

DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

Soleil de la Conscience  
*essai, 1955*

Les Indes  
*poème, 1956*

La Lézarde  
*roman, Prix Renaudot 1958*

Le Sel noir  
*poème, 1960*

Monsieur Toussaint  
*théâtre, 1961*

Le Quatrième Siècle  
*roman, 1964*

Poèmes  
*1965*

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Un Champ d'Iles

La Terre inquiète  
*Editions du Dragon*

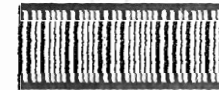
Le Sang rivé  
*Présence Africaine*

ÉDOUARD GLISSANT

# L'INTENTION POÉTIQUE

SBD/FFLCH

TOMBO...:11575



SBD-FFLCH-USP

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

L'Intention poetique.

G4761



21300069853

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>



DU VCEU DU TOTAL  
AUX SITES DE L'UN

LE JE DE L'AUTRE

L'existence de la muse m'a toujours semblé ici une offense au poète. Qu'avait-il besoin d'une muse à penser ? — Mais c'est que voilà bien l'office jadis dévolu à la Muse : d'être la pensée du poète, celle qui souffle. On a remarqué comme l'idéalisme a consacré en Occident la rupture entre fonction poétique et quête de la connaissance. Les poètes firent l'objet, à peu près depuis que l'idée platonicienne s'est élevée au ciel de la pensée, d'une mise au ban dont ils s'accommodèrent fort. Platon les avait bannis de la Cité ; qu'importe ? Ils se réservaient, en compagnie de la Muse, les domaines (sans frontières menacées) de la sensibilité, de la grâce, de la fiction, où nul ne leur cherchait noise. L'Occident se constitua dans la règle d'une spiritualité dont l'intention la plus systématique fut d'isoler l'homme, de le ramener sans cesse à son « rôle » d'individu, de le confiner à lui-même : il n'importe ici les avoirs méthodologiques et techniques ainsi procurés. Dès lors cependant, on eut beau enchanter la poésie de l'écho de ses charmes, vouloir la réduire à l'agréable diversité d'un jeu élu, elle était vouée dans l'indécision de son propos à tendre vers cette révélation toujours indécise du monde, dont chacun nourrit la nostalgie. C'est-à-dire que la poésie se reniait en même temps qu'elle se dépassait ; que Ronsard illuminait Ronsard ; et qu'au bout du compte, hanté d'une vérité, nanti d'une délégation, le poète exigea son autonomie de science, sa liberté d'allure, tout champ à défricher. Vinrent avec

Baudelaire l'exploration de la « profondeur », avec Rimbaud le temps de la « Connaissance », et la Muse s'en alla.

Celui-ci, Rimbaud, fut donc en France un des ouvriers de la renaissance. « Rimbaud le premier, dit Césaire, a éprouvé jusqu'à la nostalgie, jusqu'à l'angoisse, l'idée moderne des forces énergétiques qui dans la matière guettent sournoisement notre quiétude... » Où l'on voit que se réduit la distance, non pas tant du philosophe au poète que d'une conception à une poétique du monde. Pourtant il y eut la malédiction.

Ni la solitude qui s'attachait au poète, ni l'incompréhension à laquelle son art le vouait, mais cette contradiction : de se porter à une prise totale de l'autre et du monde, et en même temps d'ausculter de plus en plus intensément une sorte, disons, d'intimité. D'où la crispation satanique, qui est manière de résoudre le conflit. Rimbaud savait que cet effort vers la prise totale était (en son temps) prématuré. C'est dire que son œuvre illuminait des tendances latentes, que la leçon de son époque n'était pas décidée, qu'il était matérialiste dans un accompagnement idéaliste, poète du monde dans un entour de poésie « psychologique » ou descriptive, et qu'il postulait le « Tout » en souffrant le faix d'une longue tradition d'individualisme. Il a toujours désiré, dans la dialectique du lieu et de la formule, raisonner sa tentative. C'était pressentir la précipitation de l'Histoire, en avant de laquelle il se consumait. Sa malédiction fut de vivre ces contradictions. Eclairer terrassé de l'avancée poétique, il léguait malgré lui à bien des successeurs, au lieu de sa haute ambition d'un avoir poétique enfin total, le romantisme (chez eux vidé de « contenu » comme de conscience) de cette malédiction.

