



HAL
open science

Corbière, Laforgue, Mallarmé : la naissance du vers libre
Sabine Garcia

► **To cite this version:**

Sabine Garcia. Corbière, Laforgue, Mallarmé : la naissance du vers libre. Littératures. 2009. dumas-00435393

HAL Id: dumas-00435393

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00435393v1>

Submitted on 24 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble III)

UFR de Lettres et Arts

Département de Lettres Modernes

Corbière, Laforgue, Mallarmé : La naissance du vers libre

Mémoire de Master I – Lettres et Arts

Présenté par :

Sabine GARCIA

Le 29 juin 2009

Directeur de recherches :

Mr Daniel LANÇON

Professeur des universités

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres Modernes

Corbière, Laforgue, Mallarmé : La naissance du vers libre

Mémoire de Master I – Lettres et Arts

Présenté par :
Sabine GARCIA
Le 29 juin 2009

Directeur de recherches :
Mr Daniel LANÇON
Professeur des universités

Je tiens tout d'abord à remercier Mr Daniel Lançon, mon très patient directeur de recherches, qui m'a guidée malgré les problèmes engendrés par une communication à distance, et a su m'aider à gérer la difficile dernière ligne droite.

Je remercie également mes camarades de Master 1 – Lettres et Arts, dont la bonne humeur communicative et les encouragements furent précieux dans les périodes de crise... de vers.

Merci enfin à Mallarmé d'avoir existé.

Sommaire

Introduction :

- **Les prémices d'une libération**.....p 7
- **« On a touché au vers. »**p 9
- **Présentation du corpus : Corbière, Laforgue, Mallarmé**.....p 13

I. L'Absolu symboliste

- I. **1. La particularité du contexte symboliste**.....p 18
 - I. 1. 1. L'héritage du Parnasse, l'adoration baudelairienne.....p 18
 - I. 1. 2. Inspiration britannique et allemande.....p 20
- I. **2. L'Absolu et le rêve d'universalité**.....p 26
 - I. 2. 1. Explicitation de l'Idéal symboliste.....p 26
 - I. 2. 2. Une nouvelle Poésie.....p 29

II. Pourquoi le vers libre ?

- II. **1. Qu'est-ce que le vers libre ?**.....p 36
- II. **2. Les objectifs de la révolution poétique**.....p 44
 - II. 2. 1. Le mot vrai.....p 44
 - II. 2. 2. De nouveaux champs de bataille.....p 48
 - II. 2. 3. L'identité en question.....p 52
 - II. 2. 4. L'introduction de l'expérience typographique.....p 56
 - II. 2. 5. Le « Don du poème ».....p 55

III. Corbière, Laforgue et Mallarmé :
trois plumes face au vers libre

III. 1. Les caractéristiques communes.....	p 59
III. 1. 1. Un passé tourné vers l'avenir.....	p 59
III. 1. 2. Une nouvelle figure de poète.....	p 63
III. 1. 3. L'expression du sujet.....	p 64
III. 1. 4. L'importance fondamentale de la musique.....	p 67
III. 2. Corbière et Laforgue, deux clowns tristes.....	p 70
III. 2. 1. Un humour amer.....	p 70
III. 2. 2. L'expression du mal-être.....	p 75
III. 3. Mallarmé, le mystique sophistiqué.....	p 79
III. 3. 1. « Reprendre son bien à la musique ».....	p 79
III. 3. 2. Le rejet de la matérialité.....	p 81
III. 3. 3. L'Impuissance poétique.....	p 85
Conclusion :	
• Le vers de la liberté.....	p 89
• Une nouvelle crise de vers ?.....	p 90
Bibliographie.....	p 91

Les éditions utilisées sont les suivantes, et seront désormais citées par leur seul titre :

CORBIERE, Tristan : *Les Amours jaunes* (1873), Edition établie par Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, 1973 (Coll. « Poésie »).

LAFORGUE, Jules : *Les Complaintes* (1885), *Poésies complètes*, Edition de Pascal Pia, Paris, Le Livre de Poche, 1970.

MALLARME, Stéphane : *Poésies* (1899), Edition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1992 (Coll. « Poésie »).

Introduction

❖ Les prémices d'une libération

La Poésie, associée dès le Moyen-Âge à une certaine forme d'élitisme littéraire à un âge où le roman était considéré comme un exercice vulgaire, va se voir codifiée et soumise à des règles très strictes dès le XVI^e siècle. C'est ainsi que naîtront les formes classiques, fondées d'après le double héritage de la métrique latine et de la scansion des Psaumes bibliques. Cette même époque verra naître l'alexandrin, appelé à un si prolifique avenir, ce fameux vers de douze syllabes séparé en deux hémistiches réguliers de six syllabes par une césure. Aussi et surtout, le classicisme sera l'âge de la naissance des drastiques règles de versification, implicites ou non, qui hanteront les cauchemars de bien des amoureux des Muses : l'alternance des rimes féminines et masculines, le respect des rimes visuelles, la coïncidence de la fin d'une phrase avec la fin du vers, et ainsi de suite. Ces règles resteront quasiment inchangées jusqu'au tout début du XIX^e siècle.

Qu'advient-il alors ? Pourquoi une telle situation commence-t-elle à se fragiliser ? On devrait en réalité plutôt se demander pourquoi elle ne l'a pas été avant. Selon les lettrés d'alors, la réponse est simple : l'alexandrin serait tout bonnement l'expression la plus naturelle pour le vers français. Pour Maurice Grammont dans *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie* : « Ceux qui avaient de l'oreille n'y sentaient pas un vers. »¹ Et de fait, si les premières tentatives de déstabilisation du système classique apparaissent en même temps que l'avènement de l'ère romantique, elles sont bien timides et se manifestent plus par des notes d'intentions que par de réelles mises en pratique. Aussi, Victor Hugo a beau clamer qu'il a « disloqué ce grand benêt d'alexandrin »² et « mis un bonnet

¹ Cité par Michèle Aquien dans « La Fronde l'accent » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Honoré Champion, 2000, p 95.

² « C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,

rouge au vieux dictionnaire »³, il n'en continue pas moins de rimer comme une horloge et d'aligner des pages d'alexandrins parfaitement réguliers. L'essai le plus notable est en réalité à mettre au compte d'Aloysius Bertrand qui, avec *Le Gaspard de la nuit*, invente le poème en prose dès 1829 (le recueil ne sera toutefois publié qu'un an après sa mort, en 1842). L'œuvre de Bertrand ne propose qu'une alternative récréative, et non une réelle remise en question ou restructuration du vers classique. Et si l'impulsion donnée par Hugo ne se traduit pas automatiquement en vers, elle ouvre une toute nouvelle réflexion, dirigée vers la perception du vers, et de fait, de la poésie.

L'exilé de Guernesey ne mettra pas ses théories en pratique, mais ses idées sont reprises aussitôt, et avec plus ou moins de bonheur, par la cour d'admirateurs diversement inspirés grandissant autour du maître. Mais au beau milieu de cette foule d'élèves obéissants, se dégage bientôt un groupe de penseurs du vers, qui vont reprendre, repenser et travailler l'intuition de Victor Hugo. Influencés par la pensée allemande, et avant tout par Hegel et Schopenhauer, les poètes du Parnasse reconsidèrent du tout au tout l'idéal poétique. Il ne s'agit désormais plus de décrire le monde tel qu'il est, mais selon la perception que l'on en a.⁴ Le Mot est ainsi sacralisé, et l'on se concentre sur l'Idée plus que sur la Représentation. On ne dit plus le monde comme image, mais comme réalité profonde, en recherchant « l'idée derrière l'apparence ».⁵ C'est en réalité l'aboutissement logique d'une réflexion entamée depuis les prémices du romantisme. Puisque l'auteur, et au-delà de lui, l'homme, devient le centre du texte, la poésie des parnassiens s'attachera à exprimer le sujet, l'humain, autour duquel se recentre le monde. Le Parnasse construit ainsi un univers d'impressions et de sensations dont la clé est le cœur de l'homme. De ce fait, le monde est remis à sa portée, et redevient compréhensible, puisqu'il se trouve débarrassé du poids déclaré écrasant et injuste des mystères insondables de la Nature.

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin », HUGO, Victor : « Quelques mots à un autre », I 26, *Les Contemplations* (1856), *Œuvres Complètes – Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985 (Coll. Bouquins), p 292.

³ « Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. », HUGO, Victor : « Réponse à un acte d'accusation », I 7, *ibid.*, p 265.

⁴ Idée notamment exprimée dans SCHOPENHAUER, Arthur : *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris, PUF, 2004.

⁵ DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, Paris, Albert Messein, 1936, p 36.

En 1857, la dernière étape avant « la dislocation du système »⁶ est franchie. Charles Baudelaire publie ce qui sera la Bible des futurs Symbolistes, alors lycéens, avec *Les Fleurs du Mal*. Si, une fois encore, on ne trouve nulle trace d'un radical bouleversement formel (la plupart des pièces de l'œuvre conservent une forme très classique, même si les règles de césure et de rimes se font plus lâches), l'ouvrage de ce dandy insolent interdit définitivement un retour en arrière. Au diable les conseils poussièreux et déprimants de Boileau⁷, seuls comptent le Verbe⁸ et la Beauté. Dans le monde de Baudelaire se dessine le rêve d'un Absolu qui deviendra celui des symbolistes, celui d'un Mot parfait et sublime, dont la seule convocation suffit à créer cette Beauté parfaite entrevue dès les premiers écrits poétiques de Théophile Gautier. La pensée de l'art pour l'art, du « tout ce qui est utile est laid »⁹ aboutit dans la préface aux *Petits poèmes en prose* (1864) adressée à Arsène Houssaye sous ces mots :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?¹⁰

Qu'on ne s'y trompe pas : sous l'apparente prière se cache une revendication, un manifeste devrait-on dire, dont les répercussions seront déterminantes pour l'avenir de la poésie française.

⁶ MURAT, Michel : « Réflexions et propositions » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique, op. cit.*, p 7-22.

⁷ « Que toujours le Bon sens s'accorde avec la Rime », BOILEAU, Nicolas : *L'Art poétique* (1674), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 157.

⁸ Expression employée par Mallarmé dans « Symphonie littéraire » (1865), *Igitur, Divagations, Un coup de dés.*, p 352. Il s'agit de donner au terme une connotation quasiment religieuse, et de faire du Mot un absolu presque sacré. Un Verbe « entre science et mystique », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bobillot : « René Ghil : une mystique matérialiste du langage ? », in *René Ghil, De la Poésie-Scientifique & autres écrits*, textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2008, p 14.

⁹ « Il n'y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelque besoin ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. », GAUTIER, Théophile : Préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1995 (Coll. Bouquins), p 193.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles : « A Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris* (1869), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p 275.

❖ « On a touché au vers »¹¹

Lorsque Mallarmé prononce ces mots sur un ton gentiment narquois devant une assemblée d'universitaires à Cambridge, nous sommes en 1894, la nouvelle est loin d'être de première fraîcheur, et la révolution a déjà eu lieu. Une révolution qui n'aura pris l'espace que d'une génération après avoir mis près de cinquante ans à se déclencher réellement, et dont les chefs de file se nomment Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Kahn ou Laforgue. Interrogé par le critique littéraire Jules Huret trois ans plus tôt, le même Mallarmé avait introduit cette nouvelle vague – dont les jeunes représentants avaient osé s'en prendre au sacro-saint alexandrin – de la sorte :

Nous assistons en ce moment à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît.¹²

Musique, poésie et secrets de l'âme : le rêve de Baudelaire se serait donc bien réalisé ? Il est encore un peu tôt pour répondre à cette question, mais il est certain que ces jeunes auteurs sont tous les fils de l'auteur des *Fleurs du Mal*, qu'ils vénèrent. Tous revendiquent très clairement cette affiliation¹³, et reprennent à leur tour le flambeau des recherches du maître. Ainsi se définit, dans la plus grande imprécision, le mouvement symboliste. Plus qu'un courant littéraire aux caractéristiques esthétiques identifiables, le symbolisme se pose avant tout comme un esprit partagé par un groupe d'auteurs, mêlant réaction contre la tradition et poursuite du travail du Parnasse dans l'expression de l'individualité. Les Symbolistes vont en réalité accoucher de leur propre père en mettant en pratique ce que Hugo annonçait depuis *Les Contemplations*.¹⁴

¹¹ « J'apporte des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore.

- On a touché au vers. », MALLARME, Stéphane : « La Musique et les Lettres » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 370.

¹² MALLARME, Stéphane : « Sur l'évolution littéraire » (1891), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 402.

¹³ Nous verrons plus tard les très nombreuses références, de la citation claire et limpide à l'allusion subtile, dont nos auteurs parsèment leurs textes.

¹⁴ Cf. p 8.

Ignorant les réalistes et les naturalistes, ces fils de Baudelaire se tournent vers des idéaux plus élevés, mystiques voire religieux : la célébration de la Beauté et de la Vie, se traduisant par la recherche d'un Absolu du Verbe mallarméen, une parole pleine au sens rétabli dans sa force première. Pour se faire, il est indispensable de se libérer des règlements métriques intransigeants, hérités d'un XVI^e siècle parlant une langue qui n'existe plus dans la France de la révolution industrielle. Des règles obsolètes donc, qui obéissent à une réalité grammaticale, linguistique et même phonique dépassée. Les symbolistes ne veulent plus faire reposer leurs sentiments sur un décompte de syllabes.

