

PETER POR

ESPACES POÉTIQUES
DES MÉGALOPOLIS-NÉCROPOLIS

«Mythe étrange et fatal» : c'est dans ces termes, inscrits dans le texte même du poème *Le Cygne* que Baudelaire désigne le sujet qu'il a choisi, pour en concevoir une composition qui, en effet, devait s'avérer être l'œuvre fondatrice d'une nouvelle lignée dans la tradition de la création poétique¹. Comme toujours dans son volume *Les Fleurs du Mal*, il reprend l'ambiguïté déjà annoncée dans le titre : exhortation du principe de la création de l'univers divin autant dire de l'univers satanique, mais cette fois-ci il l'établit dans une version particulière («étrange») et et il l'a amène à l'extrême («fatal»). Il a revendiqué expressément et sous de multiples formes l'appartenance de son poème à la tradition : à commencer par l'évocation (voire : parfois par la citation) d'une part des figures, réelles tant que fictives de la poésie antique (Andromaque, le fleuve Simois, Virgile, Ovide), d'autre part par l'évocation des topoï de la poésie de la mélancolie (dont p.ex. ces mêmes fleuve et eau, que Virgile et Ovide ont mis en vers et qui furent toujours des emblèmes récurrents de fugacité de toute action et de toute existence, «il faut l'écrire dans le vent et sur l'onde rapide», ainsi chez Catulle sur les paroles des femmes)² ; en passant par la restitution d'une situation discursive consacrée : le personnage poétique du Je décrit dans un soliloque ses errements, ses fugues solitaires et désespérément circulaires à travers les lieux réels ou fictifs de son existence, et à chaque étape il découvre la détermination de ces lieux autant que sa propre détermination noire, faisant apparaître toujours à nouveau le «crâne» ainsi que professant «l'affreux hurlement» (dans un autre poème de Baudelaire, portant déjà dans le titre le mot *Spleen*³), ou bien le «tombeau» ainsi qu'entonnant le «cor» de l'échec, de la disparation, de la mort (dans ce

¹ Ch. Baudelaire : *Œuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1975 : I. 85.

² «sed mulier cupido quod dicit amanti/in vento et rapide scribere oportet aqua», Catulle : *Poésies*, éd. bilingue, le chant N° 70, trad. par Georges Lafaye, Paris : Les Belles Lettres, 2006 : 158–159.

³ Ch. Baudelaire : *Œuvres*, I. 74.

poème *Le Cygne*) ; pour finir par les dimensions que Baudelaire donne à son poème, où, comme il le déclare dès le début et il le confirme expressément tout au long des treize strophes, ne visant pas à moins qu'à s'inscrire dans la tradition de «l'immense majesté» qu'ont créée les grands prédécesseurs auxquels il ne cesse de renvoyer textuellement ou presque.

Voilà, d'une façon sommaire, la manière dont Baudelaire assume son attachement à la tradition. Il en fera ressortir, je persiste à utiliser ses propres expressions comme des autodéfinitions, «le geste fou» de la création d'un poème ayant pour vrai «sujet» rien de moins que «le mystère» et «l'absurdité» (oui, ces deux termes sont aussi des citations, tirées d'un autre poème de la petite série, composée déjà après la première mouture du grand volume) de l'existence moderne dans son espace moderne⁴. Le texte commence par l'évocation du nom d'Andromaque et il finit par l'évocation des «bien d'autres encor» (sic) ; entre les deux, cette existence du Je doit apparaître, étape par étape de son avancée ou de ses errements, toujours plus détachée de son modèle ancien, pour aboutir à la création d'un modèle qui, avec toute l'ambiguïté de cette (auto)affirmation, n'est traditionnel que dans la mesure où il ne l'est plus, où il inaugure une nouvelle conception de cette tradition. J'essaye de résumer son «idée» formidablement anti-traditionnelle (et qu'on ne me reproche pas ces catégories apparemment périmées, je les emprunte à Baudelaire lui-même et à la formule par laquelle Victor Hugo a défini la poésie de Baudelaire)⁵. Baudelaire compose son texte en se détachant radicalement de deux grandes traditions : d'une part de la tradition de la poésie mélancolique (dans laquelle la mémoire errante du poète évoque des lieux fictifs voire mythiques pour y trouver un univers qui est, finalement, quand-même en harmonie avec toute la désespérance perpétuelle de son être) ; et d'autre part de la tradition générique (qui s'est établie par un lien idéologique entre l'existence citadine et le genre du roman – qu'on pense à Lesage, à Victor Hugo, et surtout au *Crime et châtiment*, par lequel Dostoïevski a créé, à peine six ans plus tard, l'exemple paradigmatique pour ce lien, ou à contrario à la tentative plutôt avortée toujours de Victor Hugo, dont le poème *A l'Arc de Triomphe* qui a pu inspirer Baudelaire, devrait évoquer le destin de Paris, «cité mère» – «cité difforme» mais il n'évoque que la destruction autant que