Généralité : l'histoire est posée par l'homme et s'impose à lui dans l'expérience moderne comme un façage du je :

un poète « de chambre » peut n'être pas futile, mais à coup sûr inachevé ; dans leur complexité croissante les « sciences humaines » rendent très approximatif l'approfondissement conventionnel du champ psychologique, dont par ailleurs l'ouverture du monde impose une nouvelle évaluation. On peut de là et tout aussi banalement proposer des constantes ressassées : la sensibilité s'aiguise à la connaissance, l'individu n'est « total » que dans sa relation à l'autre, on apprend (ou on vit) une langue mais on médite (ou on forge) son langage. La poésie aimerait (je-autrui, sensibilité-connaissance, nature-histoire, solitude-participation) la relation de l'homme à l'homme et au monde. Mais elle ne saurait convoquer solitaire l'homme (dans un lyrisme crédulement « psychologique ») ni d'apparence le monde (dans un réalisme à plat).

Or, parce que la poésie embrasse un objet de plus en plus démesuré, complexe, impliqué (la totalité implexe), n'apparaît-il pas indispensable qu'elle ne se perde pas, d'intention, aux ténèbres de l'hypothétique appel d'abîmes ? Il n'est pas de liberté, celle du langage moins qu'aucune autre, qui puisse être fondée sur l'imprévoyance. Le langage poétique doit garantir une vocation d'unité que la poésie opposerait au dispersement de toutes choses. C'est-à-dire, une fois que l'on aura admis que l'unité n'est pas l'uniformité, et que le Total n'est pas le Même. Dans un monde éclaté, où les vérités essaient, ce langage doit pouvoir solliciter une pérennité : faute de quoi il risque de n'être qu'un reflet brouillon des temps : c'est-à-dire qu'au nom d'une connaissance-essentielle-et-non-distraite, très aléatoire, il irait à perdre jusqu'à sa signification, qui est d'éclairer, d'ouvrir une multi-réalité (ou plutôt une multi-relation entre réalités) à une dynamique « explosive » parfois, « fixe » toujours.

Certes le souci d'un langage organisé ne doit pas mener à l'empaillage d'une rhétorique dont on se satisferait en premier et dernier ressort. Et une telle rhétorique, à se prendre pour objet et sujet du poème, s'abolirait dans une perpétuelle et vaine effervescence. Mais il ne faut par exemple pas abdiquer l'obligation d'un langage apte (qui choisisse délibérément d'échapper à toute injonction des systèmes rhétoriques consacrés) dans l'incapacité pure et simple d'ordonner son langage. Cette confusion n'est pas toujours parable. On risque alors (c'est là une des « voies ») que la tentative de connaissance poétique échappe de plus en plus à la passion consumée de l'instant pour s'inscrire dans l'attention que somme une durée : l'imagination des rythmes contractés-étalés qui motive l'imaginaire immédiat, la sensibilité-connaissance qui arme le sensible, l'histoire médiatrice qui vainc le destin soudain (ou, pour certains, l'histoire « à faire » qui surgit de l'histoire « subie »).

Avec Rimbaud — et ses pareils avant ou après lui — oui c'est l'Occident qui sollicite le monde : le relayant, le facteur, a été aussi bien le départant. L'Autre que je suis est impliqué (en la totalité) au Je de cet Autre. Mais le vœu des poètes s'est évanoui dans la sanglante conquête. Il faudra attendre l'acte combattant de l'Autre pour que le Je occidental (outre la panique de partager et de se partager) se dépasse et refasse, dans une neuve relation.