C'est dans ce contexte qu'apparaît le vers libre. Pas immédiatement, car l'on ne se libère pas de chaînes séculaires sur un caprice soudain. Il devient dès les années soixante (disons en 1867, à la mort de Baudelaire) le but vers lequel chacun tend sans lui donner tout de suite de nom précis. On parlera d'abord de vers libéré, puis de « vers faux »¹⁵. Chaque poème est écrit en réponse à un ensemble de textes de référence. Le vers libre sera l'aboutissement mimétique du mouvement d'enthousiasme animant nos auteurs, ces Mallarmé, Verlaine, Moréas, Kahn, Laforgue et autres, qui ont « le sentiment d'appartenir à une communauté triomphante »¹⁶, celle qui est en train de changer le visage de la littérature française. Chaque page écrite est littéralement un coup de dés, susceptible de tout bouleverser de manière irréversible. Aussi, après l'abandon rapide du poème en prose, dont le manque de rythme et donc de musicalité, remettait dramatiquement en cause la poéticité et l'idéal parnassien, le vers libre devient-il vite le symbole et l'outil de la révolution.

Cependant, le principe du vers libre pose d'emblée de nombreux problèmes. En effet, en voulant faire du vers une *mimesis* de l'âme du poète, l'auteur s'affranchit de codes peut-être nécessaires à la compréhension même de l'œuvre. La grammaire, la syntaxe, jusqu'à la signification, sont des conventions certes contraignantes, mais qui lient le lecteur et l'auteur. L'hermétisme a très souvent été

¹⁵ MALLARME, Stéphane, à propos de Jules Laforgue : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 250.

¹⁶ DECAUDIN, Michel : *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960, p 17.

reproché aux symbolistes par leurs admirateurs mêmes¹⁷, et en premier lieu à Mallarmé. Céder au vers libre n'est-il qu'une facilité visant à se débarrasser du « vieux dictionnaire » de Hugo ? « S'adapter aux mouvements lyriques de l'âme » n'interdit-il pas l'accès au sens ? D'autre part l'alexandrin, tout archaïque et contrôlé qu'il était, semblait paradoxalement naturel à l'oreille des français, qui l'entendaient depuis des siècles. Son rythme était pensé pour faire concorder le sens de la phrase et les exigences du vers, une strophe constituait une unité de sens, et l'on pouvait déterminer les mouvements importants du poème en observant simplement l'organisation des rimes et des césures. L'alexandrin était pensé pour être clair et limpide, et s'en démarquer revient à menacer cet équilibre. Enfin, le troisième et dernier problème induit par l'usage du vers libre, concerne sa nature même d'élément poétique. Si le choix du vers libre ne doit correspondre qu'à une volonté de rendre le langage plus « parlé », le choix de la poésie n'est plus justifié. Il n'y a qu'à voir pour s'en convaincre les débats qui agitent encore aujourd'hui les milieux littéraires sur la justification d'appeler « poèmes » les *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* constituant le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. S'il ne s'agit que de jouer avec l'alexandrin, les résultats peuvent être plus qu'hasardeux. On donnera en exemple ce quatrain osé mais raté sur un plan rythmique, tiré des *Fêtes galantes* (1869) de Verlaine:

Les hauts talons luttèrent avec les longues jupes,
En sorte que, selon le terrain et le vent,
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
Interceptés ! - et nous aimions ce jeu de dupes..¹⁸

Jouer avec l'alexandrin est une chose, mais le résultat se voit ci-dessus : un vers au rythme heurté qui sonne étrangement faux à l'oreille. De plus, s'affranchir totalement de règles signifierait abolir le décalage au sein du poème, et donc le priver de sa poéticité en le dépouillant de son harmonie.

¹⁷ « Nous approchons ici, dis-je au maître, d'une grosse objection que j'avais à vous faire... L'obscurité ! », HURET, Jules : « Sur l'évolution littéraire » (1891), entretien avec Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 406.

¹⁸ VERLAINE, Paul : « Les ingénues », *Fêtes galantes* (1869), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1954 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 86.

Les enjeux de cette étude seront donc les suivants : définir et justifier en premier lieu le concept obscur du vers libre, analyser son emploi dans le contexte littéraire très particulier de la seconde moitié du XIX^e siècle, et enfin, observer avec quelque rigueur, si possible, l'emploi qu'en firent trois auteurs : Tristan Corbière, Jules Laforgue et Stéphane Mallarmé.

❖ Présentation du corpus : Corbière, Laforgue, Mallarmé

Si l'étude de l'œuvre de Mallarmé peut sembler évidente pour tout ce qui a trait à la poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle, les choix de Jules Laforgue et surtout de Tristan Corbière, à ses côtés ont besoin d'être justifiés. Il nous semble en effet que les carrières même courtes de ces trois auteurs (Laforgue et Corbière n'atteindront jamais leur trentième anniversaire, et n'achèveront chacun qu'un seul et unique recueil poétique) sont une illustration parfaite de l'évolution du vers français dès les premiers mouvements de sa libération. Dans un système de réponses entre textes et de poursuite d'une recherche poétique, les premiers essais de Mallarmé engendrent les « vers faux » de Laforgue, eux-mêmes prémices aux vers libérés de Corbière, qui seront enfin la dernière étape avant le fameux vers libre dont Mallarmé livrera les plus beaux exemples.

Aucun d'entre eux n'est certes pas le créateur « officiel » de cette nouvelle forme de langage, dont la maternité est communément attribuée à la poétesse Marie Krysinska. Mais dans un contexte d'émulation et de création collégiales, est-il réellement important, voire même juste, d'allouer cette découverte à une seule et unique personne ? Marie Krysinska fut peut-être chronologiquement la première à faire publier des vers libres, aux alentours de 1882 et 1883, mais des manuscrits attestent que Gustave Kahn ou encore Jean Moréas en rédigeaient déjà de plus élaborés à la même époque, sans oser encore les risquer à une publication.¹⁹ La

¹⁹ Voir à ce sujet, DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, Paris, Albert Messein, 1936, p 120. L'écrivain rapporte que Marie Krysinska avait eu connaissance des manuscrits de Gustave Kahn, qui expérimentait alors ses premiers vers libres. Il souligne aussi – avec une probable touche de mauvaise foi – que les vers de Krysinska parus dans *La Vie Moderne* et *Le Chat Noir* tiennent plus de la poésie en prose que du vers libre. Nous estimons quant à nous qu'il s'agit bel et bien de vers libres, pour le travail

création du vers libre n'est donc pas le fait d'une seule pensée, mais la résultante logique du travail de toute une génération de poètes. Et c'est à trois de ses plus grandes plumes, même humble ou oubliée, que ce travail s'intéresse.

- **Corbière, *Les Amours jaunes* : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. »²⁰**

Ouvrant la marche des *Poètes maudits* de Verlaine, Tristan Corbière est probablement de tous les Symbolistes, celui dont le nom a été le plus injustement oublié. Auteur d'un unique recueil passé totalement inaperçu et paru deux ans seulement avant sa mort, il représente une « étrang[e] et précieux[e] except[ion] »²¹ dans le paysage de la poésie française. Aimé de ses collègues contemporains, au premier rang desquels Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et Jules Laforgue, qui eurent toutes les peines du monde à se procurer son unique texte jamais paru, le poète breton est trop souvent resté catalogué dans un rôle réducteur – et peut-être un peu péjoratif – d'auteur régional, quand bien même le sublime et suprême élitiste Des Esseintes, « en haine du banal et du commun »²², gardait en bonne place un exemplaire des *Amours jaunes* dans sa bibliothèque d'Idéal esthétique :

C'était à peine français, l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme, abusait des suppressions de verbes, affectait une gouaillerie, se livrait à des quolibets de commis-voyageur insupportable, puis tout à coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise. Avec cela, dans ce style rocailleux, sec, décharné à plaisir, hérissé de vocables inusités, de néologismes inattendus, fulguraient des trouvailles d'expression, des vers nomades amputés de leur rime, superbes.²³

qui est fait sur l'aspect typographique, mais ces timides n'ont rien de comparables en qualité à ce feront paraître Jules Laforgue ou Gustave Khan seulement trois ans plus tard.

²⁰ « Ça », *Les Amours jaunes*, p 22.

²¹ DE GOURMONT, Rémy : « Tristan Corbière », *Le Livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1963, p 90.

²² HUYSMANS, Joris-Karl : *A Rebours* (1884), Paris, Actes Sud, 1992 (Coll. Babel), p 267.

²³ *Ibid.*, p 268.

De même, Jules Laforgue laissa-t-il dans ses carnets des notes qui auraient dû aboutir à un article élogieux. Elles sont éloquentes :

Bohème de l'Océan - picaresque et falot - cassant, concis, cinglant le vers à la cravache - strident comme le cri des mouettes et comme elles jamais las - sans esthétisme - pas de la poésie et pas du vers, à peine de la littérature - sensuel, il ne montre jamais la chair - voyou et byronien - toujours le mot net - il n'est un autre artiste en vers plus dégagé que lui du langage poétique - il a un métier sans intérêt plastique - l'intérêt, l'effet est dans le cinglé, la pointe-sèche, le calembour, la fringance, le haché romantique - il veut être indéfinissable, incatalogable, pas être aimé, pas être haï ; bref, déclassé de toutes les latitudes, de toutes les mœurs, en deçà et au-delà des Pyrénées.²⁴

Comment un poète pareillement encensé a-t-il pu disparaître ainsi des anthologies et des résumés d'Histoire littéraire ? Une très courte carrière et une réputation trop « bretonnante » expliquent beaucoup, le reste appartient au passé. Il appartient aux admirateurs du symbolisme de refaire à l'Ankou la place qui lui revient au sein de la littérature française. Au-delà de ses thèmes d'inspiration incontestablement baudelairienne bien que plus désespérés (solitude, angoisse de ce que la postérité retiendra, incompréhension de ses contemporains, dualité entre la Vie et la Mort, passion inassouvie pour le voyage et la mer, etc.), Corbière a activement participé à la révolution poétique de son siècle en faisant de son œuvre un immense terrain de jeu et d'expérimentation du langage. Huysmans et Laforgue l'ont bien mis en valeur, et on y reviendra : Corbière n'épargne pas la langue, et cherche à en extraire quelque chose de différent de ce qu'il a pu y trouver jusqu'alors. À ce titre, *Les Amours jaunes* a parfaitement sa place dans un espace de réflexion sur la création d'un vers nouveau.

²⁴ Cité dans *Le Livre des masques* de Rémy De Gourmont, *op. cit.*, p 90.

- Laforgue, *Les Contemplations* : « J'ai voulu vivre un brin heureux »²⁵

Comme tous les jeunes auteurs écrivant dans les années 1880, Jules Laforgue a vécu dans l'admiration la plus béate de son contemporain et confrère Stéphane Mallarmé, considéré comme un maître et un exemple, et auprès duquel la nouvelle génération venait chercher conseil. Il fut, aux côtés de René Ghil, Gustave Kahn, Paul Verlaine et tant d'autres, un membre de la première vague d'auteurs à venir chercher inspiration, encouragements et recommandations durant les fameux Mardis de la Rue de Rome. Son travail bref mais remarquable fut salué par Mallarmé lui-même²⁶, et s'avéra être d'une grande importance par son jeu avec la langue et ses expérimentations spatiales, que l'on compte parmi les premières de l'époque. Ses vers occupent ainsi dans l'histoire littéraire française une place à part, « à la fois inaugurale et marginale »²⁷.

Néanmoins, si Laforgue s'avère intéressant, c'est aussi pour le ton si particulier, étrange et unique de ses textes. Ses *Complaintes*, à mi-chemin entre le spleen baudelairien (« Complainte des blackboulés ») et la farce faussement amusée (« Complainte-Epitaphe ») affirment la place unique de leur auteur au sein de « l'écurie » symboliste. Bien plus que de simples « hoquets tragi-comiques »²⁸, ses textes reflètent à la fois un siècle et une sensibilité propre, tout en offrant un objet d'étude fabuleux quant à l'évolution du vers à la fin du XIX^e siècle.

²⁵ « Complainte des débats mélancoliques et littéraires », *Les Complaintes*, p 122.

²⁶ « [...] Jules Laforgue pour le début, nous initia au charme certain du vers faux », MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 250.

²⁷ MURAT, Michel : *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p 80.

²⁸ MICHAUD, Guy : expression tirée de *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1961, p 15.

- **Mallarmé, *Poésies* : « Il n’y a que la Beauté ; – et elle a une expression parfaite – la Poésie. »²⁹**

Que dire sur Mallarmé qui n’ait pas déjà été écrit ? Il est sans conteste l’un des noms les plus importants de la littérature du XIX^e siècle, et son aura et influence grandissent encore si l’on s’attache au domaine spécifique de la poésie. Edouard Dujardin, confrère et avant tout ami, parlera plus tard de son frère de plume comme d’un maître à penser³⁰.

L’œuvre et la pensée de Mallarmé ont rassemblé « les héritiers de Baudelaire »³¹ autour de lui. Sans même le désirer, cet humble petit professeur d’anglais, qui passa plus de temps dans sa vie à corriger des copies qu’à taquiner la Muse, apprit aux jeunes symbolistes à lire en eux-mêmes, leur montra la voie, créa et illustra presque à lui seul l’ensemble de l’imagerie symboliste. Il fut érigé en prophète de cette religion qu’est l’Art, et malgré une reconnaissance tardive mais absolue, continue encore à l’heure actuelle d’exercer une influence impressionnante sur les auteurs français. Sa présence au sein du corpus n’est pas même discutable : elle est évidente.

²⁹ MALLARME, Stéphane : Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Propos sur la Poésie*, extraits de correspondance recueillis et présentés par Henri MONDOR, Monaco, Editions du Rocher, 1953, p 89.

³⁰ « Quel Platon racontera ce Socrate ? », DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, *op. cit.*, p 26.

³¹ BONNEFOY, Yves : « Les héritiers de Baudelaire : la poétique de Mallarmé » (1991), *Lieux et images, un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Le Seuil, 1999, p 237-238.

