

Ivresses, jeûnes, goinfreries : quelques aspects de la nourriture (et de la boisson) dans la poésie avant-gardiste

Jaime Barón Thaidigsmann

La question de la date de naissance de l'avant-garde a souvent été posée mais les réponses données varient sans qu'une seule semble justifier une position définitive. Dans le cas de la production poétique les noms prolifèrent comme possibles *terminus a quo* : s'agirait-il de Rimbaud ? de Marinetti ? d'Apollinaire ? La Grande Guerre sert en général de borne historique acceptable pour situer l'effervescence de nouveaux mouvements littéraires, mais là encore la question est amplement ouverte au débat. En examinant la production poétique entre, disons, 1870 et 1920, on s'aperçoit que l'école symboliste domine longtemps le panorama littéraire pour laisser place à une série de démarches qui finissent par la balayer. Sans aucun doute, dans la conscience d'une bonne partie des poètes nés à la fin du XIXe il y avait un pas à faire, un travail à l'encontre des habitudes acquises. C'est cette situation qui met en lumière par exemple les commentaires ironiques d'un Max Jacob au jeune Apollinaire quand celui-ci lui soumettait ses vers : « Encore trop symboliste ! »¹

Certes, les préférences symbolistes – le jardin, le lac, la sirène – ont gardé leur prégnance comme hauts lieux naturels de la poésie, de Verlaine à Régnier, de Mallarmé à Valéry, et au-delà. En traitant le thème de la nourriture – et dans une moindre mesure, de son parallèle, la boisson – nous n'entendons pas nous astreindre à un « après » du symbolisme. Les exemples signalent aussi un « avant » et un « pendant » qu'illustrent Rimbaud ou Corbière. Notre examen, nécessairement sommaire et incomplet (on ne traitera pas par exemple le surréalisme), vise à éclaircir le sujet de la nourriture comme élément d'une poétique ascendante dans les avant-gardes en opposition frontale au symbolisme. L'époque de Marinetti, d'Apollinaire et de Tzara bouillonne avec un engouement pour le nouveau, que ce thème permet de concrétiser. Il a fallu faire une halte chez Rimbaud, dont l'« Alchimie du verbe » nous a facilité l'approfondissement de grands sujets connexes, le corps et la sexualité, pertinents pour la modernité.

Évidences du corps

Premières évidences : à l'encontre du banquet parnassien et plus tard symboliste, souvent érotisé et porteur de prestiges anciens, le titre de la chanson rimbaldienne « Fêtes de la faim »² détruit tout ce que le lecteur peut se

¹ POUPON (Marc) et FOLLET (Lionel), *Lecture de « Palais » d'Apollinaire*, Paris, Lettres modernes (« Archives des lettres modernes », n° 138), 1972, p. 17.

² RIMBAUD (Jean-Arthur), *CŒuvres complètes*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1960, éd. de Rolland de Reneville et Jules Mouquet, p. 138.

représenter comme fête : non pas la célébration des sens, mais leur dénégation : poème de l’immangeable, de la non-nourriture, comme le démontre Riffaterre³, il rabat également la figure traditionnelle du poète. En effet, tout comme dans le poème « Le loup criait sous les feuilles »⁴, le locuteur-poète est soumis à une consommation comparée à celle du « loup », animal associé à la méchanceté, au manque d’humanité. Les deux textes sont repris dans *Une saison en enfer*⁵, où Rimbaud les présentait comme résultat d’une attitude esthétique et vitale nouvelle, d’une *alchimie du verbe* (« J’aimai le désert ; les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m’offrais au soleil, dieu du feu »). Juste avant de copier les poèmes en question pour illustrer cette poétique révolutionnaire, l’auteur passe au mode exclamatif : « Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l’auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon ! ». Cette phrase, vraiment inattendue, affecte un ton enfantin, mais de quoi s’agit-il ? d’une auto-moquerie ? d’une épiphanie minimaliste ? Probablement des deux en même temps. La scène a recours à deux actions typiquement poétiques, ‘s’enivrer’ et ‘être amoureux’, rendues exemplaires grâce à leur dérivation participiale, « enivré », et adjectivale, « amoureux ». On peut y voir le travail de démolition des deux *topoi* : point d’ivresse de vin mais des émanations d’une « pissotière », point de bel amour mais envie animale d’alimentation d’une « bourrache ». Le choix du mot « bourrache » est peut-être dicté par la proximité phonétique de ‘bourré’, qui fait penser à l’être plein, au rassasiement, ce qui convoque de nouveau l’image de la nourriture, de façon à déconstruire toutes les attentes romantiques ou post-romantiques de ce qu’on appelle ‘amour’.

