



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

## L'itération poétique dans *La porte à la clairière* d'Andres Ehin

**Kristjan Haljak**

Université de Tallinn, Estonie

kristjanhaljak@gmail.com

### Résumé

Le but de cet article est de montrer, sur la base du recueil de poèmes *Uks lagendikul* (*La porte à la clairière*), l'importance du phénomène itératif dans la création de l'imaginaire surréaliste dans l'œuvre d'Andres Ehin. Avant d'aborder directement la poésie ehinienne, nous essaierons aussi de décrire l'importance originelle de la répétition poétique et son interprétation dans la philosophie du langage d'auteurs comme Jacques Derrida et Julia Kristeva. Nous nous référons aussi à la théorie générale du surréalisme, présentée par l'initiateur du mouvement André Breton et par les chercheurs du langage surréaliste comme Anne Reverseau, Nicole Geblesco, Michel Riffaterre et Claude Abastado.

**Mots-clés** : poésie surréaliste, Andres Ehin, itération, répétition poétique, théorie de la littérature

### Poetic iteration in *The door on the field* by Andres Ehin

### Abstract

The objective of this article is to show through the example of the collection of poems *Uks lagendikul* (*The door on the field*) the importance of the iterative phenomenon in the creation of the surrealist imagery in the poetry of Andres Ehin. Before we approach directly the poetry of Andres Ehin, we will also try to describe the original importance of poetic repetition and its interpretation in the language philosophy of such authors as Jacques Derrida and Julia Kristeva. We will also refer to the general theory of surrealism that is defined and elaborated by the initiator of the surrealist movement André Breton as well as by the researchers of surrealism like Anne Reverseau, Nicole Geblesco, Michel Riffaterre and Claude Abastado.

**Keywords**: surrealist poetry, Andres Ehin, iteration, poetic repetition, literary theory

Traditionnellement, dans le contexte de la littérature estonienne du 20<sup>e</sup> siècle, on ne parle principalement que de deux poètes surréalistes<sup>1</sup>. Le premier, Ilmar Laaban, a publié un recueil jouant sur les thèmes et les méthodes des surréalistes français au début des années 40, mais plus tard il s'est consacré à d'autres démarches. Le

second est Andres Ehin (1940 - 2011), lequel a commencé à écrire une vingtaine d'années plus tard, en publiant pendant quarante ans une grande quantité de livres, et qui, après plusieurs changements de style, est toujours revenu à sa manière d'écrire la plus originelle. Nous nous concentrerons sur l'analyse de la poétique de l'un de ses recueils les plus célèbres *Uks lagendikul (La porte à la clairière)* dont la méthodologie et le style paraissent au premier abord clairement surréalistes. Nous essaierons de montrer l'importance de la répétition modifiante, de l'*itération poétique*, dans la création de l'imaginaire surréaliste à l'aide d'exemples tirés dudit recueil ehinien.

Avant d'analyser les aspects spécifiques du phénomène de la répétition surréaliste dans la poésie d'Ehin, nous devons d'abord aborder l'importance de cette méthode dans l'écriture dite traditionnelle. Parmi d'autres chercheurs, le linguiste Nicolas Ruwet a montré dans son œuvre *Langage, musique, poésie*, que la répétition caractérise fondamentalement et la musique et le langage poétique, étant ainsi la spécificité la plus importante de toute œuvre poétique (Ruwet, 1972 : 9-12). Pourtant nous pourrions dire qu'une sorte spécifique de répétition phonétique et rythmique (c'est-à-dire les rimes et la prosodie) était le trait caractéristique *sine qua non* de la poésie jusqu'à la révolution poétique du 19<sup>e</sup> siècle dont les acteurs les plus importants - Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé - étaient les premiers à arriver à l'expérimentation, ou pour le dire en poursuivant la vague eidétique et phénoménologique, à l'expérience d'une nouvelle poétique qui rejouait et réjouissait des mécanismes de la création poétique en modifiant les lois de l'aspect *itératif* de l'écriture d'une manière si choquante que toute la littérature ressentait déjà les tremblements qui allaient finir par la submerger. Pour avoir une illustration simplifiée de cette transformation qui a eu lieu dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, nous pourrions regarder la comparaison schématique que nous donne David Evans (Evans, 2004 : 14) où nous pouvons voir que jusqu'ici l'opposition générique se jouait entre la poésie et la prose, cette dernière se caractérisant par le statut formel d'être écrite en vers et par le statut qualificatif d'être rythmique, tandis que la prose avait le statut formel prosaïque et le statut qualificatif non rythmique. La révolution poétique détournait les valeurs et rendait insensée la distinction poésie/prose. Dès lors, la nouvelle opposition se dévoile comme *poésie/non-poésie*, les deux composants pouvant être formellement en vers, en vers libre ou en prose et *rythmé* ou *non rythmé*. Pourtant, le premier de ces deux qualificatifs restait toujours plutôt associé à cette littérature qui était considérée traditionnellement comme de la poésie. Pour justifier encore notre déroutement du surréalisme estonien postbretonien vers la poésie du 19<sup>e</sup> siècle, nous devrions mettre l'accent sur l'importance qu'Evans accorde à la transgression

à laquelle Baudelaire soumettait la structure rythmique du vers classique. Evans souligne que l'utilisation des vers irréguliers (jouant ainsi sur l'aspect modificateur de la répétition) déjà dans les *Fleurs du mal*, annonçait l'arrivée de la poésie en prose du *Spleen de Paris*<sup>2</sup>.