I. 1. La particularité du contexte symboliste

I. 1. 1. L’héritage du Parnasse, l’adoration baudelairienne

On a déjà pu le voir auparavant : avant d’être un mouvement, le symbolisme est un état d’esprit idéaliste partagé par les auteurs d’une même génération. À savoir, la génération du Parnasse et de son Idéal d’Art pour l’Art porté aux nues par Théophile Gautier et ses disciples. Mais plus encore que pour le Parnasse, nos auteurs et leurs confrères contemporains partagent un amour inconditionnel pour le maître Baudelaire. Mallarmé dira qu’il « ne sai[t] culte qui égale cet extraordinaire et pur génie. »³² On parle ici bel et bien d’adoration religieuse. Le travail du poète aux « fleurs malades » n’est jamais remis en question par la nouvelle génération, qui va reprendre son travail exactement là où il a été laissé, et le pousser bien plus loin encore, sans jamais oublier de rendre hommage au maître dès que possible. On croise ainsi nombre de citations directes de l’auteur au fil des pages, par son nom d’abord :

Oh ! plus que dans les fleurs de fard de Baudelaire,

Laforgue, « Rosace en vitrail »³³

Quel feuillage séché dans les cités sans soir

Votif pourra bénir comme elle se rasseoir

Contre le marbre vainement de Baudelaire

Mallarmé, « Le Tombeau de Charles Baudelaire »³⁴

³² Lettre du 26 juillet 1892 à Gaston Deschamps, *Propos sur la Poésie, op. cit.*, p 179.

³³ LAFORGUE, Jules : *Poèmes posthumes divers* (1890), *Poésies complètes*, p 343.

³⁴ MALLARME, Stéphane : *Poésies*, p 61.

On trouve également des allusions plus fines prenant la forme de reformulations délicates de pièces des *Fleurs du Mal*. Comment, en lisant ces quelques vers de « La Pipe au poète » :

Je fume... Et lui, dans son plafond,
Ne peut plus voir les araignées.³⁵

Comment ne pas penser immédiatement au « Spleen » (« Quand le ciel bas et lourd... ») :

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,³⁶

De même, la « Complainte des blackboulés » de Laforgue est une relecture personnelle de « L'Albatros » et de son poète incompris perdu dans un monde humain qui ne peut l'accepter. Et de fait, une grande quantité de poèmes contenus dans notre corpus s'apparentent à des exercices de réécriture de grands textes baudelairiens. Les *Poésies* de Mallarmé regorgent ainsi de pièces - principalement écrites dans les années 1860, avant la mort de Baudelaire – qui empruntent parfois jusqu'au titre de l'œuvre dont ils s'inspirent. « Le Guignon » mallarméen (1862) et ses « mendieurs d'azur » répond ainsi au Sisyphe du « Guignon » des *Fleurs du Mal*. De la même manière, « L'Azur », « Les Fenêtres », « Aumône » ou encore et surtout « Brise marine » semblent être tirés directement de quelque manuscrit égaré de l'enfant terrible du Parnasse, et n'auraient pas dépareillé au milieu du recueil qui fit office de Bible à tant d'aspirants bohèmes.

Ne nous y trompons cependant pas. Si Mallarmé agit ainsi, ce n'est pas par manque d'inspiration, et encore moins d'ambition poétique. La démarche de nos poètes étant de prolonger le travail effectué par leurs pères, il semblait naturel qu'un de leur premier mouvement eut été de s'approprier les textes dont ils se nourrissaient, afin de pouvoir aller de l'avant. Si le symbolisme privilégie la voix du sujet, il a paradoxalement conscience de ne progresser qu'en groupe. Il s'agit de la révolution d'une génération, et il n'est donc pas question de d'ignorer ce qui se passe autour de soi, pas plus qu'il n'est envisageable d'oublier là d'où l'on vient :

³⁵ CORBIÈRE, Tristan : *Les Amours jaunes*, p 57.

³⁶ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, 1972, p 92.

de la fange baudelairienne. Chaque recueil est ainsi le résultat d'un travail proprement collectif, né de ce que l'on a lu chez les autres, motivé par la réflexion d'un article trouvé dans ces revues littéraires qui seront d'une importance cruciale pour cette fin de siècle mouvementée : *La Revue des Deux Mondes*, *La Revue Wagnérienne*, *La Plume*, *La Revue indépendante*, etc. Et chaque auteur aime à citer sa source, souvent amie, dans un vaste système de promotions mutuelles. On retrouve ainsi une citation de Sainte-Beuve, tirée du chapitre XIII de *Volupté* (1835) en épithète de la « Complainte d'un certain dimanche », et Tristan Corbière écrit une réponse en forme de gentille farce au célébrissime « Oceano Nox » de l'imposant Victor Hugo avec « La Fin », vision plus réaliste et pathétique de la vie de marin que n'en avait le monument national de la littérature française.

Enfin, nos poètes sont liés par cet obscur esprit fin de siècle que l'on a cherché à décrire par tant de mots (spleen, décadentisme, mal de vivre...) sans jamais le cerner totalement. Un esprit particulièrement ressenti dans les textes des dandys Laforgue et Corbière, dont la sensibilité, la douleur et l'aspect déconstruit prenaient une toute autre dimension encore sous l'éclairage de la maladie respiratoire fatale par laquelle les deux poètes se savaient condamnés.

I. 1. 2. Inspiration britannique et allemande

Cependant, la vision de nos auteurs est très loin de se limiter aux frontières françaises. Une double inspiration va les guider dans leur cheminement, et déterminer de manière décisive l'orientation de leurs travaux.

En premier lieu, la poésie et la philosophie du mouvement romantique britannique, initié au début du XVIII^e siècle et lui-même venu d'Allemagne, apporte à la littérature française sa mélancolie, ses déchirements intérieurs, mais aussi une fascination certaine pour le morbide. Plus tard, au début du XIX^e siècle, des noms clés comme ceux de Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley et surtout Lord Byron, apportèrent leurs élans lyriques et passionnés, leur imagerie faite de

lacs embrumés et de cygnes, et enfin leur élan vers un Idéal qui reste encore mal défini et très incertain. Ces poètes sont également des précurseurs du travail de la forme dans leur propre langue, réinterprétant le genre de l'épopée (Byron avec *Childe Harold*) ou même créant ce qui pourrait s'apparenter aux premiers vers libres, et ce dès 1798 (les *Lyrical Ballads* de William Wordsworth). De même que les symbolistes reconnaissaient et revendiquaient leurs affiliations et héritages français, ils admettaient également sans ambages devoir beaucoup aux maîtres britanniques, qui leur offrirent le *spleen*. Les parnassiens et symbolistes furent ainsi de grands traducteurs, et déployèrent d'immenses efforts afin de faire connaître et reconnaître leurs sources d'inspiration. L'exemple le plus significatif restera sans doute celui des traductions d'Edgar Allan Poe par Baudelaire (*Histoires extraordinaires*) et Mallarmé (*Le Corbeau*, ainsi qu'un grand nombre d'autres poèmes).

Parmi tous ces très grands noms de la littérature mondiale, un penseur sera d'une importance capitale pour le mouvement symboliste et sa recherche d'Idéal : l'historien Thomas Carlyle. Né en 1795 et mort en 1881, cet intellectuel accompagnera et nourrira de ses réflexions l'ensemble de la révolution poétique française, sans même probablement en avoir conscience. Il sera l'un des premiers à développer l'idée – fondamentale – de la recherche du sens profond, intrinsèque, premier du Mot : « Une idée divine pénètre l'univers visible. [...] Les écrivains sont les interprètes de cette idée divine. »³⁷. Et de fait, les œuvres symbolistes sont une confrontation de l'humain au monde et au divin.

En réalité, cette vision de l'Art en général appliquée à la poésie rejoint un idéal plus vaste pour l'ensemble de l'histoire littéraire du XIX^e siècle : la volonté d'expliquer et de comprendre le monde. Qu'on ne s'y trompe pas, sous ses dehors d'hermétisme parfois impénétrable, la poésie de Mallarmé et ses confrères se veut un miroir du monde :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du

³⁷ Traduction d'Edouard Dujardin dans *Mallarmé par un des siens*, *op. cit.*, p 38.

discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.³⁸

Mais la seule vision du monde à laquelle l'homme peut avoir accès est celle de sa propre perception : « Moi n'étant pas, rien ne serait. »³⁹. C'est ainsi que la philosophie et la poésie romantique allemandes du début du siècle vont trouver de grandes résonances dans les préoccupations de cette génération cynique et pessimiste.

Du romantisme de Goethe et Hölderlin naîtra bien sûr en droite lignée le mouvement français du même nom, son lyrisme débordant, sa nature en fleurs et ses vierges en pleurs. Mais c'est bel et bien le mouvement symboliste qui s'avèrera être le fils de ce grand courant esthétique, dont il héritera des motifs (créatures fantastiques, nuit, nostalgie, obsession du voyage...) mais aussi et surtout de la philosophie. Ainsi, les écrits d'Arthur Schopenhauer, et notamment *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, peuvent se lire comme une introduction aux corpus de Corbière, Laforgue et Mallarmé. Schopenhauer exprime en effet la nécessité d'exprimer le monde comme Volonté (le symbolisme), et non comme Représentation (l'art traditionnel), soit comme description. Le monde n'existe qu'à travers nos yeux, et pour un écrivain, il ne peut donc exister qu'à travers sa plume. Chaque poème possède alors un double enjeu : parler du monde et le recréer.

À cet égard, le traitement des mythes et légendes en cette fin de siècle est éloquent. On sait que nos auteurs recherchent l'idée et la signification profonde cachée derrière les apparences, d'où cette appellation de Symboliste : l'objet disparaît derrière le mot-symbole. Tout comme les auteurs allemands, la nouvelle génération d'auteurs entre les années 1860 et 1880 fait un grand usage du folklore traditionnel, bestiaire fantastique, et autres héros mythiques et parfois littéraires. Leur utilisation permettait d'exprimer l'homme à travers une figure de chair, afin de dégager une signification humaine profonde et vraie. Ainsi, une icône telle que Salomé inspirera à Mallarmé ses inachevées *Noces d'Hérodiade*, à Jules Laforgue un cruel épisode des *Moralités légendaires*, mais aussi le poème « La danseuse » de Théodore de Banville, la nouvelle *Hérodiade* des *Trois contes* de Flaubert, un chapitre

³⁸ MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 259.

³⁹ GHIL, René : *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, G. Crès et Cie., 1992, p 234.

entier d'*A Rebours* de Huysmans, lui-même basé sur les œuvres de l'artiste Gustave Moreau, une pièce écrite en français par Oscar Wilde, ou encore un opéra par Jules Massenet. La princesse juive satisfaisait d'une part les désirs esthétiques de l'époque par son contexte orientaliste et son potentiel érotique, et d'autre part permettait aux poètes d'explorer le pouvoir de sensualité des femmes, qui aboutit à la création d'une nouvelle figure moderne, celle de la femme fatale. De la même manière, la silhouette froide et morose de Hamlet, que Laforgue exploitera notamment dans l'une des nouvelles des *Moralités légendaires* apporte à cette jeunesse désabusée un parfait interprète de leur cynisme pessimiste et de leur désespoir ravageur.

Le désespoir, voilà bien l'un des mots clés de la pensée parnassienne, décadente et symboliste, une constante noire et douloureuse résultant de l'impossibilité d'atteindre un Idéal sacralisé qu'aucun ne savait pourtant définir avec certitude et rigueur. Marchant dans les pas de Schopenhauer, les auteurs mystifient leur recherche, qui devient l'accession à un plaisir esthétique pur, absolu et désintéressé (« Tout ce qui est utile est laid. »), seul moyen de se détacher du Vouloir terrestre et hideusement contingent. Schopenhauer ne voit que le Mal dans le monde matériel nous entourant, qui n'est alors à ses yeux qu'une source de souffrance. Le seul moyen d'échapper à ce qu'il nomme le « Vouloir-Vivre » (soit vivre pour la Volonté, le monde terrestre) est l'Art : « Ainsi, l'Art nous libère vraiment de la souffrance, en transformant la vie en contemplation de la vie. »⁴⁰ La poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle ne cessera de tenter d'appliquer cette doctrine à la lettre, avec ce qui apparaît être l'énergie du désespoir, et un pessimisme plus noir encore que les tous nouveaux nuages de pollution qui commencent à obscurcir le Paris adoré de Baudelaire, en ces temps de révolution industrielle, où la matérialité n'a jamais été aussi inévitable et consutive de la société.

Mais entre tous, le nom qui unira de manière inconditionnelle les auteurs symbolistes autour d'un même idéal esthétique et artistique est sans aucun doute celui de Richard Wagner, que Guy Michaud nomme le « chaînon nécessaire »⁴¹ entre le Romantisme allemand et le Symbolisme. Si l'on passe outre la douteuse

⁴⁰ Cité par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme, op.*, p 212.

⁴¹ *Ibid.*, p 205.

connotation anthropologique et darwinienne, force est de constater que les concepts développés, pensés et appliqués par le créateur de la tétralogie du Nibelung constituent à la fois une continuation logique des obsessions des premiers maîtres (Goethe, Hölderlin, Novalis...) et une explicitation parfaite de l'Idéal tant recherché par la génération post-baudelairienne. On sait que cette découverte fut tardive et posthume : ce n'est qu'en 1885, deux ans après la mort du compositeur, que Mallarmé, conduit par son ami et admirateur Edouard Dujardin et accompagné de Joris Karl Huysmans, se rendra au fameux Concert Lamoureux. Le choc violent qu'il y reçut est resté célèbre : « Mallarmé sortit du Châtelet transfiguré. Il était wagnérien ! Il était symboliste ! »⁴² Jusqu'à présent, l'artiste n'était connu que pour sa francophobie fracassante affichée sans complexe, et pour un texte paru sans grande résonance sur la scène publique dans la revue *Quatre pointes d'opéra* en 1861, *Lettre sur la musique*, qui avait pourtant déjà retenu l'attention de Baudelaire. On y trouve en effet déjà entre autres idées brillantes, le même traitement du mythe dans l'art que celui que nous avons évoqué plus haut :

Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil.⁴³

Mais surtout, Wagner y expose sa conception du grand drame, ce drame que la postérité appellera wagnérien, et qui synthétise à lui seul les rêves de grandeur, de mystique et d'art ultime des hordes symbolistes. A savoir, une « synthèse des arts, union de la poésie et de la musique en particulier, poésie de l'inexprimable, suggestion mélodique et leitmotives. »⁴⁴ Mallarmé trouve dans le *Tannhäuser* de Wagner une illustration éclatante de ce qu'il recherche désespérément depuis ses

⁴² Propos rapportés par Maurice Martin du Gard dans *Les Mémoires*, cité par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme, op. cit.*, p 206.