Pas plus qu'une révélation indiscernable, la poésie n'est une connaissance formelle. Le poète a légitimé son privilège de provoquer l'impossible (par exemple, l'Un). Car, dans sa relation à l'impossible, la poétique ouvre sur toutes relations possibles : sur l'approche de plus en plus réalisée de la condition de l'homme dans le monde (par exemple, sur la totalité. La totalité est la relation possible

à laquelle autorise, dans l'écart torturé du monde, le rêve manqué de l'Un). L'absolu poétique est ainsi prorogé dans le relatif chaque fois conquis.

(Et il semble que, d'épuiser aujourd'hui le vœu du total par réaliser épaissement la totalité du monde, l'homme porte l'art vers sa mort diffuse ; — ou c'est peut-être l'insoupçonné qui là chavire ?)

Il s'obstina et ne fut l'homme tranquille qu'on sait, qu'afin de protéger sa quête. Il n'a pas les éclairs, les impatiences de Rimbaud, mais une attention fixe à « l'absolu », une tension de tous les instants vers la consécration du rêve poétique, et peut-être un plaisir douloureux à différer l'échéance de cela qui ne pouvait lui échoir. Son obstination se fortifie chez lui de la conscience de l'échec : en cette conscience est sa plénitude.

Il n'étonne pas que Mallarmé ait peu à peu confondu la Parole et l'attente de cette Parole, le Livre et la présentation du Livre, ni qu'il ait consacré tant d'années obscures à la mise en scène de l'Œuvre. L'ouvrage d'un poète paraît (à ce poète) dérisoire, au regard de ce qu'il a rêvé : ce n'est jamais que l'écume de cet océan d'où il veut arracher une cathédrale, une architecture définie. Mallarmé est un des rares à admettre ce manque, à cultiver cette absence : jusqu'à faire de l'absence une présence, et en quelque sorte du défaut de poésie l'objet et la fin de la poésie.

Ces écumes que sont ses poèmes (écumes à la surface du projet, mais jaillies et fontaines pour nous), ces traces de la grande houle sévère ne pouvaient en effet que simuler pour lui des malfaçons. Plus à fond, il mettait en plan, il ordonnait l'Absolu, et il avait accepté de ne pas savoir ce que serait (ce qu'est) l'Absolu. Il usait ses forces à en prévoir ou préparer la seule parure possible, et il en reculait indéfiniment l'apparition.

Il me semble que voici peut-être l'intérêt des feuillets qu'il a laissés (présentés et commentés par M. Jacques Scherer) : d'établir à nos yeux la clairvoyance d'un homme face à l'inaccessible qu'il pressent, l'héroïque obstination d'un poète à préparer un avènement dont il sait qu'il n'aura pas lieu. Pousser plus avant est peut-être hasardeux. M. Jacques Scherer écrit : « La pensée poétique qu'on saisit ici à sa source et avant même qu'elle puisse aboutir à une formulation... », ce qui comporte peut-être une contradiction. Il n'y a de pensée poétique possible, en l'entreprise mallarméenne, que par référence au poème. Tout ce qui est *avant* est illusoire. C'est certes le drame, la grandeur de Mallarmé, d'avoir en marge du poème perpétué l'illusoire, la mise en scène (parce qu'il savait l'Œuvre impossible) et d'avoir consenti à cette carence. On ne saurait par exemple assimiler les éclairs de Pascal, sa pensée brûlante, à ces tâtonnements, ces chiffres, ces calculs d'un homme qui parfois et lucide n'est pas en train d'écrire mais de se refuser à l'écriture.

