu'il eut bien maudit les badauds désœuvrés
Et qu'il chercha sa dame, elle était disparue.

Il ressentit d'abord un véritable ennui,
Puis, comme une âme en peine, erra de place en place,

Se rafraîchit le front aux fontaines Wallace,
Et rentra se coucher fort avant dans la nuit.

Vous direz qu'il avait l'âme trop ingénue ;
Si l'on ne rêvait point, que ferait-on souvent ?
Mais n'est-il pas charmant, lorsque gémit le vent,
De rêver, près du feu, d'une belle inconnue ?

De ce moment si court, huit jours il fut heureux.
Autour de lui dansait l'essaim brillant des songes
Qui sans cesse éveillait en son cœur amoureux
Les pensées les plus douces et les plus doux mensonges.

Ses rêves étaient sots à dormir tout debout ;
Il bâtissait sans fin de grandes aventures.
Lorsque l'âme est naïve et qu'un sang jeune bout,
Notre espoir se nourrit aux folles impostures.

Il la suivait alors aux pays étrangers ;
Ensemble ils visitaient les plaines de l'Hellade
Et comme un chevalier d'une ancienne ballade
Il l'arrachait toujours à d'étranges dangers.

Parfois au flanc des monts, au bord d'un précipice,
Ils allaient échangeant de doux propos d'amour ;
Souvent même il savait saisir l'instant propice
Pour ravir un baiser qu'on lui rendait toujours.

Puis, les mains dans les mains, et penchés aux portières
D'une chaise de poste emportée au galop,
Ils restaient là songeurs durant des nuits entières,
Car la lune brillait et se mirait dans l'eau.

Tantôt il la voyait, rêveuse châtelaine,
Aux balustres sculptés des gothiques balcons ;
Tantôt folle et légère et suivant par la plaine
Le lévrier rapide ou le vol des faucons.

Page, il avait l'esprit de se faire aimer d'elle ;
La dame au vieux baron était vite infidèle.
Il la suivait partout, et dans les grands bois sourds
Avec sa châtelaine il s'égarait toujours.

Pendant huit jours entiers il rêva de la sorte,
À ses meilleurs amis il défendait sa porte ;
Ne recevait personne, et quelquefois, le soir,
Sur un vieux banc désert, seul, il allait s'asseoir.

Un matin, il était encore de bonne heure,
Il s'éveillait, bâillant et se frottant les yeux ;

Une troupe d'amis envahit sa demeure
Parlant tous à la fois, avec des cris joyeux.

Le plan du jour était d'aller à la campagne,
D'essayer un canot et d'errer dans les bois,
De scandaliser fort les honnêtes bourgeois,
Et de dîner sur l'herbe avec glace et champagne.

Il répondit d'abord, plein d'un parfait dédain,
Que leur fête pour lui n'était guère attrayante ;
Mais quand il vit partir la cohorte bruyante,
Et qu'il se trouva seul, il réfléchit soudain

Qu'on est bien pour songer sur les berges fleuries ;
Et que l'eau qui s'écoule et fuit en murmurant
Soulève mollement les tristes rêveries
Comme des rameaux morts qu'emporte le courant ;

Et que c'est une ivresse entraînante et profonde
De courir au hasard et boire à pleins poumons
Le grand air libre et pur qui va des prés aux monts,
L'âpre senteur des foins et la fraîcheur de l'onde ;

Que la rive murmure et fait un bruit charmant,
Qu'aux chansons des rameurs les peines sont bercées,
Et que l'esprit s'égare et flotte doucement,
Comme au courant du fleuve, au courant des pensées.

Alors il appela son groom, sauta du lit,
S'habilla, déjeuna, se rendit à la gare,
Partit tranquillement en fumant un cigare,
Et retrouva bientôt tout son monde à Marly.

Des larmes de la nuit la plaine était humide ;
Une brume légère au loin flottait encor ;
Les gais oiseaux chantaient ; et le beau soleil d'or
Jetait mainte étincelle à l'eau fraîche et limpide.

Lorsque la sève monte et que le bois verdit,
Que de tous les côtés la grande vie éclate,
Quand au soleil levant tout chante et resplendit,
Le corps est plein de joie et l'âme se dilate.

Il est vrai qu'il avait noblement déjeuné,
Quelques vapeurs de vin lui montaient à la tête ;
L'air des champs pour finir lui mit le cœur en fête,
Quand au courant du fleuve il se vit entraîné.

Le canot lentement allait à la dérive ;
Un vent léger faisait murmurer les roseaux,

Peuple frêle et chantant qui grandit sur la rive
Et qui puise son âme au sein calme des eaux.

Vint le tour des rameurs, et, suivant la coutume,
Leur chant rythmé frappa l'écho des environs ;
Et, conduits par la voix, dans l'eau blanche d'écume
De moment en moment tombaient les avirons.

Enfin, comme on songeait à gagner la cuisine,
D'autres canots soudain passèrent auprès d'eux ;
Un rire aigu partit d'une barque voisine
Et s'en vint droit au cœur frapper mon amoureux.

Elle ! dans une barque ! Étendue à l'arrière,
Elle tenait la barre et passait en chantant !
Il resta consterné, pâle et le cœur battant,
Pendant que sa Beauté fuyait sur la rivière.

Il était triste encore à l'heure du dîner !
On s'arrêta devant une petite auberge,
Dans un jardin charmant par des vignes borné,
Ombragé de tilleuls, et qui longeait la berge.

Mais d'autres canotiers étaient déjà venus ;
Ils lançaient des jurons d'une voix formidable,
Et, faisant un grand bruit, ils préparaient la table
Qu'ils soulevaient parfois de leurs bras forts et nus.

Elle était avec eux et buvait une absinthe !
Il demeura muet. La drôlesse sourit,
L'appela. – Lui restait stupide. – Elle reprit :
« Çà, tu me prenais donc, nigaud, pour une Sainte ? »

Or il s'approcha d'elle en tremblant ; il dîna
À ses côtés, et même au dessert s'étonna
De l'avoir pu rêver d'une haute famille,
Car elle était charmante, et gaie, et bonne fille.

Elle disait : « Mon singe », et « mon rat », et « mon chat »,
Lui donnait à manger au bout de sa fourchette.
Ils partirent, le soir, tous les deux en cachette,
Et l'on ne sut jamais dans quel lit il coucha !

Poète au cœur naïf il cherchait une perle ;
Trouvant un bijou faux, il le prit et fit bien.
J'approuve le bon sens de cet adage ancien :
« Quand on n'a pas de grive, il faut manger un merle. »

Guy de Maupassant (1850-1893), *Des Vers*, s. d.

INVOCATION

Enfant blonde aux doux yeux, ô rose de Norvège,
Qu'un jour j'ai rencontrée aux bords du bleu Léman,
Cygne pur émigré de ton climat de neige !

Je t'ai vue et je t'aime ainsi qu'en un roman,
Je t'aime et suis heureux comme si quelque fée
Venait de me toucher avec un talisman.

Quand tu parus, naïve et d'or vivant coiffée,
J'ai senti qu'un espoir sublime et surhumain
Soudain m'enveloppait de sa chaude bouffée.

Voyageur, je devais partir le lendemain ;
Mais tu m'as pris mon cœur sans pouvoir me le rendre,
Alors que pour l'adieu je t'ai touché la main.

A ce dernier bonheur j'étais loin de m'attendre,
Et je me croyais mort à toutes les amours ;
Mais j'ai vu ton regard spirituel et tendre,

Et tout m'a bien prouvé, dans les instants trop courts
Passés auprès de toi, blonde sœur d'Ophélie,
Que je pouvais aimer encore, et pour toujours.

Et je ne me dis pas que c'est une folie,
Que j'avais dix-sept ans le jour où tu naquis ;
Car le triste passé, je l'efface et l'oublie.

Et tu ne peux savoir à quel point c'est exquis !

François Coppée (1842-1908), *L'Exilée*, 1877.

COMPLAINTE
DE LA BONNE DÉFUNTE

Elle fuyait par l'avenue,
Je la suivais illuminé,
Ses yeux disaient : « J'ai deviné
Hélas! que tu m'as reconnue ! »

Je la suivis illuminé !
Yeux désolés, bouche ingénue,
Pourquoi l'avais-je reconnue,
Elle, loyal rêve mort-né ?

Yeux trop mûrs, mais bouche ingénue ;
Œillet blanc, d'azur trop veiné ;

Oh ! oui, rien qu'un rêve mort-né,
Car, défunte elle est devenue.

Gis, œillet, d'azur trop veiné,
La vie humaine continue
Sans toi, défunte devenue.
– Oh ! je rentrerai sans dîner !

Vrai, je ne l'ai jamais connue.

Jules Laforgue (1860-1887), *Les Complaintes*, 1885.

LA PASSANTE

O toi qui t'en allais dans le soir taciturne
O toi qui t'en allais,
O toi qui remuais
De la tristesse en toi comme une eau dans une urne,

O toi dont la tristesse attira ma tristesse,
Nous qui nous en allions
Parmi la rue où le jour baisse,
Évitant de marcher du côté des rayons,

Nous qui nous en allions du côté de la rue
Où l'ombre des maisons est grise,
Toi qui m'est apparue,
O toi qui m'as compris et toi que j'ai comprise,

Car les heureux, d'instinct, ne marchent qu'au soleil
Et les tristes marchent à l'ombre ;
Et de nous en aller du même côté sombre,
Nous nous sommes sentis pareils…

J'ai compris ta détresse et toi mon amertume,
Martyrs d'un idéal trop beau,
O moi qui dans tes yeux regardais des tombeaux,
O toi qui dans les miens regardais de la brume !

Tristesse sans issue et qui était la nôtre :
Moi résigné ;
Toi, trop pâle d'avoir longtemps saigné ;
Oh ! nous qui aurions pu être heureux l'un par l'autre !

J'allais je ne sais où ; tu allais autre part ;
O toi qui t'en allas,
O toi si lasse, ô moi si las
D'un amour impossible et qui viendrait trop tard.

Nous nous sommes quittés comme dans un adieu,
Sans nous être parlé pourtant… ô cette angoisse !
Petite mort… et une cloche de paroisse…
Et nos yeux se sont fait des adieux, jusqu'à Dieu !

1896.

Georges Rodenbach (1855-1898), *La Jeunesse blanche*, 1886.

APPARITION

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
– C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), *Poésies*, 1887.

À HÉLÈNE

Je te vis une fois – une seule fois – il y a des années : combien, je ne le dois pas dire, mais peu. C'était un minuit de Juillet ; et hors du plein orbe d'une lune qui, comme ton âme même s'élevant, se frayait un chemin précipité au haut du ciel, tombait de soie et argenté un voile de lumière, avec quiétude et chaud accablement et sommeil, sur les figures levées de mille roses qui croissaient dans un jardin enchanté, où nul vent n'osait bouger, si ce n'est sur la pointe des pieds ; – il tombait sur les figures levées de ces roses qui rendaient, en retour de la lumière d'amour, leurs odorantes âmes en une mort extatique ; – il tombait sur les figures levées de ces roses qui souriaient et mouraient en ce parterre, enchanté – par toi et par la poésie de ta présence. Tout de blanc habillée, sur un banc de violette, je te vis à demi gisante, tandis que la lune, tombait sur les figures levées de ces roses, et sur la tienne même, levée, hélas ! dans le chagrin.

N'était-ce pas la destinée qui, par ce minuit de Juillet, – n'était-ce pas la destinée, dont le nom est aussi chagrin, – qui me commanda cette pause devant la grille du jardin pour respirer l'encens de ces sommeillantes roses ? Aucun pas ne s'agitait : le monde détesté tout entier dormait, excepté seulement toi et moi (oh ! cieux ! – oh ! Dieu !

comme mon cœur bat d'accoupler ces deux noms !), excepté seulement toi et moi. – Je m'arrêtai, – je regardai, – et en un instant toutes choses disparurent. (Ah ! aie en l'esprit ceci que le jardin était enchanté !) Le lustre perlé de la lune s'en alla : les bancs de mousse et le méandre des sentiers, les fleurs heureuses et les gémissants arbres ne se firent plus voir : des roses mêmes l'odeur mourut dans les bras des airs adorateurs. Tout, – tout expira, sauf toi, sauf moins que toi, sauf seulement la divine lumière en tes yeux, sauf rien que l'âme en tes yeux levés. Je ne vis qu'eux ; – ils étaient le monde pour moi. Je ne vis qu'eux, – les vis seulement pendant des heures, – les vis seulement jusqu'alors que la lune s'en alla. Quelles terribles histoires du cœur semblèrent inscrites sur ces cristallines, célestes sphères ! Quelle mer silencieusement sereine d'orgueil ! Quelle ambition osée ! pourtant quelle profonde, quelle insondable puissance pour l'amour !