⁴³ Cité par Charles Baudelaire dans « Richard Wagner et Tannhäuser », *Curiosités esthétiques ; L'art romantique ; et autres œuvres critiques* (1968), Paris, Garnier, 1986, p 704.

⁴⁴ MICHAUD, Guy : *Message poétique du symbolisme, op. cit.*, p 209.

premiers vers, un Art Ultime, complet, totalisant, seul moyen d'accéder à la Beauté mystique et rêvée : l'Absolu Poétique.

I. 2. L'Absolu et le rêve d'universalité

I. 2. 1. Explication de l'Idéal symboliste

Le Symbolisme ne repose pas sur des caractéristiques esthétiques généralement partagées, mais bel et bien sur un état d'esprit et des convictions profondes quant à la nature même de l'Art. L'Art, dans une acception wagnérienne du terme, ne devient ainsi envisageable que sous la forme d'un art ultime et total, au service d'un seul et unique idéal de Beauté. Mallarmé l'avait senti bien avant le *Tannhäuser* sans l'avoir pour autant formulé avec autant de précision, mais avait exprimé cet appel de l'Absolu dès ses premiers textes. On retrouve ainsi dans l'une de ses lettres à Henri Cazalis datée du 14 mai 1867 – soit à l'époque des prémices de ses travaux d'expérimentation – cette déclaration aux accents de manifeste : « Il n'y a que la Beauté ; - et elle n'a qu'une expression parfaite – la Poésie. »⁴⁵ Là où Wagner faisait appel au drame, Mallarmé place la Poésie au sommet de sa hiérarchie esthétique, considérant qu'elle seule peut être l'expression ultime de la Beauté.

Cependant, si tous sont d'accord sur le principe d'un Idéal symboliste, ce dernier semble paradoxalement difficilement descriptible. Les auteurs eux-mêmes paraissent ne pas savoir exactement à la recherche de quoi ils se lancent. Le Symbolisme prend en effet le parti de faire disparaître l'objet au profit de la sensation, du symbole, calquant sa démarche sur l'impressionnisme et sa volonté de saisir les impressions fugitives. Rémy de Gourmont résume ainsi « l'histoire du symbolisme » : « ce serait l'histoire de l'homme même, puisque l'homme ne peut s'assimiler une idée que symbolisée. »⁴⁶ Avant lui, Baudelaire avait sans le savoir résumé la pensée symboliste dans l'une de ses plus célèbres pièces, « Correspondances », que nous allons prendre soin de relire attentivement.

⁴⁵ MALLARME, Stéphane : *Propos sur la poésie*, op. cit., p 89.

⁴⁶ DE GOURMONT, Rémy : *Le Livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1963, op. cit., p 11.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁴⁷

Ce poème met en avant l'importance des sensations, fondues dans un esprit de synesthésie : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Elles servent ainsi de correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel, dont elles deviennent le symbole. En réalité, les poètes symbolistes rejettent la matérialité au profit de la spiritualité, tout en faisant du poème une matérialisation sous forme de symbole de l'insensible : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers ». Nous touchons là à l'un des points les plus importants de la pensée symboliste, à savoir une volonté d'universalité (« de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité ») dont il va désormais falloir trouver le langage. Le poète devient dans ce but un artiste complet, empruntant à la peinture (impressionnisme, colorisme...), tout aussi bien qu'à la musique (symphonies, ritournelles, refrains...) qu'à l'ensemble de la littérature (héros, légendes, contes et fables). On découvre que le « mot *artiste* contient tout. Cela est juste, puisque le

⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles : « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p 16.

littérateur n'a plus d'autre ambition que de peindre. »⁴⁸ Et qu'a-t'il l'ambition de peindre ? L' « universelle analogie », dont Baudelaire se revendique le « déchiffreur »⁴⁹, et qui fait du poète un lien entre le monde et le divin. On peut penser ici à *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, qui imagine un espace dans lequel « l'invisible et le proche se confondent »⁵⁰, la « profondeur de l'espace et celle du geste confondues pour donner une impression d'imminence »⁵¹. Le poète serait cet espace, où « l'ici et l'ailleurs ne s'opposent plus »⁵², une ligne d'horizon imperceptible qui ne distingue pas la Terre du Ciel. Il ne recherche pas un autre monde, mais bien l'Absolu dans le sien. Tout en faisant mine de se débarrasser de la contingence en transcendant et sublimant les sensations, le poète symboliste devient le Monde, et fait corps avec lui. Ainsi, lorsque Jules Laforgue publie son recueil intitulé *Le Sanglot de la terre* en 1880, c'est bien de lui-même qu'il parle. L'auteur se fond dans la Nature, et il semble naturel que celle-ci réponde aux tourments de son âme. Une fois de plus, le monde n'existe qu'à travers les yeux de celui qui les voit.

C'est donc un fait, malgré les protestations de détachement matériel, le poète est inscrit dans son univers, dans sa temporalité, et surtout dans sa société. Aussi, la volonté de ne se préoccuper que du ressenti ne signifie pas pour autant se détacher de toute préoccupation intellectuelle ou rationnelle. Ce n'est pas un hasard si le Symbolisme éclot durant la période troublée du Second Empire. Alors que poésie et politique semblent être deux notions parfaitement antithétiques, il n'est pas interdit de penser que nos auteurs se soient justement servi de cette opinion communément répandue pour exprimer discrètement leurs avis sur le régime, souvent négatifs est-il besoin de le rappeler. Ainsi, Baudelaire exprime-t-il régulièrement dans sa correspondance une impression de « castration », d'humiliation ou encore d'impuissance face au régime de Louis-Napoléon Bonaparte : « Le 2 décembre m'a physiquement dépolitiqué. »⁵³, dira-t-il un jour. Ce n'est pas parce qu'ils scrutent les étoiles que les poètes ne se préoccupent pas

⁴⁸ RAYNAUD, Ernest : *La Bohème sous le Second Empire* (1930), cité par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p 214.

⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles : « Victor Hugo » dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, op., p 735.

⁵⁰ BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays* (1972), Paris, Gallimard, 2005 (Coll. « Poésie »), p 18.

⁵¹ *Ibid.*, p 51.

⁵² *Ibid.*, p 53.

⁵³ Lettre à Narcisse Arcelle datée du 5 mars 1852, *Correspondance, Tome I*, Paris, Gallimard, 1973 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p 188.

de leur monde. En réalité, seul leur monde les intéresse, comme le prouve leur fascination, mêlée d'effroi et de répulsion, pour la science et la technologie. En effet, si les machines sont nominément peu présentes dans les textes symboliques, leur influence se fait sentir à travers la ville moderne, omniprésente dans la littérature du XIX^e siècle. On le verra notamment lorsque les premières expérimentations graphiques feront du poème des mécaniques aux rouages dévoilés. La poésie rejoint en réalité le grand idéal scientifique du XIX^e siècle, et suit le chemin général emprunté par la littérature, par l'art même, en cherchant à expliquer le monde qui l'entoure. Ce n'est donc pas un paradoxe si Science et Poésie tissent des liens même subtils, mais une conséquence directe de la notion de poète-monde, le poète fusionnant avec le monde qui l'entoure, l'étudiant tout en s'en faisant le porte-parole.

I. 2. 1. Une nouvelle Poésie

Si le vent du renouveau souffle sur la Poésie française, celle-ci porte avec elle un parfum de mystique, qui commence bien sûr par cet état de fusion entre la Nature et le Poète. Au-delà d'un état d'âme et d'une aspiration littéraire, cette fusion se concrétise sur la page, bouleversant ainsi le texte sur le plan formel, et amenant la révolution tant attendue. C'est encore une fois dans un texte d'Yves Bonnefoy que nous retrouvons la définition de cet état de fait.

Et tout se passe comme si, à la fois active, par la notion, et vue et même pensée dans l'impression qu'elle cause, la Nature, dans ce vers selon Mallarmé, prenait conscience de soi dans l'existence empirique.⁵⁴

Emportés par un souffle d'enthousiasme débordant⁵⁵, les poètes symbolistes vont donner à leur quête des résonances mystiques. Le rêve de l'Absolu va ouvrir sur un fantasme de poésie pure et essentielle, l'Art total, une nouvelle Poésie à la saveur quasi-religieuse pour laquelle le Beau se fait Divin. Chargés de

⁵⁴ BONNEFOY, Yves : « La Poétique de Mallarmé » in *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1992, p 208.

⁵⁵ Michel Décaudin parle du « sentiment d'appartenir à une communauté triomphante », *La Crise des valeurs symbolistes*, op., p 17.

faire le lien entre le monde matériel et la Beauté primitive originelle, les poètes se font les coordinateurs des concordances mystiques que Baudelaire voyait dans le Tout. Qu'on ne s'y trompe donc pas : si les symbolistes font de la recherche formelle et lexicale le point central de leur travail et sacralisent le Mot, le Verbe⁵⁶ reste néanmoins toujours au service de l'Idée. Il célèbre le monde, ou mieux encore, il célèbre la Vie dans ce qu'elle a de plus éternel : sa Beauté.

Ainsi, la Beauté devient-elle seule garantie du Bien et du Vrai, et donc la seule valeur digne d'être saluée par l'Art. Idéalistes les symbolistes ? Très certainement. Ils ignorent, parfois non sans mépris, leurs contemporains réalistes et naturalistes, pourtant consacrés à cette même cause de célébration de la Vie et de recherche de la Vérité. Mais les symbolistes ont choisi la voie du songe.

Si les Parnassiens sont des agnostiques, les symbolistes sont des mystiques. La théorie des Parnassiens, la beauté pour la beauté, devient chez eux la beauté par le rêve.⁵⁷

Pour eux, la réalité se situe dans la seule vérité accessible à l'humain : les sensations, les impressions. Ainsi, Jules Laforgue dit vouloir transmettre le « tel quel de la Vie ».⁵⁸

Les nouveaux idéaux portés par le Symbolisme provoquent un conflit inédit entre métrique et poétique. Pour la première fois, le dit va prendre le dessus sur la forme, et mouler le vers afin de servir son propos. La Poésie se fait révélatrice de la Vie, et déploie pour ce faire toute la puissance du Verbe au sens mallarméen du terme car « Le verbe seul élève la réalité au rang de vérité. »⁵⁹ La Poésie vise désormais à révéler le monde aux yeux des hommes, qui doivent retrouver au fil des pages la sensation d'une parole originelle et pure, ainsi que le suggère la célèbre définition de Mallarmé adressée au poète et critique Léo d'Orfer pour *La Vogue* :

⁵⁶ Cf p 9, note 8.

⁵⁷ GREGH, Fernand : *L'Age d'or*, cité par Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p 124.

⁵⁸ Cité par Henri Scepi dans « Voix du mètre et voix du sujet dans la poésie de Jules Laforgue » in *Vortex* n°1, 1997, <http://www.orsini.net/laforgue/vortex1/Scepi.html>.

⁵⁹ BEAUSIRE, Pierre : *Mallarmé, poésie et poétique*, Paris, Honoré Champion, 1974, p 38.

La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.⁶⁰

La Poésie devient de ce fait une véritable quête de l'éternité, autre conséquence du désir d'universalité de l'idéal symboliste.⁶¹ Le poète, en héros du langage, s'élève au-dessus du commun :

Le vrai commencement de la poésie, c'est quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatisée, et qui laisse agir ses structures propres.⁶²

La langue redevenue originelle, est l'expression de la sensation, « Et tout le reste est littérature »⁶³. Une sensation puissante qui plus est car, en se faisant idée pure, le Mot devient une hyperbole systématique, faisant de la Poésie une aventure aux accents génésiaques. Le vers devient une entité pure, que l'on ne peut ni fixer ni saisir :

il ne se croit pas fait une fois, établi, définitif ainsi que ce fut l'erreur jusqu'ici, mais prend la peine de se créer, lui-même et autre, comme la vie.⁶⁴

Le Vers lié à la Vie, voilà bien la graal du symbolisme, ainsi que la justification de l'hermétisme, qui n'est en fait qu'un moyen de dire que le sens ne saute pas aux yeux à la première lecture. La Poésie devient sous la plume de nos auteurs un acte sacré, et on en a pour preuve l'abondance de références chrétiennes vidées de leur sens théologique premier, n'en gardant que le parfum de mysticisme divin. Mallarmé découvre ainsi une nouvelle forme d'extase dans « Les Fleurs » :

Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs,
Notre dame, hosannah du jardin de nos limbes!
Et finisse l'écho par les célestes soirs,
Extase des regards, scintillement des nimbes!

⁶⁰ MALLARME, Stéphane : Lettre à Léo d'Orfer datée de 1884, « Sur la poésie », *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 657.

⁶¹ Cf. p 28.

⁶² BONNEFOY, Yves : *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Payot-La Baconnière, 1981, p 34. Cité par Hugues Marchal dans *La Poésie*, Paris, GF - Flammarion, 2007, p 19.

⁶³ VERLAINE, Paul : « Art poétique », *Jadis et naguère* (1881), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1940 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 207.

