



La Mort Impossible : *The Open Tomb* de David Gascoyne

Haberer Adolphe

Pour citer cet article

Haberer Adolphe, « La Mort Impossible : *The Open Tomb* de David Gascoyne », *Cycnos*, vol. 5. (Fous et Masques, Variations sur l'Absence), 1989, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/801>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/801>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/801.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

La Mort Impossible:
"The Open Tomb" de David Gascoyne

Adolphe HABERER
Université Lumière - Lyon 2

Postérieur à la période surréaliste de David Gascoyne, "The Open Tomb" (*Collected Poems*, 1988, 104) prend place à la suite de "The Descent" dans le groupe des "Metaphysical Poems" dont on sait qu'il aurait préféré qu'ils s'appellent "Metapsychological Poems". Le poème date de la fin des années trente et fut d'abord recueilli dans *Poems 1937-1942* où une note liminaire nous apprend que le poète avait d'abord envisagé de regrouper ses poèmes sous deux rubriques, à savoir *The Open Tomb* (1937-1939) et *The Conquest of Defeat* (1939-1942). Voici qui signale déjà l'importance de ce court poème dans l'ensemble de l'oeuvre poétique de David Gascoyne. En voici le texte:

Vibrant with Silence is the last sealed room
That fever-quickened breathing cannot break:
Magnetic silence and unshakably doomed breath
Hung like a screen of ice
Between the cavern and the closing eyes,
Between the last day and the final scene
Of death, unwitnessed save by one:

By Omega! the angel whose dark wind
Of wings and trumpet lips
Stirs with disruptive storm the clinging folds
Of stalagmatic foliage lachrymose
Hung from the lofty crypt, where endlessly
The phalanx passes, two by three, with all
The hypnotizing fall of stairs.

Their faces are unraised as yet from sleep;
The pace is slow, and down the steep descent
Their carried candles eddy like a stream;
While on each side, through window in the rock,
Beyond the tunnelled grottoes there are seen
Serene the sunless but how dazzling plains
Where like a sea resounds our open tomb.

*

L'épigraphe emprunté au *Livre des morts*, placé par Gascoyne en tête du groupe des "Metaphysical Poems" ("Without cease and forever there is celebrated the Mystery of the Open Tomb..." *Collected Poems* 1988, 94), est une claire indication que ce poème fait référence à la religion des anciens Egyptiens, à leurs croyances et à leurs pratiques funéraires. Pour précieuses qu'elles soient, toutefois, cette indication et la déclaration de Gascoyne recueillie par Michel Rémy ne permettent pas, malgré qu'en ait le poète, d'expliquer le sens de ce poème. "Je n'ai encore jamais rencontré personne qui ait vraiment compris le sens de ces textes, du moins le sens principal", dit-il en effet à propos de "The Descent" et "The Open Tomb". Et il poursuit:

Ils renvoient à la Prophétie de la Grande Pyramide dans laquelle je n'ai jamais totalement cru, mais c'est ce qu'on pourrait appeler une vision d'artiste, un symbole esthétique, qui a été très populaire au début de ce siècle; selon ce mythe, la grande pyramide contient un passage, un couloir double [...] dont une partie descend et l'autre partie remonte vers la surface. La descente se mesure à partir de l'entrée en "pouces pyramidaux", légèrement différents du pouce anglais, chacun d'eux correspondant à une année; la longueur de cette descente correspond ainsi au temps qui sépare le moment où la pyramide a été construite et le moment de la réincarnation, de la mort et de la résurrection du Christ. [...] Ce qui est à lire derrière tout cela, c'est que l'humanité descend vers le sommeil et la mort et que ce qui s'en suit, c'est l'illumination progressive de l'âme. (Rémy, 127).