Mais essayons de comprendre le texte : la dissolution par le rayon met fin à cette scène d’une façon lyrique, sans équivoques. Il y a, ici comme ailleurs, une poétique de l’irrévocable chez Rimbaud : la dissolution, la destruction, les « vergers brûlés », l’offrande de soi au soleil « les yeux fermés ». On comprend que l’énonciateur de la section « Alchimie du verbe » déclare envier « la félicité des bêtes » et avoir été « étincelle d’or de la lumière *nature* ». En ce sens, le nourrissage du moucheron n’est que le détail d’une image du monde où tous les processus matériels de la nature – l’alimentation y comprise – circulent, aussi, en tant que possibles enchantements. Dans l’ensemble d’« Alchimie du verbe », justement la profusion des « sophismes magiques », la richesse de l’« opéra fabuleux » s’opposent à un « je », figuré explicitement ou non, attirant les images du « moucheron », des « sales mouches », un « je » non-mangeur (« Faim », « Le loup criait sous les feuilles ») et non-buveur (« Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises »). L’idée de bonheur, qui hante le texte et son locuteur (« Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver »), nous semble être la ligne de fuite d’une telle opposition, qui atteste l’impossibilité d’une indétermination totale dans le monde. À cet égard, ce moment de la poésie rimbaldienne évoque

³ RIFFATERRE (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, trad. de l’anglais par Jean-Jacques Thomas, p. 103 sq.

⁴ RIMBAUD (Jean-Arthur), *Œuvres complètes*, p. 139

⁵ *Idem*, p. 234 sq.

et en même temps dénie, en dévoilant son revers tragique, l'équivalence entre la poésie et la magie, l'indifférenciation du corps dans le cosmos allaitant⁶.

Ce moment a des lendemains. Chez le premier Apollinaire, le corps suscite d'abord le drame de la dualité. Son caractère sexuel se montre de façon corrosive dans « L'Ermite »⁷, où le locuteur-héros s'écrie « J'ai faim », un cri auquel suit le peu délectable « morceau de gruyère ». Dans la version originale se succédaient deux strophes autour d'un « crâne féminin » qui tournaient le topos pictural et littéraire *memento mori* en moquerie. Un autre héros de la première période apollinarienne, « Le Larron »⁸, se voit confronté à un chœur qui l'accuse d'avoir volé des fruits et qui rapporte les propos « d'amour » « quand il aura mangé », dans une continuité avouée entre l'idée de sexualité, d'amour et de nourriture. Cette idée réapparaît, du point de vue de l'Acteur puis de la Femme, qui demandent d'emplir « de noix la besace du héros », en rime avec « taureau », juxtaposé au « dauphin » et « la vipère mâle », trois symboles de la virilité. Comme dans « L'Ermite », ici se pose une révolte contre le christianisme propre à l'époque. Nous ne sommes pas cependant sûrs qu'Apollinaire écrive « la poésie spectaculaire du paganisme »⁹, mais la donnée de la nourriture est certes essentielle comme sœur jumelle de la sexualité qui manque au héros. Le fantasme ou l'idéal d'Orphée est naturellement présent (le vers « Que n'avait-il la voix et les jupes d'Orphée » est, lui aussi, répété). Dans une discussion érudite, Madeleine Boisson nous rappelle qu'Apollinaire assimilait Orphée à Téraambe et que l'« insecte jaseur ô poète barbare » pourrait se référer à ce dernier¹⁰. Nous voici à nouveau devant une figure du poète devenu insecte. Si Rimbaud promettait burlesquement les amours de la nourriture au moucheron, lyriquement rachetables par la dissolution de celui-ci dans la nature, ici la négation de la nourriture, des fruits, l'élément litigieux, la sexualité du larron « vierge et froid », confirment la dualité du monde (larron-chœur, christianisme-paganisme, homme-femme) et la condamnation du poète à jaser.

