Analyse sémantique d'une œuvre poétique

Le Fossoyeur absolu de Nezval [1]

Jan Mukařovský

« Sémantický rozbor básnického díla : Nezvalův *Absolutní hrobař* », *Slovo a slovesnost*, 4/1 (1938), p. 1-15 (repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II* : *K vývoji české poesie a prózy*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 269-289).

Dans la période actuelle, où l'être humain est rempli d'angoisse face au flot puissant des transformations de la réalité tant matérielle (voir les avancées de la technique moderne et les découvertes des sciences naturelles sur les fondements de la matière, sur la causalité, etc.) que sociale, économique et politique, la tâche principale de l'art ne consiste ni à procurer une émotion agréable ni à fournir des modèles de beauté équilibrée, mais bien à donner à l'être humain de quoi s'orienter dans le chaos apparent de cette évolution inhabituelle par son accélération, d'anticiper grâce à son toucher sensible les changements prochains et d'adapter la structure de la psyché humaine aux contours des certitudes nouvelles en passe de se créer tels qu'il commence à les deviner. C'est pourquoi au premier plan de l'intérêt pour l'art et de l'intérêt des

1. {F. Borový, Prague, 1937 (à l'automne), couverture (illustrée d'une décalcomanie de l'auteur), frontispice et typographie de J. Štyrský. Comme *Podivuhodný kouzelník* [Le magicien merveilleux] de l'automne 1922, le titre est inspiré de *L'enchanteur pourrissant*. Guillaume Apollinaire a énormément influencé les écrivains tchèques de l'après-guerre, dont beaucoup, comme K. Čapek (1890-1938) ou V. Nezval (1900-1958), lui vouaient une admiration sans borne. Les références des citations données par Mukařovský sont tirées de l'édition critique, fondée sur l'originale, par les bons soins de Milan Blahynka, Vítězslav Nezval, *Básně*, t. 2, Host, Brno (avec le soutien de la Fondation Česká knižnice), Brno, 2012. Ce volume regroupe les trois œuvres majeures de la période surréaliste : *Žena v množném čísle* [Femme au pluriel, 1935], *Praha s prsty deště* [Prague aux doigts de pluie, 1936] et *Absolutní hrobař*, qui est réimprimé aux pages 281-415, la poésie éponyme se trouvant p. 305-313. Il s'agit seulement de la troisième édition de ce recueil, dont les sept sections s'intitulent *Homme composant son portrait à partir d'objets* (281-288), *Le moulin à vent* (289-304), *Le Fossoyeur absolu* (305-342), *Jeux d'ombre* (343-355), *La petite ville bizarre* (356-378), *Décalcomanie* (379-400), *La mouche des Pyrénées* (401-415). Répétant ce qu'il avait dit dans sa Préface à la 2e éd. de *Most* en cette même année 1937, le poète définit *Absolutní hrobař* dans l'avant-dernier paragraphe de *Dekalkomanie*, comme « le début de la deuxième phrase de son œuvre, son début conscient, qui a pour devise l'objectivation et la concrétisation spontanées et systématiques des images subjectives et irrationnelles surgissant de l'association automatique » (éd. cit., p. 400). À noter que dans la 2e section de *Pět prstů* [Cinq doigts, 1933], intitulée *Inspirace* [Inspiration], il y a déjà une brève poésie portant pour titre *Hrobař* (et une autre *Větrný mlýn* : Moulin à vent), dans Vítězslav Nezval, *Básně*, éd. Milan Blahynka, t. 1, Host (avec le soutien de la Fondation Česká knižnice), Brno, 2011, p. 401-402.}

artistes eux-mêmes ne figure aujourd'hui ni la perfection du détail ni la bonne facture de l'ensemble, mais bien la manière dont l'artiste, par son œuvre, se fraye un chemin vers la réalité. Le choix des moyens artistiques et la manière de les utiliser sont régis dans l'œuvre d'art par un certain principe méthodique, qui, n'ayant pas lui-même de contenu concret, détermine le caractère de celle-ci comme construction sémantique. Ce principe, certes, n'est pas immuable : la réalité en transformation le contraint elle-même à des changements plus ou moins rapides. La capacité de la méthode poétique à s'adapter aux transformations de la réalité semble même aujourd'hui l'un des principaux critères pour juger si une œuvre poétique est en prise sur la vie. L'existence et le caractère de cette méthode ne peuvent cependant être établis que par une analyse sémantique, qui ne prétend pas en soi déterminer la valeur de l'œuvre, mais se fixe pour but la connaissance pure. C'est pourquoi la présente étude, bien qu'elle s'occupe d'un livre de Nezval sorti récemment, n'entend pas non plus en être une critique. S'il découle en outre de l'analyse que nous allons entreprendre quelque résultat pour la valeur de l'œuvre examinée, il concernera la méthode poétique dans son ensemble, et nullement sa réalisation plus ou moins parfaite par les poèmes et les vers qui la composent.

Identifier le principe fondamental créateur de sens d'une œuvre poétique n'a pas non plus pour but premier de saisir la singularité de l'œuvre analysée, surtout s'il s'agit d'un poète qui a déjà derrière lui une riche carrière artistique. Naturellement, les décalages que ce principe subit d'une œuvre à l'autre sont bien souvent très graduels et difficilement saisissables. Un autre principe veut que les moyens formels eux-mêmes se renouvellent moins que les manières de les utiliser dans la structure globale de l'œuvre. Dans le cas du *Fossoyeur absolu*, il serait particulièrement malaisé de tracer avec précision la frontière qui le séparerait des deux recueils de poésie précédents, nés eux aussi déjà dans cette période que le poète lui-même qualifie de surréaliste. En revanche, ces trois livres sont unis par certains traits communs, qui, dans le troisième et dernier d'entre eux, semblent assez accentués pour inviter à son analyse scientifique.

Nous commencerons cette analyse en essayant d'esquisser – fût-ce de manière rapide et approximative – la différence entre l'orientation sémantique du Nezval surréaliste et le principe sémantique du poétisme qui a précédé. Dans sa période poétiste, Nezval était surtout intéressé par la suite ininterrompue des signifiés, par les aspects changeants de leur chaîne ininterrompue, par la confusion d'un signifié avec l'autre qui donnait l'impression de métamorphoses miraculeuses. L'attention se portait sur le contexte, sur les relations mutuelles qui lient les signifiés les uns aux autres. Se soutenant mutuellement, les signifiés se retrouvent ainsi allégés de leur rapport immédiat à la réalité que chacun d'eux exprime, et cette légèreté est mise en évidence. Parfois, le Nezval poétiste laisse se dissoudre un signifié, réussissant ainsi à obtenir l'illusion que la chose elle-même exprimée par le mot a disparu : « Le pré en dansant a rejoint la beauté » et « Les étalons ont longé l'église jusqu'aux portes du cimetière, mais le seuil à peine franchi, la nuit est tombée, et ils s'y sont fondus, on ne sait où, seul brillait un cygne, mais la lune s'est levée, et il s'y est fondu, on ne sait comment, seul, lorsque les gens s'endormaient, un chant résonnait, mais on ne sait de qui [2] ». Dans la période

2. {« *Usínání* » [Endormissement], v. 8, huitième composition de la section *Potom viděl jsem nebe nové a novou zemi* [Puis j'ai vu un ciel nouveau et une nouvelle terre] de *Most* [Pont], le premier recueil

poétiste, la phrase tend – que ce soit dans les vers libres ou soumis à une métrique – à une parataxe fluide, dans laquelle les différentes unités phrastiques se touchent et se relaient sans heurt. La structure syntaxique de chacune des propositions elle-même n'est pas compliquée : « Quand je suis au comble du bonheur, je parle simplement » (*La cape en verre*, p. 137) [3]. Les syntagmes ne s'accumulent pas ; ils ne retiennent pas le flot des signifiés qui s'écoule.