⁴ Pour «sujet» v ; infra. Le premier syntagme se trouve dans le poème *Le Cygne* ; les deux autres désignations se trouvent dans le poème *Les sept vieillards*, *ibid.* : I. 88.

⁵ Pour le terme du «sujet», *ibid.* II. 598, 668. Pour le terme «idée» : Baudelaire a envoyé son poème à Victor Hugo, qui a aussitôt réagi, pour écrire dans la première phrase : «Comme tout ce que vous faites, Monsieur, votre *Cygne* est une idée.» *Ibid.* : I. 1007.

l'éternité futures de ses monuments architecturaux)⁶. Or, par un détachement double et radical, c'est précisément dans la grande ville de Paris, dans cette mégalopole tant que dans cette nécropole que Baudelaire fait découvrir l'espace propre à l'existence poétique moderne. Précisons aussitôt, pour bien cerner toute la nouveauté fondatrice de sa création : cet espace lui est propre, dans la mesure où avec chaque vers et chaque mouvement il s'avère lui être toujours plus impropre, dans la mesure, où les errements circulaires font apparaître l'incompatibilité, la disharmonie inhérente à la détermination de son existence comme celle de la ville, allant (dans le sens concret comme figuré) jusqu' à l'infini. Tout au long de cette traversée indécise, la vue du poète se heurte à des phénomènes et à des images diverses qui semblent avoir tous un caractère solide et objectal (« baraquas », « chapiteaux », « gros blocs », « pavé », voire « rocs », et dans cette série aussi : « cygne », « négresse », etc.) ; pourtant, à l'endroit où ils se suivent les uns après les autres, ils font tous l'effet d'une existence foncièrement et douloureusement défigurée. En quoi devrait consister une quelque communauté entre un « cygne » qui s'est égaré sur le « sol raboteux » d'un paysage citadin où il ne trouve pas d'eau (dit aussi par l'anagramme effrayant : « Ovide » – « eau vide ») et où chaque pas lui fait mal, et une « négresse » qui se perd « piétinant dans la boue » loin de ses « cocotiers » familiers, sinon en ce que tous les deux pâtissent d'une existence qui leur est étrangère, et qu'ils en meurent – tout comme la veuve du héros grecque, dont la figure, évoquée tout au début du poème fait inscrire dans la première strophe de ce long texte descriptif le syntagme inconcevable et irremplaçable de « miroir » « menteur ». « Tout pour moi devient allégorie » a inscrit Baudelaire encore une fois dans le texte même, comme pour expliciter la double signification du titre. Tout ce que le poète voit tant qu'il évoque lors de son errance, à commencer par l'oiseau majestueux, en suivant par la série des monuments « lourds » « comme des rocs » et en finissant par des îles fantaisistes, il les voit et les évoque pour découvrir l'envers et plutôt l'endroit négatif de leur apparition : ils sont tous des signes (« cygnes » !) de leur propre existence désespérément décalée dans le lieu lointain et étranger de leur perte. Baudelaire inscrit aussi le nom de ce lieu dans son texte, mais pour affirmer que ce nom ne désigne absolument pas la ville que tel ou tel a maintes fois traversé : « Paris change ». Le syntagme, apparemment anodin, déclare le vrai dessein formidablement nouveau de ce poème. Le nom de Paris est le