Dans « Onirocritique »¹¹ (publié dans *La Phalange*, n° 20, 15 février 1908), Apollinaire rejoint Rimbaud dans sa quête d'un corps magique. Le succès en est assuré dès lors que ce texte simule un récit de rêve. Mais la sexualité est encore une fois ce qui préside aux aventures d'un Moi mythifié, la phrase « Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme » servant de leitmotiv principal. Qu'en est-il de la nourriture ici ? Ses apparitions thématiques indiquent la formation d'un corps-univers où tout circule et qui favorise les pouvoirs du sujet. Ainsi, le locuteur dit avoir avalé « des troupeaux basanés » et grandit « subitement après en avoir mangé [de la viande fraîche] ». La profusion, la métamorphose cosmicisées sont à l'honneur, et le fait de se nourrir – animal et

⁶ GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990, p. 253–4.

⁷ APOLLINAIRE (Guillaume), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1994, éd. de Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface d'André Billy, p. 100.

⁸ *Idem*, p. 91

⁹ BATES (Scott), « The Identity of Apollinaire's Larron », *The French Review*, vol. XL, n° 1, octobre 1966, p. 64.

¹⁰ BOISSON (Madeleine), *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989, p. 467–8.

¹¹ APOLLINAIRE (Guillaume), *Œuvres poétiques*, p. 371.

humain – n'est que l'un des opérateurs, parallèle à celui de la sexualité, de ces processus : « Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline », « Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête ». L'acte alimentaire apparaît tellement nécessaire à la constitution et au renouvellement de cet univers que son revers, la défécation, y laisse aussi des traces (« Le ciel était plein de fèces et d'oignons »). La nourriture est ainsi un élément essentiel pour le fonctionnement d'un champ sémiotique et spatial d'un Moi tout-puissant. En ce sens, ce texte étonnant réinterprète la quête de l'indifférenciation rimbaldienne grâce à l'occupation de l'espace par le sujet dans un jalon significatif du déplacement de l'intériorité symboliste¹².

Dans *Alcools*, au fur et à mesure qu'Apollinaire se libère du symbolisme, le burlesque est moins présent. Les excès (ou anti-excès) du « Larron » (première publication en 1903), de « L'Ermite » (première publication en 1902) ou du « Palais »¹³ (première publication en 1905) ne trouvent pas de continuité dans les poèmes postérieurs. L'ivresse de « Vendémiaire »¹⁴ est directement mise au service de la célébration lyrique. L'évident symbolisme christique du poème concourt à apporter des assises quasi euphémiques au vœu de totalité alors que la menace du carnage est toujours là (« Tous les grains ont mûri pour cette soif terrible / Mes grappes d'hommes forts saignent dans le pressoir »). Quand le vin qui concentre « L'univers tout entier » est présenté au locuteur-poète, on glisse vers le mouvement, la multiplicité :

Actions belles journées sommeils terribles
Végétation Accouplements musiques éternelles
Mouvements Adorations douleur divine
Mondes qui vous ressemblent et qui nous ressemblent