Dans *Le Fossoyeur absolu*, on découvre soudain, justement dans le cycle qui a donné son nom à l'ensemble du recueil, la tendance à une structure de phrase diamétralement opposée : on y trouve d'une part des périodes complexes qui abondent en conjonctions, d'autre part des phrases dont le cadre syntaxique est saturé de syntagmes qui la développent (appositions, compléments adverbiaux). Exemple de périodes complexes :

> Le fossoyeur absolu
> Aussi vieux à peu près que ce pays de gneiss
> À l'auge duquel un âne attaché boit
> Ce qui reste de l'orage d'hier
> Redresse sa tête à la chevelure d'escalope brûlée
> Et de champignon qui a percé son chapeau
> avant de la laisser de nouveau pendre contre une bêche à grande mâchoire
> Appuyée sur un parquet pourri portant les traces d'une paillasse éparpillée [4]

Ce serait toutefois une erreur de considérer que l'objectif de cette transformation est d'affermir la cohésion de la structure de la phrase. Le but est plutôt opposé car, à peine esquissée, cette solidarité s'effrite immédiatement, en raison tantôt de l'opacité de la phrase, tantôt même d'une anacoluthe manifeste :

> Face au visage du fossoyeur absolu semblable de loin à un chapeau froissé
> Et de près à une fourmilière
> Les villageois sont des gerbes liées par des écharpes et transformées en fumier
> De sorte que la ménagère aux flancs de canard farci
> [...]

---

publié par Nezval en octobre 1922 (St. Kočí, Brno ; poésies des années 1919-1921), et fin de « *Přechody* » [Passages], l'une des poésies en prose de la section *Rekonstrukce* [Reconstruction] de *Nápisy na hroby* [Inscriptions pour des tombes], sous-titré *poesie* (J. Otto, Praha, 1927, p. 40), dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit. t. 1, respectivement p. 57 et p. 225-226. Avec deux autres textes de *Rekonstrukce*, « *Přechody* » a été repris dans *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (1930), où, en guise d'introduction, Nezval dit qu'ils forment « une suite inspirée par les passages entre la conscience et la vision » (cité dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit. t. 1, p. 462-463). La section *Rekonstrukce* est absente de la réédition de *Nápisy na hroby* dans V. Nezval, *Dílo* 1 (Československý spisovatel, Praha, 1957).}

3. {« *Tón* » [Ton] v. 8 et dernier, extrait de *Skleněný havelok*, quatrième section du recueil daté 1931, sous-titrée *poesie sny texty* [poésies rêves textes], F. Borový, Praha, 1932, p. 137 (couverture et typographie de K. Teige). Bedřich Vaníček a traduit pour Paul Éluard plusieurs poèmes de *La Macfarlane de verre* : Chapeau melon, Gravure, Macfarlane, Vendeur de savon, Le Ton, La Chaise, et Antilyrique, Rêve réprimé, La Tyrannie ou l'amour, Guerre future, Changements (extraits respectivement des sections *Skleněný havelok* et *Antilyrika*). Ce document de 28 feuillets est conservé à Prague au Mémorial de la littérature nationale (*Památník národního písemnictví*) dans le fonds Nezval. Lors d'une soirée sur la poésie dans le cadre de l'exposition des surréalistes français au cercle des artistes Mánes à Prague, inaugurée le 27 octobre 1932 par Nezval, R. Jakobson a déclaré le 10 novembre que 1932 « entrera dans l'histoire comme l'année de *Skleněný havelok* de Nezval » (cité par M. Blahynka, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit. t. 2, p. 425).}

4. {« *Absolutní hrobař* » v. 21-28 (2e strophe), dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 305-306.}

N'est pas à la maison
Car le fossoyeur absolu est un grand avenir [5]

Si au lieu des conjonctions *de sorte que* et *car* il y avait ici une simple construction asyndétique, la cohérence des propositions de la période ne pourrait pas présenter moins de cohésion : les conjonctions ici font juste semblant de jouer leur rôle habituel de clef de voûte de l'architecture de la phrase, et les propositions qui composent la période citée entretiennent entre elles, en réalité, des relations sémantiques très vagues.

En général – comme on l'a déjà dit –, la construction interne de la phrase est retardée dans son déroulement temporel et dans son développement sémantique par l'accumulation excessive de syntagmes hypertrophiés :

Sur les ruines
Des jantes couvertes de rouille
Des bicyclettes
Et des fers à cheval
Qui forment
La barricade
Abandonnée par les communards
Transformée en décharge par les poules
Au fond
d'un recoin envahi par la joubarbe
Frappe
Avec un gigantesque marteau
Qui retombe sur les toits
D'où le salue d'un battement
D'ailes
Une cigogne solitaire
Outre une colonne d'étincelles
Un homme grandiose les jambes écartées
Fouetté par la poudre à canon
Et sa forge sur le front
Il brandit son poing vers le ciel
Tandis que sa tignasse échevelée
Figure un incendie en passe de s'éteindre

Le forgeron [6]

Tout ce passage de vingt-trois vers se compose de deux parties, de longueur extrêmement inégale : la première occupe vingt-et-un vers, la seconde, seulement deux. Le

5. {« *Absolutní hrobař* » v. 35-38 et v. 46-47 (extraits de la 4e strophe), dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 306.}

6. {« *Kovář* » v. 1-23 (1re strophe), dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 326-334 : 326.}

contenu de la première est le simple fait que dans un recoin envahi de joubarbe un homme jambes écartées frappe de son marteau. Son extension résulte de l'accumulation des syntagmes, notamment des compléments circonstanciels et des appositions bien souvent développés, qui retardent sans cesse l'arrivée des principales composantes de la phrase, le sujet et le verbe conjugué. Celui-ci n'apparaît que parmi les derniers mots (c'est le troisième à partir de la fin [7]), faisant l'effet d'un véritable dénouement.

D'où vient cette complication et quel est son but ? La réponse est donnée par la structure des vers libres dans lesquels est écrit le passage cité. Les recueils précédents de Nezval ont habitué le lecteur à un vers libre dont l'extension coïncide le plus souvent avec une phrase complète ou du moins avec un long segment de phrase présentant une large autonomie sémantique, et terminé par une cadence et une intonation de nature syntaxique qui acquièrent une fonction rythmique secondaire :

Raconter simplement comme un art oublié

Je suis d'autant plus ébloui par un jardin au beau milieu d'une phrase

Ou par une latrine qu'importe

Je ne distingue plus les phénomènes selon le charme ou la laideur
que vous leur attribuez

Et ce qui est tragique je n'ai pas besoin de céder à la provocation

Parler calmement d'un ample geste de la poitrine

Sans qu'il soit nécessaire que tu cries trop

« Antipoésie », extrait de *La cape en verre* [8]

En revanche, dans le passage cité extrait du dernier recueil, le vers ne s'efforce nullement d'embrasser une phrase entière et de l'enserrer dans le cadre d'une unité rythmique. Il suit au contraire dans ses moindres détails les contours de son articulation syntaxique, la réduit en de nombreux segments, contribue à en ralentir le tempo (alors que, précédemment, la forme accélérait plutôt le tempo de la phrase). De cette formation [*útvar*] rythmique, la phrase ressort désarticulée en petits segments sémantiques, isolés les uns des autres du fait de leur autonomie rythmique et sémantique. La séquence sémantique fluide et ininterrompue qui était la base de travail du poétisme est ici déchirée par l'action simultanée de deux facteurs : la construction de la phrase et le rythme.

7. {Mukařovský veut dire 'le troisième vers à partir de la fin', ce qui est encore inexact car le premier verbe conjugué *frappe* apparaît déjà bien avant (au vers 11). *Brandit* est seulement le second, coordonné par le *et* du vers précédent. De même la division du passage en 21 + 2 vers n'est pas convaincante, puisque les deux derniers vers consistent seulement en une subordonnée circonstancielle de temps. À noter que *Kovář* est le quatrième des 24 métiers présentés par V. Nezval dans ses brefs textes pour la jeunesse de la fin des années 30, *Věci Květiny Zvířátka A lidé pro děti* [Choses Fleurs Petites bêtes Et gens pour les enfants] (Státní nakladatelství dětské knihy, Praha, 1953), dans V. Nezval, *Dílo* 13 – *Kniha básní v próze*, Československý spisovatel, Praha, 1985, p. 99.}

8. {« *Antilyrika* » v. 1-8 (1re strophe), poésie initiale de la section homonyme, la cinquième de *Skleněný havelok*, sous-titrée *poesie protestu revolt výzvy* [poésies de protestation de révoltes d'appel], éd. cit., p. 147.}

L'opacité de la cohérence sémantique oblige le lecteur à mettre séparément chaque segment sémantique en un rapport personnel et indépendant du contexte avec la réalité signifiée, tandis que l'autonomie sémantique des petits segments particuliers conduit à des écarts sans cesse réitérés par rapport au schéma thématique général. La poésie *Le Fossoyeur absolu* (ou bien *La mouche d'Espagne*[9]) en fournit un exemple éloquent. La description de chaque détail de son apparence physique devient en soi et pour soi un petit nœud thématique indépendant du contexte environnant. Voici par exemple comment sont décrites les chaussures du fossoyeur :