Mais voici qu'à la fin la chère Diane plongea hors de la vue dans la couche occidentale d'un nuage de foudre : et toi, fantôme, parmi le sépulcre des arbres, te glissas au loin. Tes yeux seulement demeurèrent. Ils ne voulurent pas partir ; – ils ne sont jamais partis encore !

Éclairant ma route solitaire à la maison cette nuit-là, ils ne m'ont pas quitté (comme firent mes espoirs) depuis. Ils me suivent, ils me conduisent à travers les années. Ils sont mes ministres ; pourtant je suis leur esclave. Leur office est d'illuminer et d'embraser ; mon devoir, d'*être sauvé* par leur brillante lumière, et purifié dans leur feu électrique, et sanctifié dans leur feu élyséen. Ils emplissent mon âme de beauté (qui est espoir), et sont loin, au haut des cieux, – les étoiles devant qui je m'agenouille dans les tristes, taciturnes veilles de ma nuit ; tandis que, dans le rayonnement méridien du jour, je les vois encore, – deux suaves, scintillantes Vénus, inextinguibles au soleil.

Edgar Poe (1809-1849), *Les Poèmes d'Edgar Poe*, traduction en prose de Stéphane Mallarmé, 1889.

CELLE QUI PASSE

Celle qui passe m'a souri
– L'azur est plus pâle et l'air est rose –
Celle qui passe sans une pause,
Vaguement tendre comme une chose ;
Comme un ruisseau, comme un pré fleuri :
– Celle qui passe m'a souri –

Tout est joie, et tout chante et prie
– Celle qui passe a rayonné –
L'avant-hier est pardonné,
La messe d'amour a sonné
Aux clochettes de la prairie :
– Celle qui passe a rayonné !

Rien n'est plus du jour et de l'heure :
Celle qui passe a souri des rayons ;
Mon âme flotte par les sillons
Avec la brise et les papillons,

Je suis le jour même qui chante et pleure,
– Celle qui passe a souri des rayons –

Avec un peu de gaieté blonde,
En rayon par la route qui grimpe ;
Avec un peu de ton rire – (une onde
Qui jaillit et poudroie !) –
Avec, ô, ton doux rire où se fonde
Mon rêve déchu de son vieil Olympe
Et qui pleure de joie ;
Avec un froufrou de jupe – (une aile !) –
Avec un éclat des yeux – (ô rayons !) –
La vie est légère et la vie est belle
Et mon âme chante en les carillons.

Francis Vielé-Griffin (1863-1937), *Joies*, 1889.

ROMAN

I

On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.
– Un beau soir, foin des bocks et de la limonade,
Des cafés tapageurs aux lustres éclatants !
– On va sous les tilleuls verts de la promenade.

Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin !
L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière ;
Le vent chargé de bruits, – la ville n'est pas loin, –
A des parfums de vigne et des parfums de bière...

II

– Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon
D'azur sombre, encadré d'une petite branche,
Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond
Avec de doux frissons, petite et toute blanche...

Nuit de juin ! Dix-sept ans ! – On se laisse griser.
La sève est du champagne et vous monte à la tête...
On divague ; on se sent aux lèvres un baiser
Qui palpite là, comme une petite bête...

III

Le cœur fou Robinsonne à travers les romans,
– Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,
Passe une demoiselle aux petits airs charmants,
Sous l'ombre du faux col effrayant de son père...

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,
Tout en faisant trotter ses petites bottines,
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...
– Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

IV

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.
Vous êtes amoureux. – Vos sonnets La font rire.
Tous vos amis s'en vont, vous êtes *mauvais goût*.
– Puis l'adorée, un soir, a daigné vous écrire… !

– Ce soir-là, ... – vous rentrez aux cafés éclatants,
Vous demandez des bocks ou de la limonade...
– On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans
Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade.

29 septembre 70.

Arthur Rimbaud (1854-1891), *Poésies*, *Le Reliquaire*, Genonceaux, 1891.

COMPLAINTE AMOUREUSE

Oui, dès l'instant que je vous vis,
Beauté féroce, vous me plûtes ;
De l'amour qu'en vos yeux je pris,
Sur-le-champ vous vous aperçûtes ;
Mais de quel air froid vous reçûtes
Tous les soins que pour vous je pris !
En vain je priai, je gémis :
Dans votre dureté vous sûtes
Mépriser tout ce que je fis.
Même un jour je vous écrivis
Un billet tendre que vous lûtes,
Et je ne sais comment vous pûtes
De sang-froid voir ce que j'y mis.
Ah! fallait-il que je vous visse,
Fallait-il que vous me plussiez,
Qu'ingénument je vous le disse,
Qu'avec orgueil vous vous tussiez !
Fallait-il que je vous aimasse,
Que vous me désespérassiez,
Et qu'en vain je m'opiniâtrasse,
Et que je vous idolâtrasse
Pour que vous m'assassinassiez !

Alphonse Allais (1854-1905), date et recueil indéterminés.

À UNE PASSANTE

Passante au rire décevant
Que cette foule inepte berce,
Ton corps est une Hébé qui verse
Un vin rose au désir levant.

Belle, dont les cheveux d'or clair
Livrent aux brises leur écharpe,
Ton visage est un chant de harpe
A jamais captif de la chair.

Et sous ton front, sommet d'un temple
Né d'un rêve qui se contemple,
Ton regard d'ange immatériel,

Fuyant ce monde sans mirage,
Semble être un long pèlerinage
Qui monte de la terre au ciel.

Léon Deubel (1879-1913), *Régner, Poèmes choisis*, 1913.

CE JOUR-LÀ…

Ce jour-là, quand je t'ai vue,
j'étais comme quand on regarde le soleil ;
j'avais un grand feu dans la tête,
je ne savais plus ce que je faisais,
j'allais tout de travers comme un qui a trop bu,
et mes mains tremblaient.

Je suis allé tout seul par le sentier des bois,
je croyais te voir marcher devant moi,
et je te parlais,
mais tu ne me répondais pas.

J'avais peur de te voir, j'avais peur de t'entendre,
j'avais peur du bruit de tes pieds dans l'herbe,
j'avais peur de ton rire dans les branches ;
et je me disais : « Tu es fou,
ah ! si on te voyait, comme on se moquerait de toi ! »
Ça ne servait à rien du tout.

Et, quand je suis rentré, c'était minuit passé,
mais je n'ai pas pu m'endormir.
Et le lendemain, en soignant mes bêtes,
je répétais ton nom, je disais : « Marianne… »

Les bêtes tournaient la tête pour entendre ;
je me fâchais, je leur criais : « Ça vous regarde ?
allons tranquilles, eh ! Comtesse, eh ! la Rousse. »
et je les prenais par les cornes.

Ça a duré ainsi trois jours
et puis je n'ai plus eu la force.
Il a fallu que je la revoie.
Elle est venue, elle a passé,
elle n'a pas pris garde à moi.

Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), *Le petit village*, 1903.

À LA FEMME AIMÉE

Lorsque tu vins, à pas réfléchis, dans la brume,
Le ciel mêlait aux ors le cristal et l'airain.
Ton corps se devinait, ondoiement incertain,
Plus souple que la vague et plus frais que l'écume.
Le soir d'été semblait un rêve oriental
De rose et de santal.

Je tremblais. De longs lys religieux et blêmes
Se mouraient dans tes mains, comme des cierges froids.
Leurs parfums expirants s'échappaient de tes doigts
En le souffle pâmé des angoisses suprêmes.
De tes clairs vêtements s'exhalaient tour à tour
L'agonie et l'amour.

Je sentis frissonner sur mes lèvres muettes
La douceur et l'effroi de ton premier baiser.
Sous tes pas, j'entendis les lyres se briser
En criant vers le ciel l'ennui fier des poètes
Parmi des flots de sons languissamment décrus,
Blonde, tu m'apparus.

Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible,
D'infini, je voulus moduler largement
Un hymne de magie et d'émerveillement.
Mais la strophe monta bégayante et pénible,
Reflet naïf, écho puéril, vol heurté,
Vers ta Divinité.

Renée Vivien (1877-1909), *Études et préludes*, 1901.

POÈME D'AMOUR

O toi qui jettes un beau regard à
travers les fenêtres, vierge par la
tête, femme par en bas…

O toi qui savamment jettes un beau regard,
Bleu comme les minuits, à travers les fenêtres,
Je te vis sur la route où j'errais au hasard
Des parfums et de l'heure et des rires champêtres.

Le soleil blondissait tes cheveux d'un long rai,
Tes prunelles sur moi dardaient leur double flamme ;
Tu m'apparus, ô nymphe ! et je considérai
Ton visage de vierge et tes hanches de femme.

Je te vis sur la route où j'errai au hasard
Des ombres et de l'heure et des rires champêtres,
O toi qui longuement jettes un beau regard,
Bleu comme les minuits, à travers les fenêtres.

Renée Vivien, *Les Kitharèdes*, 1904.

LA PASSANTE

Hier, j'ai vu passer, comme une ombre qu'on plaint,
En un grand parc obscur, une femme voilée :
Funèbre et singulière, elle s'en est allée,
Recélant sa fierté sous son masque opalin.

Et rien que d'un regard, par ce soir cristallin,
J'eus deviné bientôt sa douleur refoulée ;
Puis elle disparut en quelque noire allée
Propice au deuil profond dont son cœur était plein.

Ma jeunesse est pareille à la pauvre passante :
Beaucoup la croiseront ici-bas dans la sente
Où la vie à la tombe âprement nous conduit;

Tous la verront passer, feuille sèche à la brise
Qui tourbillonne, tombe et se fane en la nuit ;
Mais nul ne l'aimera, nul ne l'aura comprise.

Émile Nelligan (1879-1941), *Émile Nelligan et son œuvre*, 1904.

À UNE PASSANTE

J’ai un jour au passage entrevu
Un visage riche en souffrances,
Secrètement, profondément, me sembla-t-il, apparenté,
Comme envoyé par Dieu –
Il passa et disparut.

J’ai un jour au passage entrevu
Un visage riche en souffrances
Qui me fascina,
Comme si j’eusse reconnu
Celle qu’en rêve un jour j’ai nommée bien-aimée
En une vie qui disparut voici longtemps.

Georg Trakl (1887-1914), *Recueil de 1909*.

ELLE ÉTAIT VENUE

Elle était venue sur les marches tièdes
Et s’était assise.

Sa tête gentille était inclinée
Un peu de coté ;

Ses mains réunies étaient endormies
Au creux de sa jupe ;

Et elle croisait ses jambes devant elle,
Un des pieds menus pointant vers le ciel

Il dut le frôler, ce pied, pour passer
Et il dut la voir.

Il vit son poignet qui donnait envie
D’être à coté d’elle dans les farandoles
Où l’on est tiré, où il faut qu’on tire
Plus qu’on n’oserait…

Et il vit la ligne de ses épaules
Qui donnait envie de l’envelopper
Dans un tendre châle

Mais le désir lui vint de regarder sa bouche
Et ce fut le départ de tout.
Mais le besoin lui vint de rencontrer ses yeux
Et ce fut la cause de tout.

EN REVENANT…

Elle disait en revenant :

– Ce n'est pas le sujet dont nous avons parlé :
Nous bavardions sans but comme des étrangers
Qu'on a laissé ensemble…

Ce ne sont pas non plus ses façons avec moi :
Il était avec moi comme avec tous les autres.

Mais je le sens, je le sais,
Sûrement, entre nous deux,
Quelque chose est commencé !
Sûrement c'est aujourd'hui,
– Car me voici trop contente –
C'est aujourd'hui ce départ
Que j'attendais, que j'attendais !

Elle disait aussi : Mais non…
Je suis folle, je me trompe ;
Il n'y a aucune raison…
Enfin elle disait : je veux savoir !
Oh ! que bientôt je le revoie !
La fois prochaine je serai
Comme lorsqu'on a cru entendre
Un bruit léger, un bruit caché
Et qu'on retient longtemps son souffle
Et qu'on s'applique à écouter…

*

Lui se disait :
– Elle aurait pu causer avec tant d'autres…
Et c'est avec moi seul qu'elle est restée.

La fois prochaine, en lui parlant,
Je la regarderai dans les yeux
Et je profiterai d'un moment
De silence pour lui sourire.

*

Vint le jour d'une autre rencontre ;
Mais vraiment tout agit contre eux :
Elle, fut captive d'un autre.
Lui, fut entouré, cerné.

Des gens s'amassèrent entre eux
Comme un bois entre deux chaumières,

Les empêchant de se rejoindre
Fût-ce avec leurs yeux…

En revenant, chacun disait :
Que je demeure donc avec ma tristesse
Et ma pauvreté !
Je m'étais trompé, il n'y avait rien,
Rien que le hasard et que mon attente.

Il n'y avait rien, se disait-elle,
Que la politesse.
Il n'y avait rien, se disait-il,
Que ma fatuité.

Charles Vildrac (1882-1971), *Livre d'amour*, 1910.