L'apogée de l'ivresse se lie donc à une vision de la pluralité des mondes et des actions, parmi lesquelles on ne manquera de noter les « Accouplements », mot qui, dans la lignée d'« Onirocritique », place la sexualité au cœur du mythe de la totalité. Il est curieux de signaler l'apparence physique du vin total, puisqu'il est « présenté » au poète. On peut dire que ce dernier est un vrai buveur, à tel point que, une fois réalisée la transmutation vin-Paris, on en a devant nous une autre, Paris-je, qui le consacre *physiquement* comme poète de la ville moderne (« Écoutez-moi je suis le gosier de Paris », p.154). La totalité de l'univers, concentrée dans le vin, appelle directement aux sens, puisqu'elle se donne à voir comme saveur, dans une nouvelle déviation du paradigme de la quête symboliste de l'absolu¹⁵.

¹² Voir l'évolution historique du symbolisme au surréalisme que propose Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 2002.

¹³ APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, p. 61.

¹⁴ Première publication dans *Les Soirées de Paris*, n° 10, novembre 1912, mais composé probablement en 1909-10, voir DECAUDIN (Michel), *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1996, 3^{ème} éd. revue, p. 224. Voir APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, p. 149 sq.

¹⁵ LOUETTE (Jean-François), « L'unanime et "l'unicorps" » in *Recherches & Travaux*, Hors série, n° 14, "Alcools", en corps. *Lectures et situation du recueil d'Apollinaire*, Grenoble, Université Stendhal, 1998, p. 54.

Opérations de détournement, Dada

Le régime burlesque de « L'Ermitte » met à l'écart les ambitions des héros symbolistes. Dans « Palais », les repères anti-symbolistes ou plutôt, tournant en dérision le symbolisme, sont incontestables¹⁶. Le passage à la salle à manger comme *limen* spatial et symbolique du poème donne lieu à un banquet macabre et figé, où, dans une ambiance saugrenue, le locuteur affronte la découverte de son identité. Les « pensées » qui se promènent vers « le Palais (...) au fond du Rêve » sont alors « mortes dans mon cerveau », le Palais (édifice incantatoire) devenant la partie supérieure de la bouche où l'on déglutit des mets hyperboliques. Loin de découvrir une « âme », la quête – la promenade – donne lieu aux excès grotesques du repas qui matérialise les pensées mortes du locuteur. Le poème présente aussi des notes d'un érotisme cru (« Des chairs fouettées des roses de la roseraie », « Dames de mes pensées au cul de perle fine ») qui suscitent l'effet du sarcasme sur le fond historique des amours du roi d'Angleterre Henri II. La transformation est patiemment préparée grâce au dispositif narratif du texte qui finit par s'arrêter dans la scène du banquet. Nous avons dit scène *figée*, et, en effet, ce repas souterrain, scatologique et explicite, prend le relais du « paysage d'âme » symboliste, du travail, demandé par Vielé-Griffin, « d'autopsychologie intuitive »¹⁷. Le détournement à cet égard ne peut pas être plus criard.

La transformation des apparences est aussi à l'origine de « La Mendiante de Naples »¹⁸. Sous le voile de la charité (aumône donnée à une mendicante), le texte donne à voir le réel caché : une caisse énigmatique où il y a de la terre et des bananes. Des incongruités s'y glissent, parmi lesquelles le contexte culturel et géographique de la nourriture (américain, non européen ou italien) et son état de mi-pourriture. Le personnage sort d'un palais (appelé orgueilleusement « mon palais »), c'est-à-dire, de la culture et du protocole littéraire symboliste, mais la vérité qui surgit devant ses yeux l'oblige à faire face à une nature (« terre rouge », « bananes ») qui commence à se décomposer. À notre sens, on nous donne les éléments d'un refoulement exposé à la lumière : de la culture à la nature comme de la nourriture à la sexualité s'origine un malaise qui, de manière moins insistante que dans « Palais », remet en question l'identité du locuteur. La fictionnalité du conte (« palais », « mendicante », « des pièces de monnaie », « Un jour »), prochaine du symbolisme, cède la place à l'horreur de la décomposition. Max Jacob aime la « situation » de l'œuvre littéraire¹⁹. Ici le titre situe le poème et lui donne une atmosphère spéciale. Naples est un mythe de la culture méditerranéenne ; dans l'Antiquité, elle était d'abord appelée *Parthenope*, qui contient la racine signifiant 'vierge'. C'est, aussi, cette culture qui est déniée : point de *mater* heureuse, point de nourriture de la terre, point de solarité, point de désir : la terre est dans une caisse-cage où les bananes, étrangères par leur