On ne peut que prendre acte d'une telle déclaration et de ce qu'elle peut avoir de satisfaisant pour l'imaginaire. Mais désigner la prophétie de la Grande Pyramide comme la référence du poème suffit-il à rendre compte de sa structure textuelle, de son fonctionnement *littéral*, de ses effets de lecture et, notamment, de la manière dont il met en jeu notre désir? S'agissant de référence intertextuelle, en outre, le signifiant "Omega" (v.8) ouvre d'autres perspectives. Egalement présent dans "Lines" (*Collected Poems 1988*, 122) il est bien, comme le dit David Gascoyne, "d'ordre eschatologique" (Rémy, 131): "I am Alpha and Omega, the beginning and the ending, saith the Lord" (*Rev.*, I,8). S'y ajoute tout ce qui, de manière plus diffuse et fragmentée, évoque la mort et la résurrection du Christ (voir, notamment, *Mat.*, XXVII, 51-53, 66, et XXVIII,2). Et si l'on veut poursuivre le jeu des échos que ce poème fait résonner et des associations qu'il suggère, pourquoi ne pas songer à la suave morbidité d'"Annabel Lee" ("In her tomb by the *sounding sea* ") qu'évoque remarquablement le dernier vers du poème de Gascoyne ("Where like a *sea resounds* our open tomb ")? En fin de compte, comme c'est chaque fois le cas, c'est d'abord vers le texte qu'il faut se tourner: la poésie, comme l'a écrit Dylan Thomas dans une déclaration fameuse, est peut-être bien ce mouvement qui conduit "from an overclothed blindness to a naked vision", il n'en demeure pas moins que "The Open Tomb", tout comme les poèmes les plus denses de Thomas, est à considérer aussi et au premier chef comme "a formally watertight compartment of words" (Dylan Thomas, 8), ce qui implique que la question de sa structure doit être posée avant celle de son sens.

*

Par rapport au titre du poème qui établit le modèle d'un fonctionnement binaire régulier, poétiquement codé comme iambique ("The Open Tomb"), je remarque d'abord que, dans son organisation, le poème témoigne d'une insistance de l'impair: trois strophes de sept vers lesquels, à quelques exceptions près, sont des pentamètres. La mesure binaire (le pair) correspond, on le sait, à un certain équilibre, une mise en ordre et une maîtrise de l'écriture, le binaire permettant à la fois le dédoublement à l'infini et la réduction à l'Un dans le face à face d'une simple opposition spéculaire. L'impair, c'est ce qui résiste, c'est ce qui fait boiter la mesure, introduisant porte-à-faux et déséquilibre. L'étude prosodique du poème de Gascoyne devrait permettre de mettre en évidence la *tension* créée par le jeu du pair et de l'impair, la force du désir et la résistance du réel, tension dont la formule est peut-être donnée par *l'ordre impossible* ("two by three", v. 13) que suit le défilé des morts.

Dans cette perspective, je pense que le modèle très fortement codé du pentamètre iambique fonctionne comme compromis et comme intégration partielle (dans un ensemble où la régularité binaire domine) de l'irréductible impair. Il constitue ainsi, au niveau de la prosodie, l'objet visé par le poète dans ce que Gascoyne appelle ailleurs, avec une métaphore mémorable du travail de l'écriture, "Negotiations with the infinite / Upon the empty beach" (*Collected Poems 1988*, 52).

Le premier vers de "The Open Tomb" apparaît ainsi comme le ratage du modèle visé: "Vibrant with silence is the last sealed room". Ce premier vers, en effet, renverse d'abord la régularité iambique posée par le titre à la lisière du texte. Il introduit ensuite une mesure ternaire ("Vibrant with / silence is") et concentre enfin trois accents métriques sur les trois derniers monosyllabes du vers ("the last sealed room"). Sans qu'il soit nécessaire, je pense, de parler de dactyles ou d'épitrithes, par rapport à la mesure du pentamètre iambique c'est bien l'insistance de l'impair qui est ici donnée à entendre.

Il n'est pas utile d'entrer dans le détail fastidieux d'une analyse prosodique complète pour vérifier que c'est bien à l'établissement du modèle visé que travaille ensuite, à ce niveau-là, le texte. Les strophes 1 et 2 font alterner réussites et échecs (voir les vers 4, 7, 9 et 14). La strophe 3, en revanche, affiche l'alignement régulier de ses sept pentamètres iambiques (variation trochaïque comprise) jusqu'à ce qu'on parvienne au dernier vers du poème, le plus régulier, sans doute, par l'égalité intensité et la longueur maintenue des cinq syllabes accentuées:

Where like a sea resounds our open tomb.