ROSEMONDE

Longtemps au pied du perron de
La maison où entra la dame
Que j'avais suivie pendant deux
Bonnes heures à Amsterdam
Mes doigts jetèrent des baisers

Mais le canal était désert
Le quai aussi et nul ne vit
Comment mes baisers retrouvèrent
Celle à qui j'ai donné ma vie
Un jour pendant plus de deux heures

Je la surnommai Rosemonde
Voulant pouvoir me rappeler
Sa bouche fleurie en Hollande
Puis lentement je m'en allai
Pour quêter la Rose du Monde

Guillaume Apollinaire (1880-1918), *Alcools*, 1913.

CHANCE

Et pourtant, nous pouvions ne jamais nous connaître !
Mon amour, imaginez-vous
tout ce que le Sort dut permettre
pour qu'on soit là, qu'on s'aime et pour que ce soit nous ?

Tu dis : « Nous étions nés l'un pour l'autre. » Mais pense
à ce qu'il dut falloir de chances, de concours,

de causes, de coïncidences,
pour réaliser ça, simplement, notre amour !

Songe qu'avant d'unir nos têtes vagabondes
nous avons vécu seuls, séparés, égarés,
et que c'est long, le temps, et que c'est grand, le monde,
et que nous aurions pu ne pas nous rencontrer.

As-tu jamais pensé, ma jolie aventure,
aux dangers que courut notre pauvre bonheur
quand l'un vers l'autre, au fond de l'infinie nature,
mystérieusement gravitaient nos deux cœurs ?

Sais-tu que cette course était bien incertaine
qui vers un soir nous conduisait,
et qu'un caprice, une migraine
pouvaient nous écarter l'un de l'autre à jamais ?

Je ne t'ai jamais dit cette chose inouïe :
lorsque je t'aperçus pour la première fois,
je ne vis pas d'abord que tu étais jolie.
Je pris à peine garde à toi.

Ton amie m'occupait bien plus, avec son rire.
C'est tard, très tard, que nos regards se sont croisés.
Songe, nous aurions pu ne pas savoir y lire,
et toi ne pas comprendre, et moi ne pas oser.

Où serions-nous ce soir si, ce soir-là, ta mère
t'avait reprise un peu plus tôt ?
Et si tu n'avais pas rougi, sous les lumières,
quand je voulus t'aider à remettre ton manteau ?

Car, souviens-toi, ce furent là toutes les causes.
Un retard, un empêchement,
et rien n'aurait été du cher enivrement,
de l'exquise métamorphose !

Notre amour aurait pu ne jamais advenir !
Tu pourrais aujourd'hui n'être pas dans ma vie !…

Mon petit cœur, mon cœur, ma petite chérie,
je pense à cette maladie
dont vous avez failli mourir…

Paul Géraldy (1885-1983), *Toi et Moi*, 1913.

COULOIR

Nous sommes deux
Sur la même ligne où tout se suit
Dans les méandres de la nuit
Une parole est au milieu
Deux bouches qui ne se voient pas
Un bruit de pas
Un corps léger glisse vers l'autre
La porte tremble
Une main passe
On voudrait ouvrir
Le rayon clair se tient debout
Là devant moi
Et c'est le feu qui nous sépare
Dans l'ombre où ton profil s'égare
Une minute sans respirer
Ton souffle en passant m'a brûlé.

Pierre Reverdy (1889-1960), *Les Ardoises du toit*, 1918.

CHANSON

Quand il est entré dans mon logis clos,
J'ourlais un drap lourd près de la fenêtre,
L'hiver dans les doigts, l'ombre sur le dos…
Sais-je depuis quand j'étais là sans être ?
Et je cousais, je cousais, je cousais…
– Mon cœur, qu'est-ce que tu faisais ?
Il m'a demandé des outils à nous.
Mes pieds ont couru, si vifs, dans la salle,
Qu'ils semblaient, – si gais, si légers, si doux, –
Deux petits oiseaux caressant la dalle
De-ci, de-là, j'allais, j'allais, j'allais…
– mon cœur, qu'est-ce que tu voulais ?
Il m'a demandé du beurre, du pain,
– ma main en l'ouvrant caressait la huche –
Du cidre nouveau, j'allais et ma main
Caressait les bols, la table, la cruche.
Deux fois, dix fois, vingt fois je les touchais…
– Mon cœur, qu'est-ce que tu cherchais ?
Il m'a fait sur tout trente-six pourquoi.
J'ai parlé de tout, des poules, des chèvres,
Du froid, du chaud, des gens, et ma voix
En sortant de moi caressait mes lèvres…
Et je causais, je causais, je causais…
– Mon cœur, qu'est-ce que tu disais ?
Quand il est parti, pour finir l'ourlet

Que j'avais laissé, je me suis assise…
L'aiguille chantait, l'aiguille volait,
Mes doigts caressaient notre toile bise…
Et je cousais, je cousais, je cousais…
– mon cœur, qu'est-ce que tu faisais ?

Marie Noël (1883-1967), *Les Chansons et les heures,* 1920.

LA RENCONTRE

Vous mîtes votre bras adroit,
Un soir d'été, sur mon bras... gauche.
J'aimerai toujours cet endroit,
Un café de la Rive-Gauche ;

Au bord de la Seine, à Paris :
Un homme y chante la Romance
Comme au temps... des lansquenets gris ;
Vous aviez emmené Clémence.

Vous portiez un chapeau très frais
Sous des nœuds vaguement orange,
Une robe à fleurs... sans apprêts,
Sans rien d'affecté ni d'étrange ;

Vous aviez un noir mantelet,
Une pèlerine, il me semble,
Vous étiez belle, et... s'il vous plaît,
Comment nous trouvions-nous ensemble ?

J'avais l'air, moi, d'un étranger ;
Je venais de la Palestine
À votre suite me ranger,
Pèlerin de ta Pèlerine.

Je m'en revenais de Sion,
Pour baiser sa frange en dentelle,
Et mettre ma dévotion
Entière à vos pieds d'Immortelle.

Nous causions, je voyais ta voix
Dorer ta lèvre avec sa crasse,
Tes coudes sur la table en bois,
Et ta taille pleine de grâce ;

J'admirais ta petite main
Semblable à quelque serre vague,
Et tes jolis doigts de gamin,
Si chics ! qu'ils se passent de bague ;

J’aimais vos yeux, où sans effroi
Battent les ailes de votre Âme,
Qui font se baisser ceux du roi
Mieux que les siens ceux d’une femme ;

Vos yeux splendidement ouverts
Dans leur majesté coutumière...
Étaient-ils bleus ? Étaient-ils verts ?
Ils m’aveuglaient de ta lumière.

Je cherchais votre soulier fin,
Mais vous rameniez votre robe
Sur ce miracle féminin,
Ton pied, ce Dieu, qui se dérobe !

Tu parlais d’un ton triomphant,
Prenant aux feintes mignardises
De tes lèvres d’amour Enfant
Les cœurs, comme des friandises,

La rue où rit ce cabaret,
Sur laquelle a pu flotter l’Arche,
Sachant que l’Ange y descendrait,
Porte le nom d’un patriarche.

Charmant cabaret de l’Amour !
Je veux un jour y peindre à fresque
Le Verre auquel je fis ma cour.
Juin, quatre-vingt-cinq, minuit... presque.

Germain Nouveau (1851-1920), *Valentines*, 1922.

TOURNESOL

À Pierre Reverdy

La voyageuse qui traverse les Halles à la tombée de l’été
Marchait sur la pointe des pieds
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels
Que seule a respiré la marraine de Dieu
Les torpeurs se déployaient comme la buée
Au Chien qui fume
Ou venaient d’entrer le pour et le contre
La jeune femme ne pouvait être vue d’eux que mal et de biais
Avais-je affaire à l’ambassadrice du salpêtre
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée

Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers
La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont-au-Change
Rue Git-le-Cœur les timbres n'étaient plus les mêmes
Les promesses de nuits étaient enfin tenues
Les pigeons voyageurs les baisers de secours
Se joignaient aux seins de la belle inconnue
Dardés sous le crêpe des significations parfaites
Une ferme prospérait en plein Paris
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée
Mais personne ne l'habitait encore à cause des survenants
Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants
Les uns comme cette femme ont l'air de nager
Et dans l'amour il entre un peu de leur substance
Elle les intériorise
Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle
Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendres
Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
M'a jeté un coup d'œil d'intelligence
André Breton a-t-il dit passe

André Breton (1896-1966), *Clair de terre*, 1923.

L'AMOUR SANS TRÊVE

Ce triangle d'eau qui a soif
cette route sans écriture
Madame, et le signe de vos mâtures
sur cette mer où je me noie

Les messages de vos cheveux
le coup de fusil de vos lèvres
cet orage qui m'enlève
dans le sillage de vos yeux.

Cette ombre enfin, sur le rivage
où la vie fait trêve, et le vent,
et l'horrible piétinement
de la foule sur mon passage.

Quand je lève les yeux vers vous
on dirait que le monde tremble,
et les feux de l'amour ressemblent
aux caresses de votre époux.

Antonin Artaud (1896-1948), *L'Ombilic des limbes*, 1925.

LA PASSANTE D'ÉTÉ

Vois-tu venir sur le chemin la lente, l'heureuse,
celle que l'on envie, la promeneuse ?
Au tournant de la route il faudrait qu'elle soit
saluée par de beaux messieurs d'autrefois.

Sous son ombrelle, avec une grâce passive,
elle exploite la tendre alternative :
s'effaçant un instant à la trop brusque lumière,
elle ramène l'ombre dont elle s'éclaire.

Rainer Maria Rilke (1875-1926), *Vergers*, 1926.

LA SEMAINE PÂLE

Blonde blonde
Etait la femme disparue entre les pavés
Si légers qu'on les aurait crus de feuilles
Si grands qu'on eût dit des maisons

C'était je m'en souviens un lundi
Jour où le savon fait pleurer les astronomes

Le mardi je la revis
Semblable à un journal déplié
Flottant aux vents de l'Olympe
Après un sourire qui fila comme une lampe
Elle salua sa sœur la fontaine
Et retourna dans son château

Mercredi nue blême et ceinte de roses
Elle passa comme un mouchoir
Sans regarder les ombres de ses semblables
Qui s'étendaient comme la mer

Jeudi je ne vis que ses yeux
Signaux toujours ouverts pour toutes les catastrophes
L'un disparut derrière quelque cervelle
Et l'autre fut avalé par un savon

Vendredi quand on aime
Est le jour des désirs
Mais elle s'éloigna en criant
Tilbury Tilbury ma flûte est perdue
Va-t'en la rechercher sous la neige ou dans la mer

Samedi je l'attendais une racine à la main
Prêt à brûler en son honneur
Les astres et la nuit qui me séparaient d'elle
Mais elle était perdue comme sa flûte
Comme un jour sans amour

Et j'attendais dimanche
Mais dimanche ne vint jamais
Et je restai dans le fond de la cheminée
Comme un arbre égaré

Benjamin Péret (1899-1959), *Le Grand jeu*, 1928.

LE POÈME À FLORENCE

Comme un aveugle s'en allant vers les frontières
Dans les bruits de la ville assaillie par le soir
Appuie obstinément aux vitres des portières
Ses yeux qui ne voient pas vers l'aile des mouchoirs

Comme ce rail brillant dans l'ombre sous les arbres
Comme un reflet d'éclair dans les yeux des amants
Comme un couteau brisé sur un sexe de marbre
Comme un législateur parlant à des déments

Une flamme a jailli pour perpétuer Florence
Non pas celle qui haute au détour d'un chemin
Porta jusqu'à la lune un appel de souffrance
Mais celle qui flambait au bûcher quand les mains

dressées comme cinq branches d'une étoile opaque
attestaient que demain surgirait d'aujourd'hui
Mais celle qui flambait au chemin de saint Jacques
Quand la déesse nue vers le nadir a fui

Mais celle qui flambait aux parois de ma gorge
Quand fugitive et pure image de l'amour
Tu surgis tu partis et que le feu des forges
Rougeoyait les sapins les palais et les tours

J'inscris ici ton nom hors des deuils anonymes
Où tant d'amantes ont sombré corps âme et biens
Pour perpétuer un soir où dépouilles ultimes
Nous jetions tels des os nos souvenirs aux chiens

Tu fonds tu disparais tu sombres mais je dresse
au bord de ce rivage où ne brille aucun feu
Nul phare blanchissant les bateaux en détresse
Nulle lanterne de rivage au front des bœufs

Mais je dresse aujourd'hui ton visage et ton rire
Tes yeux bouleversants ta gorge et tes parfums
Dans un olympe arbitraire où l'ombre se mire
dans un miroir brisé sous les pas des défunts

Afin que si le tour des autres amoureuses
Venait avant le mien de s'abîmer tu sois
Et l'accueillante et l'illusoire et l'égareuse
la sœur des mes chagrins et la flamme à mes doigts

Car la route se brise au bord des précipices
je sens venir les temps où mourront les amis
Et les amants d'autrefois et d'aujourd'hui
Voici venir les jours de crêpe et d'artifice

Voici venir les jours où les œuvres sont vaines
où nul bientôt ne comprendra ces mots écrits
Mais je bois goulûment les larmes de nos peines
quitte à briser mon verre à l'écho de tes cris

Je bois joyeusement faisant claquer ma langue
le vin tonique et mâle et j'invite au festin
Tous ceux-là que j'aimai. Ayant brisé leur cangue
qu'ils viennent partager mon rêve et mon butin

Buvons joyeusement ! chantons jusqu'à l'ivresse !
Nos mains ensanglantées aux tessons des bouteilles
Demain ne pourront plus étreindre nos maîtresses.
Les verrous sont poussés au pays des merveilles.