¹⁶ DURRY (Jeanne-Marie), *Guillaume Apollinaire. Alcools*, Paris, SEDES, CDU, 1978, vol. II, p. 33-48.

¹⁷ « Qu'est-ce que c'est ? », *Les Entretiens politiques et littéraires*, 1^{er} mars 1891, cité dans ILLOUZ (Jean-Nicolas), *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française (coll. « Le Livre de poche »), 2004, p. 135.

¹⁸ JACOB (Max), *Le Cornet à dés*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978, p. 144.

¹⁹ Voir sa préface au *Cornet à dés*.

origine américaine, pourrissent. On a parlé de volonté mystificatrice de Max Jacob, de son « réalisme apparent qui n'est qu'un leurre »²⁰. Les points de suspension de la fin invitent à poursuivre la circulation du sens à travers la pourriture des bananes, qui est la résultante surdéterminée d'un leurre bien visible, une nouvelle transformation des rêveries symbolistes et des représentations traditionnelles et classiques.

Le traitement du motif de la nourriture chez Apollinaire et Max Jacob induisent l'élimination de symbolisme. Avec Dada et les poètes autour de Dada, nous avons affaire à des opérations plus expéditives. Mangeurs et buveurs, ces auteurs entendent mener au paroxysme l'attaque à la tradition en vue de préserver la spontanéité de ce qu'on a parfois appelé « la vie moderne ». La nourriture, la boisson servent le plus souvent d'élément humoristique ou de diffraction de la conscience poétique. La grande portée lyrique de « Vendémiaire » est changée en notation parodique de consommation, qu'il s'agisse du « gin cocktail du lever du soleil », de la « lumière peach brandy » de Tzara (*Cinéma calendrier du cœur abstrait*²¹, 10, 19), du couchant de Huidobro que l'on boit « comme une grenadine » (« Honni soit qui mal y danse »²², *Automne régulier*) ou même de la « Nounou nuage impolitesse » qui vient « boire » l'épaule du locuteur picabien (« Balançoire »²³, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*). Le thème lyrique se présente comme *gagé* qui s'auto-dénonce et se résout dans un ethos humoristique ; le cosmos, le soleil, la lumière, sont des éléments miniaturisés par rapport à un locuteur consommateur et péjorés en face d'une tradition poétique millénaire.

Chez Picabia le motif de la nourriture exacerbe sa parenté avec la sexualité : dans « Rire »²⁴ (*Cinquante-deux miroirs*), le jeûne de l'ermite apollinarien se renverse dans une scène moderne explicite :

L'eau me vient à la bouche
Comme un ver tzigane
Il se moque de moi
Mais je l'ai entendu
Dans la chambre à coucher
Fille publique acajou
Pourquoi jeûnez-vous

La raillerie est poussée loin, non seulement par rapport à une idée de la poésie en particulier mais à la bienséance sociale et au rôle du poète. Ainsi, à sa figure en saltimbanque, en clown²⁵, Picabia ajoute celle de l'« ange pique-assiette »

²⁰ RAYMOND (Marcel), *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1985, p. 255.

²¹ TZARA (Tristan), *Œuvres complètes*, tome I (1912-1924), Paris, Flammarion, 1975, éd. d'Henri Béhar, p. 126, 129.