Reste que Mallarmé retient et tend l'arc de son langage. Toute écriture médite (ou *réfléchit*) ses structures, sa fonction. Il arrive que pour Mallarmé en effet la méditation du langage précède la venue du poème, de manière active et exécutoire. Ce n'est pas seulement dans l'acte du poème qu'il exerce sa poétique, mais déjà dans l'ardu et savant silence qui le précède et y prévaut. Il n'y a pas là (pas encore, ou pas seulement) une pensée poétique, mais certes une *poétique de la pensée*. Les feuillets de Mallarmé ne sont jamais en ce sens des brouillons mais, disons, des amorces, des schèmes. On voit aussi que ces « structures » du poème, telles qu'il les dispose ou les médite, sont chargées par lui d'une sorte d'énergie néga-



tive. Non parce qu'il les opposerait au feu roulant (et illusoire réellement) de ce qui sera (ou serait) l'inspiration, mais parce qu'il les confond dans la pratique de la mise en scène, rituelle autant que spirituelle, de l'Œuvre ; c'est-à-dire, selon moi, dans une opération dont il savait qu'il ne viendrait pas à bout : dans une absence :

Après que Rimbaud eut renoué le fil des énergies (renonçant à poursuivre, là où il éprouvait que le temps — l'historique nécessité — n'était pas venu féconder le lieu et la formule), Mallarmé mit à nu les mécanismes (renonçant lui aussi, parce que sa *science* n'était pas soutenue du savoir des autres). Avec lui par conséquent, un poète commence à *critiquer* sa propre formulation (toute son attente du poème est lucide, active autant que désespérée) et à méditer donc sa formule. Mais aujourd'hui et pour nous le lieu palpite consubstantiel à la formule. Toute science de la relation est incomplète, qui ne se noue dans une terre d'où elle s'évase — et s'évade.

Soutenir que ce qui mature avant le poème est illusoire, ce n'est donc point réduire cet *avant* à un néant, ni prétendre que le poème jaillit pur d'une soudaine floraison. La différence entre l'étude critique sur les schémas ou les structures d'un langage et la même étude prise en charge par le poète s'agrandit de ce que ce dernier, en même temps (et, si l'on peut dire, tôt ou tard) vérifie son propos, qui devient dès lors art poétique, dans l'acte responsable et engageant du poème. Une poétique de la pensée, partagée peut-être avec quelques-uns, se transfigure alors ou non, par cet engagement et selon que le poème l'aura justifiée ou non, en « pensée poétique » proposée à tous. L'intention s'y éclaire *au second degré* : par buter ou s'accomplir. Là, l'illusion s'illustre : échec

ou accomplissement. Il est licite de poser l'œuvre en regard des livres qui la constituent (et *l'attitude* de Mallarmé devant son langage importe autant à la littérature que le corpus de ses poèmes), mais c'est parce que dans la relation globale œuvre-intention-ouvrages le dernier terme (le *terme* : les livres) constitue le réel négatif de l'ensemble. C'est à lui que la littérature d'abord s'adresse (l'histoire, la critique ou la dynamique littéraires) : pour mieux révéler cependant le sens global où l'intention a voulu conduire.

L'Œuvre-absence est ainsi (pourtant) le seul présent, dont les livres sont à jamais les révélateurs en négatif. Mallarmé a vécu absolument cet imbroglio tragique et magnifique, cette insupportable condition.

En cet homme aussi ce défaut de « poésie », et qui ne tint pas à ce que la qualité de l'homme fût irréductible à la qualité de poésie, mais résulta chez lui du sentiment que celle-ci était appelée à explorer des domaines peut-être pas interdits mais ardues à conquérir. Il arrive qu'on émerge de la révélation exquise de l'instant pour aller orner la sagesse de la durée, qu'on quitte la brûlure de l'objet pour atteindre à la parole du paysage. De l'instant élu et de l'objet immédiatement « plein » à la durée et au paysage (qui enrachent l'instant et l'objet dans leur acception totale, par là accomplissant toute réalité-nommée dans une « signifiante ») il y a pour Valéry la distance presque du leurre agréable à l'austère vérité. Son intellectualisme se renforce à cette conviction que la poésie devrait éloigner l'être du faux-semblant de l'éclair. « Je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. » Il voulut certes n'être pas poète au sens pour lui archaïquement illuminé du mot. Peut-être sacrifia-t-il ainsi de la grâce, du feu et de l'inspiration qu'on a accoutumé de prêter aux poètes, mais ce fut au nom d'un plus haut propos : pour « tirer de soi-même un cri pur comme une arme ». Son défaut de poésie est une ardeur de poésie plus sûre.

