

Les poètes du réel

Denis Saint-Amand
Université de Liège

Il existe en Belgique, depuis 1999, un document référentiel définissant, pour chacun des cours formant le tronc commun de l'enseignement secondaire général de la communauté française, les savoirs et compétences terminales censés être acquis à la fin du troisième cycle. Ce document est non seulement long, provoquant le désarroi de nombreux enseignants face à l'ampleur du programme, mais il se distingue aussi par la relative imprécision de son contenu. En témoigne la liste prescriptive des « grandes références littéraires et artistiques (mythes, récits, œuvres, personnages, auteurs...) constitutives du fonds culturel contemporain » comprise dans ledit référentiel. En voici quelques extraits : « Villon, ses neiges, ses pendus et sa postérité » (certains spécialistes du poète médiéval s'arracheraient les cheveux, qui ont pu montrer comment les éditeurs du XIX^e siècle se sont fourvoyés en rebaptisant « La Ballade des pendus » un texte auquel le titre « Épitaphe Villon » convenait mieux et en faisant de cette pièce l'élément central de l'œuvre de celui qui séjourna à la cour de Charles d'Orléans), « Simenon et ses atmosphères » (la formule est un cliché particulièrement en vogue auprès de certaine critique journalistique depuis les années 1930, mais à quoi au juste correspondent ces « atmosphères » simenoniennes ?), « Les roses de Ronsard et les regrets de Du Bellay » (mieux qu'une notice dictionnaire ou un *tweet*, voici des œuvres résumées en un mot), ou encore « Pagnol, son humanité à fleur de cœur et ses paysages-acteurs » (tout commentaire serait superflu).

J'ignore quelle commission a été invitée à opérer un balisage du « fonds culturel contemporain », ni quels critères en ont supporté l'établissement. Toujours est-il que, en dépit des précautions rhétoriques d'usage et de son statut prétendument non-coercitif¹, ce qui s'énonce est un enchaînement paratactique de noms et de sujets, qui fonctionne comme une métonymie de ce qu'il peut, lui-même, engendrer :

¹ Je cite le référentiel en question, disponible en ligne, sur le site < www.enseignement.be > : « La liste proposée ci-après entend servir de balise au professeur de français, mais elle n'est en rien fermée ni figée : le professeur jugera s'il doit y ajouter ou en retrancher. Cette liste est destinée à évoluer en fonction des réalités et des productions culturelles. En outre, chaque professeur doit se sentir libre de l'adapter en fonction des possibilités et des intérêts de ses élèves ».

une approche du fait littéraire à la fois impressionniste et écrasante. Ces différentes propositions ont non seulement en commun de relayer des poncifs que la plupart des spécialistes de ces questions respectives s'emploient à déjouer, mais elles contribuent en outre à une forme de « créationnisme littéraire », dans le sens où elles placent le lecteur dans un rapport mythifiant à la littérature, où les objets sont toujours-déjà là et immuables.

Dans la liste que je viens d'évoquer, quatre poètes célèbres du XIX^e siècle sont également rassemblés en une improbable cohorte : « Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé : les poètes de la rupture ». Ce regroupement court-circuite allègrement les relations effectives entre les quatre écrivains, mais disons qu'il a au moins le mérite de nous épargner un nouveau déploiement de stéréotypes (du genre « Mallarmé l'hermétique », « Rimbaud, le peintre des voyelles » ou « Baudelaire, son *spleen* et son albatros »). Fédérer cet ensemble sous la bannière des « Poètes de la rupture » c'est toutefois reconduire une représentation qui, si elle n'est pas contextualisée perd tout son intérêt et s'apparente, elle aussi, à une étiquette facile. — Je suis conscient que le titre provisoire que j'avais annoncé il y a un moment maintenant, « Les poètes du réel », produit le même effet et je vous prie de m'en excuser, j'y reviendrai ultérieurement dans mon exposé. Mais je reviens à la formule du référentiel. Que veut dire « poète de la rupture » au juste ? Rupture avec qui, avec quoi ? Sans contextualisation, la formule n'a pas de sens et se révèle même pléonastique, dans la mesure où le poète, comme individu pris dans un univers social, peut d'office être placé en rupture puisque son activité ne correspond pas à une norme objective en matière de profession ou de loisir. Parler d'auteurs en rupture, cela peut se faire en regard du monde social, mais cela peut aussi se faire en regard d'une tradition, de ce qui se fait dans le milieu littéraire de l'époque, et cela nécessite alors une prise en considération au moins double, réticulaire et poétique, les deux valeurs s'appelant réciproquement.