⁶⁴ Lettre à Emile Verhaeren datée du 18 janvier 1889, *Propos sur la poésie*, op. cit., p 163.

Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort,
Calices balançant la future fiole,
De grandes fleurs avec la balsamique Mort
Pour le poète las que la vie étiole.⁶⁵

Si le lexique employé (« Hosannah », « cistre », « encensoirs », « Notre dame », « Mère », « Calices ») et les allusions (messe et eucharistie) appartiennent au domaine des célébrations chrétiennes, l'extase dont il est question est bien profane, puisqu'elle est provoquée ni plus ni moins que par l'admiration et l'adoration de la beauté merveilleuse de la cruelle Hérodiade – encore elle – dont les charmes seuls semblent avoir été à l'origine de la Beauté et de la Vie :

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,⁶⁶

Le divin réfère seulement au Beau ultime, seul capable de mettre le Poète en transe et ainsi de mériter ses hommages, représenté ici et comme souvent par la beauté empoisonnée d'une femme aussi belle que cruelle. Si le ciel et l'azur sont omniprésents dans ses textes, ils ne sont peuplés que d'étoiles, de « mendiants d'azur »⁶⁷ et de « séraphins en pleurs »⁶⁸. De la même manière, Jules Laforgue en appelle souvent, avec une fausse révérence, à des autorités chrétiennes, allant même jusqu'à nommer l'un de ses recueils *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. On trouve par ailleurs dans *Les Complaintes*, des « Complainte litanies de mon Sacré-Cœur », « Complainte à Notre-Dame des Soirs », des communiantes chantant « Il neige des hosties » (« Complainte des voix sous le figuier bouddhique »), de jeunes bourgeoises pleurant « Que ne suis-je morte à la messe ! » (« Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés ») ou encore un orgue de Barbarie rêvant « Vèpres, Ostensoirs, » (« Complainte de l'Orgue de Barbarie »). On le devine facilement, ces références se font sur un ton léger voire moqueur, et la

⁶⁵ MALLARME, Stéphane : *Poésies*, p 12.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ « Le Guignon », p 4.

⁶⁸ « Apparition », p 7.

religion n'est ici jamais prise au sérieux. Tout comme Mallarmé, Laforgue réserve son adoration pour de tout autres cieux.

Aussi, si l'on parle de Poésie comme d'un acte sacré, il faut ici la considérer dans le sens premier du mot, soit d'une consécration solennelle et religieuse, qui sépare l'objet ainsi consacré du commun de l'humanité. Aucun mélange n'est possible. Pour y toucher, le poète devient un homme divin, au service d'un Dieu-Beauté, et ses textes sacrés visent à la révélation d'un mystère religieux, l'Absolu. On pourrait craindre alors que le contact avec le texte matériel, fait de mots humains détériorerait le divin. Mais ce serait ne pas prendre en compte la création du Mot nouveau, puis du Vers nouveau, qui protègent le sacré de la parole (sa séparation) en formant une barrière. « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. » dira Mallarmé.⁶⁹ D'aucuns l'appellent cela l'hermétisme, nous préférons parler de contraintes d'immersion.

Pour défendre le nouvel Idéal, les poètes doivent avant tout penser un support digne de l'Absolu. Cela passe d'abord par la création d'un nouveau Mot, ou plus précisément, par recréer le Mot originel, oublié. Recréer, comme *poièn*, la poésie dans son sens premier. Le temps et l'usage ont fait de la langue un instrument de communication utilitaire, un outil matériel bien plus qu'autre chose. Le langage primitif, essentiel, pur, est devenu un langage immédiat, qui désigne mais ne fait pas ressentir. Le poète doit désormais redonner vie et sensations au vers, et devient une figure de héros, un héros perpétuellement étonné car découvreur, pour qui la Poésie est le moyen de la révélation : elle permet d'ouvrir les yeux sur la vie. Chaque poème est une récréation du monde, et sa brièveté implique du même coup une densité extrême. Les mots doivent retrouver leur plein pouvoir, et paradoxalement, le concept pur qu'ils doivent devenir ne sera que plus percutant. Car après tout, « L'idée c'est d'ailleurs l'eidos, ce qui se montre. »⁷⁰ En réalité, le pari naissant consiste à repousser la finitude du mot, de trouver cette « forme moulée sur l'idée »⁷¹ dont rêvait Baudelaire. Mais « Ce n'est

⁶⁹ Article paru dans « L'Artiste » du 15 septembre 1862, cité par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme, op. cit.*, p 410.

⁷⁰ BONNEFOY, Yves : Préface aux *Poésies* de Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p XIX.

⁷¹ BAUDELAIRE, Charles : Lettre à Alphonse Tounel datée du 21 janvier 1856, *Correspondance, Tome I, op. cit.*, p 337.

pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots. »⁷², rétorque un jour Mallarmé au peintre Degas. En effet, en faisant du poème la seule expression de la Vérité de l'humain et du monde, les mots deviennent porteurs et énonciation de l'existence. Leurs limites deviennent celles de l'Homme, dont ils doivent aussi décrypter les aspects les plus obscurs. Aussi, pour exprimer l'Absolu, le poète doit-il trouver un Mot absolu, « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire. »⁷³

On l'aura compris, la bataille du Verbe mallarméen consiste à replacer celui-ci au niveau des essences, à invoquer le « souvenir du rythme antérieur »⁷⁴, à suggérer et faire ressentir une idée entière et puissante. Par extension, cette recherche conduit donc tout naturellement à un bouleversement profond de la poétique telle qu'elle avait été conçue jusqu'ici. Une nouvelle poétique venue d'un nouveau lexème⁷⁵, engendrant nécessairement un nouveau vers : voilà enfin venir le cataclysme qui fera s'écrouler en l'espace de quelques décennies des siècles de domination sans partage de l'alexandrin. Au-delà de l'effondrement d'une tradition, nous parlons ici en fait du passage d'une logique de métrique à une logique de poétique. Au lieu de garder leurs vers entravés, les poètes font le choix de les libérer, afin de leur donner un rythme plus naturel. Mais ce qui peut sembler logique aujourd'hui, ne l'était pas à une époque ayant à composer avec un héritage de siècles d'élocution classique. Dans un contexte littéraire où l'on dit de l'alexandrin que « Ceux qui avaient de l'oreille n'y sentaient pas un vers. »⁷⁶, pose avant tout un problème de perception du vers, ce que Michel Murat appelle une « transaction d'ordre socio-esthétique » : « il ne suffit pas que []es vers soient justes, il faut qu'ils soient perçus comme tels. »⁷⁷ La Poésie reste en effet associée à un langage autre, régi par une logique différente du reste de la littérature. Aussi, un vers au phrasé trop simple, quand bien même

⁷² Cité par Paul Valéry dans « Poésie et pensée abstraite » (1939, repris dans *Variété V* en 1944), *Théorie poétique et esthétique* (1944), *Œuvres vol. 1*, Paris, Gallimard, 2002 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 1324.

⁷³ MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 260.

⁷⁴ MALLARME, Stéphane : « Symphonie littéraire » (1865), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 351.

⁷⁵ Un nouveau lexème engendré par le retour au terme originel et le travail de déconstruction des connotations, créant de ce fait un univers complet de nouveaux mots.

⁷⁶ Cf Note 1, p 4.

⁷⁷ MURAT, Michel : « Réflexions et propositions » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, textes réunis par Michel Murat, *op. cit.*, p 7-22.

serait-il un alexandrin, ne serait pas perçu comme poétique. D'où le problème de reconnaissance et l'abandon rapide de la poésie en prose par ceux-là même qui l'avait créée. Les Parnassiens, les Symbolistes, voire même les Décadents et jusqu'aux premiers auteurs modernes (Apollinaire, Claudel, Valéry...) n'oublieront ainsi jamais l'importance du vers régulier, qui reste la jauge avec laquelle leurs textes sont mesurés. Dans cet état de fait, le vers libéré, et plus encore après lui le vers libre, semblent paradoxalement représenter le versant contre-nature de la Poésie. Et l'on peut en effet le comprendre en considérant que le décalage constant crée au final une habitude, et perd ainsi sa capacité à la provocation et l'étonnement. Le vers libre n'est donc pas, et n'aurait jamais pu être une simple absence de règles. Il s'agit d'un immense travail collectif de toute une génération, visant à reconsidérer du tout au tout la jonction entre le dit et le dire.

Mais l'on peut aussi supposer que le combat des Parnassiens et de leurs fils Symbolistes découle tout simplement d'une grande lassitude, et de l'idée plus mélodieuse que :

La musique du langage est une chose vraiment trop délicate et complexe pour qu'elle se contente d'un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter.⁷⁸

⁷⁸ CLAUDEL, Paul : « Positions et Propositions » (1928), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993 (Coll. « Idées »), p 68.

II. Pourquoi le vers libre ?

I. Qu'est-ce que le vers libre ?

Pour penser le vers libre, il faut tout d'abord le comprendre comme étant un élément de réaction à un contexte et une manière de concevoir la littérature. Après des siècles de versification soumise à l'héritage classique, la poésie redevient un espace de liberté, et le vers, retravaillé par les précurseurs parnassiens est désormais une « unité de pensée »⁷⁹ en elle-même, et non plus un espace délimité. C'est-à-dire que la forme même du vers exprime l'idée du texte. S'échappant du carcan étroit de l'alexandrin, le vers se fait partie intégrante du jaillissement de la « Vérité », voulu spontané et naturel. Il se fait désormais la voix de l'âme.

La première tâche des poètes sera donc ardue : il s'agit de se débarrasser de la plupart des règles, ou plutôt des interdictions mises en place au XVI^e siècle. S'appuyant sur la nature même de la langue française, alors à peine formée et stabilisée, ces codes étaient au fur et à mesure des siècles devenus de plus en plus obsolètes voire absurdes, car ne ils ne correspondaient plus aux conventions contemporaines de lecture et de prononciation. Ainsi, le respect des rimes « graphiques » correspond de moins en moins à une quelconque réalité phonique. La célèbre complainte de Bérénice, « Que le jour recommence, et que le jour finisse, / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice, / Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ? / Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus ! »,⁸⁰ a perdu sa rime depuis fort longtemps, et la bataille du *Hernani* de Hugo a enclenché dans certains esprits avides de changement une forte reconsidération dudit vers classique, et surtout de sa prononciation maniérée, qui commence à être moquée.

En effet, tout l'enjeu de la libération du vers est le suivant : l'expression de la voix du poète, la recherche d'une langue pouvant « s'adapter aux mouvements

⁷⁹ DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p 114.

⁸⁰ RACINE, Jean : *Bérénice* (1670), Acte IV, 5, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

lyriques de l'âme ».⁸¹ Plus qu'au nombre de syllabes, c'est donc tout d'abord au rythme que les auteurs vont s'attaquer. La scansion est en effet perçue comme le reflet de l'âme du poète, et elle l'est effectivement, dans le sens où le français, langue pauvre en accentuation naturelle, permet de laisser une certaine liberté au lecteur afin qu'il puisse placer accents et souffles où bon lui semble. Tout le jeu de l'alexandrin classique consistait à créer une concordance régulière et inchangée entre le rythme de la phrase et le rythme du vers. La « véritable » phrase de la poésie est la strophe, et les nouveaux modernes ne sont pas prêts à rompre avec certaines de ces évidences : on ne coupe et ne rythme pas un vers au petit bonheur la chance, tout comme on n'arrête pas une phrase prosaïque en plein milieu de sa récitation. Cela semble tellement naturel que presque aucun des contemporains des nouvelles générations ne cherchera à le contester. Et lorsque certains tentent tant bien que mal de bouleverser phrases, strophes et vers, le résultat s'avère douteux. Aussi, les expérimentations en octosyllabes de Verlaine dans *Les Fêtes galantes* ne sont-elles pas convaincantes, car les coupes (on n'osera pas ici parler de rejets) aléatoires et le rythme heurté et chaotique ne semblent relever d'aucune logique naturelle :

Le négrillon parfois soulève
Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin,
Son fardeau somptueux, afin
De voir ce dont la nuit il rêve ;⁸²

Libérer le vers ne signifie donc pas le priver de règles, pour la simple et bonne raison que l'on ne peut laisser l'interprétation du poème complètement libre au lecteur, sous peine de problème de compréhension. Le poète doit rester maître de son texte, et doit en conséquence créer un nouveau système de code (au double sens de règles et de formule de déchiffrage) que le destinataire pourra comprendre et s'approprier.

Aussi, l'on se permettra de récuser la définition d'Edouard Dujardin, qui fait simplement du vers libre « le vers où l'on ne compte pas les syllabes ».⁸³ Cela est d'autant plus faux que cette interprétation exclue de son giron les plus grands

⁸¹ BAUDELAIRE, Charles : Cf. note 10, p 9.

⁸² VERLAINE, Paul : « Cortège », *Fêtes galantes* (1869), Paris, Gallimard, 1973 (Coll. « Poésie »), p 104.