²² HUIDOBRO (Vicente), *Obra poética*, Paris, ALLCA XX (coll. « Archivos », n° 45), 2003, éd. de Cedomil Goic, p. 662.

²³ PICABIA (Francis), *Poèmes*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 80

²⁴ *Idem*, p. 44.

²⁵ STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris-Genève, Flammarion-Skira, 1970.

(« Sourire »²⁶, *Cinquante-deux miroirs*), du « pâtissier qui fait des vendanges à l'hôpital » (« Cafetière de beurre »²⁷, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*), dans un clignotement parodique à « Vendémiaire ». Si, comme l'indique Poggioli²⁸, ces allégories mettent en relief l'aliénation de l'artiste, on pourrait dire que Picabia les porte au degré ultime d'une auto-conscience de dérision où l'on verra se glisser, aussi, la tentation de liquider la poésie. Pour sa part, Tzara matérialise et chosifie en nourriture les contenus des croyances : « Je coupe en morceaux l'auréole du saint et je la mange comme un gâteau » (dernier vers de « Danse obscure briser », *Nord-Sud*, 15 mai 1918). Dans ce cas-ci, la nourriture sert de complaisance et de soutien métaphorique à l'attaque contre les représentations de la morale religieuse reçue. Le poème montre que, au-delà du geste, la culture avant-gardiste tend aussi à accomplir des actes²⁹ : un acte de manger assimilé à la libération des « lions derrière la gare », à l'extériorisation du faux dans le « magasin du comestible », et que le locuteur donne à voir comme quelque chose que l'on doit présenter aux autres (« Je vous apporte », premier vers).

La poésie de Picabia évoque la communauté avant-gardiste avec moquerie (« Musiciens en silhouettes masquées / goinfres frénétiques des styles fondus », « Poison ou revolver »³⁰, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*); cette poésie se joue de tout, y compris du locuteur, qu'ils soit cuisinier, goinfre ou à jeun (« La musique rit, l'ennui disparaît / Il est minuit au goût de miel, / mais ces conditions favorables ne servent à rien », « Les signes de la main »³¹, *Thalassa dans le désert*). La nourriture, alors, est aussi ce qu'on prépare, on concocte, au même titre qu'on fait de la poésie. Huidobro utilise cette équation pour marquer de façon sournoise la supériorité du locuteur face à une poétique insuffisante :

Montagnard voulez-vous les chaussures du bon Dieu
Et un petit paravent
Voulez-vous un panier
Plein de cerises ou des cheveux du vent
Voulez-vous un oiseau pour les usines
Voulez-vous un sandwich de lumière pour les alpins
Et un orchestre liquide pour les alpines
(*Tout à coup*³², 17)

La fabrique du texte – une fabrique foncièrement anti-mimétique – s'appuie largement sur la thématique de la nourriture. Dans le poème huidobrien le sujet de l'escalade n'est pas sans signification : ce que l'on monte se construit comme désir, dans un jeu enfantin qui, cependant, fait du poète un dieu, un ordonnateur

²⁶ PICABIA (Francis), *Poèmes*, p. 52.

²⁷ *Idem*, p. 105.

²⁸ POGGIOLI (Renato), *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, trad. esp. de l'italien par Rosa Chacel, p. 154.

²⁹ Voir le débat critique autour de la dichotomie avant-gardiste acte/geste dans POGGIOLI, *idem*, p. 44.

³⁰ PICABIA (Francis), *Poèmes*, p. 105.

³¹ *Idem*, p. 283.