> Ces pantoufles affaissées ont la forme
> De deux amants aux épaules rentrées
> Au moment où ils se sont rejoints en rampant
> le long de deux orifices souterrains à travers le sol bien gelé
> Qui essaient de maintenir dressée
> D'un effort de leurs muscles tendus leur colonne point encore affaissée
> Ou bien la forme de deux pièges
> Tendus à des souris
> Dans le renfoncement d'un tombeau particulièrement sec
> Voire
> La forme de deux mots terreux
> Puants
> Comme des gants après l'exhumation[10]

Chacune des trois comparaisons proposées ici (les pantoufles comme amants – pièges – mots) vit sa propre vie, sans plus de rapport direct avec la chose qu'elle est censée éclairer. Ainsi la première notamment ne se contente-t-elle pas d'exprimer la forme des pantoufles par la ressemblance avec des corps humains recroquevillés, mais précise toute la situation, ajoute de quels corps il s'agit, comment ils se sont retrouvés dans cette position, etc. Ces détails librement associés sont évidemment en accord avec l'atmosphère sémantique globale de la poésie (le cimetière et tout ce qui est lié) et cela donne ainsi l'impression d'une ligne thématique certes unifiée par l'atmosphère sémantique qui l'enveloppe, mais tortueuse et digressive, qui se faufile par des fissures latérales, en s'adaptant docilement aux contours de tous les sens qui, au fur et à mesure, se dressent au hasard sur son chemin. Cette ligne n'impose pas de direction aux signifiés, mais la reçoit d'eux ; les signifiés eux-mêmes ont la possibilité de révéler toute leur polymorphie potentielle, car du fait de l'inconstance de la ligne thématique, on ne sait jamais avec certitude au moment m laquelle des associations sémantiques autorisées par un tel signifié va être actualisée à l'instant suivant, en lien avec le signifié qui suit immédiatement. Telle est la tendance stylistique générale dans le

9. {La dernière section du recueil s'intitule en réalité *Pyrenejská moucha* et évoque la guerre civile espagnole, d'où la confusion de Mukařovský. Dans le manuscrit (remis à l'éditeur le 9 juin 1937, selon le témoignage du poète dans le deuxième paragraphe du *Passant de Prague*), le vers de la strophe 19 « *Mužíček s chaplinovským knírem* » [L'homoncule à la moustache chaplinesque], éd. cit., p. 407, présente *hitlerovským*. Pour éviter la censure (selon M. Blahynka, éd. cit., p. 478), Nezval (qui appréciait beaucoup le cinéaste anglo-américain) a remplacé l'adjectif *hitlérien* par *chaplinesque*, trois ans avant le film *Le Dictateur*.}

10. {« *Absolutní hrobař* » v. 77-89 (8e strophe v. 1-13), dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 307-308.}

nouveau livre de Nezval. Nous allons maintenant essayer d'énumérer certains des procédés particuliers par lesquels cette tendance se manifeste.

Dans *Le Fossoyeur absolu*, on trouve la poésie *Les moissonneurs*, qui commence par ces vers :

> Les moissonneurs
> Se traînent à genoux dans le champ
> Qui diminue
> Affamés ils mâchent leur tranche de pain
> Qu'ils ne salent même plus
> Et se débattent comme des noyés [11]

Est dépeinte ici une activité que nous connaissons bien par expérience vécue : la moisson à la faux et la lente progression des moissonneurs. Ici toutefois, on déclare que les moissonneurs se traînent à genoux dans le champ et se débattent. Quelle est la différence entre l'interprétation courante de la moisson et la description du poète ? La voici : la perception habituelle des moissonneurs moissonnant ne se contente pas des seules données sensibles, mais la complète eu égard à la situation dans son ensemble comme contexte sémantique. Même si par-delà les épis qui ne sont pas encore fauchés nous ne voyons les moissonneurs que jusqu'aux genoux, nous *savons* qu'ils travaillent debout et que la partie inférieure de leurs jambes nous est seulement cachée. Nous *savons* également, même si en ce moment nous n'apercevons pas la faux, que les mouvements effectués par les bras des moissonneurs ont un but qui nous est connu. Au lieu de quoi, le poète, lui, nous présente seulement un instantané, et même nous suggère – en parlant de se traîner sur les genoux – une autre situation, qui n'est suggérée certes que de manière peu claire, mais qui est différente de celle à laquelle on s'attend en lisant le titre du poème. Nous *savons* encore que ce n'est pas le champ qui diminue, mais les céréales dans le champ ; le poète, toutefois, par une métonymie remplace le signifié de 'céréales' par celui de 'champ'. Ici encore, il fait abstraction de ce à quoi nous nous attendons d'après notre expérience et détourne ainsi notre attention du contexte sémantique escompté. Le résultat de cette démarche est l'autonomisation sémantique des composantes particulières de la situation : l'impression ainsi créée est comme si nous avions devant nous, au lieu des mots et de leurs signifiés, chacune des choses mêmes qu'ils désignent, vierges encore de toute interprétation sémantique, de sorte que nous ne sommes pas sûrs de leurs rapports mutuels. L'impression finale est celle d'une indétermination mystérieuse et inquiétante.

L'abstraction de la situation se reflète également dans les *relations spatiales*. Dans *Le Fossoyeur absolu*, le positionnement dans l'espace, trame unificatrice fondamentale de toute situation réelle, est l'objet et l'instrument d'un jeu magistral. Les têtes de cheval qui se dessinent dans le ciel du soir sont dépeintes comme « de belles têtes collées à l'horizon », donc fusionnées spatialement avec l'horizon. Voici comment l'étoile du berger qui se lève au-dessus de l'horizon apparaît au poète :

11. {« *Ženci* » v. 1-6, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 294.}

L'étoile du berger dessus un rocher bas
S'apprête à se lever
Autour d'elle tourne un oiseau

Les tournesols [12]

Sont ici rapprochés spatialement, au moyen d'un effet d'optique, trois phénomènes qui dans la réalité sont éloignés les uns des autres, le rocher – l'étoile du berger – l'oiseau. Le forgeron, dans la poésie homonyme, frappe « avec un gigantesque marteau qui retombe sur les toits » (projection optique du bras du forgeron sur l'arrière-fond). Tout cela signifie la domination sémantique des choses sur l'espace : dans la conception habituelle de la situation réelle, l'espace, qui contient et unit les choses, nous apparaît comme une donnée *a priori* ; mais ici, il est privé de son unité et de sa domination sur les choses, qui, débarrassées de son emprise, simulent entre elles les relations qui leur chantent.

Une autre conséquence et à la fois un procédé important de l'autonomisation des signifiés particuliers est la *réalisation des images poétiques*. C'est un point assez connu de la théorie et de la pratique poétiques modernes que l'image poétique est insérée plus étroitement dans son contexte que les autres mots, car par l'influence de son entourage « il est possible de forcer n'importe quel mot à signifier quelque chose qui n'est pas contenu potentiellement dans son sens, en d'autres termes, il est possible de modifier ainsi le sens fondamental d'un mot » (B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, 3e éd., 1927, p. 29 [13]). S'il s'agit toutefois d'autonomiser des signifiés particuliers, comme nous l'avons constaté chez Nezval, il est nécessaire de relâcher aussi la cohésion du contexte. Pour les images poétiques (tropes), cela signifie nécessairement leur réalisation, c'est-à-dire traiter le sens figuré comme s'il était indépendant du contexte, et donc fondamental, appartenant au mot en question sans égard au contexte dans lequel ce mot se trouve justement employé. Il se produit ainsi une incertitude dans l'interprétation sémantique du contexte : le lecteur doit conjecturer quel mot est employé pour une dénomination littérale et quel mot pour une dénomination figurée (imagée). Exemple :

Dans la serre
Où sur les tuiles transparentes
Scintillent
Les images pieuses
Placées là
En l'honneur des œillets
Le jardinier athlétique
Retire
Ses chaussures montantes

12. {« *Slunečnice* » v. 16-18, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 292-293 : 292. La citation précédente correspond aux v. 20-21 de « *Plavba koní* » [La baignade des chevaux], première poésie de la section *Větrný mlýn*, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 289-290 : 289.}

13. {*Théorie de la littérature. Poétique*, Johnson Reprint Corporation, New York/London, 1967 (fac-similé de la 4e éd., Moscou, 1928), p. 29.}

Et réchauffe
Ses plantes de pied engourdies
Aux langues de feu
Qui jaillissent de la terre
Et sont cause
Que cet homme
Au visage défait
Couvert
D'une barbe noire touffue
A les yeux
Injectés de sang
Au moment
Où il plante dans la terre
Une longue
Et fine
Lame