D'ici, nous voyons qu'il n'y a qu'un petit pas à la compréhension de l'idée de l'*itérabilité* que nous propose Jacques Derrida dans sa réponse à la théorie des actes langagiers illocutoires développée par J. L. Austin dans son livre *How to do things with words*. Dans le texte de Derrida *Signature, événement, contexte*, présenté pour la première fois déjà dans une conférence à Montréal en 1971 - la même année de la parution dudit recueil d'Ehin -, le philosophe propose le concept d'itérabilité pour démontrer que la possibilité de la répétition et, par la suite, de l'identification des marques est impliquée dans tout code, le rendant ainsi communicable, transmissible, déchiffirable et itérable pour tout usager possible (impliquant ainsi la mort potentielle du destinataire originel ou idéal). Il préférerait l'emploi du mot *itérabilité* au concept plus commun de répétition, pour y insérer l'idée de l'altération du sens et du message, grâce à l'histoire étymologique de *iter* qui viendrait de *itara*, de 'autre' en sanskrit. Bien que l'*itérabilité* derridienne ait eu comme quête la description de tous les phénomènes langagiers (en soulignant l'idée prédominante de la prévalence de l'écriture sur la parole), ce concept s'associe sans difficulté à notre analyse qui a pour objectif la compréhension de la pratique d'écriture dite surréaliste qu'Andres Ehin emploie dans la création de son œuvre poétique - ou, pour en préciser notre base de recherche en l'opposant à l'approche positiviste-biographique, qui *s'emploie* dans ces textes indépendamment de sa propre volonté d'écrivain. L'itérabilité dont nous voulons montrer la présence constante dans le recueil *Uks legendikul (La porte à la clairière)*, se déploie dans la répétition altérante des images. Cette itération s'exprime dans les répétitions concrètes des éléments linguistiques (des sons/des phonèmes, des *mots*/des morphèmes/des lexèmes, et des vers entiers), ainsi que dans la récurrence des images poétiques et des motifs. Marie-Christine Lala traite la question de la réitération poétique dans son article sur la prose poétique de Georges Bataille. Elle voudrait comprendre quelle est la liaison entre une figure poétique et la répétition. Etant donné que normalement une figure poétique est vue comme forme linguistique isolable (Morel, 1982), elle souhaiterait trouver la réponse à la question si cette répétition ne pourrait pas être circonscrite en tant que figure. Elle veut ainsi accéder au réel du langage, à l'impossible langagier, et pour le faire, elle voit la nécessité de savoir « reconnaître le réel propre de la langue à ce qu'il a de répétable, et de plus savoir le constituer en réseau dans la langue de telle sorte qu'il y permette de voir des régularités là où l'excès et le manque déchaînent les plus grandes irrégularités de langage » (Lala,

2000 : 13). Nous comprenons que l'impossible dont parle Lala renvoie clairement à notre concept de surréalité poétique.

La récurrence modifiante des images poétiques est aussi inséparable de la structure de la métaphore filée surréaliste décrite par Michel Riffaterre dans son livre *La production du texte*. La métaphore filée est une métaphore continue qui élabore la première image dans la continuité du poème. L'itération s'exprime ainsi dans ce détournement de l'horizon d'attente créé grâce aux tournures, qui s'exprimeraient comme illogiques en dehors de la situation d'énonciation poétique jouant sur la petite erreur et échappant ainsi au gouffre de l'incompréhension, et finalement à la structure narrative même des poèmes. En ce qui concerne la génétique de la poésie surréaliste d'Ehin, il nous semble important de souligner cette ressemblance idéale, dite idéique, avec *la petite erreur* - concept provenant du grand maître de la littérature absurde russe du début du 20<sup>e</sup> siècle Daniil Harms qui appelait ainsi (небольшой погрешности) cette petite asymétrie qui est au cœur de tout travail poétique (Jaccard, 1985 : 275). Nous pourrions lier cette théorie de la petite erreur à la compréhension traditionnelle de la valorisation surréaliste d'un ouvrage artistique quelconque. La valeur surréelle que les premiers surréalistes du début du 20<sup>e</sup> siècle accordaient à plusieurs textes dont la création pouvait précéder à la naissance même du concept du surréalisme dépend d'un élément surprenant, d'un détail choquant et superficiellement irrationnel. C'est l'étincelle inattendue dont l'importance au point de vue surréaliste était déjà soulignée par André Breton dans les manifestes du surréalisme et également dans d'autres textes aussi. Dans l'essai sur Max Ernst publié dans le recueil intitulé *Les pas perdus* de 1924, Breton prenait l'inconscient comme moteur de la faculté merveilleuse pour atteindre deux réalités distantes, celle du rêve et celle de la veille, afin de tirer de leur rapprochement une étincelle (Breton, 1988 : 245-246). Dans son article sur les méthodes de la microlecture des textes automatiques surréalistes, Anne Reverseau dit qu'il y a deux types de lectures des textes surréalistes (Reverseau, 2007). Premièrement il y a la méthode proposée par les surréalistes eux-mêmes, qui valorise la trouvaille et la surprise. Pourtant, cette méthode risque de réduire toute analyse d'une approche poétique à une anthologie citationnelle comprenant ces fragments imaginaires qui, ainsi détachés de leur contexte textuel, ne deviennent que des curiosités précieuses servant seulement à exciter les goûts pervers des amateurs. Une telle analyse va de pair avec la conception de la littérature surréaliste comme écriture automatique dont le résultat possède toujours moins de valeur que le processus de cette écriture. Deuxièmement, nous avons les analyses formelles comme celles proposées par Michel Riffaterre et Laurent Jenny - des microlectures qui peuvent ordonner et catégoriser ces *anomalies superficielles* dans un système