³² HUIDOBRO, *Obra poética*, p. 697

libre du matériau poétique. Picabia opère dans le même champ d'autonomie dans son poème « En Suisse »³³ (*Poèmes et dessins de la fille née sans mère*), où le paysage se voit modifié par des notations d'une cuisine nettement étrangère à la scène extérieure (« C'est signé comme un loir confiture espagnole », « Les sapinières de beurre rient pour boire du café »). Le dernier vers insiste encore sur le rôle tout-puissant, si parodié, du créateur : « La nature s'agenouille devant moi ». On est là devant l'un des innombrables exemples de l'hostilité avant-gardiste envers le langage commun³⁴ : au-delà de ses effets humoristiques, la présentation de la nature comme réfectoire du poète normalise la poésie comme activité quasi-scientifique réservée à des initiés, à ceux qui connaissent un *modus operandi* spécifique.

On ne s'étonnera donc pas de voir la lune devenue l'un des noyaux contentieux de la puissante constellation thématique de la nourriture. C'est elle, en effet, l'une des cibles préférées de la poésie avant-gardiste, qui, ainsi, attaque le code romantique de la nature. Déjà Corbière en faisait un topos détourné de toute la tradition dans son « Paysage mauvais »³⁵ : « la lune avale / De gros vers, pour passer la nuit ». Pour Picabia, ce motif est le lieu d'un pathos exclamationnel aux effets humoristiques : « ô cocido de la lune », et le mot espagnol attire directement la figure du poète en « torero habillé de confitures » (*Poésie ron-ron*³⁶). Le fragment en question expose un va-et-vient carnavalesque, où le locuteur semble obsédé par un réel affichant sa nature alimentaire (« toujours coiffé en toilette de gala / sous le sabot de mules / confites en dévotions / pour manger des plats déguenillés » ; « visions cauchemars du chocolat haciendas / dans la pluie »³⁷). On y est dans un extérieur rempli d'images créées par un sujet qui reconnaît qu'« il n'y a pas de conducteur »³⁸). À l'opposé de la scénographie grandiose de la lune de la nuit d'été, ici la lune se voit assujettie au traitement cuisinier dans un espace fermé dont le caractère hostile est connoté par la comparaison « qui ressemble au diable / dans une cage bleue »³⁹. Dans le même poème on peut lire : « dans le lit qui aboie / au bidet de la lune »⁴⁰, et de nouveau nous avons affaire à une dégradation et miniaturisation du motif renforcée par les incongruités sémantiques et spatiales. La toilette intime remplace l'acte de manger et, comme dans le cas d'« Onirocritique », on ne manquera pas de noter la communauté des deux thèmes.

Dans certains poèmes des années 20, Huidobro choisit ce topos pour en faire le lieu d'un questionnement de la poésie. Ainsi, dans « Automne régulier »⁴¹ (*Automne régulier*), la reprise « tourne en vain » est l'action – inaction – verbale d'une lune qui a perdu son pouvoir d'enchantement lyrique. Ce refus se relie à

³³ PICABIA, *Poèmes*, p. 100

³⁴ POGGIOLI, *idem*, p. 53.

³⁵ CORBIÈRE (Tristan), *Les Amours jaunes*, Paris, Poésie /Gallimard, 1973, p. 133.

³⁶ PICABIA, *Poèmes*, p. 150.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ PICABIA, *Poèmes*, p. 152.

⁴¹ HUIDOBRO, *Obra poética*, p. 631.

d'autres motifs spécifiquement poétiques (« oiseaux »), qui disent leur vide ou leur négation (« Il n'y a plus d'oiseaux »), ou dont le chant annonce les horaires précis d'un monde obsédé par le temps linéaire (en opposition, justement, au temps cyclique de la lune) : « Et la rose s'effeuillant sur l'oiseau qui chante / À minuit quarante ». Le catalogue de *topoi* morts, itératifs, inefficaces, est complété par « La nature morte du clair de lune / Avec l'assiette au bord de l'eau ». Le clair de lune est devenu un objet mangeable, chosifié, un matériau que le poète peut se permettre de laisser dans son assiette. Dans « Océan ou dancing »⁴², le vers « Tu boiras goutte à goutte le clair de lune tout chaud » mime ce que l'on dit à un malade (tasse d'infusion) ou à un condamné (poison, torture). En effet, il convient au poète avant-gardiste de se débarrasser de la lune romantique et symboliste (comme on se libère d'une maladie, d'une peine) ou de la rabaisser jusqu'à la dérision. Dans « Automne régulier », la lune comestible dans son assiette concrétise le mouvement de déplacement et délocalisation de la « poésie » et traduit la volonté du dépassement par rapport à la production du XIXe siècle grâce à l'insistance sur le lecteur que l'on presse de regarder les opérations – dénégations – effectuées par le poète (« viens regarder dans mes îlots »).