Robert Desnos (1900-1945), *Corps et biens*, 1930.

LES SEMBLABLES

Je change d'idée
A suivre les brises de fil fin
A suivre tes jambes tes mains tes yeux
La robe habile qui t'invente
Pour que tu la remplaces.

Je change d'idée
Tu passes dans la rue
Dans un ouragan de soleil
Je te rencontre je m'arrête
Je suis jeune tu t'en souviens.

Je change d'idée
Ta bouche est absente

Je ne te parle plus tu dors
Il y a des feux de terreur dans ta nuit
Un champ de larmes claires dans tes rêves
Nous ne sommes pas tristes ensemble
Je t'oublie.

Je change d'idée
Tu ne peux pas dormir
Sur des échelles nonchalantes
Interminablement
Entre la fleur et le fruit
Tu cherches le sommeil
La première gelée blanche
Et tu m'oublies.

Je change d'idée
Tu ris tu joues tu es vivante
Et curieuse un désert se peuplerait pour toi
Et j'ai confiance.

Fini
Je n'ai jamais pu t'oublier
Nous ne nous quitterons jamais
Il faut donner à la sécurité
La neige paysanne la meule à ruines
Une mort convenable
Le jour en pure perte noie les étoiles
A la pointe d'un seul regard
De la même contemplation
Il faut brûler le sphinx qui nous ressemble
Et ses yeux de saison
Et ses mousses de solitude.

Paul Éluard (1895-1952), *La Vie immédiate*, 1932.

La Mort L'Amour La Vie

J'ai cru pouvoir briser la profondeur de l'immensité
Par mon chagrin tout nu sans contact sans écho
Je me suis étendu dans ma prison aux portes vierges
Comme un mort raisonnable qui a su mourir
Un mort non couronné sinon de son néant
Je me suis étendu sur les vagues absurdes
Du poison absorbé par amour de la cendre
La solitude m'a semblé plus vive que le sang

Je voulais désunir la vie
Je voulais partager la mort avec la mort
Rendre mon cour au vide et le vide à la vie
Tout effacer qu'il n'y ait rien ni vitre ni buée

Ni rien devant ni rien derrière rien entier
J'avais éliminé le glaçon des mains jointes
J'avais éliminé l'hivernale ossature
Du vœu de vivre qui s'annule.

Tu es venue le feu s'est alors ranimé
L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoilé
Et la terre s'est recouverte
De ta chair claire et je me suis senti léger
Tu es venue la solitude était vaincue
J'avais un guide sur la terre je savais
Me diriger je me savais démesuré
J'avançais je gagnais de l'espace et du temps

J'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière
La vie avait un corps l'espoir tendait sa voile
Le sommeil ruisselait de rêves et la nuit
Promettait à l'aurore des regards confiants
Les rayons de tes bras entrouvraient le brouillard
Ta bouche était mouillée des premières rosées
Le repos ébloui remplaçait la fatigue
Et j'adorais l'amour comme à mes premiers jours.

Les champs sont labourés les usines rayonnent
Et le blé fait son nid dans une houle énorme
La moisson la vendange ont des témoins sans nombre
Rien n'est simple ni singulier
La mer est dans les yeux du ciel ou de la nuit
La forêt donne aux arbres la sécurité
Et les murs des maisons ont une peau commune
Et les routes toujours se croisent.

Les hommes sont faits pour s'entendre
Pour se comprendre pour s'aimer
Ont des enfants qui deviendront pères des hommes
Ont des enfants sans feu ni lieu
Qui réinventeront les hommes
Et la nature et leur patrie
Celle de tous les hommes
Celle de tous les temps.

AIR VIF

J'ai regardé devant moi
Dans la foule je t'ai vue
Parmi les blés je t'ai vue
Sous un arbre je t'ai vue

Au bout de tous mes voyages
Au fond de tous mes tourments

Au tournant de tous les rires
Sortant de l'eau et du feu
L'été l'hiver je t'ai vue
Dans ma maison je t'ai vue
Entre mes bras je t'ai vue
Dans mes rêves je t'ai vue

Je ne te quitterai plus.

Paul Éluard, *Le Phénix*, 1951.

INNOCENCE

Dans la rue
j'aime une blonde chevelure
dansant un peu sur les épaules
de la femme qui me précède.

Je ne sais quel est son visage,
à peine puis-je imaginer
les longues jambes, la douce emphase
de la hanche qu'une fourrure
entoure en ce beau jour d'hiver.

Mon bonheur est instantané,
je n'ai besoin pour le cueillir
que d'un regard à la beauté.

Léger, tranquille, je parcours
dans la lumière délectable
la cité changeante des jours,

mon bonheur est couleur de fable.

Henri Thomas (1912-1993), *Travaux d'aveugle*, 1941.

RUE MAZARINE

La belle a passé par ici. Quel été
Splendide de ruelle ah reine de beauté
Il a l'odeur de tes chaleurs secrètes
Rêveuse toute en deuil et grande majesté

Solitaire incendie le pavé se reflète
Dans le ciel : ton désir est d'être enfin baisée
Par l'aventure et tu regardes en arrière
Si lui ne te suit pas dans l'enfantin repaire.

Pierre-Jean Jouve (1887-1975), *La Vierge de Paris*, 1946.

BARBARA

Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là
Et tu marchais souriante
Epanouie ravie ruisselante
Sous la pluie
Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest
Et je t'ai croisée rue de Siam
Tu souriais
Et moi je souriais de même
Rappelle-toi Barbara
Toi que je ne connaissais pas
Toi qui ne me connaissais pas
Rappelle-toi
Rappelle-toi quand même ce jour-là
N'oublie pas
Un homme sous un porche s'abritait
Et il a crié ton nom
Barbara
Et tu as couru vers lui sous la pluie
Ruisselante ravie épanouie
Et tu t'es jetée dans ses bras
Rappelle-toi cela Barbara
Et ne m'en veux pas si je te tutoie
Je dis tu à ceux que j'aime
Même si je ne les ai vus qu'une seule fois
Je dis tu à tous ceux qui s'aiment
Même si je ne les connais pas
Rappelle-toi Barbara

N'oublie pas
Cette pluie sage et heureuse
Sur ton visage heureux
Sur cette ville heureuse
Cette pluie sur la mer
Sur l'arsenal
Sur le bateau d'Ouessant
Oh Barbara
Quelle connerie la guerre
Qu'es-tu devenue maintenant
Sous cette pluie de fer
De feu d'acier de sang
Et celui qui te serrait dans ses bras
Amoureusement
Est-il mort disparu ou bien encore vivant
Oh Barbara
Il pleut sans cesse sur Brest
Comme il pleuvait avant
Mais ce n'est plus pareil et tout est abîmé
C'est une pluie de deuil terrible et désolée
Ce n'est même plus l'orage
De fer d'acier de sang
Tout simplement des nuages
Qui crèvent comme des chiens
Des chiens qui disparaissent
Au fil de l'eau sur Brest
Et vont pourrir au loin
Au loin très loin de Brest
Dont il ne reste rien.

Jacques Prévert (1900-1977), *Paroles*, 1946.

LA PLACE DE LA CONCORDE

Il n'y avait ce jour-là
il n'y avait ce jour-là
que deux personnes dans Paris
dans Paris
un petit monsieur à Montmartre
une petite dame à Montsouris
à Montsouris.

Du sud au nord du nord au sud
de bon matin ils sont partis
sont partis
sur la place de la concorde
sur la place de la concorde
ils se sont rencontrés à midi
à midi.

Bonjour Monsieur bonjour Madame
bonjour Madame bonjour Monsieur
ah je vois bien dit-il dit-elle
c'est pour ça que nous étions partis
étions partis.

Mais nom de nom dit-il dit-elle
mais où sont donc les habitants ?
les habitants ?
Elle lui répond il lui répond :
chacun mon bon chacun ma belle
chacun croit qu'il n'y a personne
sinon l'amour de lui pour elle
sinon l'amour d'elle pour lui,
d'elle pour lui.

C'est ainsi mon bon ma belle
c'est ainsi ma belle mon bon
c'est ainsi qu'il n'y a personne
c'est ainsi qu'on est des millions
des millions.

Jean Tardieu (1903-1995), *Monsieur Monsieur*, 1951.

« 17 juin 1943 »

Tu étais la présence enfantine des rêves.
Tes blanches mains venaient s'épanouir sur mon front

Parfois dans la mansarde où je vivais alors
Une aile brusquement refermait la lumière.

J'appelais, je disais que vienne enfin la grande,
La belle, la toujours désirable et comblée.

Et j'allais regarder souvent à la fenêtre
Comme si le bonheur devait entrer par là

Ce fut par un matin semblable à tous les autres.
Le soleil agitait ses brins de mimosa

Des peuplades d'argent descendaient la rivière.
Les enfants avaient mis des bouquets sur les toits.

Aussitôt que je vis tes yeux, je te voulus
Soumise à mes deux mains tremblantes, à mes lèvres,

Capable de reprendre à la nuit son butin
De fleurs noires et vénéneuses caresses.

Tout le jour je vis bleu et ne pensai qu'à toi.
Tu ruisselais déjà le long de ma poitrine.

Sans rien dire, je pris rendez-vous dans le ciel
Avec toi, pour des promenades éternelles.

René-Guy Cadou (1920-1951), *Hélène ou le règne végétal*, 1952.

L'AMOUR QUI N'EST PAS UN MOT

Mon Dieu jusqu'au dernier
moment
Avec ce cœur débile et blême
Quand on est l'ombre de soi-
même
Comment se pourrait-il comment
Comment se pourrait-il qu'on
aime
Ou comment nommer ce
tourment

Suffit-il que tu paraisses
De l'air que te fait rattachant
Tes cheveux ce geste touchant
Que je renaisse et reconnaisse
Un monde habité par le chant
Elsa mon amour ma jeunesse

O forte et douce comme un vin
Pareille au soleil des fenêtres
Tu me rends la caresse d'être
Tu me rends la soif et la faim
De vivre encore te de connaître
Notre histoire jusqu'à la fin

C'est miracle que d'être
ensemble
Que la lumière sur ta joue
Qu'autour de toi le vent se joue
Toujours si je te vois je tremble
Comme à son premier rendez-
vous
Un jeune homme qui me
ressemble

M'habituer m'habituer
Si je ne le puis qu'on m'en
blâme
Peut-on s'habituer aux flammes
Elles vous ont avant tué
Ah croyez-moi les yeux de l'âme
S'ils s'habituaient aux nuées

Pour la première fois ta bouche
Pour la première fois ta voix
D'une aile à la cime des bois
L'arbre frémit jusqu'à la souche
C'est toujours la première fois
Quand ta robe en passant me
touche

Prends ce fruit lourd et palpitant
Jette-z-en la moitié véreuse
Tu peux mordre la part heureuse
Trente ans perdus et puis trente
ans
Au moins que ta morsure creuse
C'est ma vie et je te la tends

Ma vie en vérité commence
Le jour que je t'ai rencontrée
Toi dont les bras ont su barrer
Sa route atroce à ma démence
Et qui m'as montré la contrée
Que la bonté seule ensemence

Tu vins au cœur du désarroi
Pour chasser les mauvaises
fièvres
Et j'ai flambé comme un
genièvre
A la Noël entre tes doigts
Je suis né vraiment de ta lèvre
Ma vie est à partir de toi.

Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, 1956.

Tu m’as regardé de tes yeux jusqu’à l’horizon déserts
De tes yeux lavés du souvenir
Tu m’as regardé de tes yeux d’oubli pur
Tu m’as regardé par-dessus la mémoire
Par-dessus les refrains errants
Par-dessus les roses fanées
Par-dessus les bonheurs bernés
Par-dessus les jours abolis
Tu m’as regardé de tes yeux d’oubli bleu

Tu ne te rappelles rien de ce qui fut
O bien-aimée
Ni les gens ni les paysages
Tout est parti de toi comme les bras des fumées

Tu demeures
Et parcours le ciel pour la première fois
De tes yeux de lave et de lenteur
Le monde est devant toi comme si tu le pensais sous tes paupières
Comme s’il commençait avec toi devant toi

Jeune éternellement de ton regard paisible
Et je suis là jaloux de lui de sa beauté
Avec mes pauvres photos jaunies dont tu te détournes
Pour voir les nouvelles prairies

C’est promis je ne parlerai plus du passé
Tout part d’aujourd’hui sur tes pas
Ce qu’il me reste de vie est un pli de ta robe
Rien encore n’eût lieu je te rencontre enfin
O mon amour je crois en toi

Louis Aragon (1897-1982), *Elsa*, 1959.