La petite ville bizarre 40[14]

L'architecture sémantique de la poésie sur le jardinier (citée ici intégralement) est construite sur plusieurs images à prendre à la lettre : il faut comprendre les images pieuses aux parois de la serre comme les reflets du soleil dans chacun des panneaux de verre ; les langues de feu jaillissant de la terre sont les fleurs. À la lumière de ces images réalisées, notamment de la seconde, toute la situation prend un sens insolite et mystérieux. Si nous entendons les *flammes* au sens propre, le comportement du jardinier dans la serre nous apparaît comme un cérémonial mystérieux, dont la finalité est incompréhensible. Mais dès que nous comprenons que « les langues de feu » sont les fleurs, le sens réel de la scène s'éclaire : le jardinier retire ses chaussures non pour se réchauffer, mais pour travailler ; ses yeux sont injectés non parce qu'il est assoiffé de sang ou en proie à une autre excitation (comme le contexte le suggère entre les lignes), mais parce qu'il est courbé ; le long couteau acéré qu'il plante dans la terre est la bêche avec laquelle il retourne la terre. Dans la poésie, toutefois, ces contextes et signifiés habituels sont délibérément rendus flous et le travail quotidien du jardinier se transforme en mythe. Les vrais mythes religieux sont bâtis eux aussi de manière semblable : les images poétiques y sont aussi réalisées (par exemple le soleil-dragon) et les actions quotidiennes, telles que le lever et le coucher du soleil, prennent ainsi une signification nouvelle, à travers laquelle la signification originelle ne fait qu'affleurer de manière occulte. Le processus de création mythique atteint chez Nezval une dimension vraiment monumentale dans la poésie *La traite*, qui transforme – là aussi moyennant la réalisation des images – le simple acte quotidien d'une paysanne en une vision apocalyptique.

14. {« *Bizarní městečko 40* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 375-376.}

Mais il existe encore un autre filtre sémantique, au moyen duquel l'unicité des situations est dissoute en passant dans le monde de la poésie de Nezval. Il s'agit de la *synecdoque*, la partie pour le tout, évidemment d'une synecdoque elle aussi réalisée, différente en cela des exemples des manuels scolaires, où elle apparaît avec la métonymie comme l'emploi d'un autre mot à la place de la dénomination propre, nettement perceptible en arrière-plan ('le toit', 'le seuil'pour 'la maison'). Chez Nezval, l'usage de la synecdoque dans les dénominations se manifeste par le fait qu'une partie de l'objet (éventuellement une partie du corps d'un être vivant) est conçue comme un tout autonome, spatialement et sémantiquement isolé, capable à lui seul d'être à la fois l'objet et le sujet de l'action. La tête « vogue à travers la pièce comme une pelote de cheveux ballottée par la tempête [...] qui remet à une date indéterminée la minute qui la domptera par le peigne ». D'un chariot de paysan qui passe dans la rue, il est dit qu'« un cycliste dépasse deux paires de râteaux déposés sur une charrette ». Ces deux exemples sont les plus simples qui soient, car ils fournissent clairement au lecteur non seulement la désignation par synecdoque, mais aussi le tout qu'elle représente : dans le premier exemple, la tête, à qui appartient « la pelote de cheveux voguant à travers la pièce », est explicitement mentionnée ; dans le second, on parle certes d'abord de râteaux, qui sont une synecdoque pour le chariot qui passe, mais tout de suite après le chariot lui-même est nommé en toutes lettres [15]. Mais on trouve aussi de nombreux exemples, justement les plus intéressants, où la synecdoque est donnée sans le moindre avertissement sur son caractère partiel et où il revient au lecteur lui-même de s'apercevoir de son existence :

Dans l'étable [...]
Pend
Telle une stalactite qui respire
Une figure
À cinq protubérances

La traite [16]

Cette désignation signifie le pis de la vache. Elle est surtout périphrastique, car elle décrit la forme de la chose, en esquivant son nom par ce détour. Cependant, c'est aussi une synecdoque, puisqu'elle exprime une partie du corps de l'animal sans la moindre allusion au tout, telle qu'on l'aurait dans la dénomination propre 'pis'. La synecdoque est encore renforcée par le fait que « la figure à cinq protubérances » est mise en relation directe, par le reste de la phrase, avec l'espace général, à savoir l'étable, sans mention de l'animal. Il se crée ainsi une incertitude à propos de la situation, incertitude qui dans la suite de la poésie permet de jouer avec le sens de l'activité de la trayeuse et de son apparence physique.

La synecdoque est l'un des outils sémantiques les plus fondamentaux à l'œuvre dans le livre *Le Fossoyeur absolu*. Dans une certaine mesure, toutes les désignations qui

15. {*Dekalkomanie* 1er paragraphe et « *Obchod se střižným zbožím* » [Magasin d'articles à la coupe] v. 10-11, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., respectivement p. 379 et p. 300-301 : 300.}

16. {« *Dojení* » v. 1 et 10-13, dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 322-325 : 322. Cette poésie suit « *Fetišista* », mentionné plus bas (éd. cit., p. 314-321).}

s'y trouvent sont des synecdoques, car le simple fait d'arracher l'objet au contexte sémantique de la situation et à sa dépendance de ce contexte signifie séparer la partie du tout. Les situations que l'on trouve dans les poésies du *Fossoyeur absolu* sont tellement atomisées qu'elles permettent à une main ou à une jambe d'apparaître comme des agents autonomes, sans égard pour l'individu à qui elles appartiennent, et à l'instrument du travail humain de pouvoir endosser par lui-même le rôle d'un agent humain absent. C'est ainsi que la synecdoque s'accompagne d'un autre trope important, fréquent dans *Le Fossoyeur absolu*, la *personnification*, bien sûr encore une fois non pas celle que l'on connaît par les manuels de poétique, qui 'personnifie' des choses inanimées, mais la personnification comme force, certes indéterminée, mais puissante, qui renforce l'impression de spontanéité du procès, en mettant l'accent sur la participation du sujet agissant. On peut subdiviser un procès selon son degré de spontanéité en trois catégories : au niveau inférieur, le procès mécanique naturel, dépourvu de toute spontanéité, dont le déroulement est déterminé par un principe donné d'avance et qui ne connaît pas d'exception ; à un degré supérieur, les agissements des êtres vivants qui certes ne sont pas régis par une loi sans exception, mais par l'habitude, et sont de ce fait prévisibles dans leur déroulement (par exemple, les actes quotidiens lors du lever, des repas, du coucher et quantité d'actes professionnels) ; au troisième groupe, enfin, appartiennent les actions au sens propre du terme, résultant de l'initiative illimitée du sujet, et de ce fait imprévisibles, chaque fois différentes. La tâche de la personnification est de promouvoir les procès des deux premiers niveaux au troisième. Pour cela, il n'est pas nécessaire que les choses soient 'personnifiées' au sens propre du terme, comme c'est le cas par exemple dans les contes : ce n'est là qu'un cas particulier de personnification. Il suffit que les choses qui sont en réalité des objets passifs du procès apparaissent comme des sujets actifs, même si elles gardent ce faisant leur physionomie et leur mode d'expression habituels. Une telle personnification présente même, en outre, une nuance de mystère presque terrifiante. Une personnification conçue si largement ne concerne pas seulement les procès naturels dont les acteurs [*herci*] sont des choses, mais aussi les agissements, humains ou animaux, où la libre initiative du sujet agissant est limitée. Même ceux-là peuvent par le procédé de la 'personnification' acquérir aux yeux du lecteur une imprévisibilité. On en a d'ailleurs déjà donné deux exemples ci-dessus avec la citation des *Moissonneurs* et la poésie du jardinier. Les exemples les plus éloquents sont évidemment les poèmes *La traite* et *Le fétichiste*, qui sont toutefois trop longs pour être cités. Dans le premier d'entre eux, comme on l'a déjà noté, on dépeint comme une action libre l'acte mécanique de la trayeuse de vaches, dans le second, le travail d'un cordonnier.