poétique cohérent. C'est ainsi que Michel Riffaterre conçoit la métaphore surréaliste comme un type de métaphore filée, une image continuée dont les associations qui au premier coup d'œil s'avèrent absurdes et incohérentes, s'expliquent par des réseaux sémantiques naissant de la compréhension d'une métaphoricité plus vaste mais toujours se situant dans les limites du texte analysé (les références intertextuelles peuvent se (re)présenter toujours dans tous les textes mais leur fonctionnement est parallèle à celui de la métaphore filée qui ne concerne que l'intégralité du texte). De la même manière, Laurent Jenny croit que cette liberté analogique des textes surréalistes ne cède pas à un arbitraire total (Jenny, 1973 : 507). L'arbitraire absolu n'existe jamais dans un contexte textuel qu'au niveau d'une lecture superficielle, rendant compte que chaque microlecture est basée sur l'intuition sémiotique innée de trouver une signification dans l'entropie inévitable de chaque système signifiant. Dans le numéro de la revue freudienne *Topique* consacré à l'association du surréel et de l'inconscient, le chercheur de la littérature surréaliste Nicole Geblesco analyse les concepts d'automatisme et d'inconscient chez Breton et souligne le fait que ce que le poète français appelle l'inconscient n'est pas du tout la même chose que l'inconscient dont parle Freud. Ce qui pour Breton vient directement de l'inconscient sous forme de rêve ou d'image poétique est déjà pour Freud le résultat d'un premier tri dans l'instance intermédiaire. Ainsi, c'est déjà le résultat d'un travail psychique et pas d'une création spontanée provenant toute nue des profondeurs (Geblesco, 2012 : 9). De cette manière, même suivant les théories de la psychanalyse, l'automatisme surréaliste devrait déjà se représenter dans une forme ordonnée. Il ne reste au chercheur que de trouver la clé exacte pour déchiffrer le système poétique ordonnant un texte surréaliste.

Dans un sens plus large, l'itération dont on parle touche le langage en général, hors du contexte d'une œuvre poétique particulière : une itération poétique et écrite (dé/re)contextualise les mots (les énoncés) en leur donnant les significations discursives qu'ils n'arriveront pas à posséder dans aucun autre contexte. Le fait qu'un texte soit lu comme un poème élargit et en même temps amoindrit le champ sémantique. Lisant des vers comme « tu es venu de la mer / portant une barbe rousse »<sup>3</sup> (Ehin, 1971 : 5), il est de *bon sens* de ne pas croire que le texte soit adressé particulièrement au lecteur présent et le *tu* est tout de suite perçu comme métaphorique et sa référence se présente à nous comme à un lecteur idéal - dans notre contexte ehinien même comme à l'archi-lecteur dont l'importance prend des dimensions mythologiques<sup>4</sup>. La performativité directe du discours est remplacée par une performativité poétique qui se perçoit automatiquement comme métaphorisée. Sa structure veut devenir visible au moins superficiellement - c'est la prétention sous-entendue de toute œuvre poétique. Ce que nous tentons de

montrer, c'est la surcharge de cette volonté de *devenir-visible* qui se présente dans les textes *surréalistes* d'Ehin. Nous proposons aussi que ces manifestations de l'itération employées dans le contexte poétique<sup>5</sup>, en ne s'éloignant pas tout de même complètement du champ des possibilités que nous offre la langue « naturelle » dite *non-surréaliste*, permettent de se distancer suffisamment des frontières de la compréhension langagière quotidienne pour que l'invisible devienne visible, pour que nous n'échouions pas à saisir l'instant où l'écriture et la lecture se passent par cette porte surréaliste - une porte désolée et inattendue, séparée de n'importe quel bâtiment concevable - et dévoilent ce mystérieux objet de désir qui se cache dans l'extrême ombre de la communication.

Le lecteur, notre Narcisse dévoilé, se rappelle que nous ne nous voyons dans le miroir que grâce à l'espace invisible qui nous sépare (nous nous souvenons de la structure de l'espacement et de l'aveuglement derridien), et ainsi, pour débiter notre démarche démonstrative de l'*itera* ehinien, nous illustrons nos propos par l'analyse du premier poème du recueil, contenant toutes les *fonctions* itératives mentionnées dans le paragraphe précédent, et dont les réflexions idéiques et altérées étincellent dans les autres textes du recueil - au niveau particulier et les totalisant en même temps. Pourtant, la présence de ces itérations varie d'un texte à l'autre puisqu'il est toujours nécessaire de rendre compte que, suivant le fil logique de la variation modifiante des poésies, il n'arrive presque jamais que toutes les formes d'itération se manifestent dans la même mesure dans chaque texte - une telle démarche ne pouvant qu'aboutir à ce qu'on pourrait superficiellement appeler une homomorphie absolue d'*idem* et d'*itera* : la répétition de la même combinaison morphosyntaxique *ad infinitum*. Regardons maintenant ce poème dont le titre explicite - *une courte poétique* - nous suggère et des joies et des doutes :