⁶ Victor Hugo : *Ceuvres Poétiques*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1964 : I, 936–948. (Le poème se trouve dans le volume *Les voix intérieures*, datée de 1837.)

signe suprême, il désigne la nécropole imaginaire où tous les phénomènes, chacun en soi et dans leur universalité, sont des multiples miroirs, qui ne peuvent être que « menteur[s] » autant dire absolument vrais, qui ne reflètent que la seule et unique mort. Dans son poème Baudelaire a fondé une tradition majeure dans la modernité, celle de la mégalopole en tant qu'espace poétique de l'existence négative. Il a été bien conscient de la vraie signification de son dessein « je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie », a-t-il écrit dans la lettre en commentaire de cet autre poème cité plus haut, par lequel il a commencé la petite série qui trouvera son apogée dans le poème *Le Cygne*, et qui s'intègre dans un cycle ayant pour titre *Tableaux parisiens*⁷.

Je vais essayer maintenant de présenter les trois grands poèmes, chacun d'une façon extrêmement succincte, qui ont été inspirés plus ou moins immédiatement par cette œuvre fondatrice, me concentrant uniquement à faire ressortir les traits qui démontrent la pertinence exceptionnelle de la nouvelle tradition.

Le premier est le poème *Le musicien de Saint Merry*, qu'Apollinaire a publié en 1914⁸. Dans la propre œuvre d'Apollinaire, ce texte s'intègre dans deux lignées thématipo-étiques. D'une part il rejoint immédiatement la vision presque joyeuse et néanmoins cauchemaresque du poème *La maison des morts* (daté de 1907⁹), où le poète raconte une « apocalypse vivace », c'est à dire l'événement « fantasmagorique », dans lequel des morts ressuscités par sa simple visite dans le cimetière d'une grande ville, en l'occurrence dans le cimetière de Munich l'ont ensuite accompagné durant sa bizarre traversée dans la ville, avant qu'il ne rejoignent leur demeure habituelle ; le mouvement perpétuel du grand cortège désigne l'espace de ce qu'on appelle Munich, mais il le désigne dans une existence temporelle tant qu'intemporelle, où « Les mortes avaient choisi les vivantes/et les vivants/Des mortes. » Et d'autre part, ce poème plus tardif qui porte dans son titre le nom d'un quartier parisien, initie dans sa propre poésie une lignée de poèmes ayant pour sujet immédiat ce lieu de Paris, avec des scènes et des bruits multiples, comme *Lundi, rue Christine ou Fantôme des nuées*¹⁰ Dans le poème même Apollinaire reprend la légende médiévale du dératiseur de Hammelin (qui par le pouvoir envoûtant de sa flûte amène d'abord les rats vers la noyade dans un fleuve, puis les

⁷ Lettre à Jean Morel, fin mai 1859, in : Ch. Baudelaire : *Correspondance*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1973 : I. 583.

⁸ G. Apollinaire : *Œuvres poétiques*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1965 : 188.

⁹ *Ibid.* : 66.

¹⁰ *Ibid.* : 180, 193.