Mouvements, courants, électrons libres

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé sont parfois présentés en relation, tantôt d'inclusion tantôt de rejet, avec les grands courants et mouvements de leur époque. Cette façon de penser la littérature en *mouvements* et en *courants*, notions voisines et souvent employées comme parasyonymes, rejoint une manière traditionnelle d'envisager l'histoire des productions culturelles, à tel point que ces notions apparaissent parfois comme des évidences, dont les enjeux épistémologiques restent peu questionnés. Dans le sens commun, *mouvement* et *courant* sont liés par l'idée

de *déplacement*, cette valeur dynamique motivant leur emploi figuré. Le *Dictionnaire des termes littéraires* oppose les deux valeurs en signalant que « contrairement au “courant” qui suppose une large dynamique annonçant un renouveau discernable dans la “structure de surface” par un certain nombre de symptômes, le mouvement est un processus de développement conscient et limité dans le temps² ». Le *mouvement* est le résultat d’un groupe plus ou moins fédéré ou d’un noyau qui, ayant forgé un programme esthétique souvent susceptible de se déployer dans différents arts (littérature, peinture, musique, etc.), tente d’imposer ses visées dans son champ d’origine, et parvient parfois à les exporter au-delà des frontières (c’est le romantisme ou le surréalisme). Le *courant*, plus diffus et moins institutionnalisé, s’observe à l’aune de tendances et constantes (en termes de thèmes, de techniques, de styles et de modes d’énonciation) partagées par un certain nombre d’œuvres, sans que leurs auteurs se soient délibérément rassemblés autour d’un programme commun : on pourra mettre en lumière, de cette façon, l’opposition entre un courant fantaisiste (Banville) et un courant néo-antiquisant (Leconte de Lisle, Heredia), au sein de la mouvance parnassienne.

On perçoit, d’emblée, la contingence et la porosité de ces deux notions, dont les contours dépendent en bonne partie du regard de l’analyste. Certains, mettant en évidence l’activité intense des petites revues (voyez les travaux de Yohan Vérilhac et Julien Schuh), rappelant le penchant pour la forgerie lexicale de Laforgue et de Jarry, ou le goût de la mythologie partagé par Gustave Moreau, Fernand Khnopff et Lucien Lévy-Dhurmer, parleront de « mouvement symboliste ». D’autres, soulignant plutôt l’absence de fédération de cette « mêlée » (selon le mot d’Ernest Raynaud), le ratage du manifeste symboliste réalisé artificiellement par Jean Moréas (répondant à une commande du *Figaro*) ou l’effet de mosaïque engendré par la juxtaposition de genres très variés (du théâtre de marionnettes au « roman célibataire », en passant par le sonnet réflexif), préféreront traiter d’un ou de plusieurs « courant(s) symboliste(s) ».

Au-delà de ce problème, le fait d’étudier l’histoire littéraire en termes de « mouvement » et de « courant » présente plusieurs intérêts. Tout d’abord, en relativisant la conception romantique de l’écrivain-génie, être d’exception doué d’un talent inaccessible au commun des mortels, un tel modèle inscrit l’activité littéraire dans un contexte sociohistorique et dans une perspective collective qui dépasse la trajectoire singulière : Hugo a beau paraître régner sur le XIX^e siècle littéraire, on sait l’importance qu’a le Cénacle dans sa trajectoire. Corollaire de ce premier avantage, une telle approche permet de saisir des constantes, des effets de cohésion et de