La personnification, même la plus radicale, qui transpose un procès purement mécanique en une action apparente, peut être obtenue par des moyens très simples :

Tintent
Au vent
Dans le portail bardé de tôle
Attaqué par le sable
Suspendues à des anneaux de fer
De longues

Clefs oubliées

La petite ville bizarre 17[17]

Le tintement des clefs accrochées à l'anneau est un procès mécanique, créé par le souffle du vent. Mais la clef est l'outil d'une action humaine et sa seule présence, surtout en rapport avec la porte, rappelle la personne qui vient peut-être de partir en oubliant la clef dans la serrure : il se pourrait qu'elle revienne pour finir d'ouvrir la porte. En attendant, c'est le vent qui a pris sa place, et fait tinter la clef ou plutôt l'anneau auquel est suspendue la clef. Et le tintement de l'anneau devient ainsi une partie d'une action humaine supposée, qui s'est déroulée il y a un instant, est en train de se poursuivre quelque part en coulisse et va peut-être d'un instant à l'autre revenir sur scène. À cause de cette supposition, même le procès du vent jouant mécaniquement avec l'anneau de la clef nous apparaît comme l'*action* spontanée d'une chose inanimée.

Ailleurs la démarche de personnification est plus compliquée, comme par exemple dans la poésie intitulée *La bobine* :

La bobine de la machine à coudre
Inquiète l'araignée
dans son coin qui redoute
Que ne l'écrase

Le pied sur la pédale
actionnant la rouelle verticale
Qui déplace l'étoffe
Tandis que la petite ville

Par la fenêtre tendue
De velours rouge passé
Par dessus les genoux
Au chaton joueur

Démêle la bobine
Collée au pieu du jardinet
Et aveugle la jeune fille
Qui regarde les blancs tourbillons

Alors elle bâille
En étirant son bassin recroquevillé
Et remplit sa bouche où tombe l'obscurité
De l'ombre de la toile d'araignée

17. {« *Bizarní městečko 17* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 366.}

Cette marche sur place
L'assomme terriblement
Si elle bâille encore c'est sûr
Elle va avaler l'araignée [18]

Ici, les procès naissent des sujets au fur et à mesure : la bobine, l'araignée, la jambe, la rouelle, la petite ville, la jeune fille. La bobine « inquiète le recoin » par son mouvement, l'araignée a peur, la jambe meut la rouelle, la rouelle déplace l'étoffe, la petite ville démêle la bobine, la jeune fille bâille. Parmi tous ces sujets, le seul qui agit vraiment de manière spontanée est la jeune fille. À côté d'elle, bien sûr, l'araignée aussi agit, dans une certaine mesure, mais seulement comme sujet secondaire, dépendant de l'agissement du sujet principal : elle a peur que la jambe (de la jeune fille) ne l'écrase. Il est significatif que le seul sujet agissant de sa propre initiative, à savoir la jeune fille, ne survient qu'à la fin ou presque de la poésie, en dernier, pour le dénouement. La situation jusque-là avait été maintenue dans un flou délibéré, et le lecteur ne savait pas au juste *qui* agissait. Presque tout au long de la poésie, l'action de la jeune fille est attribuée d'une part aux objets environnants, d'autre part à des parties de son corps. La phrase « La petite ville démêle la bobine » est intéressante : la petite ville est mise en rapport avec l'action, à laquelle en réalité elle ne participe nullement, par la projection optique de la machine à coudre, placée près de la fenêtre, sur le décor qu'elle forme derrière ladite fenêtre.

Dans la poésie intitulée *La lampe*, le jeu des ombres dans la cage d'escalier de la villa est conçu comme une sarabande de créatures. Ce sont toutefois les ombres projetées par la lampe au moment où elle s'enflamme ; dès que la lumière est purifiée, les ombres disparaissent. Toute la scène a donc manifestement eu lieu juste après le départ de la personne qui a allumé la lampe, mais dans la poésie il n'est fait aucune mention de ce véritable agent : c'est un jeu avec un « acteur absent », représenté par les choses. Nous l'avons déjà vu dans la poésie des clefs. Ici, toutefois, dans la poésie de la lampe, il se manifeste plus nettement, car la sortie de scène de l'acteur est fixé chronologiquement, par le caractère même de l'action, un bref laps de temps avant le début du procès dépeint. Le jeu avec un « acteur absent » se manifeste encore plus nettement dans d'autres poésies du *Fossoyeur absolu*, notamment dans plusieurs numéros du cycle *Le moulin à vent*. Ainsi, par exemple, la poésie *Dans la cour* [19] présente-t-elle un paysage tout à fait désolé, dépourvu de toute présence humaine visible, et pourtant plein d'animation : le chien montre les crocs au putois, les rivières coulent, les poules « vaquent à leurs besoins mesquins », les oies sauvages « ont attaqué les hameaux », le petit moulin dans la vallée se met en branle (et « la farine fantomatique coule dans les sacs »), dans la salle à moudre le vent s'est tu par enchantement, quelqu'un chante, mais les gens ont disparu et seul un bock de bière

18. {« *Cívka* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 351. L'original présente six quatrains de mètres variés à rimes alternées (sauf la 3e strophe, à rime unique), et fait partie de la section Jeux d'ombre, comme « *Lampa* » (p. 354) et « *Rukavice* », cités plus bas. À noter que « *Cívka* » et « *Šicí stroj* » [La machine à coudre] sont les quinzième et seizième des 29 choses présentées par Nezval dans ses textes contemporains pour les enfants (V. Nezval, *Věci Květiny Zvířátka A lidé pro děti*, éd. cit., p. 72-73). L'araignée apparaît à plusieurs reprises dans le recueil, notamment dans *La mouche des Pyrénées*, dès la première strophe, où elle est introduite avant la mouche, et dans la dernière strophe, trois fois, comme prédatrice : « L'araignée dont le destin est d'avaler la mouche des Pyrénées » (V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 415).}

19. {« *Na dvoře* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 296-297.}

entamé est posé sur l'escalier. Dans cette chaîne de procès quotidiens silencieux sans êtres humains, le fait que « le moulin à vent en fin d'après-midi jette une ombre », que « l'herbe attend qui la foulera » et que « les bouses brillent dans les champs », ces faits mêmes semblent élevés à la dignité d'action. Nous avons devant nous une scène archi-banale d'un après-midi tranquille à la campagne, où les villageois sont à leur travail ou se reposent quelque part dans un coin, mais de nombreux indices attestent leur influence et leur invisible présence. Mais c'est aussi en même temps une scène mystérieuse de conte de fées, où le héros arrive dans un pays abandonné jadis brusquement par ses habitants, ou bien un extrait d'un roman d'aventures, où le personnage entre dans un village dépeuplé par une catastrophe inconnue qui n'a pas effacé les traces de vie et d'activité des habitants. Ces trois interprétations sont toutes également valables : par l'enchantement d'une série de glissements sémantiques, la réalité banale a été transsubstanciée en un mystère, tandis qu'un motif littéraire archaïque apparaît sous une forme renouvelée [20].

La poésie *Les gants* présente une variante très accentuée et très particulière du jeu avec un sujet absent :

Sur un livre de mille pages
Brille une bougie
Toujours quand sonne le glas
Des gants sont pendus au-dessus du livre

Personne ne sait
D'où ils sortent
Pourquoi résonnent des chorals
À qui ils ont répondu

Ce livre de mille pages
Tourne lui-même ses feuillets
Toujours quand sonne le glas
Il est baigné de larmes ici et là

Ses petites cornes recourbées
S'animent de plus en plus
Et des mouchettes tombent dans le livre
Des gants mystérieux

Ce couple de cuir fantastique
Dont les doigts frappent les uns contre les autres
À la forme
De deux mains jointes

20. Pour l'application du motif de « l'acteur absent » dans la poésie contemporaine, *cf.* aussi le récit de K. Čapek « *Šlépěj* » [Trace de pas], dans *Boží muka* [Calvaires, 1917].

Dans leurs vaisseaux bleuis
Au son des sanglots
Le sang transparaît
Et jaillit de leurs paumes [21]

Il y a ici une série d'actions : le chœur qui chante, le glas qui sonne, les pages qui se tournent dans un livre volumineux, et la lente usure qui s'ensuit, les larmes qui baignent le livre, les sanglots. On est manifestement dans une église : le livre en question est donc le missel sur l'autel ou le recueil de cantiques à la tribune. Les agents de toutes ces actions, notamment l'agent de l'action principale, le feuilletage du livre, restent hors champ. L'impression qui naît évidemment est celle d'un rapport actif mystérieux entre les gants et le livre, mais uniquement du fait que les gants, en tant que vêtements, évoquent par métonymie les mains qui les ont enfilés. Les mains elles-mêmes ne sont pas mentionnées, juste suggérées par la forme des gants, et surgissent comme une apparition sanglante, présente par des propriétés réelles, mais pas du tout réellement. Tout cela renvoie en fait à un problème noétique très compliqué. Comment ne pas repenser aux vieilles querelles ecclésiastiques sur la question de savoir si la substance est séparable de ses propriétés – querelles qui ont fait couler beaucoup de sang, alors que leur fond était seulement de nature noétique ou, plus exactement, sémiologique. Tout comme, selon la doctrine de la transsubstantiation, les propriétés du pain et du vin, au moment crucial, s'unissent à la substance du corps et du sang, l'objet 'gants' dans la poésie de Nezval – tout en gardant son essence – échange tout à coup ses propriétés perceptibles par les sens contre les propriétés des mains, réellement absentes. Vu que toute la poésie semble faire référence à une église, on peut évidemment voir dans l'apparition sanglante des mains un rappel des paumes transpercées du Christ aperçues sur le crucifix. Même cette interprétation ne remet toutefois pas en cause la participation du rapport entre propriétés et substance dans le jeu avec un « acteur absent ».