Mais Valéry fut aussi l'homme des tentations. Pour cet « amateur de poèmes » qui allait si lentement son chemin, il semble qu'il y eut, plus que pour tout autre, des moments de révélation. Une nuit a changé son univers. Une

lettre a pu décider d'un livre. Voué à son métier, Valéry récusait les tentations, les grands moments qui le guettaient. Peut-être que sa poésie résume et comprend tout ceci : double et trouble spectacle d'un marbre sous lequel courent des frissons. L'observation, par lui-même motivée et à son propos ressassée, vaut qu'on s'y arrête encore.

Valéry fut sensible à la fuite des choses (« Tout fuit ! »), à leur solitude toujours en mouvement. Cet homme de l'évidence connut que toute substance est mobile, échappe. Sa fascination le porte vers la mer, le miroir, « le seuil secret des échos de cristal », « l'eau riante, et la danse infidèle des vagues ». Près de lui « le roc marche, et trébuche », et pour lui seul « celles qui sont des fleurs de l'ombre sont venues ». Son rêve serait de rester « Sans dire... parmi les fleurs obscures » ; mais il ne peut qu'il ne change, ne bouge. Il le confie : « Je suis en toi le secret changement. » Et pour finir ce cri, plus désespéré qu'on pourrait croire : « Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change ! »

Une telle insistance dans les termes nous convainc. Valéry n'avait pas, face à la substance des choses, la belle assurance de celui qui défie les mystères, qui emprisonne l'essence et l'éclaire ici et maintenant. Il se persuade aux jardins tremblants que toute essence tremble et chavire. Il requiert temps et espace pour se connaître parmi les choses : c'est le premier poète, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle français, qui ausculte une durée, fouille un paysage. Non pas formellement mais jusqu'à la « sévère essence ». On comprend que l'essence ne sera pas « révélée », mais patiemment cernée ; quand il la surprendra, ce ne sera pas seulement dans la saveur immédiate, mais encore dans l'évidence et l'intelligibilité, dans l'étendue et la persistance.

Ce poète ne se veut savant qu'à même ce qui l'entoure. Double état, de l'évidence qui pose et de l'opaque qui résume, par quoi Valéry tente de se mesurer dans l'autre. S'il a aimé le silence, ce fut pour l'immobile poids conféré dans le paysage. « Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant. » Le silence de Valéry n'est paresse ni renoncement, mais comme une concentration (de lueurs). En ce silence, le poète tente de s'égalier au paysage, de durer. « Le Temps scintille, et le Songe est savoir. » Commentaire à quoi on s'oblige : le Temps, ici donné comme durée, se résume et s'exprime en cette scintillation éphémère par excellence : tout de même que l'éphémère du Songe s'accomplit dans la permanence du savoir. A l'opposé, il est bon aussi que quelque « chant clair » vienne ordonner le tumulte, sinon le tumulte est vain. Double état, de réception continuante et d'imposition brusquée, par quoi Valéry veut arpenter l'autre.

Abandonnant la révélation, l'éclair nu, il a par force élargi l'instant poétique et dépassé l'actualité limitée de l'objet. Toute substance est considérée dans son lieu et dans sa durée, n'est agréable que par eux. Le « Grand Hymne », la « fable immense » : Valéry entend nommer l'être dans sa plus savante totalité. Quant au paysage dont il pouvait rêver, qui convenait à la frêle fixité d'une telle recherche, il l'a en effet connu et médité : c'est le monde méditerranéen.