⁸³ DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p 126.

représentants du vers libre - Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Rimbaud même ! - qui respectaient rimes (pas forcément régulières) et décomptes de syllabes (de la sempiternelle douzaine jusques aux vers les plus étranges, comme les heptasyllabes de Laforgue ou les tétramètres de Corbière), tout en révolutionnant les formes poétiques. La définition de Dujardin correspond à peine à une description du verset. En réalité, si les conventions de rimes et de vers métrés sont encore respectées, c'est parce que la poésie reste un langage codé qui se doit de le rester, sous peine d'être confondue avec le reste de la littérature. Encore une fois, nous prendrons l'exemple du problème de reconnaissance de la poésie en prose, promptement abandonnée car jugée comme trop bâtarde dans un monde littéraire qui a besoin de mettre des cloisons autour de ses œuvres. On trouve ainsi encore aujourd'hui, au détour d'un article ou d'une préface, quelqu'un pour appeler « nouvelles » les pièces du *Gaspard de la nuit*. En bref, pour se libérer tout en restant lisible, le vers ne doit jamais oublier les formes premières. Il faut détourner l'influence du passé vers la modernité. Et de fait, on retrouve souvent au détour des textes des formes de poésie anciennes, reprises avec intelligence et créativité. Ainsi, Mallarmé-t-il présente comme une églogue « L'Après-midi d'un faune », là où d'autre récupèrent la poésie épique (« La Bateau ivre » rimbaldien bien sûr, mais aussi les pièces de « Gens de mer » de Corbière), ou encore des chansons populaires dont Laforgue fait grand usage⁸⁴ : on croise ainsi tour à tour dans *Les Complaintes*, « Le pont d'Avignon », « Ma Mîe ô gué » ou « Mon ami Pierrot », sans compter les rondeaux, refrains et autres références intertextuelles abondantes. Tout cela n'est évidemment pas gratuit : il s'agit de fournir des repères au lecteur égaré dans cette forêt de signes renouvelés.

Ainsi, après les premières tentatives désorganisées de libération du vers au sein de ce que l'on nommera l'étape du vers libéré (soit le Parnasse suivi de Baudelaire), arrive l'âge du vers libre. L'armée symboliste avance en rangs serrés et solidaires, répondant et travaillant en commun, à partir de quatre grands critères que Michel Murat⁸⁵ a recensés de la sorte. Tout d'abord, la *métrique* devient un

⁸⁴ Voir à ce sujet BUFFARD-MORET, Brigitte : « De l'influence de la chanson au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 146, 2008, p 21-35. L'article traite notamment de la réintroduction des strophes et procédés de répétition sous l'influence de la chanson populaire, ainsi que du retour en grâce des vers courts, et ce dès Victor Hugo.

⁸⁵ MURAT, Michel : « Réflexions et propositions » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, op. cit., p 7-22.

enjeu principal par réaction au « vers officiel ». Nul besoin de revenir sur ce point. La *langue* ensuite, pour des raisons que nous avons également déjà évoquées, de recherche d'une langue vraie, originelle, pure et essentielle : le retour au Mot absolu. Puis le *travail du style*, essentiel pour un mouvement qui a élevé la Beauté au rang de divinité, et qui met un point d'honneur jusque dans l'attitude et le maintien extérieur et social de ses membres à ne jurer que par l'élégance, le raffinement et la perfection esthétique. Pour finir – et c'est le plus important – le vers libre remet en question le *sujet*, en le mettant au cœur de la réflexion formelle. En effet, en annulant le vers classique, le poète doit recréer son propre rythme, sa propre manière de lire la poésie, et donc sa propre scansion. Pour la première fois, l'accentuation de la langue poétique va relever d'un processus d'interprétation – car le français accentue des groupes de mots, et non pas les mots eux-mêmes. Ainsi, la « disparition élocutoire du poète » prônée par Mallarmé⁸⁶ s'explique-t-elle par le fait que ce-dernier se manifeste désormais dans la scansion de la parole, qui se veut mimétique de l'âme du poète. C'est l'introduction de la musicalité dans la poésie, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir longuement.

Le vers libre est donc la manifestation d'une littérature en construction, un idéal d'universalité dont l'on retrouve par ailleurs les équivalents sous d'autre forme dans la littérature internationale. Le vers libre des romantiques anglais s'apprête ainsi à faire place à celui des tout premiers modernistes, comme Yeats ou Joyce, très influencés par les symbolistes. Il devient un symbole international de liberté, et remplit ainsi le premier objectif désiré par le mouvement français : le désir d'universalité.

En résumé, le vers libre peut être défini selon ces trois critères : 1) un vers moulé sur et par l'âme de l'auteur, 2) un symbole de liberté, 3) mais qui suit cependant des règles internes.

L'on peut tout d'abord prendre pour exemple, le célèbre « Brise Marine » de Mallarmé. Rédigé en 1866, ce poème est parfaitement représentatif du travail naissant des symbolistes sur le vers :

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.

⁸⁶ MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p 256.

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.⁸⁷
[...]

Si le texte utilise des alexandrins encore relativement traditionnels, on constate que les rimes ne sont plus aussi régulières et simplement plates : trempe/lampe, défend/enfant. Mais aussi et surtout, que la sempiternelle césure à l'hémistiche n'est plus une préoccupation fondamentale. Si l'on retrouve en effet le schéma 6/6 sur la majeure partie du texte, quatre vers se détachent de l'ensemble par leur structure originale :

- (v2) Fuir! là-bas fuir! / Je sens que des oiseaux sont ivres [4/8]
- (v9) Je partirai! / Steamer balançant ta mâture, [4/8]
- (v10) Lève l'ancre pour / une exotique nature ! [5/7]
- (v16) Mais, ô mon cœur, / entends le chant des matelots ! [4/8]

Ces coupes ne sont évidemment pas dues au hasard. Leur aspect accidentel extrait les vers en question de l'ensemble du poème à des endroits soigneusement choisis : l'introduction, le point de rupture au milieu de la pièce (de l'ennui au départ) et le vers de clôture. Ces quatre vers de la rupture deviennent ainsi les quatre vers majeurs du poème, ceux qui en portent tout le sens et toute l'âme. De même, la disparition des strophes dans la pièce n'est pas sans conséquence. Elle en fait tout d'abord graphiquement une seule et longue phrase, à lire comme un souffle, comme la « brise » du titre, la brise du voyage et de la fuite qui obsèdent le poète. Le vers s'est adapté au sujet et non l'inverse. Le but de Mallarmé est donc atteint, il a fait de son vers la traduction immédiate de son âme et de son propos, et a su se glisser entre les règles poétiques pour en faire sa langue comme maternelle.

⁸⁷ MALLARME, Stéphane : *Poésies*, p 22.

Cette notion de liberté reste la qualité principalement associée au vers libre. Désormais, la prosodie doit épouser le propos, et la langue n'est plus l'esclave du vers. Jules Laforgue l'a compris mieux que personne, et se libère très tôt des définitions conventionnelles de strophes, rimes et rythme, et ses *Complaintes* regorgent de pièces dont l'organisation peut sembler bien farfelue à vue d'œil. C'est le cas de la « Complainte des pubertés difficiles » :

A ces bergers peints de pommade
Dans le lait, à ce couple impuissant d'opéra
Transi jusqu'au trépas en la pâte de Sèvres,
Un gros petit dieu Pan venu de Tanagra
Tendait ses bras tout inconscients et ses lèvres.

Sourds aux vanités de Paris,
Les lauriers fanés des tentures,
Les mascarons d'or des lambris,
Les bouquins aux pâles reliures
Tournoyaient par la pièce obscure,
Chantant, sans orgueil, sans mépris :
« Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature. »⁸⁸

D'apparence anarchique, ce poème comporte bel et bien une organisation logique reflétée par le choix des vers (alternance d'alexandrins et d'octosyllabes) et le découpage des strophes. Si la justesse des rimes semble avoir été le cadet des soucis du dandy, avec son schéma peu lisible et ses rimes irrégulières voire contestables (opéra/Tanagra), les vers n'ont pas été disposés au hasard. Ainsi, l'on constate que les alexandrins très régulièrement métrés en schéma 6/6 – à part « Tendait ses bras / tout inconscients / et ses lèvres. », en 4/4/4 – sont utilisés à des fins moqueuses, tandis que les octosyllabes sont eux porteurs de la Beauté du poème. En effet, là où les alexandrins peignent des images grotesques (« ce couple impuissant d'opéra », « Un gros petit dieu Pan venu de Tanagra »), utilisent une langue parfois enfantine (« Une gros petit dieu », « tout inconscients ») et assènent des aphorismes douteux (« Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature. »),

⁸⁸ LAFORGUE, Jules : *Les Complaintes*, p 57.

les octosyllabes deviennent porteurs de la véritable Beauté du poème. C'est alors là où l'on ne les attendait pas que l'on trouve « Les lauriers fanés des tentures » et « Les mascarons d'or des lambris », là où on aurait plutôt attendu un refrain, ou toute autre fioriture esthétisante. En tordant le schéma éprouvé des vers réguliers et en redistribuant les codes, Laforgue prend son lecteur par surprise et fait surgir la Beauté de manière inattendue. C'est aussi cela la liberté du vers nouveau.

Cependant, ce même poème de Laforgue prouve que le vers libre crée ses propres règles et s'y plie. Même Tristan Corbière, joueur insolite et farceur, se plie à une nouvelle discipline, créée de toutes pièces. Prenons pour exemple « Le Novice en partance et sentimental », tiré de « Gens de mer » :

Le temps était si beau, la mer était si belle...
Qu'on dirait qu'y en avait pas.
Je promenais, un coup encore, ma Donzelle,
À terre, tous deux, sous mon bras.
[...]
... Tous les ans, plus ou moins, je relâchais près d'elle
– Un mois de mouillage à passer –
Et je la relâchais tout fraîchement fidèle...
Et toujours à recommencer.⁸⁹

Ce long poème de vingt-huit quatrains fonctionne sur un principe d'alternance entre alexandrins et heptasyllabes ou octosyllabes liés par des rimes croisées (là aussi peu régulières : elle/fidèle). Mais au contraire de la pièce de Laforgue précédemment étudiée, le choix des vers reste strictement fidèle au schéma institué. C'est précisément de cette régularité feinte que va naître tout l'intérêt du poème. Tout comme son contemporain, Corbière trouve désormais risible « ce grand benêt d'alexandrin », et ne va pas se priver de le malmener avec joie. Les deux premiers vers résument à eux seuls cet esprit moqueur, avec son alexandrin d'introduction parfaitement régulier et bêtement lyrique (« Le temps était si beau, la mer était si belle... »), suivi d'un heptasyllabe grammaticalement douteux (« Qu'on dirait qu'y en avait pas. ») dont le sens et l'énonciation très triviale brisent d'entrée de jeu la respectabilité du pauvre alexandrin. Une respectabilité

⁸⁹ CORBIÈRE, Tristan : *Les Amours jaunes*, p 174.

définitivement enterrée dès le troisième vers, alexandrin aux accents de chanson populaire : « Je promenais, un coup encore, ma Donzelle, ». Corbière utilise ici sa liberté nouvellement acquise pour salir l'institutionnalisme du langage, et introduire de manière totalement naturelle l'oralité, les régionalismes et la culture populaire dans le champs sacré de la poésie. On retrouve ainsi un vocabulaire fleuri et inédit dans la poésie de Corbière, venue des ports bretons, de ses légendes et de son peuple : « mathurin », « garcettes », « fignolure », « noroî »... C'est aussi par là que passe la révélation de la Vérité tant recherchée. Corbière fait de ses poèmes des concentrés de vie, dans lesquels l'usage intensif de la ponctuation crée autant de voix sonantes et résonnantes :

New-York... Saint-Malo... – Que partout Dieu vous garde !
– Oh !... Le saint homme y peut s'asseoir ;
Ça n'est notre métier à nous, ça nous regarde :
Éveillatjfs, l'œil au bossoir !⁹⁰

De la même manière, en introduisant des jeux d'italique, Corbière fait de la typographie et de la mise en page un élément essentiel de l'interprétation du vers :

C'est l'Hôtel de l'Hymen, dont deux cœurs en gargousse
Tatoués à perpétuité !
Et la petite bonne-femme en froc de mousse :
C'est vous, en portrait... pas flatté.⁹¹

On sent une plume encore indécise dans la manière de choisir une nouvelle police, que Corbière utilise ici surtout pour mettre en valeur les éléments de retranscription d'oralité, mais l'essentiel est bien là. Les poètes du vers libre vont faire de la mise en page et de la typographie une donnée intégrante et fondamentale de la pensée poétique, redéfinissant la littérature du tout au tout.

⁹⁰ *Ibid.*, p 177.

⁹¹ *Ibid.*, p 178.

II. 1. 2. Les objectifs de la révolution poétique

II. 2. 1. Le mot vrai

Sous la plume des symbolistes, la Poésie a donc désormais atteint un statut autre, quasiment religieux et sacré. Le poète cherche à fusionner avec le monde, et le poème devient ainsi un lieu d'expérience de l'essence, dans lequel le vers est un espace où « scintillent des notions pures comme des groupes d'étoiles ».⁹² Un fantasme d'Unité absolue qui va aboutir à l'obsession de la Grande Œuvre, celle qui se suffit à elle-même, celle où « Le Vers promet l'être, là où régnait le néant. »⁹³ Yves Bonnefoy parle de création de la vie par anamnèse : la Poésie se fait à la fois Genèse et Créateur, dans un grand élan de logique mystique. Tout est clair désormais : si le Beau est Divin, c'est parce qu'il crée la Vie en la rappelant à elle-même et à son origine. Les poètes cherchent à retrouver le battement de cœur originel, le vers portant « le souvenir du rythme antérieur et la science mystérieuse du Verbe ».⁹⁴ Le poète symboliste « ne joui[t] pas, mais vi[t] dans la beauté »,⁹⁵ et se détache ainsi de la matérialité afin de glorifier le Verbe. Nous voilà donc revenus au principe du vers parfait et pur, le vers suprême, « le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes [...] un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale ».⁹⁶ Mallarmé, encore lui, résume cette pensée d'un mot resté célèbre : « le vers est tout dès qu'on écrit ».⁹⁷ Dans cette recherche quasi-mystique, le vers devient un problème à résoudre, l'enjeu central de ce que Francis Viéél-Griffin ira jusqu'à nommer une

⁹² BONNEFOY, Yves : « La Poétique de Mallarmé », *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p 211.

⁹³ *Ibid.*, p 216.

⁹⁴ MALLARME, Stéphane : « Symphonie littéraire » (1865), *Igitur, Divagations, Un coup de dés.*, p 352.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ MALLARME, Stéphane : « La Musique et les Lettres » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p 371-372.