En raison de la complexité sémantique de la démarche et du travail de Nezval, beaucoup de ses poésies ressemblent à des devinettes et à des rébus, leur équivalent iconique. C'est le cas notamment de nombreux numéros du cycle *La petite ville bizarre* [22]. Cela fait déjà longtemps que la devinette a droit de séjour en poésie : ainsi, par exemple, dans la littérature tchèque, l'avons-nous trouvée chez M. Z. Polák (v. mon article *« La noblesse de la nature » de Polák*), où elle naît du goût de l'auteur pour la périphrase ; nous l'avons rencontrée aussi chez les symbolistes (*cf.* la poésie de Březina *Terre ?*), où elle découle de l'indétermination du thème central, affaibli par des thèmes secondaires résultant du développement d'images poétiques [23]. Chez Nezval, elle est rendue possible par la réalisation des métaphores, des métonymies et des synecdoques,

21. {« *Rukavice* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 353. L'original présente six quatrains de mètres variés à rimes alternées.}

22. {Qui en compte au total 43.}

23. {Jan Mukařovský, « Polákova Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a o vývojové zařadění básnické struktury », *Sborník filologický* 10 (1934) (repris dans *Kapitoly z české poetiky* t. 2, *K vývoji české poesie a prózy*, Svoboda, Praha, 1948, p. 91-176). Les deux œuvres mentionnées sont Milota Zdirad Polák (1788-1856), *Vznešenost přírody* (1819), « poème lyrique en six chants », et Otokar Březina (1868-1929), « *Zem ?* » (= « *Svět rozkládá se za světem* »), extrait du recueil *Stavitelé chrámu* (Les bâtisseurs du temple), *Moderní revue*, Praha, 1899, p. 22.}

qui simulent entre les composantes particulières de la situation d'autres rapports que ceux qui les lient dans la réalité. C'est pourquoi certaines des poésies citées précédemment avaient déjà le caractère d'une devinette, par exemple la poésie du jardinier et *La bobine*. Cependant, la solution en était soit fournie par le poète lui-même (*La bobine*), soit cachée non loin de la surface (poésie du jardinier). Souvent toutefois, la démarche sémantique est plus compliquée que cela et la solution plus ardue, parfois même absolument impossible. Nous allons en donner quelques exemples.

Les coiffeuses
Avec leur haut chignon
Sont assises
Sur la place
Dans des baignoires en fer blanc
Leur index fin
Terminé par un ongle rose
Posé sur leurs lèvres

La petite ville bizarre 24

Comment comprendre la combinaison sémantique, empiriquement impossible, coiffeuse – baignoire – place ? L'impossibilité n'est toutefois qu'apparente. Pour que cette combinaison gagne en vraisemblance, il suffit d'un imperceptible déplacement dans la portée de chacune des dénominations : les coiffeuses dans la baignoire sont juste représentées sur des affiches placardées sur la place réelle. Le poète a donc placé la représentation plastique sur le même plan que la réalité matérielle qu'elle signifie, tandis que le rapport factuel entre les mots qui la décrivent est transposé par ce moyen sur le même plan que le rapport factuel de la dénomination immédiate 'place'. Ainsi est créée une illusion sémantique qui exige d'être éliminée par la solution.

La solution n'est pas si simple lorsque la devinette naît de la confusion de deux réalités en une seule désignation imagée :

Le chevalier
Dans son armure d'amiante
Penché
Sur un rondin de chêne bas
Fend du bois
Qu'il jette
Dans le puits
D'où monte
Piquante
Colorée de courtes flammèches
Une fumée bleuâtre

La petite ville bizarre 25[24]

24. {« *Bizarní městečko 24* » et « *Bizarní městečko 25* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 369.}

Le chevalier dans son armure d'amiante, comme l'indique le complément, est manifestement un pompier. La mention des flammes et de la fumée plaide également en ce sens. Mais c'est aussi en même temps quelqu'un qui coupe du bois, qu'il jette dans le trou d'un puits-foyer, donc un chauffeur. La devinette est ambiguë et la solution est soit 'pompier' soit 'chauffeur'. La confusion de ces deux réalités contradictoires a peut-être été rendue possible par la hache dont le pompier est équipé.

Il existe aussi des poésies-devinettes créées par une certaine image poétique qui arrive seulement à la fin du poème, mais colore sémantiquement tout le contexte précédant son apparition dans le texte. Ainsi, dans le numéro 39 de *La petite ville bizarre*, trouve-t-on une poésie sur un moulin dont le doge de Venise parcourt la salle à moudre en cherchant son blanc caleçon dans les farinières. Cette situation exceptionnelle provoque une surprise dont nous ne nous remettons qu'à la fin de la poésie, lorsque nous apprenons qu'il y a dans le moulin un lit « en forme de gondole ». Il apparaît alors que ce rapprochement était déjà secrètement présent avant d'être formulé et avait créé par association l'apparition du doge, dont le blanc caleçon n'est autre qu'une métaphore pour la farine qui remplit la huche. Mais cela dit, il reste encore dans le poème certains détails obscurs, notamment au début, où il est question d'un mouchoir noir voguant sur le bief rose. Peut-être s'agit-il d'une association de couleurs, noir, rose et blanc, dont résulte la couleur blanche de la farine et qui est réalisée par les objets 'mouchoir' et 'lait rosi' ? Voici le texte de la poésie :

Dans un moulin
Dont le bief
Est rempli
D'un lait à peine rosi
Sur lequel vogue
Un mouchoir noir
Marche le doge de Venise
Avec une lampe à pétrole
D'une farinière à l'autre
Et il cherche
Son blanc
Caleçon soyeux
Tandis que la belle meunière
Bercée par le bruit du moulin
Brise mécaniquement
Les dents du peigne
Planté
Dans la perruque frisée
Sur la table de chevet
À côté du grand lit
En forme de gondole
Prêt

À s'en aller voguer
Par le tunnel de la noire rivière souterraine [25]

Enfin, parmi les devinettes poétiques de Nezval, il en est aussi un certain nombre qui sont insolubles, dont on ne pourrait donner une interprétation qu'avec l'aide du poète, c'est-à-dire d'un acteur qui, tout comme le lecteur, se trouve *en dehors* de l'œuvre achevée. Il est même possible que, pour un certain nombre d'entre elles, issues d'un processus d'association subconscient, le poète lui-même soit dans l'embarras. Cela n'a d'ailleurs aucune importance : les devinettes poétiques ne sont pas posées pour être résolues, mais pour produire un effet poétique justement par leur caractère énigmatique. Le processus d'association que la poésie-devinette déclenche dans l'esprit du lecteur peut conduire chez lui à d'autres résultats que ceux présupposés subjectivement par le poète, et ces résultats peuvent aussi différer en fonction des différents interprètes. Si nous avons néanmoins essayé de proposer quelques solutions, c'était juste dans un but purement théorique, afin d'éclaircir la méthode sémantique selon laquelle sont construites ces poésies, et d'autres poésies semblables.