femmes et les enfants vers une montagne où ils disparaissaient) ; ainsi que d'autres légendes, celle de la Sainte Ursule, celle d'une croisade échouée déjà au bord de la Seine, de même qu'il cache quelques renvois au texte du *Cygne* de Baudelaire. Toutefois, ces différentes légendes ne lui servent qu'à composer une tout autre légende, à savoir la version éminemment apollinarienne du mythe d'Orphée. La création de l'univers procède de la personne double et unique du poète même («Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir») et du tentateur-ravisseur («un homme sans yeux sans nez et sans oreilles // [...] jouant l'air que je chante»), qui fait avancer un cortège légendaire envoûté par la flûte, ainsi que plusieurs autres cortèges de personnes (et si ce sont des personnes, elles sont toutes des femmes) et d'objets, se présentant tous dans un mouvement infini, qui les mène, qui les *ravit* tous vers une destination incertaine, selon un mot caché avec astuce, vers le *vide* («avide» – on se rappelle du syntagme caché 'd'eau vide' chez Baudelaire). Apollinaire délimite avec minutie le lieu et le temps de son événement central : c'est le quartier du Marais, au 21 mai 1913 – mais il les délimite précisément pour faire ressortir la détermination extraspatiale tant que extratemporelle de l'événement, pour le dire avec un de ses termes préférés, sa détermination *simultanée*¹¹, et la même détermination de tous les cortèges qu'il décrit ou invoque dans son texte, parfois avec un plaisir palpable de l'énumération des noms ayant une consonance étrangère. «[T]u me ressembles tu me ressembles [...] nous nous ressemblons» : Tout ce qui est évoqué et souvent dénommé (toujours avec une fausse, ou plutôt avec une vraie-fausse minutie), ne l'est que pour faire partie de la simultanéité des personnes et des objets du passé, du présent et du futur, de la proximité et du lointain, voire de la vie et de la mort, «nous qui mourons de vivre.» Saint Merry est (évidemment en tant que métonymie de Paris) le nom de cet espace tant géographique que fantasmagorique, où les existences uniques tant que multiples apparaissent pour disparaître et disparaissent pour apparaître dans le cortège de la simultanéité en mouvement infini ; Saint-Merry est le nom d'une mégalopole universelle, avec toute la multitude *simultanée* des existences en elle. Il n'échappera à personne que ce poème a un aspect purement hermétique, le poète chante, c'est à dire il suit le mouvement tentateur de sa propre musique, jusqu'au point où le cortège de son chant disparaît dans l'incertain : «Cortèges ô cortèges [...] J'entends mourir le son d'une flûte lointaine.» Ici je préfère conclure cette brève présentation par l'aspect topique du poème : jamais de composition

¹¹ V. surtout son poème *Simultanités*, *ibid.* : 285. Et aussi son article *Simultanisme – libretisme*. G. Apollinaire : *Œuvres en prose complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade : 1991, II. 974-979.

plus authentique et plus ludique sur l'existence poétique, autant dire : enchantante tant que mortelle, mortelle tant qu'enchantante dans l'espace de la ville moderne.

Apollinaire n'a jamais explicité sa dette à l'égard de l'héritage de Baudelaire, plutôt il l'a reconnue sans la reconnaître, c'est à dire en la dissimulant dans une série (toutefois considérable) de citations et de renvois toujours défigurés. T. S. Eliot s'est confronté au même héritage, et j'insiste : en grande partie stricto sensu avec le même. En effet, tous deux ont relevé les sujets et les effets discordants dans la poésie de Baudelaire, tous deux ont aussi découvert des successeurs, dont Corbière et Laforgue qui ont cassé ostensiblement l'illusion d'une harmonie symboliste quelconque¹². Par contre, la façon dont il s'est approprié cette tradition tant qu'il l'a aliénée n'a rien de ludique, ce fut une confrontation lourde et ambiguë, une confrontation de principe, qui a provoqué aussi bien des jugements de vénération que de réprobation. Dans cette présentation, nous ne retenons qu'un aspect de cette confrontation : il a découvert en Baudelaire le poète, qui a utilisé les « images » « de la vie sordide dans la métropole », pour accéder avec « héroïsme » à « l'élévation » de cet « imaginaire » à une « intensité primaire » – les amateurs de Baudelaire apprécieront qu'il ait même inclus le terme sacré « d'élévation », que Baudelaire a mis très au début de la première partie de son volume. Dans la même verve, pour illustrer le caractère « moderne » du poète, Eliot cite une composition imagée tirée du poème *Le vin des chiffonniers*, poème de la grande ville, s'il en est un. Et le plus important, il inclut dans le texte du poème *The Waste Land* (parmi à peu près une cinquantaine d'autres) plusieurs citations de Baudelaire, toutes tirées du cycle *Tableaux parisiens* – dans l'une entre elles, il renvoie au syntagme de Baudelaire « fourmillante cité », pour évoquer le caractère de l'existence dans les mégalofoles¹³. Son poème a aussi un aspect épique : l'avancée du texte suit l'avancée d'un narrateur à la troisième personne, à travers les différents lieux de la civilisation humaine et à travers la cité universelle. Cependant, dans son poème, créé en 1922 Eliot vise à défigurer, voire à *dévaster* cet aspect prétendument épique d'une façon encore plus radicale que Baudelaire et Apollinaire : son narrateur n'a rien d'un personnage réel, c'est un demiurge impersonnel et omniprésent, détenteur de toutes les connaissances, c'est un demiurge aveugle autant dire omnivoquant,

¹² Par rapport à Apollinaire, v. P. Newmann-Gordon : *Corbière – Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*. Paris : Debresse, 1964. Par rapport à T. S. Eliot, v. son propre essai : « Baudelaire », in : *Selected Prose*, London : Penguin Books, 1953 : 174–184.