² Hendrick Van Gorp et al. (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion classiques, 2005, p. 158.

cohérence entre acteurs d'un même mouvement et donne à voir, en contraste, ce qui distingue telle tendance d'une autre : Leconte de Lisle refuse l'engagement politique du poète prôné par le Romantisme ; la poétique vers-libriste de certains Symbolistes diffère sensiblement du trimètre hugolien. Enfin, l'appréhension par « mouvements » est également pertinente en ce qu'elle reprend, à quelques exceptions malheureuses près (comme le « Théâtre de l'absurde »), des classements qui ont été proposés par les contemporains eux-mêmes ; elle favorise en cela le questionnement des représentations de la littérature véhiculées par ces derniers, à travers une série de supports et de matériaux qui prolongent les œuvres (ou qui les anticipent) et qui se révèlent pleinement constitutifs du fait littéraire : des préfaces, des manifestes, des déclarations d'intention, des échanges épistolaires, mais aussi des réseaux et des rites.

Une telle approche possède également ses revers. Comme le rappelle Alain Vaillant, il serait réducteur de tenir les mouvements « comme des réalités totalement distinctes, donc successives³ ». La logique de comble poétique, souvent privilégiée par les historiens de la littérature, abuse volontiers, d'une part, d'un découpage chronologique trop strict et, d'autre part, de cloisonnements esthétiques et axiologiques pour faire le départ entre des mouvements qui, dans les faits, entretiennent souvent un dialogue. Le cas du Romantisme illustre bien le problème : le mouvement est souvent limité aux années 1820-1850, ce qui est non seulement trop court pour rendre compte de la trajectoire d'un Victor Hugo, par exemple, mais aussi, plus largement, pour expliquer le maintien d'un projet lyrique bien au-delà de ce terminus *ad quem*. Le second travers, lié au premier, se mesure notamment à l'aune de l'image traditionnelle du Parnasse : de nombreux travaux entretiennent la représentation d'une école fédérée par Leconte de Lisle autour d'un programme érigeant l'impassibilité, l'excellence métrique, le recours aux mythes antiques et l'esthétique marmoréenne en dogmes, en opposition à l'engagement politique et au lyrisme romantiques. Si Leconte de Lisle réagit effectivement, dès sa préface aux *Poèmes antiques* (1852), aux maîtres romantiques, il faut, d'une part, relativiser l'homogénéité d'un projet parnassien qui tient plus volontiers de la nébuleuse et, d'autre part, nuancer la rupture avec l'esthétique romantique. Rappelons que le nom du réseau lui vient de l'extérieur, la critique en venant à désigner de « Parnassiens » les poètes qui ont participé à la revue-anthologie du *Parnasse contemporain* publiée par l'éditeur Alphonse Lemerre en 1866. Celle-ci rassemble trente-sept poètes parmi lesquels Gautier (qui fut l'un des plus notables alliés de Hugo lors de la bataille d'*Hernani*), Banville, Leconte de Lisle et Baudelaire ; Hugo lui-même avait été invité,

³ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 122.

mais s'était désisté en invoquant un contrat d'exclusivité avec son éditeur. La rupture avec le Romantisme, en pratique, n'est le fait que de quelques individus, qui ne sont généralement pas parvenus à imposer leurs vues à leurs confrères et ont peiné à affirmer leur statut d'autorité — on oublie souvent, par exemple, que Leconte de Lisle faillit être évincé de la troisième livraison du *Parnasse contemporain*. Le fait est que l'Histoire littéraire a souvent tendance à privilégier les phénomènes de rupture, plus spectaculaires et susceptibles de marquer les esprits, aux logiques de continuité, qui prévalent pourtant, inventions ponctuelles mises à part, dans de nombreux genres, et dans la poésie en particulier.