Le sentiment de l'aboutissement final d'une tentative d'abord ratée et longtemps indécise est assurément renforcé par la reprise, tout à la fin du dernier vers du poème, du groupe nominal du titre ("The Open Tomb" / "our open tomb") qui, tout au début, avait permis d'indiquer la régularité iambique comme programme et comme visée.

S'agissant des rimes finales, on constate à la fois que le poème ne met pas en oeuvre de système régulier mais que la rime est constamment indiquée comme possible. Travaillant à partir de ce que l'étude prosodique m'a permis de repérer comme type de fonctionnement, je chercherai maintenant à vérifier si, à ce niveau du texte aussi on peut parler d'une tentative d'intégration formelle.

Prenant alors une nouvelle fois le titre en compte, j'avancerai que "Tomb" / "room" constituent au début du texte l'indication d'un modèle de rime finale masculine juste que les vers suivants vont vainement s'efforcer de reproduire. Partout, ou presque, la rime est ratée. Partout, ou presque partout, ce ratage est toutefois donné à lire dans les traces textuelles qu'il a laissées. Ainsi, si je prends les mots à la fin des vers de la strophe 1, j'observe une sorte de dégradation progressive du jeu de la rime: "room" / "'doomed" (v.3), "break" / "breath", "ice" / "eyes" et "scene" / "sreen" (v.4) / "Between (v.5) / "Between" (v.6) témoignent tour à tour de la possibilité de la rime et de son ratage par défaut positionnel ou phonologique; "one", pour sa part, ne rime à rien.

A propos de la strophe 2 je me contenterai de noter que "all" / "'fall" (v. 14) et "'stairs" / "Stirs" (v. 10) indiquent de nouveau, en fin de strophe, la possibilité et le ratage de la rime finale juste. Au début de la strophe 3, la même indication est encore donnée par "sleep" / "'steep" (v. 16), mais c'est "seen" (v. 19), rappelant "scene" (v.6) par une rime riche, qui annonce le type de bouclage, ou de clôture, que la strophe 3 va effectuer par renvoi de la fin du poème à son début: clôture et bouclage se trouvent en effet finalement assurés par "'tomb" (v. 21) / "room" (v.1) qui, en dépit du long "intervalle textuel qui les sépare, réalisent la rime juste tant attendue que le début du texte (titre et premier vers) avait posée comme modèle. L'ensemble du poème, en fin de compte, est ainsi intégré à l'intérieur des limites que désigne la rime. Que ce soit le retour, à la fin, du groupe nominal du titre qui permette la réalisation de la rime et la clôture du poème redouble encore le sentiment que j'ai noté plus haut de la nécessité de cet aboutissement.

Ce serait ne pas rendre justice à "The Open Tomb" que de limiter son étude phonologique au seul code de la rime finale. Créateur de rythmes subtils et de rapprochements signifiants, signal de ce qui insiste sans relâche, au travers de ses différentes modalités, d'un même principe de répétition, le jeu de la rime peut s'entendre, d'ailleurs, de manière très extensive comme tout ce qui relève, dans le poème, du parallélisme phonologique - rimes, mais aussi allitérations, consonances, assonances, etc. Deux exemples suffiront pour montrer comment la rime, dans son extraordinaire profusion, est ici constitutive de la texture du poème et que c'est à la rime que celui-ci doit son épaisseur substantielle, sa continuité concaténatoire et son statut de message poétique réifié (Jakobson, 371). Au point où s'articulent la structure de la chaîne signifiante et la production sémantique, le jeu de la rime a en outre pour effet d'inviter le lecteur à l'aventure de lectures verticales ou obliques qui viennent interrompre, retarder et compliquer la progression qui se fait le long de l'axe oblique du syntagme.