Maintenant, il faut encore porter notre attention sur quelques autres poésies du cycle *La petite ville bizarre*, qui ont également le caractère d'une devinette, afin de nous rendre compte du rôle de la peinture dans la méthode poétique du surréalisme de Nezval. C'est un fait assez connu par l'histoire de ce genre littéraire : au cours de son évolution, la poésie a entretenu des relations avec d'autres arts, prenant successivement comme modèle tel ou tel d'entre eux, dont elle s'est efforcée ensuite d'obtenir les effets spécifiques par ses propres méthodes, ou bien dont elle a emprunté au contraire les méthodes pour obtenir, en les appliquant à son matériau, d'autres effets [26]. On peut même dire que tout cela est normal. Les appels épisodiques à la 'pureté' de la poésie, c'est-à-dire à son autonomie par rapport aux autres arts, résonnent en général uniquement dans les périodes de transition, lorsqu'elle se détache d'un art donné pour pencher vers un autre, de manière affirmée ou latente. D'ailleurs, il ne peut même pas en être autrement, car tous les arts se développent dans une certaine mesure ensemble, comme le domaine des phénomènes culturels dans sa totalité, avec une différence commune spécifique qui distingue les arts eux-mêmes des autres phénomènes culturels. Le rôle dominant revient toujours à l'un des arts, qui l'exerce en imposant son emprise sur les autres ou du moins en y aspirant fortement. Et cet art dominant à une période donnée a une influence sur l'évolution et les méthodes des autres arts. À l'époque actuelle, le lien le plus fort est celui qui unit les arts plastiques, en particulier la peinture, et la poésie. Pour établir cette nouvelle relation, la poésie a abandonné sa liaison étroite avec la musique datant de l'époque symboliste, où elle était la partie qui recevait le plus. En établissant ensuite rapidement un rapport avec la peinture, elle revendique le rôle de partie la plus influente. On constate même des tentatives pour identifier 'poéticité' et inspiration artistique en général. Chez nous, le poétisme déjà « définissait d'un mot la peinture comme libre jeu avec les couleurs et les formes, indépendant d'un modèle : une poésie colorée. Le terme 'poésie' ne signifie pas seulement pour le poétisme une composition en vers, c'est-à-dire seulement la poésie au

25. {« *Bizarní městečko 39* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 374-375.}

26. {Voir à ce sujet la dernière antinomie traitée dans l'article « Contradictions dialectiques dans l'art moderne », ici même p. 64-65.}

sens littéraire. La poésie, *ars maior*, art des neuf Muses, poésie pour tous les sens, est ce que signifiait le mot *poiesis* pour les Grecs : libre création souveraine. La poésie, ce n'est pas seulement des vers et des poèmes en prose ; la poésie, c'est aussi le théâtre moderne, le cirque, le cinéma, l'image et la musique. Et pas seulement : est poésie la qualité de certaines choses et fonctions qui existe même là où il n'est pas question d'art. En dehors du domaine de la production artistique et esthétique, il existe des objets et des événements poétiques, des vies poétiques et des êtres poétiques [...] La suprématie de la poésie se manifeste justement par le fait que tout peut être poésie, chaque expression librement nécessaire de l'esprit humain, chaque acte humain, chaque réaction de notre affectivité ». Tels sont les mots par lesquels K. Teige décrit la situation de la poésie au sein de l'art contemporain (*Štyrský et Toyen*, 1938) [27].

Il faut dire que l'influence de la poésie sur la peinture est vraiment patente. Il suffit de rappeler que la peinture moderne à partir du cubisme ne cesse d'opérer par transposition plastique des tropes poétiques, métaphore, métonymie, synecdoque. Cette relation toutefois n'est pas à sens unique. *Le Fossoyeur absolu* de Nezval, justement, apporte la preuve que la poésie aussi, inversement, s'appuie sur la peinture. Dans le cycle *La petite ville bizarre*, on trouve certains poèmes dont la construction sémantique resterait incompréhensible sans des équivalents plastiques. Ainsi, par exemple, le n° 6 du recueil :

Dans un étroit couloir
Dallé
Dont le damier se rétrécit
Par une perspective abrupte
Se tient
Une petite vieille voûtée
Elle a une boule à la main
Et vise
Le point vivement éclairé
Où convergent les murs
Et où se tient
Un petit homme
De la taille
De son pouce levé [28]

Nous sommes ici en pleine réalité fantastique : une petite vieille de stature normale, et en face d'elle, un petit homme de la taille d'un pouce ; des murs, c'est-à-dire des formes planes, qui convergent en un point unique, et non pas pour former une droite. Et pourtant, il ne s'agit là que de la description précise d'une sensation optique donnée par une œuvre picturale. L'histoire de la perspective nous a appris quel chemin chaotique

27. {Karel Teige, *Doslov*, dans V. Nezval et K. Teige, *Štyrský a Toyen*, F. Borový, Praha, 1938, p. 192 (postface reprise sous le titre *Od artificielismu k surrealismu*, dans K. Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z 30. let*, Československý spisovatel, Praha, 1969, livre réimprimé en fac-similé par Společnost Karla Teiga, Praha, 2012 ; la citation se trouve là, p. 456).}

28. {« *Bizarní městečko 6* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 359.}

on a dû parcourir pour dépasser la « constante optique », c'est-à-dire l'apparence que la taille des personnes et des objets demeure identique pour notre conscience, qu'on les voie depuis une distance même assez importante ou de tout près – contrairement à l'impression visuelle. Pendant longtemps, l'être humain a été « trompé sans ruse », jusqu'à ce que la pratique des peintres et les efforts théoriques démontrent que dans un tableau les parallèles convergent vers le point de fuite et qu'en conséquence les objets et les personnages diminuent à la vue à mesure qu'ils sont plus éloignés de l'observateur. Le poète renverse cette évolution en prenant les dimensions déformées par la perspective du tableau pour les dimensions réelles : l'homme à l'arrière-fond lui apparaît comme un nain de la taille d'un pouce, les murs rétrécissent réellement, et non pas seulement en apparence, jusqu'à former un unique point. Il n'est pas sans intérêt que Nezval ait choisi pour son expérience justement un tableau ayant pour sujet un sol dallé : on connaît le rôle joué par le dallage (*pavimento*) dans le combat mené par la peinture de la Renaissance pour parvenir à donner l'impression de la profondeur de l'espace (*cf.* Kadeřávek, *Perspektiva*, 1922, p. 28). Le poème cité est donc une démonstration éloquente de la transposition d'une œuvre picturale en poésie, et d'une transposition où le moyen formel, en l'occurrence la perspective, change de sens et de fonction en passant d'un art à l'autre : en peinture, la perspective est le moyen d'obtenir une coïncidence illusoire entre le tableau et la réalité ; exprimée par des mots dans la poésie, elle se révèle un moyen de transformer la réalité en fantôme.

Une autre relation entre la peinture et la poésie, mais où la peinture a toujours un rôle actif, est illustrée par le poème n° 13 de *La petite ville bizarre* :

Hors des oriels
De biais vers le ciel
En direction du couchant
Se dressent
De belles mains longues
Gantées de blanc
Elles portent
Des bijoux de diamants
Sur lesquels
Il pleut [29]

L'association étonnante des oriels et des mains féminines gantées semble à première vue réellement injustifiable, mais juste le temps qu'elle nous remette en mémoire le cycle de photographies du peintre J. Štyrský, dont quelques-unes sont reproduites dans l'ouvrage *Štyrský et Toyen* cité plus haut. Parmi ces clichés, il y a, par exemple, la vitrine d'un marchand de bandages, où l'on voit à la fois des modèles en plâtre de parties du corps enveloppées de bandages ainsi qu'un réverbère et des clôtures de maisons. Les contours relativement nets révèlent à un regard plus attentif comment on doit comprendre cette association : seuls les modèles en plâtre sont réellement dans la vitrine ; les maisons et le lampadaire n'y entrent que par l'effet d'une illusion, sous

29. {« *Bizarní městečko 13* », dans V. Nezval, *Básně*, éd. cit., p. 364-365.}

la forme de leurs reflets dans la vitre qui ferme la devanture. Le peintre a utilisé ici la technique photographique pour obtenir un effet spécial de perspective et de sens : projetant l'espace libre de la rue dans l'espace clos de la vitrine, il obtient ainsi l'illusion que cet espace-là est contenu dans ce petit espace-ci ; réduits par la perspective, les maisons et le lampadaire apparaissent comme des objets égaux en taille aux petits modèles de plâtre non réduits par la perspective. C'est la même chose dans la poésie de Nezval : là aussi, les belles mains gantées, chargées de bijoux, appartiennent visiblement à quelque vitrine, modèles en cire servant à une firme de ganterie ou de joaillerie, tandis que les oriels et la pluie sont des composantes de la réalité en dehors de la devanture qui se reflètent dans la vitre. Cette combinaison trouve manifestement son origine dans la peinture : il s'agit de nouveau de la transposition littéraire d'une expression plastique. La poésie, qui a naguère donné ses tropes à la peinture, lui réemprunte son propre répertoire sous la forme que l'art pictural lui a donnée par son matériau : la technique photographique de la projection spéculaire d'une image dans la réalité matérielle d'une vitrine est le pendant plastique de la technique poétique de la confusion de deux plans sémantiques, figuré et non-figuré – technique courante en poésie depuis l'époque du symbolisme.