Ces regroupements outranciers ont également tendance à affilier certains électrons libres à des mouvements desquels ils restent éloignés. On ne compte plus, de cette manière, le nombre de synthèses qui font de Rimbaud le premier des Symbolistes, au prix d'un amalgame doublé d'un anachronisme total. Questionner le rapport rimbaldien au mouvement est pourtant révélateur, en ce qu'il permet d'expliquer l'abandon de la littérature, souvent mythifié, choisi par le poète : à une époque où la collectivité littéraire prévaut, Rimbaud ne parvient pas à faire publier ses textes dans le *Parnasse contemporain* et se rend insupportable au sein des groupes et cénacles qu'il investit durant quelques mois, en 1871-1872. Laissé seul après l'incarcération de Verlaine en 1873, le poète comprend qu'il ne dispose pas des moyens réticulaires de s'imposer dans l'univers des lettres et, écœuré par celui-ci, préfère le désert. S'il y a rupture, dans ce cas-ci, c'est plutôt une rupture contrainte, qui est loin d'être le fait du seul Rimbaud. Le cas de Baudelaire est également emblématique à cet égard : tenu tantôt pour le dernier des romantiques, tantôt pour le fossoyeur du mouvement, donnant des vers au *Parnasse*, érigé par les Symbolistes pour leur modèle absolu en vertu de la synesthésie des « Correspondances », le poète est plus intéressant à aborder comme réfractaire à toute chapelle, entretenant des rapports étroits avec certaines tendances esthétiques (comme le lyrisme et la poétique du « mal du siècle » — exacerbée sous la forme du *spleen*), mais subvertissant également certains codes de façon cynique, en développant une vision du monde misanthrope.

Faire jouer la rupture, sur ce plan-là implique une solide recontextualisation. Appréhender l'histoire littéraire en terme de mouvements et d'oppositions se révèle particulièrement bienvenu dans la mesure où cette perspective donne à voir des effets de cohérence, des logiques réticulaires et la dimension collective d'une activité sociale trop souvent associée à la mythologie de l'écrivain-génie, mais une telle démarche doit nécessairement faire montre de souplesse et de nuance pour ne pas céder au réductionnisme.

Les poètes du réel

Je voudrais désormais me concentrer sur le cas Rimbaud pour amorcer une deuxième perspective en matière d'objectivation (ou de relativisation) de la rupture. Au-delà de son rapport délicat à la logique du mouvement, le poète des *Illuminations* est fréquemment tenu pour un poète de l'anomie, ce qui me semble légitime puisqu'il a lui-même construit cette représentation (« maudit par lui-même, ce poète maudit », écrivait Verlaine), mais encore un poète hors-la-langue et hors-le-monde.

L'exemple fonctionne particulièrement avec les *Illuminations*, recueil dont la complexité manifeste est sans cesse rappelée, et qui a pu engendrer certains abandons herméneutiques. Le sémioticien Jean-Claude Coquet, en 1973, soulignait déjà à quel point les commentaires proposés par Suzanne Bernard au sujet du recueil, dans son édition de 1960 des *Œuvres*, ne disaient rien d'autre que sa difficulté d'interprétation ; il le montrait par l'accumulation de formules telles : « “Faut-il vraiment chercher un sens précis ?”, “Le dernier paragraphe est particulièrement obscur”, “Texte hermétique”, “Poème difficile”, “Phrases mystérieuses”, “Conclusion sibylline”, “Autre pièce énigmatique”, “Voici encore un poème extrêmement hermétique”, “L'avant-dernière phrase du poème est très obscure”⁴ ». Le comble de cette herméneutique réticente sera accompli par Tzvetan Todorov, qui, après avoir souligné à son tour la difficulté posée par la lecture des *Illuminations* dans un chapitre du recueil *La Notion de littérature*, affermira son propos à l'occasion d'une contribution sur l'obscurité rimbaldienne dans laquelle il écrit : « Je me demande si les *Illuminations* (ou au moins certaines d'entre elles, ou certaines de leurs phrases) ne représentent pas un cas limite où le meilleur hommage de l'interprète consisterait à se taire⁵ ». Il me semble que, au sein de la recherche rimbaldienne, les dernières décennies ont particulièrement été consacrées à refuser cette logique de la contemplation silencieuse de l'œuvre, en prenant le parti que, comme l'indiquait Rimbaud lui-même dans sa lettre à Izambard datée du 13 mai 1871, « Ça ne veut pas rien dire ». L'intérêt d'une herméneutique rimbaldienne, en plus de permettre un accès au sens du texte, serait de mettre en lumière, dans le même temps, les mécanismes et procédés qui font précisément que cette œuvre est complexe et se distingue au cœur du système littéraire de l'époque où elle s'énonce. Du reste, je crois que Rimbaud, dans *Une saison*