Ce Midi ne mérite jamais tant d'être nommé Milieu, terre d'équilibre, que quand on observe la dualité qui l'agite en ses profonds. Ces lieux de la sécheresse, de la rigidité, de la clarté, on y ressent une tristesse, une connaissance calme de la mort, une opacité qui par-dessous la limpidité saisissent. Cette sensation contribue, dans certains lieux élus de l'univers méditerranéen, au sentiment obsédant du tragique. Sous la découpe des formes, ce monde impose la trouble condition de l'homme nu parmi les choses non évidentes. Il semble que la clarté n'y règne que pour accuser de ne pas assez voir. Il semble que la chaleur y soit comme une brume, qui voilerait les essences. C'est le lieu où la substance exige, pour qu'on s'en approche, un appel aux pouvoirs de l'esprit autant qu'aux mesures des sens. C'est l'aire de la durée. Là, Narcisse se penche sur son image, pour essayer de déchiffrer les évidences qui alentour s'offrent et se refusent. Mais Narcisse est à lui-même clair et obscur, comme les arbres et les bêtes, comme les terres et les eaux qui deviennent son double.

Ce paysage est valéryen. Il convient à la qualité quêtée : la forme claire contraignant l'obscur densité, le frémissamment des énergies sans cesse déportant la netteté des formes, l'immobilité du songe dans l'agitation de la vie. Il importe peu à Valéry que le mot brûle, si le langage tout entier ne soutient pas l'élan de l'être. La « sévère essence », ce n'est pas l'être nu des choses, si l'on peut ainsi dire, mais une organisation, une syntaxe de l'existence, qu'il faut non pas surprendre mais sérier. Il n'y a pas un mot qui dévoile, il y a une parole qui tâche à préserver les choses de leur fin, c'est-à-dire de leur immédiateté, c'est-à-dire de leur solitude. La mort comme clarté sûre paraît le seul moment où l'évident rejoint pleinement le trouble, où l'être enfin peut saisir l'autre : la

durée y comprend l'instant, et c'est bien là le « Temple du Temps, qu'un seul soupir résume ».

Ceci fait assez voir que Valéry alloue à l'œuvre poétique une inopinée signification. Enfermé lui-même dans l'injonction de consentir à l'instant, qu'il rêvait d'abolir au clair message d'une durée, il a souffert de ne pouvoir accéder dès ici à l'accomplissement dialectique du « toit tranquille ». Il a envié le privilège de la mort, où le double état de toutes choses se rallie dans l'unique sagesse de ce « relais » qui est éternité. Déporté vers la désuétude d'un langage par lequel il entendait préserver au plus juste son intention, Valéry nous emporte chaque fois que sa formulation lui ouvre l'approche éblouie de l'ordre du monde. Ce ne sont peut-être pas ces réussites qui nous conviennent le mieux : mais l'extrême tension avec laquelle (acceptant les risques de l'entreprise) il voulut faire de la poésie une cohérence, une nécessité, une parole qui s'organise et non pas qui surgit, une surprise concertée du monde et non pas un éblouissement (précisément) sans écho.

Un paysage. Qu'est-ce, pour l'homme ? La série délibérée d'un rapport toujours fugace. Le lieu, enfin ravi, où tremble la formule. Voici, après Rimbaud et Mallarmé, ce que sur lui-même (sur sa passion de l'Un) conquiert Valéry. *Il faut tâcher de vivre*. Qu'est-ce, un pays, sinon la nécessité enracinée de la relation au monde ? La nation est l'expression, désormais groupée et mûrie, de cette relation. Chaque fois que la nation est opprimée, il y a comble de plénitude entre elle et le pays. Quand la nation au contraire tyrannise l'autre, domine la terre, méconnaît le monde comme relation consentie, elle se dénature.

Pour quoi certains hommes dans de certaines circonstances choisissent leur pays contre leur nation. Toute poétique *en notre jour* signale son paysage. Tout poète, son pays : la modalité de sa participation.

(Et il semble que cette agonie ou cette mort de l'art soient solidaires d'un épuisement des formes saturées d'unicité ; et que la surprise du monde (l'insoupçonné) doive être multipliée infiniment — dans l'étoilement de ces infinis paysages.)