¹³ T. S. Eliot : *Collected Poems 1909–1962*, London : Faber and Faber, 1963 : 53–76. Le syntagme de Baudelaire est tiré du premier vers de son poème *Les sept vieillards*, v. note 4.

qui parcourt un périple en principe infini l'amenant par exemple sur le bateau de Tristan, au Carthage de Saint Augustin, dans un pub, dans le boudoir d'une femme bourgeoise, au stand d'une cartomancienne à la foire et encore dans un désert, où, comme il s'en plaint rudement [*rudely*], il n'y pas une seule goutte d'eau, et qu'il désigne par les cinq noms des cinq mégalopoles historiques ou présentes : «Jerusalem Athens Alexandria/Vienna London» et par le sixième nom : d'"Unreal City", pour qu'à la fin de ce périple il s'exprime par des paroles dépersonnalisées et en principe incompréhensibles issues de la sagesse indienne. On ne dissentera pas ici sur la question, à quel point cette composition incomparable doit être interprétée par le principe de la dépravation et de l'incohérence ou tout au contraire, par le principe de la construction et de l'unité. Pour le premier aspect : les personnages, les épisodes, les images ainsi que les éléments déterminants de la création poétique dans leur différence et dans leur décalage saillants, sont tous amenés à leur dévastation rude et sèche, voire d'une façon récurrente et *expressis verbis* au Nihil «*I will show you fear in a handful of dust*», «*which is blank*», «*Unreal city*», «*Nothing again nothing*»; et pour le second aspect : même si la différence et la dépravation de tous ces éléments grotesques voire aléatoires est manifeste, l'omniprésence du narrateur-démiurge les relie pourtant tous les uns aux autres dans leur démarche, dans leur détermination négative vers le vide, le ton de la narration entre le sarcasme et le tragique est si peu traditionnel qu'il en devient presque indéfinissable, mais ce ton, cette «musique» [*music*] qui loin d'être une belle sonorité indépendante, est plutôt intimement liée à ce qu'on appelle la «signification» [*meaning*] du poème, elle en ressort (le lecteur avisé va reconnaître la thèse la plus hardie d'un essai particulièrement important d'Eliot¹⁴), empreint chaque étape du long périple. On n'a esquissé le caractère formidablement ambiguë de la composition, que pour mieux la résumer du point de vue de cette présentation. Le lieu démiurgique où le narrateur omniprésent et omnivoyant se situe pour professer sa narration est la cité géographique, banale et pourtant irréaliste, c'est la dépravation désertique de la cité de Dieu du Saint Augustin. C'est dans cette mégalopole-désert que le narrateur évoque des personnages et des événements, et il les évoque pour les amener tous vers la sécheresse dévastatrice de la perte de leur existence, vers le Nihil. Et la composition impose encore plus fortement que les deux précédentes un résumé auto-référentiel : c'est dans cette mégalopole-déserte que le narrateur décrit sa création antinomique, autant dire qu'il ne la décrit

¹⁴ «The music of poetry», in : *Selected Prose*, 53–64. Sa thèse la plus forte affirme : «the sound of a poem is as much an abstraction from the poem as is the sense», p. 57.

pas, qu'il professe son message, autant dire qu'il ne le professe pas – l'œuvre commence par une phrase affirmative banale : «*April is the cruellest month*», et elle finit par une série de mots isolés et étrangers qui ne désignent rien d'autre que la perte du sens des mots : «*Datta. Dayadhyam. Damyata./Shantih shantih shantih.*»