Mon premier exemple porte sur "Of stalagmatic foliage lachrymose" (v.11) Vers extraordinaire, s'il en est! Que l'on ait du goût ou non pour l'espèce de débordement baroque qu'il représente, on ne peut que convenir que ce vers, dans le contexte du poème de Gascoyne, est tout à fait remarquable. Sa position, qui plus est, le désigne à notre attention. Le compte impair des trois strophes de sept vers permet en effet que, quatrième vers de la strophe 2, il soit placé au centre exact du poème, et c'est à partir de ce centre que le jeu des répétitions phonologiques fait s'irradier des réseaux dans lesquels se trouvent pris les signifiants majeurs du texte. En voici un échantillon:

stalagmatic: last, last, trumpet, lips, Stirs, disruptive, storm, stairs, steep,
descent, stream.
 Magnetic, Omega.

lachrymose: closing eyes, clinging folds, grottoes.
 screen, crypt.

foliage: final, folds, lofty, phalanx, fall.

Le second exemple a trait aux phonèmes /s/ et /i:/ et à la manière dont ils sont articulés par les signifiants du poème, notamment dans la strophe 3. Sans tenir compte du fait qu'ils sont, pris séparément, disséminés à profusion dans l'ensemble, je relève "sealed", "screen of ice" et "scene" dans la strophe 1 et "sleep", "steep", "stream", "each side", "seen", "serene" et "sea" dans la strophe 3. L'accrochage les uns aux autres des signifiants ainsi marqués fait que déjà se constitue l'armature textuelle par laquelle vont tenter de se dire tout à la fois l'écran et le dévoilement, l'enfermement et la libération, la mort et la vie.

*

Dernier niveau de la structure que je veux aborder avant d'en venir au fonctionnement général du poème et à la production sémantique, la syntaxe de "The Open Tomb" peut être analysée à partir d'un découpage en six phrases:

P1 (v. 1-2) : A la proposition principale (v.1), où l'on remarque une inversion de l'ordre sujet/verbe/prédictat, est accrochée une relative dont l'antécédent peut être soit "silence", soit "room".

P2 (v. 3-8): Phrase nominale qui constitue l'expansion des deux noms extraits de P1, "silence" et "breath" (dérivé de "breathing"), laquelle aboutit à l'explicitation d'un syntagme prépositionnel ("save by one: / By Omega!"); l'explicitation se fait grâce à une répétition qui, d'une strophe à l'autre établit un enjambement syntaxique.

P3 (v. 8-14): Nouvelle phrase nominale, expansion d'"Omega". A la relative initiale ("whose dark wind / Of Wings...") est subordonnée une nouvelle proposition ("Where endlessly / The phalanx passes..."), laquelle constitue l'expansion de "lofty crypt". A la fin de P3, marquée par la ponctuation et coïncidant avec la fin de la strophe 2, se trouve la première pause majeure du poème.

P4 (v.15): Il n'y a pas d'inversion dans cet énoncé, le premier d'une série de trois. Le sujet ("Their faces") fait référence anaphorique à "The phalanx" ou, plus largement, comme ensuite P5 et P6, à l'ensemble de la proposition dont "The phalanx" est sujet.

P5 & P6 (v. 16-21): P5 ("The pace is slow"), mieux encore que P4, donne à voir dans sa simplicité la structure GN + GV. P6, en revanche, inaugure l'inversion qui consiste à mettre en premier le syntagme prépositionnel ("down the steep descent". Longue de 4 vers (v.18-21), introduite par "While", la dernière proposition est en fait articulée à l'ensemble P1 + P2 + P3. Sa structure est particulièrement intéressante: elle commence par une suite de trois syntagmes prépositionnels de lieu suivis par un GV de forme passive et impersonnelle ("there are seen") avant qu'apparaisse enfin le GN sujet (v.20) dans lequel le nom ("plains") est encore précédé par toute une suite de déterminants. Ce GN donne lieu à une ultime expansion (la relative du v.21) dans laquelle l'inversion permet que ce soit le GN sujet ("our open tomb") qui vienne clore le texte.