⁹⁷ *Ibid.*, p 370.

« conquête morale »⁹⁸ dont les enjeux ultimes restent encore une fois la Vie et la Vérité.

Très vite, et sous l'influence de plusieurs courants dont nous avons déjà pu parler auparavant,⁹⁹ les Symbolistes vont orienter leurs recherches esthétiques vers un principe de communion des arts. Le rêve d'Absolu est aussi celui de l'Art total rêvé par Wagner, un Art métonymique qui se fait « trésor profond des correspondances ».¹⁰⁰ Déjà Baudelaire, dans ses fameux « Phares » faisait correspondre les arts et les sens. Le peintre Delacroix inspire ainsi de la musique (« ...où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges / Passent comme un soupir étouffé de Weber »¹⁰¹) tandis que Rembrandt taquine l'odorat (« Où la prière en pleurs s'exhale des ordures »¹⁰²). Ces associations surprenantes ne seront jamais oubliées par les fils spirituels du maître symboliste, et se reproduiront régulièrement, souvent sous forme d'hypallage, figure maîtresse des mariages étonnants. On pourra ainsi lire sous la plume de Corbière : « De la chair à chiquer – comme un nœud de tabac ! »¹⁰³ ou encore entendre les « échos blancs » sur « L'Île » de Laforgue.¹⁰⁴

Cet aspect de la recherche poétique, aussi essentiel qu'il puisse être, reste cependant secondaire par rapport à la plus grande bataille que livreront les Symbolistes : celle du rythme. Fatigués par le rythme officiel imposé par l'alexandrin, les poètes vont devoir créer un rythme suivant les mouvements de leur âme. La musicalité redevient ainsi une donnée essentielle de l'écriture poétique, retournant aux fondements mêmes de sa création. Le poète se souvient avoir été aède voyageur ou troubadour itinérant, à une époque où la langue était encore pure et dénuée de ses connotations purement utilitaires contemporaines, observe-t-on parfois à la fin du XIX^e siècle. C'est donc dans la musique que le poète devra puiser le rythme essentiel, celui qui accompagne les sensations et définit l'âme. Le silence même retrouve son importance par le biais du travail

⁹⁸ Titre d'un article de Francis Viélé-Griffin paru en août 1907 dans *La Phalange*, portant sur le vers libre, http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1907_viele.html.

⁹⁹ Cf. p 20.

¹⁰⁰ « le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe », MALLARME, Stéphane : « Symphonie littéraire » (1865), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 352.

¹⁰¹ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p 20.

¹⁰² *Ibid.*, p 19.

¹⁰³ « Matelots », *Les Amours jaunes*, p 159.

¹⁰⁴ *Des Fleurs de bonne volonté* (1890), *Œuvres complètes*, p 255.

typographique naissant : « le blanc final même est précieux ; car la rêverie longtemps les continue », écrit ainsi Mallarmé.¹⁰⁵ Aussi, lorsqu'une génération plus tard, Paul Valéry publiera un recueil nommé *Charmes ou Poèmes*¹⁰⁶, il faudra y lire littéralement la leçon apprise chez son maître Mallarmé : la Poésie est un chant mâtiné de magie, soit un charme, au sens premier du terme. N'a-t'on pas toujours dit des poètes qu'ils « chantaient » les louanges de telle ou telle beauté de la Nature ? En superposant les grammaires linguistiques, métriques et musicales, les poètes vont pouvoir révéler de nouveaux sens et les offrir au monde.

Aussi, cette « langue immaculée »¹⁰⁷ va-t-elle transformer les mots eux-mêmes en expériences. On ne parle désormais plus de dire le mot, mais de le suggérer : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve... ».¹⁰⁸ Le Mot, outil de révélation de la Vie, ne peut plus être un signifiant au sens fermé, car sa finitude déterminerait les limites de l'Humain. *Nommer* une chose est un geste beaucoup trop scientifique, cru et précis, pour permettre l'accomplissement de la Poésie. Cet absolu du Mot questionne également la notion de voix du poème. Lorsque Mallarmé prône « la disparition élocutoire du poète »¹⁰⁹ comme seule condition d'accès à la poésie pure, l'on doit comprendre que la langue poétique symboliste possède sa propre voix. Mais cette disparition ne s'effectue que sur un plan purement grammatical, avec l'effacement progressif des pronoms personnels. Si le « je » lyrique reste encore bien présent, il représente désormais la voix poétique, plus universelle, descendante, mais qui n'efface pas pour autant le nom derrière la plume. En tant que Voix d'un divin paradoxal, le poète transcende sa condition d'homme, et ne peut plus se permettre de rédiger un texte qui n'aurait de sens que mis en rapport avec sa seule expérience. Le « je » ne désigne plus l'homme, mais le poète révélateur de Beauté. Aussi, les préoccupations rongant l'âme du sujet des textes symbolistes sont certes profondément personnelles, mais toujours liées à des problématiques intimement poétiques : l'incompréhension du

¹⁰⁵ Lettre de Juillet 1892 à Robert Goffin, *Propos sur la poésie*, op. cit., p 178.

¹⁰⁶ VALÉRY, Paul : *Charmes* (1922), *Œuvres vol. 1*, Paris, Gallimard, 2002 (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade»), p 111. Le recueil s'est d'abord intitulé *Charmes, c'est-à-dire poèmes*, avant d'être publié sous le titre définitif de *Charmes*.

¹⁰⁷ MALLARME, Stéphane : « Hérésies artistiques », *L'Artiste*, 15 septembre 1862, cité par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p 164.

¹⁰⁸ MALLARME, Stéphane : « Sur l'évolution littéraire » (1891), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p 405.

¹⁰⁹ MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p 256.

reste du monde (« Le Guignon » de Mallarmé), la peur de ne pas être reconnu par ses semblables (« Complainte des Blackboulés » de Jules Laforgue), celle de ne pas laisser de trace à la postérité (« Epitaphe » de Corbière), le vertige destructeur de la création (« Eclair de gouffre » de Laforgue), etc. Le « moi » du poète n'est pas mis de côté, bien au contraire : il en est le centre absolu puisque la Poésie ne peut parvenir aux hommes que par son œil. D'où les accusations récurrentes d'hermétisme dont les Symbolistes ont pu faire l'objet. Penchons-nous sur ces déclarations de Mallarmé au critique Jules Huret lui reprochant l'obscurité de son travail :

C'est, en effet, également dangereux, soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète... mais c'est tricher que d'é luder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. *Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature*,¹¹⁰ - il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets.¹¹¹

Le principe même du Symbolisme suppose l'idée d'un travail du lecteur : l'Absolu doit se mériter.

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, *signifiant fermé et caché*,¹¹² qui habite le commun.¹¹³

Le lecteur doit accepter d'être malmené par le poète, et de laisser derrière lui les repères auxquels il était habitué. Trouver le sens du « signifiant fermé et caché », c'est accepter d'oublier le signifiant premier, fermé et visible, et d'accéder ainsi au concept. C'est en fin de compte, passer du langage utilitaire au langage essentiel, et seul un travail réciproque du lecteur et du poète peut permettre cela. Un texte poétique symboliste doit donner l'impression de voir pour la première fois, d'ouvrir les yeux au monde pour la première fois, et faire percevoir plus

¹¹⁰ Je souligne.

¹¹¹ MALLARME, Stéphane : « Sur l'évolution littéraire » (1891), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 406.

¹¹² Je souligne.

¹¹³ MALLARME, Stéphane : « Le Mystère dans les Lettres » (1896), *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p 282.

sensiblement que nous sommes vivants. De fait, « Ce n'est pas le mot qui illustre la poésie, mais la poésie qui illustre le mot. »¹¹⁴

II. 2. 2. De nouveaux champs de bataille

Il est désormais temps de se pencher en détail sur ce mot vrai et essentiel, dont il a déjà été si souvent question depuis le début de cette étude. Comment se manifeste-t-il ? Comment le comprendre sans s'éloigner de la pensée première du poète ?

Les réponses sont forcément bien différentes d'un auteur à l'autre. Si certains comme Mallarmé, vouent une fidélité absolue et indéfectible à la grammaire et à ses lois, d'autres comme Corbière et Laforgue, ne s'embarrassent pas d'autant de principes. Ce premier choix du respect ou non des règles grammaticales et syntaxiques, voire orthographiques¹¹⁵, va orienter radicalement le travail des auteurs tendant cependant tous vers le même but d'Absolu. Ainsi, lorsque Mallarmé commence à penser le mot comme une idée pure, il en retient deux idées fondamentales : en premier lieu, que la phrase est devenue une notion, en second lieu, que le vers doit désormais se plier aux règles du Mot. Le poète va donc malmener ses vers, en bouleverser la syntaxe et jouer sur les règles de la grammaire de manière inédite. Prenons pour exemple la première strophe du « Pitre Chatié » :

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître.
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.¹¹⁶

Dans un poème à la structure classique du sonnet, Mallarmé déconstruit l'alexandrin et la syntaxe traditionnelle afin de mettre en valeur ce qu'il estime être

¹¹⁴ Léo Ferré, « Préface ».

¹¹⁵ Nous verrons notamment que Tristan Corbière n'éprouve aucune gêne à épeler un mot de manière erronée afin de faciliter ses rimes.

¹¹⁶ MALLARME, Stéphane : *Poésies*, p 9.

le cœur et l'âme du vers. Le travail de lecture se fait ici en deux étapes. L'œil repère d'abord les points forts, « l'essence » du discours, situés en début et fin de vers, puis « redresse » la phrase pour lui redonner une signification grammaticale. L'effet obtenu est saisissant : nous sommes d'abord frappé par le Mot en lui-même, détaché de toute fonction utilitaire et connotation usée car séparé de son environnement linguistique et lexical habituel. Que voit-on donc dans cette première strophe ? Un ensemble de mots d'abord presque incohérent, mais duquel se dégage une force indéfinissable, celle de la magie du mariage des tonalités, ici pointues et dynamiques ([i], [k], [e], [ɛ]). Ce dynamisme éclaire soudain de manière totalement renouvelée les mots « Yeux », « ivresse », « renaître », « fenêtre », et l'on ressent avant de le comprendre que l'on a sous les yeux un tourbillon de vie, qui va prendre forme de lui-même. Une fois ce déluge d'information absorbé, Mallarmé tend aux rescapés de sa tempête une bouée de secours qui va rassurer et conforter le lecteur dans son interprétation : la grammaire. Le « évoquais » à la première personne du sujet, ne peut correspondre à « l'hystrien », comme cela aurait été le cas dans un poème plus traditionnel, mais renvoie à un sujet absent, le « moi » du poète. Mallarmé n'hésite pas à supprimer un mot qui nuirait à la musicalité de l'ensemble, ou détournerait de l'élément primordial du texte. Soit ici le geste de vie. Le verbe « évoquer » n'est de plus pas choisi au hasard, puisqu'il fait appel à une sensation, plutôt que de référer à une idée précise et définie. De la même manière, il manque un verbe au vers « Comme plume la suie ignoble des quinquets, » mais nul n'était besoin d'encombrer la pureté de la mélodie avec un mot (« salit » ? « tâche » ? « noircit » ?) qui n'aurait eu qu'une fonction purement utilitaire et alourdissante. N'oublions pas que « Tout ce qui est utile est laid. »¹¹⁷, et cette strophe est une brillante illustration de la beauté de l'Art absolu. Peut-on rêver d'un vers plus pur que « J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre. » ? Mallarmé est donc parvenu à utiliser un Mot seul et essentiel, qui est et existe par lui-même, réalisant ainsi une fois de plus l'un des rêves du maître Baudelaire¹¹⁸.

¹¹⁷ Cf. p 9, note 8.

¹¹⁸ Charles Baudelaire avait en effet déjà suggéré une telle déstructuration grammaticale, sans toutefois la mettre en pratique : « Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. », BAUDELAIRE, Charles : « A Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris* (1869), *Œuvres complètes, op. cit.*, p 275.

Le poète propose en réalité sa propre interprétation de la grammaire française, dont il continue de respecter les lois, mais en les tordant à sa guise, la faisant tendre vers l'épuration. La règle doit s'effacer devant le Mot, et le poète n'hésite pas à supprimer sans sommation tout ce qui pourrait altérer la pureté de son vers. Ainsi, l'on voit souvent disparaître les éléments de transition ou de concordance au fil des pages :

- Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil

De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.¹¹⁹

Ces deux vers manquent clairement d'un élément transitif, que même la syllepse de sens sur le verbe « rit » ne comble pas totalement. Mais le sens de la phrase n'en est nullement perturbé, et l'ensemble paraît tellement fluide que l'on ne saurait y ajouter une syllabe sans en troubler l'équilibre. De la même manière, Mallarmé peut aller jusqu'à supprimer un groupe syntaxical entier pour le bien de son vers. Edouard Dujardin relève ainsi que le poème « Quelle soie aux baumes du temps »¹²⁰ évoque une chevelure en n'en conservant que la comparaison et l'impression¹²¹. « Une chose ne ressemble pas à une autre, elle est devenue cette autre. »¹²² C'est là la définition même de la mythification, ici appliquée au Mot. L'auteur réinterprète le principe de la métaphore, et gagne par là même son titre de « grammairien de génie »¹²³ pour avoir su se jouer de la Sainte Grammaire sans jamais la trahir.

Cependant, beaucoup ne s'embarrassent pas d'autant de scrupules. Ainsi, Jules Laforgue et Tristan Corbière vont-ils s'ingénier à déconstruire leur propre langue pour mieux la rebâtir. Ils osent les fautes de grammaire (absence de négations, syntaxes hasardeuses...) voire les fautes d'orthographe (épellations orales, ou fautes volontaires pour forcer les rimes), introduisent patois, langue familière ou encore onomatopées afin de construire le langage de leur âme. L'œuvre de l'Ankou Corbière offre une foison de riches exemples à ce sujet. On peut le voir ainsi tour à tour utiliser comme si de rien n'était un vocabulaire

¹¹⁹ « Renouveau », *Poésies*, p 14.