*une courte poétique // tu es venu de la mer / portant la barbe rousse / et les yeux délavés / et la teinte de ta peau bronzée / je vis tu as saisi les ciseaux / et tu as déchiré tous les poèmes qui n'étaient pas encore écrits / pour que ce papier blanc / puisse pourrir sous les nuages / et sous les ronces / pour que le vent puisse jouir / du simple bon papier / pour que sur lui puissent se reposer / les scarabées / et pour que les enfants humains qui même pendant la grêle / sont assis sur ce banc / puissent lire ces textes qui n'existent pas<sup>6</sup> (Ehin, 1971 : 5).*

La première manifestation itérative qui frappe l'œil - et qui, étant la plus sensible et superficielle, couvre d'abord la surface visuelle d'écriture abordée par le regard du lecteur -, consiste dans la répétition des éléments morphologiques au début des vers comme une sorte d'anaphore poétique qui souligne la continuité et la fonction du rappel : la fréquence élevée de la conjonction « ja » (et) et de la conjonction causale « et » (parce que). Ce phénomène se produit dans plusieurs

poèmes à travers tout le recueil. Y entre en jeu aussi le positionnement de ces conjonctions répétées : spatialement elles seront, pour la plupart des cas, posées au seuil des vers, créant ainsi une analogie, une sorte de rime détournée, mais en même temps clairement visible dans sa répétition morphique concrète, qui a pour objectif de faire se ressembler un vers à l'autre, de reproduire l'effet de l'identité et de l'autre. « Et » figure trois fois aux débuts des vers dans le poème « minu flöördümall' » (Ehin, 1971 : 24) ; sa répétition est encore visible dans les poèmes figurant sur les pages 40, 45, 49, 56, 66,78 ; sa fréquence est faible pourtant par rapport au nombre des poèmes comprenant des vers qui débutent par « ja ». Nous pourrions déjà constater qu'à côté de « ja », le morphème (monosyllabe) le plus fréquent au début des vers de *La Porte à la clairière* - et aussi le plus intéressant au point de vue ontologique et poétique -, est la copule « on » (être/il est) dont le fonctionnement sera traité dans une autre recherche comprenant l'analyse de la problématique philosophique de l'être et du non-être, du néant que nous pouvons associer au concept du gouffre baudelairien hantant tout l'œuvre poétique moderniste y compris celui des prétendus surréalistes. De même, nous percevons qu'une telle structuration des vers ne paraît étrange que parce qu'elle semble transgresser les normes poétiques classiques et les maximes langagières décrites par Paul Grice (Grice, 1975 : 44-58). Réfléchissant à la langue parlée, insouciant vis-à-vis de la perfection formelle ou de l'éloquence, l'entassement des conjonctions et la répétition des morphèmes ne nous paraît plus si étrange si l'on tient compte du fait qu'une telle répétition n'arrive pas à créer des effets significatifs hors une contextualisation poétique. Même si dans la langue « naturelle » la répétition n'acquiert pas visiblement cet aspect modifiant qu'elle possède dans la langue poétique, nous accordons à Derrida que l'itération a tout son fonctionnement même en dehors de toute sorte de poétique élaborée : son utilisation poétique et forcenée ne fait que rendre visible un processus langagier dont l'apparition n'est pas souhaitable dans la situation communicative qui ne s'apporte pas aux valeurs métatextuelles. Dans son article *La poésie et la négativité*, Julia Kristeva se voit aussi obligée de mettre en valeur l'aspect révélateur de la répétition poétique :

*Si dans la langue courante la répétition d'une unité sémantique ne change pas la signification du message et contient plutôt un effet fâcheux de tautologie ou d'agrammaticalité (mais en tout cas l'unité répétée n'ajoute pas un sens supplémentaire à l'énoncé), il n'en est pas de même dans le langage poétique. Ici les unités sont non-répétables ou, autrement dit, l'unité répétée n'est plus la même, de sorte qu'on peut soutenir qu'une fois reprise elle est déjà une autre. (Kristeva, 1968 : 49).*

Même si nous doutons de l'authenticité de la méthode des auteurs qui se vantaient d'être libérés de toute démarche consciente dans leur art et disaient

que dans l'écriture surréaliste il s'agissait seulement d'un *automatisme psychique pur*, il y a toujours dans leurs textes des éléments et des images poétiques qui caractérisent traditionnellement une littérature surréaliste et qui veulent suggérer l'existence d'une approche automatique. Il y est évident que la continuité de la pensée associative présente dans le texte ehinien se rapproche clairement de celle de l'automatisme surréaliste proposée par Breton dans le manifeste de 1924. Dans le même moule est aussi coulée l'omission de la ponctuation dont parle Breton en disant : « toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe » (Breton, 2010 : 45). L'arrêt de la pensée parlante par les interventions du *beau dire* classique serait une catastrophe dépoétisante pour le *jeu* surréaliste. Le chercheur Claude Abastado écrit aussi que c'est « le refus de la création lucide et réfléchie, de la poursuite obstinée de la perfection à travers les hésitations et les réécritures » (Abastado, 1986 : 72). Nous sommes d'accord avec Michel Riffaterre que le caractère véridique (du point de vue du savoir conscient que l'écrivain en possède) de cet automatisme nous concerne peu et que cette écriture ne doit qu'*avoir l'air* d'une dictée du subconscient (Riffaterre, 1979 : 249).