*

La structure sémantique de "The Open Tomb", dans un fonctionnement qui passe par la médiation obligée de l'organisation prosodique, phonologique et syntaxique, peut être décrite comme le trajet qui conduit du premier énoncé, "Vibrant with silence is the last sealed room" (v.1), au dernier, "like a sea resounds our open tomb" (v.21). Deux transformations principales sont à noter: ce que le silence, au début, contenait de puissance inaudible et invisible ("Vibrant", "Magnetic") s'entend à la fin comme la résonance immense d'une mer illimitée; ce qui était donné, d'abord, comme définitivement fermé ("the [...] sealed room") est maintenant déclaré ouvert sans restriction ("our open tomb"). Je note encore qu'à l'insistance à dire, au début du poème, qu'il s'agit de la fin ("the last sealed room", puis "the last day", "the final sene", l'ange "Omega") s'oppose, à la fin, la révélation inaugurale d'un espace dont tout semble indiquer qu'il est à la fois immuable, infini et permanent. Le point d'aboutissement de ce trajet textuel est le groupe nominal sujet "our open tomb" que l'inversion positionne en fin de phrase, comme en fin de vers et de poème, et c'est celui-là même que le titre annonçait: "The Open Tomb". Autrement dit, le titre prend après coup valeur de prolepse ou de programme: le poème a pour fonction de combler l'écart sémantique qu'il y a entre les groupes nominaux du titre et du premier vers ("The Open Tomb" / "the last sealed room") et, de façon tout à fait remarquable, l'accomplissement de ce programme sémantique redouble l'effet, analysé plus haut, de réussite dans l'établissement final d'une rime et d'un rythme réguliers. Restera à dire la part de jeu que la modification du déterminant introduit dans le verrouillage final du texte ("The Open Tomb" / "our open tomb").

Faute de pouvoir affirmer dès l'abord que le tombeau est ouvert et que la mort conduit à la résurrection, le poème, dans sa première strophe, accumule les obstacles qui empêchent de connaître l'au-delà de la mort. C'est bien de connaissance qu'il s'agit (et non de foi dans une promesse), et le désir de savoir est désigné par ce qui lui fait obstacle: le silence de la mort est dès le premier vers imaginé comme un silence plein, contenant en puissance le secret désiré, mais ce secret, de même que toute parole, est déclaré interdit aux vivants:

Vibrant with silence is the last sealed room
That fever-quickened breathing cannot break

Le reste de la strophe, s'appuyant sur la reprise des signifiants "silence" et "breathing" (sous la forme de "breath") reformule l'impossible à savoir en impossible à voir, ou ça-voir: le silence, plein d'une puissance inaudible et invisible, et le souffle d'une vie promise à la mort se conjuguent pour dresser l'écran sur lequel le regard vient buter dans un rapport de désir et de fixité que semble manifester l'insistance paranomastique des répétitions phonologiques ("screen" / "Between" / "Between" / "scene"; "cavern" / "closing"; "ice" / "eyes").

L'enjambement syntaxique qui, en dépit du changement de strophe, marque la continuité du texte ("unwitnessed save by one : / By Omega!") correspond au point charnière où l'impossible va faire place au possible, l'invisible à la représentation, la limite de l'interdit à un dévoilement transgressif. Solution fantasmatique, assurément, mais le désir en connaît-il d'autres? L'ange Oméga, dans la structure narrative du poème, n'a pas d'autre fonction que de permettre un compromis entre l'impossible et le désir de ça-voir. Il est la médiation actantielle par laquelle l'écran va se déchirer pour laisser entrevoir quelque chose de l'au-delà. La reprise de "Hung" au début du vers 12, à la même position initiale qu'il occupait au vers 4, indique bien que l'écran déchiré "with disruptive storm" par l'ange Omega est le même qui faisait au début obstacle au regard, "like a screen of ice", ce que renforce encore le parallélisme phonologique entre "stalagmatic" et "Magnetic" et entre "lachrymose" et "closing eyes".

Comme l'escalier qui s'enfonce dans d'autres profondeurs invisibles, et que le regard fasciné cherche à emprunter à la suite du défilé des morts (dont l'ordre de marche, "two by three", semble marquer d'impossible la représentation), la révélation, toutefois, se dérobe encore dans la strophe 3 et de nouveaux écrans surgissent et font échec au désir de voir (de décrypter) ce lieu qui se définit par le fait même qu'il est dissimulé ("the lofty crypt", v.12).