Le quatrième poème de cette petite série est *La dixième élegie* de Rilke, créée dans la même année de 1922 que le poème d'Eliot¹⁵. Rappelons d'emblée que Rilke avait un rapport extrêmement chargé aux grandes villes en général et à Paris en particulier, qui l'a fasciné, où il aimait vivre et d'où il aimait s'enfuir, au nom d'une condamnation à la fois sensorielle qu'idéologique. Qu'on lise la troisième partie de son cycle *Le livre d'heures* et son roman *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, tous les deux consacrés entièrement à décrire une existence misérable, répugnante et fausse ; et qu'on lise encore les nombreux passages dans ses lettres, où durant vingt ans il a expliqué et réexpliqué pourquoi il abhorre tout ce qui est cité moderne ; et parmi ces lettres surtout celles datant de 1903, où il s'est référé à Baudelaire, mais de préférence à l'auteur du cycle des *Petits poèmes en prose*, dans lequel Baudelaire a brisé l'expression versifiée en expression en prose, pour représenter l'existence brisée dans la grande ville de Paris¹⁶. Or, dans son poème qui clôt le cycle des *Élégies de Duino*, Rilke a créé une structure originale, dans laquelle il laisse clairement entrevoir l'héritage topique et poétique de Baudelaire, il en a même renforcé son aspect répugnant et aussi sinistre – mais pour transfigurer cet héritage, et pour arriver en fin de compte ou plutôt en fin de périple à un message jubilatoire sur une existence humaine qu'on ne peut désigner autrement que méta-citadine. Le texte commence par une exclamation, où le personnage poétique à la première personne invoque en mode optatif son propre futur chant au moment de la mort, c'est à dire qu'il invoque ce texte à composer lui-même. Par ce début (très différent des débuts à caractère descriptif des trois autres), Rilke place son texte à composer ainsi que tout ses éléments descriptifs, qu'ils aient une dénotation brutalement concrète ou une dénotation sphérique et symbolique, dans le cadre d'une composition langagière auto-thématique et imaginaire.

¹⁵ Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main : Insel, 1976 : 721–726.

¹⁶ Surtout dans la lettre du 18 juillet 1903, Rainer Maria Rilke & Lou Andreas Salomé : *Briefwechsel*, Frankfurt am Main : Insel, 1979 : 65–75. V. aussi la lettre du 19 octobre 1907 à Clara Rilke, où il s'enthousiasme pour le poème *La charogne* de Baudelaire, Rainer Maria Rilke : *Briefe über Cézanne*, Frankfurt am Main : Insel, 1983 : 50 sqq.

Après cette auto-définition en forme d'une exclamation optative, le texte suit le long parcours de son héros poétique. Ce parcours est divisé en deux parties : dans la première il traverse les étapes visuelles et événementielles de la «ville-douleur» [*Leidstadt*] pour atteindre une palissade minable, et encore plus minable, sur cette palissade une affiche vantant une bière qui porte le nom «la Jamais-Morte» [*todlos*]; tandis que dans la seconde le héros poétique qui lui aussi change d'identité, il devient «Le Jeune homme» [*der Jüngling*] à la troisième personne, est conduit par des figures féminines allégoriques à travers les étapes d'un cosmos mi-mythique mi-fantaisiste, avant qu'ils ne disparaissent tous, et que le long texte ne trouve sa conclusion dans une description impersonnelle et plutôt suprapersonnelle de la constellation d'une copulation universelle, faisant rapprocher les emblèmes du ciel et ceux de la terre, les uns aux autres dans un mouvement perpétuel d'élévation tant que de descente. Déjà par ce bref résumé on pourrait entrevoir le chiasme fondamentale dans la conception de ce poème. Dans la première partie, le personnage traverse l'espace du monde de l'en-deçà tel qu'il s'incarne dans une sorte de cité-foire, avec toutes ses bâtisses, tous ses engins et toute sa population formidablement présents, dont par exemple le bureau de poste, l'église, le stand de tir, les balançoires, et encore les hommes érotisés par l'argent; c'est l'espace de la vie, dirait-on communément, mais trop communément par rapport au sens de la représentation. Rilke ne se prive absolument pas de multiplier des effets absolus criards, il ne cesse d'y intégrer des onomatopées à la limite du grossier, et aussi il cerne chacune des apparitions par des allégories trop banales et toujours dévaluantes. C'est ainsi qu'il nous fait saisir la morale irréfutable de cette première partie du parcours : plus l'espace de cette ville est, pour citer encore une fois l'adjectif inaugural de Baudelaire, «fourmillante», plus toutes ses manifestations sont lourdes et stridentes, et encore, plus ses personnes et ses engins s'agitent dans des mouvements incessants (on se rappellera du mouvement vigoureux et insensé des personnages chez Baudelaire et chez Apollinaire), plus il s'avère que cet espace de la cité-foire n'est que «le moule du vide» [*Gußform des Leeren*], et que finalement il n'existe absolument pas. C'est l'espace d'un faux parcours qui, à force de viser à une multitude des buts dispersés, ne fait qu'imposer la reconnaissance d'un manque criard d'un vrai but, où l'avancée perpétuelle de son héros n'a aucun vrai sens téléologique. La deuxième partie est régie par le principe contraire. Conduit pas des figures de femmes mythiques, son héros traverse le monde de l'au-delà, c'est à dire une succession de lieux mythiques entre les profondeurs d'une mine souterraine, le visage statufié d'un pharaon terrestre et la hauteur d'une constellation stellaire, avec des personnages et des objets