⁴ Jean-Claude Coquet, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris, Jean-Pierre Delarge, « Univers sémiotiques », 1973, p. 69-70. L'auteur précise que les extraits choisis sont issus de l'édition des *Œuvres* de Rimbaud éditée par Suzanne Bernard (Paris, Garnier, 1960, p. 481-490).

⁵ Tzvetan Todorov, « Remarques sur l'obscurité », dans Sergio Sacchi (dir.), *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Gunter Narr, Tübingen, 1988, p. 17.

en enfer, exposé les logiques d'une partie de son œuvre, en écrivant : « Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. » Ce qui s'énonce là, c'est le projet d'un réalisme halluciné, fondé sur une logique du détournement et qui engage une reconfiguration d'images, de clichés, de formules, de perceptions et de représentations à la fois communes et spécifiquement véhiculées par l'époque. L'accès à « l'inconnu » par un « dérèglement de tous les sens » peut se lire de la même façon.

Pour rendre compte des difficultés posées par l'œuvre rimbaldienne, plusieurs pistes ont été empruntées par les chercheurs au cours des dernières années. La première nécessité était de pouvoir compter sur une biographie impeccable du poète ; elle existe depuis quinze ans et est l'œuvre du regretté Jean-Jacques Lefrère qui a publié en 2001 chez Fayard un travail magnifique d'érudition et d'exhaustivité. Les recherches passionnées de Jean-Jacques Lefrère ont permis de nombreux éclaircissements sur la trajectoire de Rimbaud et de certains des *minores* qu'il a croisés (je pense à Darzens et Cabaner), mais aussi sur Isidore Ducasse et Laforgue, desquels il a également écrit les meilleures biographies. La découverte de documents iconographiques de la période africaine ont également suscité de larges débats, mais je confesse volontiers que cela a moins retenu mon attention, les tribulations de Rimbaud après son abandon contraint de la carrière d'écrivain relevant d'autres disciplines que de l'histoire littéraire.

Parmi les prises nécessaires sur l'œuvre rimbaldienne, au-delà des *Illuminations*, figure la question métrique, traitée minutieusement au cours des dernières années, en particulier par Jean-Pierre Bobillot et par Benoît de Cornulier, à l'occasion de différents articles et ouvrages qui ont permis de mesurer comment le jeu rimbaldien avec les codes en vigueur se mesurait par certaines libertés sur le plan du vers, libertés qui permettent de donner accès à certaines clés interprétatives (je vous renvoie pour cela aux principaux ouvrages des deux auteurs que je viens de citer). Des questions grammaticales ont également fait l'objet de contributions importantes : je pense ici aux travaux d'Olivier Bivort, notamment à sa contribution au 5^e colloque de *Parade Sauvage*, mais aussi à son article sur les syntagmes nominaux démonstratifs dans les *Illuminations*, qui objectivent les problèmes posés par un auteur qui multiplie les usages de déictiques cataphoriques et exophoriques qui perturbent les conditions de lecture.