La troisième et dernière strophe est celle où il est enfin permis au regard de traverser l'écran alors alors même que celui-ci paraît s'épaissir de matériaux impénétrables ("the rock", v.18, après "a screen of ice" et "stalagmatic foliage"). C'est celle où se joue la tentative paradoxale de l'écriture poétique qui cherche à représenter l'impossible et à dire l'indicible. La représentation, dans les trois énoncés qui occupent les trois premiers vers de la strophe, est d'abord dans le prolongement de celle qui avait commencé à la fin de la strophe précédente avec la procession des morts-vivants:

Their faces are unraised as yet from sleep;
The pace is slow, and the steep descent
Their carried candles eddy like a stream; (v. 15-17)

Ces morts qui sont en marche vers un lieu proprement utopique où ils se réveilleront de leur sommeil ambigu ("sleep" répète le signifié du radical qui s'entend dans "hypnotising") donnent de la mort une image à la fois solennelle, mystérieuse et apaisée. Tout concourt à cet effet de sens: la syntaxe qui procède par phrases courtes, simples et clairement ordonnées; le rythme iambique désormais très régulièrement marqué; le jeu des rimes intérieures ("faces" / "pace"; "sleep" / "steep") et de toutes les autres répétitions phonologiques qui, par la concaténation qu'elles font entendre le long du syntagme, semblent en établir la nécessité autant que l'harmonie; le signifié, bien entendu, avec ce que la lenteur a de rassurant, associée qu'elle est à la lumière des cierges et au grand nombre des participants ("like a stream"). Ce qui demeure de l'effroi se devine à peine dans les connotations de "the steep descent" (Jusqu'à quelles profondeurs inconnues?) et de "eddy like a stream" (Y a-t-il une force qui travaille à contre-courant?). Comme plus haut l'ange Omega, toutefois, ces morts ne valent que par leur fonction actantielle: ils indiquent, imaginativement s'entend, à poursuivre plus loin notre descente orphique; ils permettent que soit narrativisé le désir de ça-voir un objet dont il appartient aux quatre derniers vers d'organiser le dévoilement impossible.

Dévoilement impossible, en effet, que celui que pratique à la fin le poème dans des vers où son programme s'accomplit alors que sont donnés à lire les opérations du désir et son échec obligé:

While on each side, through window in the rock,
Beyond the tunnelled grottoes there are seen
Serene the sunless but how dazzling plains
Where like a sea resounds our open tomb.

La syntaxe, dans les vers 18-21, est tout entière organisée pour que le groupe nominal sujet soit systématiquement différé: trois syntagmes prépositionnels de lieu ("on each side", "through window...", "Beyond the...grottoes"), une forme verbale qui rend nécessaire l'inversion ("there are seen"), l'hypertrophie du groupe des déterminants antéposés que chargent encore sémantiquement la conjonction paradoxale de "sunless" et "dazzling", le marqueur d'intensité, enfin, ("how dazzling") - il faut parcourir tout ce chemin dans l'attente de ce que la phrase ne peut pas ne pas nous donner à la fin, le nom si longtemps différé. Le lecteur est ainsi immanquablement conduit à mimer, par son attente du nom différé, le désir de ça-voir qui sous-tend le poème et dont l'objet si longtemps voilé est enfin désigné comme visible.

Pourtant, en dépit du remarquable étoffement sémantique qu'il reçoit et de ce que "the...plains", au pluriel, suggère d'illimité, le groupe nominal enfin donné à lire ne fait pas référence à ce que le désir attendait. S'il complète bien la structure de l'énoncé, "Serene the sunless but how dazzling plains" ne comble pas le désir. Dans l'ordre de la représentation, ce qui est donné à voir n'est jamais adéquat au désir de voir. Ca n'est jamais ça. Peut-être parce que l'objet du désir de ça-voir n'est pas quelque chose (parmi d'autres choses, donc forcément une chose définie et distincte) mais rien (ou bien tout, ce qui revient au même, puisque tout et rien ont en commun l'indistinct et l'indéfini). Ces plaines sereines, tout éblouissantes d'une lumière irréaliste, qu'à la fin du poème de Gascoyne il nous est donné d'imaginer ont ceci d'adéquat, en tant qu'objet du désir, qu'elles ne font rien voir de la mort qu'un paysage vide, mais ce vide ne saurait convenir car l'imaginaire, pas plus que le regard, ne peut s'y soutenir sans y mettre quelque image ou quelque forme, forcément inadéquate.