FASTES

L’été chantait sur son roc préféré quand tu m’es apparue, l’été chantait à l’écart de nous qui étions silence, sympathie, liberté triste, mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s’amusait à nos pieds.

L’été chantait et ton cœur nageait loin de lui. Je baisais ton courage, entendais ton désarroi. Route par l’absolu des vagues vers ces hauts pics d’écume où croisent des vertus meurtrières pour les mains qui portent nos maisons. Nous n’étions pas crédules. Nous étions entourés.

Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s’en alla. J’avais mal de sentir que ton cœur justement ne m’apercevait plus. Je t’aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur. Je t’aimais, changeant en tout, fidèle à toi.

René Char (1907-1988), *Fureur et Mystère*, 1948.

PARIS SANS ISSUE

Rue de Sèvres,
Une porte cochère avant le magasin *Le Tournis*,
Midi, et l'été
Sur l'asphalte suspend tous les élans.
Une jeune femme,
La ligne d'ombre de sa jupe nue
Est complice de son corps charmant,
Poursuit un rêve éveillé,
Assise à même la pierre du seuil.
Je la nomme
Liseuse aux douze pavots blancs,
Méridienne,
Encore qu'elle garde les yeux grands ouverts
Et les doigts symétriques.
En feuilletant son livre absent,
Elle demeure, je la perds,
Sans délai, à la rue suivante,
Syllabe d'écho, amante courable.

Une communication ?

MADELEINE QUI VEILLAIT

J'ai dîné chez mon ami le peintre Jean Villeri. Il est plus de onze heures. Le métro me ramène à mon domicile. Je change de rame à la station Trocadéro. Alourdi par une fatigue agréable, j'écoute distraitement résonner mon pas dans le couloir des correspondances. Soudain une jeune femme, qui vient en sens inverse, m'aborde après m'avoir, je crois, longuement dévisagé. Elle m'adresse une demande pour le moins inattendu : « Vous n'auriez pas une feuille de papier à lettres, monsieur ? » Sur ma réponse négative et sans doute devant mon air amusé, elle ajoute : « Cela vous paraît drôle ? » Je réponds non, certes, ce propos ou un autre… Elle prononce avec une nuance de regret : « Pourtant ! » Sa maigreur, sa pâleur et l'éclat de ses yeux sont extrêmes. Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers qui est aussi la mienne. Je cherche en vain à cette silhouette fâcheuse quelque beauté. Il est certain que l'ovale du visage, le front, le regard surtout doivent retenir l'attention, troubler. Mais de là à s'enquérir ! Je ne songe qu'à fausser compagnie. Je suis arrivé devant la rame de Saint-Cloud et je monte rapidement. Elle s'élance derrière moi. Je fais quelques pas dans le wagon pour m'éloigner et rompre. Sans résultat. À Michel-Ange-Molitor je m'empresse de descendre. Mais le léger pas me poursuit et me rattrape. Le timbre de la voix s'est modifié. Un ton de prière sans humilité. En quelques mots paisibles je précise que les choses doivent en rester là. Elle dit alors : « Vous ne comprenez pas, oh non ! Ce n'est pas ce que vous croyez. » L'air de la nuit que nous atteignons donne de la grâce à son effronterie : « Me voyez-vous dans les couloirs déserts d'une station, que les gens sont pressés de quitter, proposer la galante aventure ? – Où habitez-vous ? – Très loin d'ici.

Vous ne connaissez pas. » Le souvenir de la quête des énigmes, au temps de ma découverte de la vie et de la poésie, me revient à l'esprit. Je le chasse, agacé. « Je ne suis pas tenté par l'impossible comme autrefois (je mens). J'ai trop vu souffrir… (quelle indécence !) » et sa réponse : « Croire à nouveau ne fait pas qu'il y aura davantage de souffrance. Restez accueillant. Vous ne vous verrez pas mourir. » Elle sourit : « Comme la nuit est humide ! » Je la sens ainsi. La rue Boileau, d'habitude provinciale et rassurante, est blanche de gelée, mais je cherche en vain la trace des étoiles dans le ciel. J'observe de biais la jeune femme : « Comment vous appelez-vous mon petit ? – Madeleine. » À vrai dire, son nom ne m'a pas surpris. J'ai terminé dans l'après-midi *Madeleine à la veilleuse*, inspiré par le tableau de Georges de La Tour dont l'interrogation est si actuelle. Ce poème m'a coûté. Comment ne pas entrevoir, dans cette passante opiniâtre, sa vérification ? À deux reprises déjà, pour d'autres particulièrement coûteux poèmes, la même aventure m'advint. Je n'ai nulle difficulté à m'en convaincre. L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. On ne l'atteint pas sans quelque remerciement de l'oracle. Je ne pense pas qu'il soit absurde de l'affirmer. Je ne suis pas le seul à qui ces rares preuves sont parfois foncièrement accordées. « Madeleine, vous avez été très bonne et très pertinente. Allons ensemble, encore, voulez-vous ? » Nous marchons dans une intelligence d'ombres parfaite. J'ai pris le bras de la jeune femme et j'éprouve ces similitudes que la sensation de la maigreur éveille. Elles disparaissent presque aussitôt, ne laissant place qu'à l'intense solitude et à la complète faveur à la fois, que je ressentis quand j'eus mis le point final à l'écriture de mon poème. Il est minuit et demi. Avenue de Versailles, la lumière du métro Javel, pâle, monte de terre. « Je vous dis adieu, ici. » J'hésite, mais le frêle corps se libère. « Embrassez-moi, que je parte heureuse… » Je prends sa tête dans mes mains et la baise aux yeux et sur les cheveux. Madeleine s'en va, s'efface au bas des marches de l'escalier du métro dont les portes de fer vont être bientôt tirées et sont déjà prêtes.

Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas sans amour, comme j'en fais le récit, cette nuit de janvier.

La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir.

1948.

René Char, *Recherche de la Base et du Sommet*, 1955.

LA PASSANTE DE SCEAUX

Mèches, au dire du regard,
Désir simple de parole ;
Ah ! jongle, seigneurie du cou
Avec la souveraine bouche,
avec le bûcher allumé
Au-dessus du front dominant.

J'aimerais savoir vous mentir
Comme le tison ment aux cendres,
Mèches, qui volez sans m'entendre
Sur le théâtre d'un instant.

René Char, *La Parole en Archipel*, 1962.

PARALLÈLES

On va, l'espace est grand,
On se côtoie,
On veut parler.
Mais ce qu'on se raconte
L'autre le sait déjà,
Car depuis l'origine
Effacée, oubliée,
C'est la même aventure.
En rêve on se rencontre,
On s'aime, on se complète.
On ne va pas plus loin
Que dans l'autre et dans soi.

Eugène Guillevic (1907-1997), *Euclidiennes*, 1967.

Bibliographie

I- Les textes du corpus principal

- Allais (Alphonse), « Complainte amoureuse », recueil et date indéterminés.

- Apollinaire (Guillaume), « Rosemonde », *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 1920, p. 88.

- Aragon (Louis), « L'amour qui n'est pas un mot », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 171-173.

- Aragon (Louis), Poème sans titre, *Elsa*, Paris, Gallimard, 1959, p. 29-30.

- Artaud (Antonin), « L'amour sans trêve », *L'Ombilic des limbes* (1925), Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 178.

- Baudelaire (Charles), « À une passante », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 92-93.

- Baye (Hippolyte), « La chevrière », *Les Juvéniles*, *La Frontière. Essais de poésie*, Paris, Librairie internationale Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1871, p. 82-83.

- Breton (André), « Tournesol », *Clair de terre* (1923), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 85-86.

- Breton (André), *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, « Folio », 1964.

- Breton (André), *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, « Idées », 1955.

- Breton (André), *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1937.

- Breton (André), *Arcane 17* (1945), Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1971.

- Cadou (René-Guy), « 17 juin 1943 », *Hélène ou le règne végétal* (1952), Paris, Seghers, 2011, p. 26.

- Char (René), « Fastes », *Fureur et mystère* (1948), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 273.

- Char (René), « Madeleine qui veillait », *Recherche de la base et du sommet* (1955), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 663-665.

- Char (René), « Paris sans issue », *Recherche de la base et du sommet* (1955), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 667.

- Char (René), « La passante de Sceaux », *La Parole en archipel* (1962), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 384.

- Coppée (François), « Invocation », *L'Exilée* (1877), *Œuvres complètes de François Coppée*, Paris, Librairie L. Hébert, 1892, t. II, p. 291-292.

- Corbière (Tristan), « Bonne fortune et fortune », *Les Amours jaunes* (1873), Paris, Seuil, 1992, p. 52.

- Cros (Charles), « Nocturne », *Le Coffret de santal* (1873), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 197-199.

- Cros (Charles), « L'archet », *Le Coffret de santal* (1873), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 208-209.

- Cros (Charles), « Les quatre saisons », *Le Coffret de Santal*, *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 215-216.

- Cros (Charles), « Promenade », *Le Coffret de santal*, *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 255-257.

- Cros (Charles), « Novembre », *Le Collier de Griffes* (1908), *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 316.

- Desnos (Robert), « Le poème à Florence », *Corps et biens* (1930), *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 586-587.

- Deubel (Léon), « À une passante », *Régner, Poèmes choisis*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 82.

- Éluard (Paul), « Les semblables », *La Vie immédiate* (1932), Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 55-56.

- Éluard (Paul), « Air vif », *Le Phénix* (1951), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 438.

- Éluard (Paul), « La Mort L'Amour La Vie », *Le Phénix* (1951), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 441-442.

- Géraldy (Paul), « Chance », *Toi et moi* (1913), Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1960, p. 21-23.

- Griffin (Francis-Vielé), « Celle qui passe », *Joies*, 1889.

- Guillevic (Eugène), « Parallèles », *Euclidiennes*, 1967.

- Jean Jouve (Pierre-), « Rue Mazarine », *La Vierge de Paris* (1946), *Œuvres I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 588.

- Laforgue (Jules), « Complainte de la bonne défunte » (1885), *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 56.

- Mallarmé (Stéphane), « Apparition », *Poésies* (1887), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 30.

- Maupassant (Guy de), « Un coup de soleil », *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.

- Maupassant (Guy de), « Une conquête », *Des Vers*, Cercle du bibliophile, s. d.

- Nelligan (Émile), « La passante » (1904), *Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 148.

- Noël (Marie), « Chanson », *Les Chansons et les heures*, 1920.

- Nouveau (Germain), « La rencontre », *Valentines*, 1922.

- Péret (Benjamin), « La semaine pâle », *Le Grand jeu*, 1928.

- Poe (Edgar), « À Hélène », *Les Poëmes d'Edgar Poe* (1889), traduits par Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 207-208.

- Prévert (Jacques), « Barbara », *Paroles* (1946), Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 203-204.

- Ramuz (Charles-Ferdinand), « Ce jour-là… », *Le Petit village*, 1903.

- Reverdy (Pierre), « Couloir », *Les Ardoises du toit* (1918), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 222.

- Rilke (Rainer Maria), « La passante d'été », *Vergers suivi d'autres poèmes français*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1926, p. 30.

- Rimbaud (Arthur), « Roman », *Poésies* (1891), Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 49-50.

- Rodenbach (Georges), « La passante », *La Jeunesse blanche* (1886), Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 197-198.

- Tardieu (Jean), « La place de la Concorde », *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 177-178.

- Thomas (Henri), « Innocence », *Travaux d'aveugle* (1941), *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 56.

- Trakl (Georg), « À une passante » (1909), *Poèmes I*, traduit par Jacques Legrand, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 123.

- Verlaine (Paul), « Initium », *Poèmes saturniens* (1866), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 78.

- Vildrac (Charles), « Elle était venue », *Livre d'amour* (1910), Paris, Seghers, 1959, p. 29-30.

- Vildrac (Charles), « En revenant… », *Livre d'amour*, Paris, Seghers, 1959, p. 59-61.

- Vivien (Renée), « À la femme aimée », *Études et Préludes*, 1901.

- Vivien (Renée), « Poème d'amour », *Les Kitharèdes*, 1904.

II- Autres textes de la passante

- Benjamin (Walter), « Einer Dame » (trad. en all. d' « À une passante »), *Gesammelte Schriften*, IV, 1, Suhrkamp, 1991, p. 41.

- Blok (Alexandre), « L'inconnue » (trad. H. Abril), *Poèmes*, Éditions Librairie du Globe, 1994.

- Char (René), « 12 », *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944), *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 178.

- De Gourmont (Rémy), « Les Fugitives », *Histoires magiques* (1894), Paris, UGE, « 10/18 », 1982.