Le parti pris du « ça ne veut pas rien dire » a également, de façon très générale, encouragé le développement d'une approche contextuelle, sinon sociocritique, dont

participe directement une perspective intertextuelle. Les Rimbaldiens suivant la période textualiste des années 1960 ont eu à cœur de resituer leur objet d'étude dans un contexte d'énonciation particulier, au sein duquel le poète se révèle vif à traquer les lieux communs de l'époque, les clichés véhiculés par ses confrères, les images saillantes et les anecdotes, pour les faire siens, en les intégrant par détournement à une poétique originale fonctionnant volontiers à la satire et à l'*inside joke*. Je pense ici, naturellement, aux travaux magnifiques de Steve Murphy, qui a exhumé une série invraisemblable d'hypertextes des œuvres rimbaldiennes et mis en lumière l'omniprésence d'un discours politique derrière l'œuvre poétique, tout en reconnaissant les enjeux comiques d'une partie de cette œuvre, sans chercher à minimiser cette fonction — je crois, du reste, que le rire est loin d'être un enjeu de seconde zone de la littérature. Détailler la totalité des apports de Steve Murphy serait impossible ici, et je ne peux que renvoyer à ses ouvrages, qui ré-ancrent le texte rimbaldien dans le discours social de son époque, sans jamais nier ses singularités mais en montrant comment elles sont davantage que des « pièces obscures face auxquelles le meilleur hommage serait de se taire ».

J'avoue volontiers que je suis très mal à l'aise avec la réflexivité qu'implique ce colloque et je ne voudrais pas m'en tenir à distribuer des « bons points », mais je m'en voudrais de ne pas citer des auteurs comme Bruno Claisse, Antoine Fongaro, André Guyaux, Michel Murat, Yves Reboul et Seth Whidden, qui ont, au cours de ces dernières années, articulé d'efficaces micro-lectures de l'œuvre à une dynamique intertextuelle et intermédiatique, pour affiner notre compréhension de l'œuvre. Je suis persuadé qu'on comprend mieux « Après le Déluge » si on tient compte de la valeur que des éléments *a priori* oniriques ont dans le discours social de l'époque, à l'image de « Barbe-bleue », du « lièvre » et des « castors », que Rimbaud cite en écho à des caricatures d'époque pour rendre compte de la monstrueuse parade qui s'épanouit après un « Déluge » que Victor Hugo, dans *L'Année terrible*, assimilait déjà à la Commune (« Tu me crois la marée et je suis le déluge », répondait le Flot au Vieux monde dans la prosopopée qui tient lieu d'épilogue au recueil) ; je suis persuadé qu'on comprend mieux « Matinée d'ivresse » quand on constate que Rimbaud revoile successivement par métaphore les effets du haschich décrit ailleurs par Baudelaire, qu'il suit point par point. Ces textes s'inscrivent dans la logique de l'« hallucination simple » évoquée par Rimbaud dans *Une saison en enfer*. Son projet poétique est volontiers fondé sur une logique qui consiste à déplacer les perceptions et sensations traditionnelles. À la brisure de la forme poétique traditionnelle (encore que cette « rupture » n'est pas si nette), on a souvent lié une brisure du sens. Ceci est en réalité à relativiser. L'hallucination rimbaldienne est en certains points comparable

à celle d'un Isidore Ducasse, dont *Les Chants de Maldoror*, comme l'ont montré les travaux de Claude Bouché, Michel Pierssens et, encore une fois, Jean-Jacques Lefrère, reposent pour une bonne part sur un jeu parodique. Chez Ducasse, cela passe par des reprises de paragraphes entiers d'encyclopédies, qui intégrés à un ensemble présenté comme de la poésie, intriguent ; ou par des sortes de collages publicitaires, à l'image du plus célèbre des « beau comme » — « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » — dont Jean-Jacques Lefrère a montré qu'il provenait en réalité d'un guide commercial et industriel de Montevideo. L'« hallucination simple » qui tient lieu de poétique à Rimbaud se fonde sur une similaire perspective ludique, faite d'*inside jokes*, de petits détournements du quotidien, d'héritages intertextuels et de la capacité du poète à puiser dans une culture de l'imprimé — qu'on pourrait aujourd'hui qualifier d'*underground*. En ce sens, Rimbaud est aux frontières du réel, et livre un projet plus signifiant et plus politisé qu'on a parfois bien voulu le croire : il redit l'actualité et les travers de son époque dans une perspective engagée et souvent satirique.