Accomplissement du programme et échec obligé: toute la stratégie du discours poétique, dans ces derniers vers, est de masquer l'échec du désir en donnant à lire la réussite formelle du poème. A "plains", mot tant attendu qui ne saurait être le mot de la fin, s'articule une dernière relative ("Where like a sea resounds our open tomb"), laquelle permet le retour, comme mots de la fin acceptables, des mots du début. De toutes les manières décrites plus haut, dans l'ordre du discours, le programme formulé par le titre paraît désormais rempli. Mais la beauté formelle du poème, dans son ordonnance et la rigueur de son fonctionnement, laisse aussi reconnaître ce que le texte a pour fonction de masquer, à savoir qu'à s'en prendre à l'impossible il ne peut que rater son objet. "The Open Tomb", à cet égard, illustre bien le rapport de l'écriture au réel et "l'intrinsèque fonction de vêtue du texte" (Leclaire,22).

*

En dernière analyse, toutefois, le dernier vers fait plus que simplement effectuer la clôture formelle du texte: la comparaison finale articule le registre de l'audible à celui du visible ("Where like a sea resounds...") tandis que la transformation de "The Open Tomb" en "our open tomb" fait trace dans l'énoncé d'une énonciation, témoigne de cette articulation de la parole et de l'écriture que la poésie a pour lieu, fait entendre au travers de la lettre du texte quelque chose d'une voix paradoxale qui demande tout à la fois à être parlée et entendue. Il s'opère ainsi à la fin un déplacement considérable. A un certain niveau, bien sûr, "our open tomb", résonnant puissamment à la fin, signe dans l'ordre du

discours la victoire imaginaire obtenue sur le silence et la mort du début. Mais tout aussi sûrement, ce qui s'entend au travers des mêmes mots d'une altérité articulée à la parole permet que puisse être interrompue la représentation imaginaire et que s'ouvre la dimension du symbolique. Ce que poète et lecteur ont en commun n'est-ce pas, avec "our open tomb" qui reprend le titre par lequel elle est désignée, la structure langagière du poème? N'est-ce pas justement qu'on peut dire que c'est le poème que nous avons en partage, puisqu'il nous a été donné à lire et que, le lisant, nous lui avons prêté notre voix? Et puis comment ne pas reconnaître que le poème est "our open tomb" d'une autre manière, métaphorique celle-ci, en ceci qu'il est le monument érigé à la mémoire d'un désir impossible? L'usage n'est pas attesté en anglais, alors que l'on a, dans la tradition française, le genre du "tombeau" ("déclamation instrumentale d'un caractère triste et douloureux", selon Littré), notamment illustré par Ravel et Mallarmé. Parvenu au terme de cette lecture du poème de David Gascoyne, il me semble toutefois légitime de prendre son titre "littéralement et dans tous les sens" et d'entendre d'abord que le texte s'y désigne lui-même comme tombeau, tombeau ouvert parce qu'il est vide et qu'il ne vaut, comme tout cénotaphe, qu'en tant que signe de deuil fondé sur l'absence. "The Open Tomb" n'est pas pour moi une oeuvre hermétique dont le déchiffrement permettrait d'accéder à un savoir secret de l'au-delà et de la mort. C'est au contraire une oeuvre ouverte, offerte à la lecture et à l'écoute de qui veut bien s'y reconnaître tenu à l'impossible et accepter pourtant de s'y aventurer, le long des voies du désir et du deuil.

BIBLIOGRAPHIE

- Gascoyne, David, *Poems 1937-1942*, London: Poetry London Editions, 1943.
 Gascoyne, David, *Collected Poems 1988*, Oxford UP, 1988.
 Jakobson, Roman, "Closing Statement: Linguistics and Poetics". *Style in Language*, ed. T.A. Sebok. New York, 1960.
 Leclair, Serge, *Démasquer le réel*. Paris: Seuil, 1971.
 Rémy, Michel, *David Gascoyne ou l'urgence de l'inexprimé*, Nancy: Presses Univ. de Nancy, 1984.
 Thomas, Dylan, "Answers to an Enquiry". *New Verse* 11 (1934): 8-9.