- Duchosal (Louis), « La passante », *Le Feu Follet*, n° 61, juin 1884-mai 1885, p. 524-525.

- Fremy (Edouard), « La passante », *Impressions familières en rimes*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1885, p. 75-78.

- Germain (Sylvie), *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

- Jensen (Wilhelm), *Gradiva* (1903), traduit par E. Zak et G. Sadoul, suivi de S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, « Idées », 1982.

- Jeny (Lucien), « À propos d'une belle passante », *Mes biens aimées*, Paris, Librairie Achille Heymann, 1898, p. 49-51.

- Kästner (Erick), « Beispiel von ewiger Liebe » (Exemple d'amour éternel), *Der Erich Kästner lyrische Hansapotheke*, Zurich, Atrium Verlag, 1936, p. 110-111.

- Kessel (Joseph), *La Passante du Sans-Souci* (1936), Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

- Lecomte (Marcel), « La rencontre dans le carrefour », *Le Suspens*, Paris, Mercure de France, 1971.

- Lina (Lachgar), *La Passante en ré mineur*, Rougerie, 1993.

- Louÿs (Pierre), « La passante », *Aphrodite : Mœurs Antiques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 47-50.

- Malkine (Georges), Texte surréaliste (sans titre), *La Révolution Surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 10-12.

- Mansour (Joyce), « *Marie ou l'honneur de servir* », *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958.

- Maupassant (Guy de), « Les Tombales » (1891), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II.

- Maupassant (Guy de), « L'inconnue » (1885), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II.

- Miron (Gaston), *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 162.

- Nerval (Gérard de), « Une allée du Luxembourg », *Odelettes* (1832), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 1635.

- Raynaud (Ernest), « À une passante », *Le Signe*, Paris, Léon Vanier, 1887, p. 16-17.

- Rodenbach (Georges), *Une passante*, *Le Rouet des brumes* (1901), Paris, Ernest Flammarion, 1914, p. 191-202.

- Rodenbach (Georges), *Bruges-la-Morte* (1892), Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, « Passé Présent », 1977.

- Roy (Claude), « Mademoiselle sans souci », *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 29.

- Sternberg (Jacques), « Les citadines », *Histoires à mourir de vous* (1991), Paris, Gallimard, 1995.

- Villiers de L'Isle-Adam (Auguste), *L'inconnue*, *Contes cruels* (1883), Paris, Calmann Lévy, 1893, p. 263-281.

III- Lectures complémentaires (autres textes cités… ou consultés)

- Apollinaire (Guillaume), *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, 2005.

- Aragon (Louis), *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926.

- Aragon (Louis), *Aurélien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1944.

- Aragon (Louis), « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 235-240.

- Aragon (Louis), « Tu m'as trouvé comme un caillou… », *Le Roman Inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 174-175.

- Aragon (Louis), « Il n'aurait fallu », *Le Roman Inachevé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1956, p. 181-182.

- Aragon (Louis), « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1971 [1946], p. 29-30.

- Baudelaire (Charles), « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 11.

- Baudelaire (Charles), « La beauté », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 21.

- Baudelaire (Charles), « XXXIX », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 40-41.

- Baudelaire (Charles), « L'irrémédiable », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 79-80.

- Baudelaire (Charles), « Le cygne », *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 85-87.

- Baudelaire (Charles), « Épilogue », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 191.

- Baudelaire (Charles), « Les foules », *Le Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en Prose*), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 291-292.

- Baudelaire (Charles), « Les veuves », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, éd. Par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 292-294.

- Baudelaire (Charles), « Le désir de peindre », *Le Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en Prose*), *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 340.

- Baudelaire (Charles), *Fusées*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I.

- Baudelaire (Charles), *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I.

- Baudelaire (Charles), « Le Palimpseste », *Les Paradis artificiels*, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 505-507.

- Baudelaire (Charles), *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 227-261.

- Baudelaire (Charles), *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 263-265.

- Baudelaire (Charles), *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 391-424.

- Baudelaire (Charles), « Le Beau, la Mode et le Bonheur », *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 547-550.

- Baudelaire (Charles), « L'Artiste, Homme du Monde, Homme des Foules et Enfant », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 550-553.

- Baudelaire (Charles), « La Modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 553-554.

- Baudelaire (Charles), « La Femme », *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 561.

- Baudelaire (Charles), « Éloge du Maquillage », *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1968, p. 561-563.

- Breton (André), « Toujours pour la première fois », *L'Air de l'eau* (1934), Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 180-181.

- Breton (André), *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

- Breton (André), *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, « Idées », 1969.

- Char (René), « Congé au vent », *Fureur et mystère* (1948), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 130.

- Char (René), « XXX », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 162.

- Char (René), « XLII », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 165-166.

- Char (René), « XLV », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 166.

- Char (René), « Le Météore du 13 Août », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 268.

- Char (René), « Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 276.

- Char (René), « La lettre hors commerce », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 660-661.

- Cocteau (Jean), *Le Rappel à l'ordre* (1926), *Œuvres complètes*, IX, Marguerat, 1950.

- Desnos (Robert), *À la mystérieuse*, *Corps et biens*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 538-544.

- Desnos (Robert), « Conte de fée », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 113.

- Desnos (Robert), « Carrefour », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 154.

- Desnos (Robert), « Il a su toucher mon cœur », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975, p. 158-160.

- Éluard (Paul), « Dominique aujourd'hui présente », *Le Phénix* (1951), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 422-424.

- Éluard (Paul), « Vivre ici », *Poèmes Retrouvés*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968, t. II, p. 764.

- Éluard (Paul), « Dit de la force de l'amour », *Poèmes retrouvés*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 878.

- Hölderlin (Friedrich), *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jacottet (traduction par Philippe Jacottet, Denise Naville et Gustave Roud), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982 [1967].

- Hugo (Victor), « À Ol », *Les Voix intérieures* (1837), *Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1972, t. I, p. 392.

- Mallarmé (Stéphane), « Crise de vers », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-368.

- Mallarmé (Stéphane), « Rencontre », *Quelques médaillons et portraits en pied*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 493.

- Maupassant (Guy de), « Au bord de l'eau », *Des Vers,* Cercle du bibliophile, s. d.

- Maupassant (Guy de), « Fin d'amour », *Des vers*, Cercle du bibliophile, s. d.

- Moreau (Hégésippe), « L'Apparition », *Le Myosotis*, 1838.

- Musset (Alfred de), « La Nuit de Mai », *Poésies nouvelles*, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 308.

- Musset (Alfred de), *On ne badine pas avec l'amour*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, « l'Intégrale », 1963, p. 309.

- Nelligan (Émile), « Charles Baudelaire », *Pièces retrouvées, Poésies complètes (1896-1899),* La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 166.

- Nelligan (Émile), « Le tombeau de Charles Baudelaire », *Poèmes posthumes*, *Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 196.

- Nuysement (Clovis Hesteau de), *livre second, Les Amours*, XLIX, p. 45.

- Pétrarque (François), *Il Canzoniere*, 1ère Partie, III, CCXI.

- Proust (Marcel), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987.

- Racine (Jean), *Bérénice*, 1670.

- Racine (Jean), *Phèdre* (1677), Paris, Librairie Larousse, 1933, acte I, scène 3.

- Ramuz (Charles-Ferdinand), *Le Garçon savoyard*, 1936.

- Reverdy (Pierre), « Plus loin que là », *Poèmes en prose* (1915), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 30.

- Reverdy (Pierre), « Face à face », *Poèmes en prose* (1915), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 51-52.

- Reverdy (Pierre), « Regard », *Les Ardoises du toit* (1918), *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 245.

- Reverdy (Pierre), « Lueurs », *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 230-231.

- Reverdy (Pierre), « Toi ou moi », *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 113.

- Reverdy (Pierre), « Un homme fini », *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 32.

- Reverdy (Pierre), « Saison tremblante », *Sources du vent*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 138-139.

- Reverdy (Pierre), *Le Livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 19.

- Rodenbach (Georges), « Ses yeux », *La Jeunesse blanche* (1886), Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 47.

- Rodenbach (Georges), « Fin du rêve », *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 61-62.

- Rodenbach (Georges), « Mort de la jeunesse », *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 113.

- Rodenbach (Georges), « Nostalgie de jeunesse blanche », *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 125.

- Rodenbach (Georges), « Vers d'amour », VII, *La Jeunesse blanche*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 172.

- Ronsard (Pierre de), « Nos yeux se rencontrèrent », *Sonnets pour Hélène* (1578), *Les Amours*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995, p. 239.

- Roy (Claude), *Le Malheur d'aimer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958.

- Roy (Claude), *Temps variable avec éclaircies*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

- Roy (Claude), « Rencontre », *Le Voyage d'automne*, Paris, Gallimard, 1987, p. 283.

- Roy (Claude), « Mémoire », *Les Pas du silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 122.

- Roy (Claude), « Du bon usage du sens des mots », *Les Pas du silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 165.

- Supervielle (Jules), *La Fable du Monde* (1938), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 391.

- Tardieu (Jean), « Rencontre », *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1951, p. 157-158.

- Verlaine (Paul), « I », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 142.

- Verlaine (Paul), « III », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 143.

- Verlaine (Paul), « XVII », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 152-153.

- Verlaine (Paul), « XIX », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 153-154.

- Verlaine (Paul), « XX », *La Bonne chanson*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 154.

- Vildrac (Charles), « Sans espoir de rien », *Livre d'amour*, Paris, Seghers, 1959, p. 21.

*** Études critiques sur la poésie**

- Barrère (Jean-Bertrand), *Le Regard d'Orphée ou l'échange poétique*, Paris, SEDES, 1977.

- Bachelard (Gaston), *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1960.

- Bélaval (Yvon), *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947.

- Bénichou (Paul), *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

- Berranger (Marie-Paule), *Poésie en jeu*, Paris, Pierre Bordas et Fils, 1989.

- Bonnefoy (Yves), *L'Improbable et autres essais* (1980), Paris, Gallimard, « Idées », 1983.

- Briolet (Daniel), *Lire la poésie française du XXème siècle*, Paris, Dunod, 1995.

- Caillois (Roger), *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970.

- Charles-Wurtz (Ludmila), *La Poésie lyrique*, Paris, Éditions Bréal, 2002.

- Claudel (Paul), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.

- Collot (Michel), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

- Collot (Michel), *La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

- Crastre (Victor), *Poésie et mystique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1966.

- Daix (Pierre), *Aragon*, Paris, Flammarion, 1994.

- Devereux (Georges), *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.

- Dumas (Marie-Claire), *Étude de Corps et biens de Robert Desnos*, Paris, Champion,

1984.

- Edwards (Michael), *Leçons de poésie de Villon à T. S. Eliot*, Paris, PUF, 2001.

- Genette (Gérard), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.

- Glauser (Alfred), *Écriture et désécriture du texte poétique*, Paris, Nizet, 2002.

- Hamburger (Käte), *Die Logik der Dichtung*, traduction française. *La Logique des Genres*, Seuil, 1986.

- Jackson (John-E.), *Le Corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé,* Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1986.

- Jean (Georges), *La Poésie*, Paris, Seuil, 1966.

- Joubert (Jean-Louis), *La Poésie*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1988.

- Joubert (Jean-Louis), *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, 2003.

- Kristeva (Julia), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

- Lemaitre (Henri), *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, « U », 1965.

- Leuwers (Daniel), *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990.

- Mathieu-Castellani (Gisèle), *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

- Mathieu-Castellani (Gisèle), *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

- Maulpoix (Jean-Michel), *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.

- Maulpoix (Jean-Michel), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001.

- Met (Philippe), *Formules de la poésie*, Paris, PUF, 1999.

- Pelletier (Anne-Marie), *Fonctions Poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.

- Picard (Michel), *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

- Poulet (Georges), *La Poésie éclatée*, Paris, PUF, « Écriture », 1980.

- Rabaté (Dominique), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001.

- Raymond (Jean), *Éluard*, Paris, Seuil, 1968.

- Raymond (Marcel), *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

- Renaud (Philippe), *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1969.

- Renard (Jean-Claude), *Notes sur la poésie*, Paris, Seuil, 1970.

- Richard (Jean-Pierre), *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1955.

- Richard (Jean-Pierre), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres Vives », 1961.

- Richard (Jean-Pierre), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points », 1964.

- Rousselot (Jean), *Histoire de la poésie française*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1976.

- Trahard (Pierre), *Le Mystère poétique*, Paris, Nizet, 1970.

Entretiens

- Bonnefoy (Yves), *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1981.

- Breton (André), *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.

- Char (René), « Poésie-sur-Sorgue : Interview avec Edith Mora », *Les Nouvelles littéraires*, 16 septembre 1965.

- Mandiargues (AP), *Le Désordre de la mémoire* (entretiens avec Francine Mallet), Paris, Gallimard, 1975.

- Kraus (Karl), *Aphorismes*, cité dans le programme *Lulu / Bastille*, 1998.