Enfin, il n'est pas sans intérêt de rappeler la coïncidence entre les portraits composés de choses, tels que nous les connaissons dans la peinture baroque – *cf.* les tableaux de G. Arcimboldo, reproduits dans *Volné směry* (33e année, 1937, p. 234 et suiv.) – et les portraits poétiques du fossoyeur, du cordonnier, du forgeron et du laboureur inclus dans le livre de Nezval. Cette proximité est démontrée également par la coïncidence thématique, puisqu'Arcimboldo a peint lui aussi des portraits de telle ou telle profession, cuisinier et caviste, composés des outils ou des matériaux du métier : le cuisinier est constitué de plats, de casseroles, de passoires, de poêles, de coquilles d'œuf et d'escargot, d'os d'animaux, etc. ; le chef de cave, de tonneaux, de robinets, de bouteilles, de tire-bouchons, etc. Des portraits de Nezval, c'est le fossoyeur qui correspond le plus précisément à cette technique, dans la poésie ayant donné son nom au recueil : son corps et ses habits sont composés pièce par pièce à partir d'éléments de la pourriture du cimetière et du mobilier funéraire. La poésie qui ouvre le recueil, intitulée carrément *Homme composant son portrait à partir d'objets*, offre une variante assez différente de cette technique : l'ordonnancement spatial, qui correspond à l'essence de la peinture, y est remplacé par une succession temporelle, propre à la poésie, le portrait psychologique de l'homme étant constitué des objets et des êtres qu'il rencontre successivement au cours de sa vie.

Vu cette obsession de la peinture, il est bien normal que Nezval ait recouru au rébus, l'équivalent plastique de la devinette, pour la transposer dans le matériau littéraire. Il endosse alors le rôle non pas de celui qui pose la devinette (comme il le faisait dans les devinettes verbales), mais de celui qui la résout. S'étant donné comme énigmes les images aléatoires qui naissent en frottant une tache liquide de gouache noire entre deux couches de papier, il en fournit une interprétation dans un cycle de poésies qui sont un lointain pendant de ces légendes poétiques pour accompagner les tableaux reproduits dans les revues illustrées, qu'adorait écrire jadis, par exemple, Vrchlický. Il y a certes une différence : le choix du thème s'effectue seulement dans la poésie elle-même, il n'est pas donné au préalable par le tableau qui est interprété. Dans le

livre, chaque image est imprimée avec la poésie correspondante (cycle *Dekalkomanie*), et le processus de création du sens advient par leur mise en regard mutuelle : sans l'image, la poésie est privée de son but, tout comme l'image sans la poésie. Dans cette expérience, le couplage de la poésie et de la peinture est exacerbé jusqu'au paradoxe [30].

Nous mettons un terme à l'analyse du *Fossoyeur absolu* de Nezval pour passer à la récapitulation des résultats. Il est apparu que la méthode poétique de ce livre est très unitaire. Son principe de base consiste en l'autonomisation des cellules sémantiques particulières de petite et toute petite taille : la phrase et le vers réalisent cette tendance par la nature de leur construction. Les segments sémantiques délivrés de leur interdépendance nouent des relations sémantiques libres et imprévisibles qui perturbent le caractère unitaire de la situation. Et la destruction de l'unicité de la situation est à l'origine d'une illusion : qu'en lieu et place des dénominations verbales, unies entre elles par les liens de corrélations figées, on a affaire aux choses qu'elles désignent, dont il faut encore chercher ce qui les unit sémantiquement – tâche qui est assignée au lecteur. La concrétisation du sens des mots se manifeste aussi par la réalisation des images poétiques, que l'on traite comme si elles étaient utilisées dans un sens non-figuré : à ce qu'elles signifient de manière imagée dans un contexte donné se substitue ce qu'elles signifient dûment comme unités lexicales. Le contexte s'en trouve évidemment relâché et la situation réelle, détruite. Mais en fin de compte c'est aussi l'unité sémantique de la chose elle-même qui est détruite : chacune de ses parties acquiert la capacité de fonctionner comme cellule autonome, et il naît ainsi un type spécial de synecdoque. En raison de l'imprévisibilité et de la non-prédétermination des rapports que les choses (ou éventuellement telle ou telle de leurs parties) nouent sous les yeux du lecteur, même des procès mécaniques et passifs acquièrent l'apparence illusoire d'agissements [*jednání*] actifs issus d'une libre initiative. C'est là un certain type de personnification. Il arrive aussi souvent que les effets réciproques des choses soient arrangés de telle sorte que le lecteur devine derrière elles un agent humain, qui cependant n'est pas sur scène mais dans les coulisses.

Par tous les procédés que nous avons énumérés, le texte assigne au lecteur des tâches considérables. Et les poésies revêtent bien souvent le caractère de devinettes. La concrétisation des signifiés confère en outre au jeu sur le sens une certaine indépendance à l'égard de l'expression. Cela permet à la poésie d'établir des contacts avec la peinture, en transposant chez elle des moyens formels de la peinture. La méthode poétique du *Fossoyeur absolu* consiste donc en un jeu avec le rapport concret qui lie le signe à la réalité. Et une fois encore : le phénomène sur lequel l'attention s'arrête surtout est la réalisation du signe. La tâche normale du signe, en effet, est de *représenter* la réalité, tandis que demeure la claire conscience qu'il s'agit d'une représentation. Nezval, lui, fait *fusionner* le signe avec la réalité, le faisant apparaître comme s'il était la réalité elle-même. Ce jeu avec le signe a toutefois un équivalent des plus sérieux dans notre vie. Nous vivons à une époque qui accorde une importance énorme au signe : à la suite de l'évolution de ces dernières décennies, l'organisation sociale, l'organi-

30. {La deuxième édition d'*Absolutní hrobař*, celle de 1958 comme première partie du tome 11 des *Œuvres complètes* de Nezval (*Dílo*, Československý spisovatel, Praha), que le poète avait encore eu le temps de préparer juste avant sa mort, a été amputée de cette section *Dekalkomanie* (dont seuls les textes, sans les six images, ont été réimprimés par la suite dans les tomes 24 de 1974 et 34 de 1988).}

sation économique, l'organisation politique sont devenues si compliquées qu'elles ne peuvent plus être dirigées autrement qu'au moyen de signes représentant les réalités, bien souvent même au moyen d'un échafaudage de signes à plusieurs étages (signe de signe). C'est ainsi, par exemple, que les économistes commencent à se rendre compte que le caractère purement sémiotique de l'argent s'affirme de plus en plus fortement à mesure que les monnaies s'affranchissent de la stricte indexation sur leur fondement métallique qui liait l'argent à la réalité matérielle. Le signe gagne en importance. Cette évolution nécessaire et irrévocable a toutefois son revers : souvent jusqu'ici, on ne maîtrise pas le signe, notamment du fait qu'on ne reconnaît pas toute la complexité de sa structure et de ses fonctions. La sémiologie, la science du signe, que Saussure appelait de ses vœux avec clairvoyance, est encore dans les langes. L'évolution scientifique du XIXe siècle a appris à l'être humain à passer outre l'existence des sens immatériels, mais réellement actifs, qui sont les intermédiaires entre l'homme et les choses. C'est seulement avec la linguistique moderne et la philosophie moderne à partir d'Husserl que renaît un intérêt théorique pour le signe. Et c'est sur ce chemin que la science du signe rencontre l'art. Les expérimentations audacieuses que l'art mène sur le signe révèlent à la science un aperçu sur le mécanisme caché par lequel le signe s'applique à la réalité – caché parce qu'une large part de ce processus advient en général dans le subconscient. Notre essai avait pour but d'indiquer les possibilités d'étude scientifique du signe offertes par la poésie moderne. À l'origine de cet essai, par ailleurs, il y avait aussi le souhait de montrer que l'art, en signalant à l'homme d'aujourd'hui le chemin menant à la connaissance et partant à la maîtrise du signe tout-puissant, remplit valablement sa tâche la plus spécifique.

Traduit du tchèque par Laurent Vallance[31]

31. {Un grand merci à Camille Luscher et aux participants à son Stamm qui ont réfléchi sur mes traductions de Nezval et m'ont fait part de leurs remarques et suggestions au casino de Montbenon par une belle soirée de mai. Je leur dédie cet article qu'ils ont contribué à améliorer.}