La production dadaïste et para-dadaïste pose la question d'une poésie qui dit son refus, et par là, dans une certaine mesure, son impossibilité paradoxale, puisqu'elle est tout de même écriture. À la fin de la troisième partie de la « Chanson dada »⁴³ (*De nos oiseaux*), Tzara mène au climax des refrains alimentaires dans un mouvement typiquement anti-médiateur. Ce que l'auteur suggère à son public (plutôt qu'à son lecteur : le texte figure dans le « Procès Barrès », *Littérature*, n° 20, août 1921), s'éloigne de tous les processus poétiques de la médiation, des échanges entre l'homme et le cosmos⁴⁴. Manger « du veau » c'est de l'alimentation pure et simple, une donnée limitée en elle-même, sans aucune projection, même pas humoristique. La musicalité est pourtant là, obligeant à lire et à relire le refrain, à écouter son rythme qui s'aligne sur le parallélisme « mangez » / « buvez » / « lavez ». Manger du veau comme boire de l'eau serait un acte d'hygiène, notion sur laquelle Dada a insisté. C'est là le beau scandale de la conversion poétique. À la série des codes sexuel ou du paysage fabriqué qui remplacent ou réinterprètent le code de la nourriture, Tzara ajoute un code des temps modernes, le code de l'hygiène, qui fait son irruption incontestable de détresse comme contenu aliéné.

Dada a multiplié ses opérations négatives. À l'espace magique et nourricier recherché par Rimbaud et Apollinaire se substituent des configurations techniciennes, moyennement anti-poétiques. Dans *Jésus-Christ Rastaquouère* on peut lire : « NOUS SOMMES TOUS DANS UN TUBE DIGESTIF – Et ce tube digestif est de plus en plus grand, il représente l'espace, alors que le nôtre n'est qu'une étoile filante, perçue par cet espace un fugitif instant »⁴⁵. L'univers est anatomisé : le lecteur se trouve comme renvoyé à soi-même, à son propre corps comme donnée irrécusable, mesurée. Picabia mime la prose scientifique là où Apollinaire et Rimbaud sacrifiaient tout au lyrisme. Il y a une

⁴² *Idem*, p. 658.

⁴³ TZARA, *Œuvres complètes*, tome I, p. 232.

⁴⁴ GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990, p. 96 sq.

⁴⁵ PICABIA, *Poèmes*, p. 254.

idée de prose dans la poésie dadaïste que les thèmes alimentaires concourent à matérialiser. Comme dans les banquets et les jeûnes post-symbolistes, les drames du corps s'y exposent ou, plutôt, se soumettent à la machine de la représentation. La célèbre « transcendance de la langue »⁴⁶ de la poésie moderne bute sur ce lieu tenace de la chair, qui nourrit une rhétorique parallèle en tant que choc et domaine de l'agrammaticalité. Dans ses excès et ses pénuries, la nourriture serait-elle l'expression métaphorique d'un « point subjectif »⁴⁷ aux prises avec la civilisation moderne ?

⁴⁶ FRIEDRICH (Hugo), *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de poche (coll. « Références »), 1999, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, p. 213.

⁴⁷ ADORNO (Theodor W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck (« Collection d'Esthétique », n° 21), 1974, trad. de l'allemand par Marc Jiménez, p. 46–50.