Correspondances

- Baudelaire (Charles), *Correspondance*, éd. par Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II.

- Mallarmé (Stéphane), *Correspondance 1862-1871*, éd. par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, t. I.

*** Études critiques sur Baudelaire**

- Bataille (Georges), « Baudelaire », *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1957.

- Benjamin (Walter), *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la Politique », 1982.

- Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIXème Siècle*, Paris, Éditions Allia, 2003.

- Blin (Georges), *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939.

- Bonnefoy (Yves), « *Les Fleurs du Mal* », *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.

- Bopp (Léon), *Psychologie des Fleurs du Mal*, Genève, Librairie Droz, 1964, t. II.

- Chérix (Robert-Benoît), *Commentaire des Fleurs du Mal*, Genève, Slatkine, 1993.

- Emmanuel (Pierre), *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, « Points Littérature », 1982.

- Friedrich (Hugo), « Baudelaire, le poète de la modernité », *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1976.

- Gauthier (Donald H.), « Baudelaire et le poète maudit », in *Regards sur Baudelaire*, actes du colloque de London (1970), texte établi par William Bush, Paris, Minard, « Situation » n° 29, 1974, p. 37-46.

- Jackson (John-E.), *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du Mal*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, « Langages », 1982.

- Jackson (John-E.), « Charles Baudelaire », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001.

- Jean-Jouve (Pierre), *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.

- Johnson (Barbara), *Défigurations du Langage Poétique : La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

- Kassab-Charfi (Samia), *La Métaphore dans la poésie de Baudelaire*, Tunis, Alif, Éditions de la Méditerranée, 1997.

- Oehler (Dolf), « Les ressources de l'allégorie : *À une passante* », *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », 2002, p. 57-68.

- Pia (Pascal), *Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, « Écrivains de Toujours », 1952.

- Quesnel (Michel), *Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, PUF, « Écrivains », 1987.

- Sartre (Jean-Paul), *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1947.

- Soupault (Philippe), *Baudelaire*, Paris, Rieder, 1931.

- Zimmerman (Melvin), *« Visions du monde » : Baudelaire et Cie*, Librairie Nizet, 1991.

*** Études critiques sur Breton et le Surréalisme**

- Alexandrian (Sarane), « André Breton et l'amour surréaliste », *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, « Points », 1977.

- Batache (Eddy), *Surréalisme et Tradition*, Paris, Éditions traditionnelles Quai Saint-Michel, 1978.

- Bartoli-Anglard (Véronique), *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

- Bedouin (Jean-Louis), *André Breton*, Seghers, Paris, 1950.

- Blanchot (Maurice), « Le demain joueur », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

- Bonnefoy (Yves), *Breton à l'avant de soi*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2001.

- Bréchon (Robert), *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971.

- Breton (André), *Qu'est-ce que le Surréalisme ?*, Bruxelles, Henriquez, 1934.

- Camus (Albert), *L'Homme révolté, Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

- Crastre (Victor), *Trilogie surréaliste*, Paris, SEDES, 1971.

- Duits (Charles), *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Éditions Denoël, 1969.

- Duplessis (Yvonne), *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1971.

- Durozoi (Gérard) et Lecherbonnier (Bernard), *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Larousse, « Thèmes et Textes », 1972.

- Durozoi (Gérard) et Lecherbonnier (Bernard), *André Breton, L'écriture surréaliste*, Paris, Librairie Larousse, « Thèmes et Textes », 1974.

- Gauthier (Xavière), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

- Lo Giudice (Anna), *L'Amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009.

- Nadeau (Maurice), *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.

- Née (Patrick), *Lire Nadja de Breton*, Paris, Dunod, 1993.

- Préta-de Beaufort (Aude), *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses, 1997.

- Rubio (Emmanuel), *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 2009.

- Saporta (Marc), *André Breton ou le surréalisme même*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

- Steinmetz (Jean-Luc), *André Breton et les surprises de L'Amour Fou*, Paris, PUF, 1994.

- Thirion (André), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont, 1972.

- Virmaux (Alain et Odette), *Les Grandes figures du surréalisme*, Paris, Bordas, 1994.

* **Études critiques sur René Char**

- Char (René), *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, 1996.

- Dupouy (Christine), *René Char*, Paris, Belfond, 1987.

- Marty (Éric), *René Char*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1990.

- Mathieu (Jean-Claude), *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Paris, José Corti, 1985.

- Née (Patrick), *René Char. Une poétique du retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

- Veyne (Paul), *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.

* **Études sur l'amour**

- Alberoni (Francesco), *Le Choc amoureux* (1979), Paris, Éditions Ramsay, « Pocket », 1981.

- Barthes (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.

- Bruckner (Pascal) et Finkielkraut (Alain), *Le Nouveau Désordre Amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

- Chaumier (Serge), *La Déliaison amoureuse de la fusion au désir d'indépendance*, Paris, Armand Colin, 1999.

- Flandrin (Jean-Louis), *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1981.

- Goldmann (Annie), Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du XIXème siècle, Paris, Éditions Denoël / Gonthier, 1984.

- Ibn' Arabî, *Traité de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1986.

- Kristeva (Julia), *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983.

- Lacroix (Xavier), *Les Mirages de l'amour*, Paris, Bayard Éditions, 1997.

- Lecercle (Jean-Louis), *L'Amour*, Paris, Bordas, 1985.

- Miquel (André), *Deux histoires d'amour de Majnûn à Tristan*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

- Moser (Gabriel), *Les Relations interpersonnelles*, Paris, PUF, 1994.

- Nadal (Octave), *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948,

- Platon, *Le Banquet ou De l'amour*, traduit du grec par Léon Robin et M. J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950.

- Rougemont (Denis de), *Les Mythes de l'amour*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

- Rougemont (Denis de), *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972.

- Sibony (Daniel), *L'Amour inconscient ; au-delà du principe de séduction*, Paris, Grasset, 1983.

- Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

- Zeldin (Théodore), *Histoire des passions françaises 1848-1945*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 1980, t. I.

* **Études sur la scène**

- Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.

- Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1978.

- Genette (Gérard), *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

- Huet-Brichard (Marie-Catherine), « Spécificité de la scène en poésie », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Larroux (Guy), « Rhétorique et poétique de la scène », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Leroy (Claude), *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, « Perspectives Littéraires », 1999.

- Ortel (Philippe), « Valences dans la scène pour une critique des dispositifs », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Rousset (Jean), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Tunis, Cérès, « Critica », 1998.

- Rousset (Jean), *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

- Rykner (Arnaud), « Du visible au visuel : flux et reflux de la scène », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Smirnoff (Renée de), « Jeux de regards dans la scène balzacienne », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Tadié (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994.

- Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, éd. Belin, 1996, t. II.

* **Sur la mémoire et l'intertextualité**

- Abdelkéfi (Hédia), « L'allusion à une passante : Charles Baudelaire et Tristan Corbière », *L'Allusion en poésie*, études réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2002.

- Auraix-Jonchière (Pascale) et Montandon (Alain), « La Poétique des lieux dans *La Recherche* ou remémoration et recréation chez Proust », *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

- Biasi (Pierre-Marc de), « Intertextualité (Théorie de l'), *Encyclopedia universalis*, éd. 1989.

- Deleuze (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

- Durvye (Catherine), *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001.

- Eco (Umberto), *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduction française, Paris, Grasset, 1985.

- Eigeldinger (Marc), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

- Genette (Gérard), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982.

- Gignoux (Anne-Claire), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Édition Marketing S. A., 2005.

- Jackson (John-E.), *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992.

- Jackson (John-E.), *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999.

- Kristeva (Julia), *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1969.

- Kristeva (Julia), *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, « NRF Essais », 1994.

- Limat-Letellier (Nathalie), *L'Intertextualité*, Études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637, 1998.

- Piégay-Gros (Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

- Rabau (Sophie), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

- Ricardou (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

- Ricardou (Jean), « Claude Simon, textuellement », in *Claude Simon*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1975.

- Samoyault (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, 2001.

- Schlanger (Judith), *La Mémoire des œuvres*, Paris, Éditions Nathan, « Le Texte à L'Œuvre », 1992.

- Tadié (Jean-Yves et Marc), *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

*** Stylistique et linguistique**

- Austin (John), *Quand dire, c'est faire,* Seuil, Paris, 1970.

- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

- Riegel (Martin), *Grammaire Méthodique du Français*, PUF, 1994.

- Fontanier (Pierre), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.

- Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, « Champs », 1966, p. 171.

- Riffaterre (Michael), *Essais de stylistique structurale*, trad. de Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1971.

- Riffaterre (Michael), *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

- Riffaterre (Michael), *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1979.

- Todorov (Tzvetan), « Synecdoques », *Sémantique de la Poésie*, Seuil, « Points » 1979.

*** Philosophie et sociologie**

- Ferrand (Jean-Paul), *La Conscience : l'inconscient, le désir, les passions*, Paris, Ellipses, 1996.

- Lavelle (Louis), *Du Temps et de l'Éternité*, Paris, Aubier, 1945.

- Lipovetsky (Gilles), *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

- Misrahi (Robert), *Qui est l'autre ?*, Paris, Armand Colin, 1999.

- Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Nathan, 1998, livre XI, chap. XVII, 23.

- Sansot (Pierre), *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004.

- Simmel (Georg), *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, traduit par A. Guillain, Paris, Félix Alcan, 1912.

- Spinoza (Baruch), *Éthique* (1677), L. IV, prop. 18, démonstration.

*** Psychanalyse**

- Freud (Sigmund), *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1982.

- Freud (Sigmund), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

- Freud (Sigmund), *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot, 1965.

- Freud (Sigmund), « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 2004 [1969], chapitre IV.

Articles de presse et périodiques

- Avice (Jean-Paul), « Baudelaire et le présent profond de Paris », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 31-45.

- Baudrillard (Jean), « What are you doing after the orgy? », *Traverses*, n° 29, octobre 1983, p. 2-15.

- Bauret (Gabriel), « La peinture et le commentaire : le métalangage du tableau », *Littérature* n° 27, octobre 1977.

- Beaujour (Michel), « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique* n° 25, février 1976, p. 116-123.

- Berl (Emmanuel), « Mythologie amoureuse », *La Nouvelle Revue Française*, Tome XXXVII, 1931, p. 569-593.

- Berthier (Philippe), « De Courbet à Char : casser des cailloux, peindre, écrire », *Stanford French Review*, VI. 2-3, Fall Winter 1982, p. 257-269.

- Bremond (Claude), « Concept et thème », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 415-423.

- Breton (André) et Éluard (Paul), *Minotaure*, n° 3-4, 1933 (décembre), p. 101-116.

- Brinker (Menachem), « Thème et interprétation », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 435-443.

- Caillois (Roger), « Paris, mythe moderne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 284, mai 1937, p. 682-699.

- Carrouges (Michel), « Les pouvoirs de la femme selon Nerval et Breton », *Cahiers du Sud*, n° 292, deuxième semestre 1948, Tome XXVIII, p. 419-429.

- Chalanset (Annie), « Du cri à la parole », *Autrement*, série "Mutations", n° 128, mars 1992, p. 144-157.

- Collot (Michel), « L'espace des figures », *Littérature* n° 65, février 1987.

- Comte-Sponville (André), « Vivre, c'est perdre », *Autrement*, série "Mutations", n° 128, mars 1992, p. 14-23.

- Cryle (Peter), « Sur la critique thématique », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 505-516.

- Cyrulnik (Boris), « L'imperceptible sensation de l'autre », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993. p. 53-65.

- Dessons (Gérard), « Lire la peinture », *Littérature* n° 115, septembre 1999, p. 48-54.

- Eigeldinger (Marc), « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 111-122.

- Gans (Eric), « Naissance du Moi lyrique. Du féminin au masculin », *Poétique* n° 46, avril 1981, p. 131-136.

- Gasarian (Gérard), « La rhétorique érotique chez Breton », *Poétique* n° 94, avril 1993, p. 205-214.

- Grojnowski (Daniel), « Apollinaire-Orphée : sur la poétique d'*Alcools* », *Littérature* n° 108, 1997, p. 91-108.

- Hamon (Philippe), « Thème et effet de réel », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 495-503.

- Hamon (Philippe), « Un discours contraint », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 118-166, paru sous le même titre dans *Poétique* n° 16, 1973.

- Hassoun (Jacques), « Perte et passion », *Autrement*, série "Mutations", n° 128, mars 1992, p. 94-100.

- Hofmannsthal (Hugo Von), « Voies et rencontres » (1907), *Commerce*, Cahier VI, hiver 1925.

- Jenny (Laurent), « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281.

- Kaufmann (Jean-Claude), « La Fausse surprise », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993. p. 44-52.

- Lafon (Henri), « Voir sans être vu », *Poétique* n° 29, février 1977, p. 50-60.

- Le Clavez (Eric), « Structurer le topos et sa graphie », *Poétique* n° 78, avril 1989, p. 151-171.