tous mythiques, qui par ailleurs s'intègrent le plus souvent dans des mythes à moitié arbitraires et individuels ; c'est l'espace de la mort, dirait-on communément, mais encore une fois cette désignation serait infidèle au sens de la représentation. Puisque plus toutes ces visions et tous ces événements sont manifestement fictifs, plus ils s'alignent les uns après les autres dans leur état de stabilité immuable, plus il s'avère que cet espace de l'invention mythocosmique est le seul qui est « plein » (textuellement : *vollere*, « plus plein ») et finalement qu'il « existe vraiment » [*ists wirklich*]. C'est l'espace d'un parcours qui, tout en étant fantaisiste, se dessine d'une façon continue et linéaire ; très différemment de la fleuve menteuse chez Baudelaire, de la fleuve mortelle chez Apollinaire et de la sécheresse dévastatrice chez Eliot, c'est « un courant porteur » [*tragender Strom*] qui fait avancer le héros de Rilke toujours plus loin, pour atteindre le seul vrai but ultime (par ailleurs : à cette étape déjà tout seul, abandonnant ses guides), à savoir à reconnaître l'accomplissement du sens téléologique de la création. Pour revenir au sujet immédiat de cette contribution : dans le poème de Rilke la cité-foire moderne est l'espace de l'Anté-Univers et de l'Anti-Univers réel, fourmillant et terrestre, autant dire inexistant, vide et infernal, qui doit être créé et reste aussi valable, mais seulement pour précéder à la Création du seul Univers plein et existant, à savoir de l'Univers poétique.

En guise de conclusion de cette contribution je ne fais que prononcer quelques mot-clefs, en vue d'un traité de caractère plus théorique. La présentation de cette lignée historico-topique dans la poésie fait ressortir, à ce qu'il me semble, avec une acuité qui est le privilège des créations langagières et surtout poétiques, deux particularités paradoxales de toute création spatiale humaine. *Primo*, qu'elle n'a rien d'une appréciation passive d'une donnée naturelle et définitive, elle est toujours volontaire jusqu'à en devenir aléatoire, elle l'a toujours été – qu'on pense à l'exemple archaïque dans la langue allemande, où les mots *da* [là] et *du* [tu] sont étymologiquement identiques, le Je a délimité le vide par un geste langagier, en y désignant un point et y mettant une autre personne (et, si on croit à l'existence d'un *d/t* indoeuropéen déictique, aussi un « D-ieu »). Et *secundo* : que cette création est aussi à limine temporelle, puisque un espace ne peut pas être créé, imaginé, décrit et déterminé que par le mouvement qui se déroule en lui ; on comprend les raisons profondes qui ont amené Klee à rechercher avec une véritable obstination des procédés pour faire valoir des effets polyphoniques dans ses tableaux. Mais tout cela mérite vraiment à être traité dans un autre article.