Il est incontestable que la répétition de quelques conjonctions monosyllabes ne nous dévoile pas encore la partie cachée de l'iceberg itératif. Le mouvement itératif morphologique dans *La porte à la clairière* est augmentatif dans le sens qu'à la fin de la première partie du recueil, dans le poème *talveö lõpp* (la fin de la nuit d'hiver), il arrive à la répétition des vers entiers (Ehin, 1971 : 35). Vers la fin du recueil, cette répétition arrive à son apothéose dans le poème *korsten on unelik* (la cheminée est rêveuse), où le vers « c'est bon de tirer les papillons par la manche »<sup>8</sup> se répète onze fois (Ehin, 1971 : 65). Prenons pour analyse ce poème intitulé *la fin de la nuit d'hiver* dont les vers répétitifs ne sont pas les seuls phénomènes qui nous intéressent : l'on y trouve de nouveau l'itération thématique comportant les motifs récurrents d'Ehin comme le problème de la verticalité, la problématique de la synesthésie (l'apposition fautive des sensations) et la cosmologie mythologique ne faisant souvent rapport à aucune cosmologie concrète. À part des références directes au christianisme comme la mention du livre d'Ézéchiel de l'Ancien Testament - « ils crient des extraits du livre d'Ézéchiel / de la 3ème strophe du 2ème chapitre »<sup>910</sup> (Ehin, 1971 : 65) - les allusions religieuses et mythologiques restent vagues et déjouent, à la manière des auteurs classiques du surréalisme comme Breton ou Éluard, la création d'une nouvelle mythologie syncrétiste.

*les rayons de lune se heurtent contre la neige en criant / la neige est rigide  
et froide / ces sons ne permettent pas aux chiens de s'endormir / ces sons*

*ne permettent pas aux chiens de s'endormir // la suie des cheminées frotte déjà le ciel / agité de l'assoupissement il est chatouillé / mais il n'est pas contrarié par la peine de se réveiller / mais il n'est pas contrarié par la peine de se réveiller / car comment pourrait le ciel / être contrarié par une suie quelconque*<sup>11</sup> (Ehin, 1971 : 35).

La répétition complète dans les vers 3 et 4 se rapporte au premier vers du poème créant la métaphore filée des rayons de lune qui crient - une personnification caractéristique à la poésie surréaliste - ; rendant compte que le deuxième vers ne reste que dénotatif et descriptif et ne veut qu'augmenter *la petite erreur* lunatique du premier vers en y ajoutant les détails de la réalité *commune*, les vers 3-4 renforcent l'effet d'arbitraire et de *surréalité* que le lecteur devrait sentir dans le déroulement de cette métaphore filée. La répétition dans les vers 7-8 est analogique dans le plan du contenu aux vers 3-4 : l'association directe au phénomène du sommeil - *uni* (le sommeil / le rêve) et *virgumise vaev* (la peine de se réveiller). Notons aussi que la première personnification céleste est mimée déjà dans le sixième vers où le ciel est chatouillé par la suie des cheminées. Nous remarquons aussi la présence de la rime finale : *taevast, vaevast, vaevast* (le ciel, contrarié, contrarié) - pourtant cette rime est sémantiquement motivée : le ciel représentant l'élimination de toute douleur dans la cosmologie ehinienne/chrétienne ainsi que l'association avec la douleur et la souffrance du Christ. Dans ce texte, nous apercevons aussi le phénomène de l'itération phonétique assez rarement utilisé dans la poésie d'Ehin (cf. les poèmes sur les pages 47, 53 de *La porte* - les seuls poèmes du recueil dont l'effet poétique repose principalement sur l'itération phonétique de la rime finale) et dont le suremploi dans quelques-uns de ces textes tend malheureusement à affaiblir l'effet poétique en rendant l'association des idées trop simplifiante - pour le comprendre, il ne faut pas oublier que pendant le 19<sup>e</sup> et le 20<sup>e</sup> siècle la rime finale a joué dans la poésie estonienne le rôle de l'effet archi-poétique, du fait que même au seuil du nouveau millénaire la conscience publique la considère comme la caractéristique définitive de toute poésie. À cause des idiosyncrasies de la langue estonienne, les possibilités de rimes sont beaucoup plus limitées qu'en français, ainsi le suremploi de cette technique a rendu la plupart des rimes usées et leur utilisation, qui n'est pas soutenue par des jeux sémantiques supplémentaires, a tendance à devenir ridicule d'une manière involontaire (Cf. la postface de la traduction des *Fleurs du mal* par Tõnu Õnnepalu). La répétition des vers entiers peut aussi se présenter accompagnée de petits changements formels, i.e. le poème *mets varjab albert einsteni* (*le bois cache albert einstein*) à la page 42 : « j'entre au bureau et derrière moi / la porte se ferme<sup>12</sup> et j'entre au bureau la porte claque derrière moi »<sup>13</sup> ; ou à la page 25 : « nous ne sommes pas les rats / les rats ne sont pas nous »<sup>14</sup>.