- Leroux (Georges), « Du topos au thème », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 445-454.

- Leroy (Claude), « Le mythe de la Passante de Baudelaire à Breton », *Littérales* n° 12, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 33-46.

- Mary (Georges), « Mélusine ou le lieu d'un change, la dynamique des figures dans *Arcane 17* », *Poétique* n° 60, novembre 1984, p. 489-498.

- Mathieu-Castellani (Gisèle), « Les images amoureuses, ou la confession d'un masque », *Littérature* n° 106, juin 1997, p. 21-49.

- Maulpoix (Jean-Michel), « Exclamation et Développement », *Littérature* n° 72, décembre 1988, p. 55-61.

- Molinié (Georges), « Réécriture ou récriture : enjeux rhétoriques et sémiotiques », *XVIIème siècle* n° 186, 1995.

- Molino (Jean), « L'ontologie naturelle et la poésie », *Littérature* n° 72, décembre 1988, p. 91-113.

- Monte (Michèle), « Essai de définition d'une énonciation lyrique », *Poétique* n° 134, avril 2003, p. 159-181.

- Navarri (Roger), « *Nadja* ou l'écriture malheureuse », *Europe*, n° 528, avril 1973, p. 186-195.

- Oehler (Dolf), « L'explosion baudelairienne », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, p. 62-68.

- Pastoureau (Henri), « André Breton, les femmes et l'amour », *Europe*, n° 743, mars 1991, p. 81-94.

- Potet (Michel), « Place de la thématologie », *Poétique* n° 35, septembre 1978, p. 374-384.

- Riffaterre (Michael), « Le poème comme représentation », *Poétique* n° 4, décembre 1970, p. 401-418.

- Riffaterre (Michael), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

- Riffaterre (Michael), « L'intertexte inconnu », *Littérature* n° 41, février 1981, p. 4-7.

- Rimmon-Kenan (Shlomith), « Qu'est-ce qu'un thème ? », *Poétique* n° 64, novembre 1985, p. 397-406.

- Roussel (Louis), « Le statut social du sentiment amoureux », *Futuribles*, n° 144, juin 1990, p. 21-28.

- Sibony (Daniel), « À la rencontre du temps », *Autrement*, série "Mutations", n° 135, février 1993, p. 18-35.

- Soupault (Philippe), « Souvenirs », NRF, n° 172, 1er avril 1967, p. 660-671.

- Starobinski (Jean), « Le regard des statues », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 50, automne 1994.

- Steinmetz (Jean-Luc), « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe), *Œuvres et critiques*, vol. 7, n° 1, 1982, p. 75-86.

- Stierle (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique* n° 32, novembre 1977.

- Verrier (Jean), « Segalen lecteur de Segalen », *Poétique* n° 26, 1974, p. 338-339.

- Worton (Michael J.), « Courbet, Corot, Char : du tableau au texte », *Littérature* n° 59, octobre 1985, p. 15-30.

Dictionnaires et Anthologies

- *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, Librairie Larousse, 1986, tome sixième.

- *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la Langue Française du XIXème et XXème siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1990, tome quatorzième.

- *Anthologie de la poésie française. Les poètes et les œuvres, les mouvements et les écoles*, sous la direction de Jean Orizet, Paris, Larousse, 1989.

- *Les plus beaux poèmes d'amour*, Patrick Poivre d'Arvor, Paris, Albin Michel, 1995.

- *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety Paris, PUF, 2001.

- *Dictionnaire Baudelaire*, éd. par Claude Pichois et Jean-Paul Avice, Paris, Éditions du Lérot, 2002.

- *Dictionnaire de la poésie française*, Jacques Charpentreau, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006.

Bibliographie électronique

- Baudelaire (Charles), *Le Peintre de la vie moderne* récupéré de :

- http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne »

- Beaujour (Michel), « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études Françaises*, n° 2, vol. 3, 1967, p. 215-233. En ligne à l'adresse : http://www.erudit.org/revue

- Brissette (Pascal), « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *COnTEXTES*. En ligne à l'adresse : http://www.contextes.revues.org/index1392.html

- Laroche (Yves), « L'inespéré de René Char », *Liberté*, n° 3, vol. 49, 2007, p. 47-54. En ligne à l'adresse : http://www.erudit.org/revue

- Martel (Kareen), « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, n° 1, vol. 33, printemps 2005, p. 93-102. En ligne à l'adresse : http://www.erudit.org/revue

- Nelligan (Émile), « La passante », *Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 148. En ligne à l'adresse : http://www.beq.ebooksgratuits.com/pdf/nelligan.pdf

- Nelligan (Émile), « Charles Baudelaire », *Pièces retrouvées, Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 166. En ligne à l'adresse : http://www. beq.ebooksgratuits.com/pdf/nelligan.pdf

- Nelligan (Émile), « Le tombeau de Charles Baudelaire », *Poèmes posthumes*, *Poésies complètes (1896-1899)*, La Bibliothèque électronique du Québec, volume 43, Édition de référence Fides, p. 196. En ligne à l'adresse : http://www. beq.ebooksgratuits.com/pdf/nelligan.pdf

- Saint-Amand (Denis), « François Coppée ou les inimitiés électives », *COnTEXTES.* En ligne à l'adresse : http://contextes.revues.org/index4328.html

- Starobinski (Jean), « René Char et la définition du poème », *Liberté*, n° 4, vol. 10, 1968, p. 13-28. En ligne à l'adresse : http://www.erudit.org/revue

- Verhesen (Fernand), « René Char et ses alliés substantiels », *Liberté*, n° 4, vol. 10, 1968, p. 147-158. En ligne à l'adresse : http://www.erudit.org/revue

- Wyczynski (Paul), *Album Nelligan : une biographie en images*, Éditions Fides, collection « Le Vaisseau d'Or », 2002. En ligne à l'adresse : http://www. books.google.tn/books?isbn…

- http://www.alangullette.com/lit/surreal/français.htm

- http://www.fabula.org/lht/3/Reverseau.html

- http://www.hku.hk/french/ index.htm »

- http://www.larevuedesressources.org/spip.php

- http://www.maulpoix.net/autobiographie.html

- http://www.poetica.fr

- http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Arcane_17_(André_Breton)

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Nadja_(André_Breton)

Index des auteurs cités

Allais A., 30, 140-142
Apollinaire G., 10, 14, 31, 58, 62, 71, 81-82, 98, 143, 188
Aragon L., 6, 14, 24, 25, 31, 45, 63, 64, 66, 74, 85, 86-87, 96, 97, 98, 111, 132-133, 163-165, 167, 179, 180, 196, 203-204
Artaud A., 31, 91, 160

Baudelaire Ch., 7-11, 14, 16, 22, 24, 25, 29, 30, 32, 38, 40, 41,45, 52, 53, 56, 58, 62, 68-70, 78, 79-80, 93, 100, 105, 111, 113-125, 144-148, 165, 184-185, 189-191, 193-194, 197, 206-215, 221-223, 225-251, 261, 262, 263-265, 268, 270, 271, 274, 276, 278, 279
Baye H., 30, 73
Blok A., 225
Breton A., 11-12, 14, 19, 23, 24, 31, 38, 41, 45, 54, 56, 57, 59-60, 62, 71-72, 77, 78, 93, 94-95 97, 100-101 105, 112, 127-132, 159-160, 161-163, 165-166, 167, 168, 169, 171, 173, 177, 180, 190, 196, 197-202, 204-205, 233-236, 242-244, 245, 258-260, 262, 272-273, 278
Borel P., 110, 210, 264

Cadou R. G, 31, 59, 62, 63, 75, 76, 81, 100
Char R., 25, 31, 53, 54, 58, 60, 61, 88, 92, 113, 155-159, 251-260, 276
Claudel P., 67, 110, 143
Cocteau J., 77
Coppée F., 14, 30, 194, 264
Corbière T., 19, 30, 45, 57, 58, 62, 65, 109, 111, 134-136, 219, 221-223, 240, 241, 245, 264, 278
Cros Ch., 30, 58, 60, 76, 84, 89, 96, 98, 109, 154-155, 168, 193

Desnos R., 14, 31, 54, 55, 59, 72-73, 76, 112, 179, 232, 277
Deubel L., 14, 19, 31, 56, 113, 126, 216, 219, 225-227, 261, 264
Duchosal L., 225

Éluard P., 24, 31, 55, 56, 75, 86, 88-89, 99, 112, 113, 172, 180, 192, 194-196, 202-203, 264

Fremy E., 225

Germain S., 279
Géraldy P., 31, 83-84, 96, 108, 192
Gourmont R. de, 173
Guillevic Eu., 31, 109

Hölderlin F., 176
Hugo V., 6, 120, 273

Jammes F., 165
Jensen W., 250
Jeny L., 225, 248
Jouve P. J., 10, 19, 31, 57, 62, 111, 115, 124, 232-233, 240, 245-246
Joyce M., 250, 251

Kästner E., 225
Kessel J., 277, 278

Laforgue J., 19, 30, 37, 55, 79, 91, 111, 136-140, 220, 223, 245
Lecomte M., 60
Louÿs P., 225

Malkine G., 278
Mallarmé S., 14, 24, 30, 55, 58, 65, 77, 97, 103, 107, 125, 177-178, 185-186, 191, 194
Mansour J., 250-251
Maria Rilke R., 19, 31, 112, 113, 143, 219, 225, 240-241, 245, 262, 278
Maupassant G. de., 30, 55, 56, 97, 100, 101, 109, 111-112, 126-127, 148-149, 167, 193, 248
Miron G., 278
Moreau H., 210, 264
Musset A. de., 120, 177, 180

Nelligan É., 14, 19, 30, 111, 113, 219, 225, 229-232, 240, 246-247, 264

Nerval G. de., 19, 25, 45, 177, 206-209, 210, 245, 246, 248, 264
Noël M., 31, 60, 77, 84-85, 98
Nouveau G., 31, 53, 57, 62, 89, 90
Novalis., 176, 177

Péret B., 31, 45, 109, 112, 236-239, 240, 262, 274
Poe E., 30, 58, 83, 99
Prévert J., 16, 31, 62, 70-71, 97, 160-161
Proust M., 119, 182, 187, 251

Ramuz Ch. F., 30, 60, 74, 82, 96, 101, 111, 142, 194
Raynaud E., 225
Reverdy P., 31, 107-108, 111, 150-152
Rimbaud A., 30, 44, 54, 57, 76, 98, 101, 112, 152-154, 183, 186-188, 188-189
Rodenbach G., 19, 30, 219, 225, 228-229, 240, 245, 246-247, 247-248, 278
Ronsard P. de., 6, 15, 51, 78, 267, 268, 270
Roy C., 58, 107, 151, 181, 250, 266, 278

Sternberg J., 172
Supervielle J., 22, 202, 204

Tardieu J., 31, 53, 55, 62, 67, 96-97, 107
Thomas H., 31**,** 55, 74, 91, 100, 166-167
Trakl G., 19, 30, 219, 225, 227-228, 240, 245, 261

Verlaine P., 6, 30, 32, 44, 59, 80-81, 96, 99, 111, 126, 193, 264
Vielé-Griffin F., 14, 30, 245
Vildrac Ch., 31, 59, 66, 75, 89, 149, 173
Villiers de l'Isle-Adam A., 248-250, 276
Vivien R., 14, 30, 55, 66, 77, 97

L'intérêt de notre thèse, *La Scène de première rencontre de Baudelaire à Breton : du choc à l'échec amoureux*, tient non seulement au sujet lui-même, lequel n'a pas été véritablement abordé par la critique, mais aussi à la veine passionnée qui la traverse.

Partant du sonnet « À une passante » de Baudelaire pour aboutir aux écrits de Breton en parcourant un florilège de textes traitant de la première rencontre, nous avons exploré dans un premier temps les spécificités de la scène poétique relativement à la scène romanesque étudiée par Jean Rousset. Dans un second temps, nous avons cherché à saisir les nouvelles caractéristiques du scénario moderne par rapport aux configurations classique et romantique.

En adressant à l'inconnue croisée dans une rue de Paris le poème qu'elle a suscité l'instant d'un coup d'œil fugitif, Baudelaire crée un poncif amoureux nouveau. Dans ce sonnet, le cadre spatio-temporel, les acteurs, la rencontre et l'amour portent l'empreinte de la modernité jusqu'à en devenir l'emblème. D'autres poètes reprendront sur le mode de l'imitation ou de la variation le modèle baudelairien, et notamment la figure de *la passante*. Le poème de la première rencontre devient alors le lieu de la célébration d'une nouvelle figure féminine mais surtout d'une nouvelle lyrique qui n'est rien de moins qu'une érotique de la distance séparatrice. Chaque poème nous montre à sa façon que l'unique scène signifiante est celle du désir (qui déchire le poète et son lecteur) et que l'écriture d'une rencontre sans issue est l'ultime échappatoire contre l'absence.