Pour poursuivre avec ce premier type d'itération morphique, nous pouvons le comparer, pour mettre en cause sa réalisation comme méthode surréaliste, avec son fonctionnement dans les textes surréalistes des auteurs du premier courant français comme André Breton. Dans le recueil *Clair de terre* - dont déjà le titre se réfère au même problème *lunatique* qui hante Ehin -, nous trouvons plusieurs exemples de l'usage excessif de la répétition morphologique : les itérations les plus frappantes et les plus semblables à la condition ehinienne sont visibles dans les poèmes *Ma femme à la chevelure de feu du bois* (Breton, 1966 : 93-94) et *Pièce fausse* (Breton, 1966 : 46-47) ; dans celui-là « la femme » se répète dans le commencement de trente vers.

Il nous semble intéressant de voir l'itération narrative qui se déroule dans les poèmes ehiniens et qui fonctionne suivant le schéma d'un cercle avorté dont le dessin revient toujours au début, à la situation initiale dont les modifications subies paraissent à premier abord minuscules. Il est nécessaire de noter à ce point que, sauf quelques exceptions qui ne font que renforcer la règle, les poèmes *surréalistes* d'Ehin ont toujours la tendance à être soumis à une narrativisation ; elle est soutenue par l'aspect visuel des images d'Ehin. Il est très rare qu'il succombe à l'abstraction pure. Le tour narratif, qui nous est offert avec ce texte, joue, comme autant d'autres poèmes, sur le dualisme de l'être et du non-être, du néant tout court. Comme l'écrit Julia Kristeva, la poésie est seule capable d'énoncer la simultanéité chronologique ou spatiale du possible avec l'impossible (Kristeva, 1968 : 43). La petite erreur est la fissure créée du tremblement causé par le contact des opposants être/néant, des petites traces de l'écriture potentielle qui marquent l'histoire. Le protagoniste, le *toi*, le lecteur monstrueux et mythologisé (s'élevant des mythes de genèse qui se rapporte à l'océan comme l'élément fondateur de toute création) vient de la mer pour détruire (ou plutôt disséminer) les textes inécrits dont l'inexistence précédente sous-entend aussitôt leur existence - une opposition infranchissable qui met en jeu l'insurmontabilité innée et cherchée de la démarche surréaliste. Rendant compte de la structure cohérente et ordonnée de *La porte*, nous pouvons regarder maintenant quelques vers du dernier poème du recueil qui mettent encore en jeu le thème de l'impuissance de l'écriture, de l'imitation incessante et intemporelle (ou contemporelle) qui ne veut arriver qu'à l'auto-surgescence de la *vraie* écriture (automatique dans le sens surréaliste) au-delà de l'activité linguistique forcenée (dite poétique) :

*du matin au soir je suis assis dans la chambre obscure / et j'imite l'action  
d'écrire / la fenêtre est grand ouverte / comment sent aujourd'hui le mot  
écrire / dans peu de temps je le sens<sup>15</sup> (Ehin, 1971 : 76).*

La synesthésie symboliste qui rend les mots odorants (ajoutant cet aspect à

l'auditif et au visuel - ainsi la temporalité discontinue du passé, du présent et du futur est mimée par une contemporanéité sensorielle trismégiste) donne lieu à une transformation surréaliste qui permet de présenter les mots comme réifiés. De cette manière, nous restons toujours en accord avec la théorie derridienne qui dit qu'un signe ne doit pas être fourni d'un référent *réel*. En décrivant la prévalence de l'écriture sur la parole et en soulignant que l'écriture est toujours présente même dans la parole, Derrida confirme dans *De la grammatologie* qu'un signe se réfère toujours et *ad infinitum* aux autres signes (Derrida, 1967 : 63).

Le dernier poème du recueil mime le premier en reposant la question de la possibilité de la création poétique et en soulignant l'aspect involontaire de cette action : *et attendre jusqu'à ce que le vent apporte dans la chambre les feuilles couvertes d'écriture*<sup>16</sup> (Ehin, 1971 : 80). Le *je* du poème, celui qui voit et a vu (*nägin* - j'ai vu), n'est qu'un témoin de la fusion incomplète. Tout de même, le disséminement du texte encore à créer rend possible sa lecture (par les enfants, *in-fans*, ceux qui ne peuvent pas parler - le jeu étymologique n'apparaît pas pourtant dans le nom estonien '*laps*'). L'écriture renforce une dissémination qui, selon Derrida, ne se réduit pas à la polysémie, à la coexistence des sens équivalents. Elle n'amène qu'à un éparpillement des possibilités provenant de tout l'usage dialogique précédent qui ne se déploient qu'au cas de leur itération dans la lecture. De cette *courte poétique*, nous tirons l'idée ehinienne de l'omniprésence de l'écriture, de son indépendance du support physique (*le papier blanc*) qui se réfère à son indestructibilité, et de sa liaison avec la nature - son emplacement *sous* les nuages, la délectation qu'il offre aux créatures (*les scarabées*). Même si l'arrivée du protagoniste (écrivain/lecteur) n'aboutit pas, à la fin du texte, à sa disparition, il y est toujours une synthèse fautive, une fusion du lecteur (le destinataire devenu acteur devenu écrivain) et de l'écrivain. Le mouvement circulaire qui se présente au niveau du contenu ne doit toucher que des détails qui sont aussi particuliers que d'une importance dominante : dans ce poème, le point de départ - la non-existence des textes - a sa réflexion dans leur inexistence finale en passant par les états de destruction/dissémination et de pourriture qui se déroulent sous la potentialité de l'écriture et de la lisibilité.

Nous avons déjà mis l'accent sur l'effet des points de vue différents qui se présentent à nous dans les poésies de *La porte* et d'une manière simplificatrice, un tel type de changement nous propose une multitude de similarités et d'altérations accessibles à notre type d'*Aufhebung* surréaliste, de la synthèse incessante et inachevable de *idem* et *itera*, du même et de l'autre ou bien, si nous voulons y employer la terminologie surréaliste, du frottement permanent de la réalité de veille et de celle du rêve, du rapprochement de ces deux réalités distantes, qui

nous mène, selon Breton, à une sorte de surréalité (Breton, 2010 : 45). En ce qui concerne le premier poème du recueil, il est intéressant de noter que déjà le fait de s'adresser au lecteur à la deuxième personne du singulier, nous rappelle le début des deux plus grands textes de la révolution poétique du 19<sup>e</sup> siècle : *Les Chants de Maldoror* et *Les Fleurs du mal*. Dans le premier cas, le fait de s'adresser au lecteur fonctionne comme un avertissement qui se réfère au lecteur comme à un monstre (la même modification que nous pourrions constater dans *la courte poétique* d'Ehin) :

*Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme, comme l'eau le sucre.* (Lautréamont, 2009 : 39).

Dans le deuxième cas, il s'agit de la référence célèbre à l'hypocrite lecteur, au semblable, au frère du poète que nous voyons dans le poème intitulé explicitement *Au Lecteur* (Baudelaire, 2000 : 12). De plus, la lecture de Baudelaire est implicitement suggérée dans le titre d'un poème que nous venons de mentionner, *minu flöördümall*, qui se construit effectivement comme la traduction phonétique du titre du recueil de Baudelaire. D'une manière, ces deux démarches ont pour but de resserrer le lien entre *l'écrivain/l'écriture* et *le lecteur*, de l'autre, il s'agit de la métamorphose du lecteur, du destinataire (le lecteur implicite), de sa culpabilisation à travers la manière dont il est rendu responsable, il est rendu adulte, en se souvenant des mots d'*Aufklärung* de Kant, grâce à son enchaînement à la création poétique. Dans la terminologie que Gérard Genette nous propose pour l'analyse narratologique dans *Figures III*, la narration de *la courte poétique* est intercalée, incorporant le passé (« tu es venu »<sup>17</sup>), le présent et le futur (« les enfants humains qui même pendant la grêle sont [ou seront<sup>18</sup>] assis sur ce banc »<sup>19</sup>), exprimant ainsi une permanence implicite.

Michel Riffaterre écrit que l'absurde et le non-sens, même s'ils gênent le décodage, contraignent le lecteur à une lecture directe des structures (Riffaterre, 1979 : 249). Pourtant, il oppose ces deux phénomènes à l'écriture automatique surréaliste dont le résultat reste mauvais ou peu déchiffrable parce qu'il n'est pas l'œuvre d'un simple détournement de la représentation de la réalité dans le sens d'une confrontation ou d'une transgression de quelques normes narratives. Néanmoins, nous devons constater que même à travers les itérations forcenées qui se heurtent aux frontières de la compréhensibilité communicative, les textes d'Ehin restent toujours descriptifs. Souvent il s'agit d'une énumération des événements dont la cause logique ne nous est pas donnée. Ces poèmes ne prennent jamais la

peine de s'expliquer : ils demeurent *impressionnistes*, de façon à ce que l'insurrection des images, aussi déroutantes que soient celles-ci, est souvent accompagnée et présentée par une voix indifférente, par un langage dont la simplicité apparente, au niveau lexicale et syntaxique, se heurte à une complexité poétique et narrative - cette description vaut précisément pour le premier poème du recueil que nous venons de regarder : *une courte poétique*. Dans ce texte, il nous est présenté une liste de descriptifs dont l'usage et l'utilité poétique paraissent à premier abord incohérents. Au niveau du contenu, les conjonctions causales ne donnent que des clefs aux portes oubliées qui s'ouvrent sur les chambres noires de la conscience dite mythologique (la pourriture sous les nuages, la jouissance du vent, le repos des scarabées, la lecture impossible). Leur pertinence commune (concernant le fonctionnement communicatif du langage ainsi que la vraisemblance poétique) reste imperceptible. Pour conclure, nous pouvons admettre que l'itération langagière ne touche pas seulement à la poésie, mais qu'elle fonctionne aussi, bien que clandestinement, dans le déroulement du langage de la communication « commune ». Tout de même, dans la poésie surréaliste, son fonctionnement est rendu visible grâce à la dé-contextualisation qui s'effectue dans chaque texte poétique et qui force le lecteur à lire d'une manière directe les structures langagières qui demeurent inaperçues dans la communication « normale ».

## Bibliographie

- Abastado, C. 1986. *Introduction au surréalisme*. Paris : Bordas.
- Baudelaire, C. 2000. *Kurja öied / Les Fleurs du mal* trad. Tõnu Õnnepalu. Eesti Keele Sihtasutus
- Breton, A. 1966. *Clair de terre*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1988. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 2010. *Les Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. 1971. « Signature, événement, contexte. » *Lecture, Communication: Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française*. Montréal.
- Ehin, A. 1971 *uks lagendikul*, Tallinn: "Loomingu" Raamatukogu.
- Evans, D. 2004. *Rhythm, illusion and the Poetic Idea : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*. Amsterdam - New York : Rodopi.
- Geblesco, N. 2012. « Inconscient et Surréel, ou « le monde tangent au réel » (A. Artaud) ». *Topique*, n° 119
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- Grice, H. P. 1975 « Logic and conversation » (« La Logique et la conversation »). In : *Cole, P.; Morgan, J. Syntax and semantics. 3: Speech acts*. New York : Academic Press.
- Jaccard, J.-P. 1985. « De la réalité au texte : l'absurde chez Daniil Harms ». *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 26, N° 3-4.
- Jenny, L. 1973. « La surréalité et ses signes narratifs ». *Poétique*, n° 16.
- Kristeva, J. 1968. « Poésie et négativité ». *L'Homme*, tome 8 n° 2.

- Lala, M.-C. 2000. « Le processus de la répétition et le réel de la langue ». *Semen*, N° 12.
- Lautréamont. 2009. Œuvres complètes. Paris : La Bibliothèque de la Pléiade.
- Morel M-A. 1982. « Pour une typologie des figures de rhétorique points de vue d'hier et d'aujourd'hui ». *DRLAV*. n° 26.
- Riffaterre, M. 1979. *La production du texte*, Paris : Éditions du Seuil.
- Reverseau, A. 2007. « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications ». *Fabula-LhT*, n° 3. « Complications de texte : les microlectures ».
- Ruwet, N. 1972. *Langue, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil.

## Notes

1. Évidemment, nous pourrions dresser une liste plus longue en y incorporant des poètes dont l'appartenance au courant historique du surréalisme est moins évidente (et n'est pas soulignée par les auteurs eux-mêmes), mais dont les textes présentent aux lecteurs des qualités que l'on pourrait aisément lier avec les valeurs et les images poétiques louées et utilisées par les auteurs surréalistes. Ce faisant, nous devrions néanmoins toujours rendre compte du fait que chaque avant-garde artistique influence les courants et les styles qui la suivent. Ainsi, nous pourrions, dans une autre étude, analyser les qualités surréalistes des poètes estoniens comme Juhan Viiding et Artur Alliksaar.
2. Nous pourrions pourtant y ajouter que cette tradition de poème en prose commence avec Aloysius Bertrand et son recueil *Gaspard de la nuit* qui était le prototype des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Nous ne prétendons pas y voir la date de naissance absolue de ce type de poésie dont les racines vont beaucoup plus loin et surtout dans le domaine de la traduction. Quoi qu'il en soit, nous sommes d'accord avec Evans que dans le contexte de la modernité littéraire, la révolution poétique de Baudelaire a une importance énorme.
3. *sa tulid merest / näos habe punane*
4. Le côté mythologique des poèmes ehiniens reste encore à découvrir dans des travaux ultérieurs.
5. Nous rendons compte avec Derrida du fait qu'un contexte n'est jamais absolument déterminable et nous sommes aussi d'accord avec Douglas Robinson qui écrit dans sa recherche parue en 2003 *Performative linguistics: speaking and translating as doing things with words* qu'un message ne pourrait jamais fonctionner dans un contexte-zéro.
6. *lühike poeetikaõpetus // sa tulid merest / näos habe punane / ja silmad pleekinud / ja pronksjas nahavärv / nägin sa haarasid käärid / ja lõikasid puruks kõik kirjutamata luuletused / et see valge paber / võiks kõduneda pilvede / ja kibuvitsapõõsaste all / et tuul saaks mõnu tunda / pelgast heast paberist / et tema peal võiksid puhata / põrnikad / ja et inimlapses kes ka rahe ajal / istuvad sellel pingil / võiksid lugeda neid olematuid tekste*
7. *Flöördümal* est une transcription quasi-exacte de la "fleur du mal". Ainsi, nous pourrions traduire le titre de ce poème par *Ma fleur du mal*.
8. *tore on tõmmata liblikaid käisest*
9. « Il me dit : Fils de l'homme, je t'envoie vers les enfants d'Israël, vers ces peuples rebelles, qui se sont révoltés contre moi ; eux et leurs pères ont péché contre moi, jusqu'au jour même où nous sommes. » (Trad. Louis Segond 1910)
10. *hüüavad katkeid hesekieli raamatu / 2. pt. 3. salmist*
11. *kuukiired kukuvad kiljudes vastu lund / kõva ja külm on lumi / nendest helidest penidki ei saa und / nendest helidest penidki ei saa und // tahm korstnaist juba kriibib taevast / too suigatusest elevile aetud tunneb kõdi / kuid pahuksil ei ole virgumise vaevast / kuid pahuksil ei ole virgumise vaevast / sest kuidas suudab kuidas saabki taevast / pahandada mingi tahm*
12. *astun kontorisse ja mu taga / sulgub uks*
13. *astun kontorisse mu taga kolksub uks*
14. *meie ei ole rotid / rotid ei ole meie*

15. *istun* õhtust hommikuni pimedas toas / ja imiteerin kirjutamist / aken on pärani lahti / kuidas lõhnab täna sõna kirjutama / ei lähegi kaua aega ja ma haistan seda
16. *ja oodata kuni tuul toob tuppa täiskirjutatud lehed*
17. *sa tulid*
18. Il faut se souvenir que le futur n'est pas un temps grammatical en estonien.
19. *lapsed kes ka rahe ajal istuvad sellel pingil*