¹²⁰ *Poésies*, p 69.

¹²¹ « Des deux termes de la comparaison, Mallarmé ne décrit dans le premier que le second. », DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, op. cit., p 48.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

typiquement régional¹²⁴, quitte à l'expliciter par une note de bas de page, puis se débarrasser d'une règle de grammaire encombrante pour appuyer sa poétique sautillante : « Au bornes que je voi : / [...] Fille, priape ou roi ! ». Au diable les accords, puisqu'ils encombrant un vers voulu simple et léger. Le Mot calqué sur l'âme du poète Corbière ne peut être qu'à son image : torturé, désagréable à la vue, et parfois à l'oreille, humble, malade et tordu. Prenons l'exemple du court « Cap'taine Ledoux », tiré lui aussi de la section « Gens de mer » :

A LA BONNE RELÂCHE DES CABOTEURS
VEUVE-CAP'TAINE GALMICHE
CHAUDIERE POUR LES MARINS – COOK-HOUSE
BRANDY – LIQEUR
– POULIAGE –

Tiens, c'est l'cap'tain Ledoux !... et quel bon vent vous pousse ?

- Un *bon frais*, m'am' Galmiche, à fair' plier mon pouce:

R'lâchés en avarie, en rade, avec mon *longre*...

- Auguss' ! on se hiss' pas comm' ça desur les g'noux

Des cap'tains !... – Eh, laissez, l'chérubin ! c'est à vous ?

- Mon portrait craché hein ?... – Ah...

Ah ! l'vilain p'tit bougre.

Saint-Mâlo-de-l'Isle.¹²⁵

On reconnaît là encore le vocabulaire des « gens de mer » (« caboteurs », « cook-house », « pouliage », « *bon frais* », « *longre* »¹²⁶), ainsi que les quelques fautes d'orthographe de rigueur (« LIQEUR », « desur »). Mais avant tout, ce poème se caractérise par la quasi-mutilation que le poète fait subir à son lexique pour le plier à sa langue, celle de son pays et celle que parle son cœur. Le lecteur n'aura pas d'autre choix que d'entendre les voix rauques et originelles d'un vieux marin usé par l'eau et le sel, et d'une aubergiste farouche que la vie n'a pas épargnée. On retrouve là en réalité le même principe que dans la poésie de Mallarmé : perdre d'abord le lecteur dans un tourbillon d'informations déroutantes, mais au milieu desquelles se dégage un sens premier *évoqué* par les mots, puis le rassurer en lui

¹²⁴ Cf. p 43.

¹²⁵ *Les Amours jaunes*, p 182.

¹²⁶ Désigne un petit voilier.

dévoilant une structure plus familière et accessible, soit ici, un simple dialogue. On peut ici parler de mot originel et retrouvé, car il atteint l'humain dans sa vérité, sans se contenter pour cela de retranscrire tel quel un langage oral. En effet, ce poème s'avère être aussi un excellent exemple des timides tentatives d'expérimentations typographiques auxquelles pu se livrer Corbière. Le chaos visible des signes indicateurs de discours direct rend immédiatement compte de la vivacité de l'échange, et indique exclamations et changements d'intonations avant même que l'on ne pénètre réellement dans le corps du texte. En ce sens, le long sous-titre (« A LA BONNE RELÂCHE... ») tient presque lieu de didascalie, dans un poème qui se pose en extrait du grand Théâtre de la Vie.

II. 2. 3. L'identité en question

Ainsi que nous l'avons vu, la question du vers libre et du mot réinventé entraîne immédiatement un problème de compréhension entre l'auteur et son lecteur. Mais on peut également renverser la difficulté, et voir cette absence du filet de sécurité qu'étaient les règles de métrique traditionnelles comme une chance d'élargir le champ des interprétations, sans pour autant passer à côté de l'œil de l'auteur, et faire endosser pleinement au vers libre sa vertu libératrice. Ainsi, pour ce qui est de l'accentuation, nous savons que le français ne possède d'accent tonique en tant que tel, mais qu'il obéit plutôt à des lois d'accent-interprète. C'est-à-dire que le lecteur décide lui-même, guidé jusqu'à une certaine limite par les indications du poète-guide, de la manière dont il accentuera les groupes de mots, et mettra en valeur tel ou tel élément. Bien sûr, le lecteur n'est pas totalement libre dans son choix, et tout le travail du poète est de savoir mener doucement son interlocuteur vers le lieu de son choix, soit et de lui faire ressentir le rythme du texte comme étant le battement de son propre cœur. Mais quelle voix nous parle à travers le texte ?

Jacques Dürrenmatt distingue dans sa *Stylistique de la poésie* quatre sortes d'énonciateurs poétiques¹²⁷. Le « sujet parlant » tout d'abord, à qui est attribué le poème, qui devient en second lieu le « locuteur effectif », soit le poète, qui a rédigé le texte et qui met en scène. Intervient ensuite le « parleur », auquel est confié le point de vue principal, et qui peut enfin lui-même mettre en scène des « voix ». Le poète symboliste d'attache à ne faire de ces quatre énonciateurs qu'une seule et même voix, sans forcément clairement l'identifier (la fameuse « disparition élocutoire »), dont le rythme du poème sera à la fois la voix et la résonance. L'esprit du poète s'unifie dans un mouvement de transcendance personnelle, expérience à la fois grisante et terrifiante, telle que la décrit Mallarmé à son ami Henri Cazalis:

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. [...] je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps. [...] C'est t'apprendre que *je suis maintenant impersonnel*¹²⁸ et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.¹²⁹

Cette négation de la personnalité est directement issue d'un travail de réflexion engagé par les parnassiens, refusant le vain lyrisme romantique pour se concentrer sur une poésie plus scientifique, ou objective. Pas étonnant dans ce cas de voir s'effacer le « locuteur effectif » de Dürrenmatt, puisque « l'Éternité » dont parle Mallarmé ne pourrait souffrir une telle restriction. La seule voix personnelle ne peut donc apparaître qu'à travers le rythme, le souffle du poème.

La première étape que durent franchir les pionniers du vers libre, fut de parvenir à faire comprendre au public que le rythme de l'alexandrin n'était pas un rythme naturel, mais habituel, un rythme parmi tant d'autres, et de le déclarer celui de la facilité. En transmettant le rythme de son âme, le poète élève la réflexion poétique. On ne parle pas ici d'unir la parole et l'esprit, car il ne s'agit plus d'un esprit humain, mais d'un esprit de poète, en lien avec le Divin. Dans cette

¹²⁷ DÜRRENMATT, Jacques : *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p 7-8.

¹²⁸ Je souligne.

¹²⁹ Lettre à Henri Cazalis datée du 14 mai 1867, *Correspondances*, Paris, Gallimard, 1959, p 240-242.

perspective, le Mot et l'esprit ne font qu'un. Le vers symboliste doit tout retranscrire de l'âme et de la pensée, jusque dans les silences et la simultanéité des sensations. Il doit être un concentré de mots à la puissance pleinement retrouvée. Cela nécessite un travail colossal. En effet, la totalité du lexique utilisé est remise en question, réévaluée, réappropriée et redéfinie, et ce au moyen d'un bouleversement total de l'emploi de la grammaire, de la syntaxe, et bientôt de l'organisation spatiale et typographique. Aucune place n'est laissée au hasard, même dans les textes à l'apparence la plus chaotique, tels que l'on peut les trouver dans les recueils de Laforgue et plus encore de Corbière. On recherche un vers parfait pour servir d'écrin au Mot :

L'art suprême, ici, consiste à laisser voir, par une possession impeccable de toutes les facultés, qu'on est en extase, sans avoir montré comment on s'élevait vers ces cimes.¹³⁰

L'idéal est donc de parvenir à délivrer un vers tellement pur, et au rythme si parfait, voire évident, que le lecteur ne pourrait en voir les ficelles, et serait prêt à suivre le poète là où il le désire, à la condition bien sûr d'avoir au préalable accepté de laisser derrière soi tous ses repères habituels.

Penchons-nous pour nous en convaincre sur les trois premières strophes de la « Complainte de l'automne monotone » de Laforgue :

Automne, automne, adieux de l'Adieu !
La tisane bout, noyant mon feu ;
Le vent s'époumonne
A reverdir la bûche où mon grand cœur tisonne.
Est-il de vrais yeux ?
Nulle ne songe à m'aimer un peu.

Milieux aptères
Ou sans divans ;
Regards levants,
Deuils solitaires
Vers des Sectaires !

¹³⁰ MALLARME, Stéphane : Lettre à Henri Cazalis datée du 25 avril 1864, *Propos sur la poésie*, op. cit., p 42.

Le vent, la pluie, oh ! le vent, la pluie !
 Antigone, écarterz mon rideau ;
 Cet ex-ciel tout suie,
 Fond-il *decrecendo, statu quo, crescendo* ?
 Le vent qui s'ennuie,
 Retourne-t-il bien les parapluies ?¹³¹

Nous avons là un très bel exemple de réappropriation du rythme et de l'espace. Le poète Laforgue organise ses strophes selon une alternance régulière et totalement originale sur le schéma suivant (nous comptons le nombre de syllabes par vers) : 9-9-6-12-6-9 / 5 tétrasyllabes / 9-9-6-12-6-9 / etc.¹³² Chaque vers possède un alinéa d'autant plus conséquent que son nombre de syllabes est petit, le tout formant ainsi à l'œil une sorte de hiérarchisation des vers, au sein de laquelle sont mises en évidence les courtes envolées portées par les plus petits vers. Le rythme quant à lui est très cassant, heurté, comme le hoquet d'un homme en larmes. Les blocs de cinq tétrasyllabes aux sons durs ([r], [g], [d], [ε]), les liaisons criardes (« ex-ciel »), les répétitions et les exclamations : tout contribue à faire sourdre de ce poème une sensation de malaise mal dissimulée par une joie de clown triste (« Le vent, la pluie, oh ! le vent, la pluie ! ») et une fausse naïveté (« Nulle ne songe à m'aimer un peu. »), épousant parfaitement la douleur spleenique et l'identité instable du poète aux plaintes. En contradiction totale avec la volonté habituelle de fluidité dans la poésie française, ce texte propose une poétique inédite, torturée et quelque peu provocante face à la tradition. Tournant radicalement le dos aux standards alexandrins, il fait de son rythme la véritable voix du poète.

¹³¹ *Les Complaintes*, p 65.

¹³² Le poème s'achève par ailleurs sur deux dissyllabes d'alexandrins irréguliers, sans césure et aux rimes fausses : tabac/almanachs et unirait/chardonneret.

II. 2. 4. L'introduction de l'expérience typographique

La création d'une nouvelle langue entraîne l'ouverture de nouveaux espaces pour les auteurs, et notamment pour la première fois, d'un espace d'ordre graphique. Pour la première fois, les poètes vont repenser le support même de la littérature, et reconsidérer la page blanche au-delà de sa simple fonction de réceptacle. On se préoccupe de l'apparence que prendra le poème au premier coup d'œil, et l'on appuie la syntaxe avec une organisation graphique appropriée. Ainsi, le retour à la ligne devient un signe de ponctuation, indiquant l'évolution d'un mouvement syntaxique. C'est encore Mallarmé qui nous fournit l'exemple le plus riche. Prenons pour exemple « A la nue accablante tu », beau travail d'octosyllabes ordonnés sur le modèle d'un sonnet :

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène¹³³

Chaque strophe correspond ici à un élément grammatical bien défini, et l'on pourrait découper le texte de la sorte : proposition indépendante – proposition

¹³³ *Poésies*, p 71.

principale – subordonnée circonstancielle hypothétique – subordonnée circonstancielle de conséquence. Le schéma du sonnet n'est ici plus un prétexte, et ne se résume plus simplement à faire correspondre la fin d'une phrase à la fin d'une strophe, mais épouse et sert le mouvement du texte. L'évocation du naufrage et de la tempête est ainsi développée le long d'une phrase complexe déployée sur dix vers, et dont la chute est illustrée sémantiquement et graphiquement par une circonstancielle de conséquence isolée dans une courte strophe foudroyante. Apollinaire dira quelques décennies plus tard « le rythme et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation et il n'en est pas besoin d'une autre »¹³⁴ : les écrits de Mallarmé en sont la preuve la plus juste.

Mais Mallarmé ne fut pas le seul à expérimenter la syntaxe graphique. Ainsi, Tristan Corbière offre-t-il au fil des pages de ses somptueuses *Amours jaunes* d'audacieux élans typographiques d'une efficacité redoutable, que beaucoup expliquent par ailleurs par sa probable surdité. Le poème « Rapsodie du sourd » rappelle ainsi avec une ironie un peu forcée car douloureuse, que la vue reste après tout le sens le plus important chez l'être humain, et qu'un poète – tout aussi sourd qu'il puisse être – crée de la musique silencieuse, et donc visuelle :

À l'œil – Mais gare à l'œil jaloux, gardant la place

De l'oreille au clou !... – Non – À quoi sert de braver ?¹³⁵

La mise en italique de « *À l'œil* » interpelle le lecteur, et lui fait prendre conscience de l'aspect visuel du texte, par ailleurs si riche en ponctuation que cette dernière tient plus lieu d'enluminure que de réelle source d'indication grammaticale. On retrouve à nouveau cette impression de mouvement torturé, perturbé, heurté, si reconnaissable dans la poésie de Corbière. Qu'elle soit totalement absente du texte, ou au contraire abondamment présente, la ponctuation n'échappe pas à la grande remise en question de la langue opérée par les Symbolistes.

¹³⁴ APOLLINAIRE, Guillaume : Lettre à Henri Martineau citée par Alain Frontier dans *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, p 293.

¹³⁵ *Les Amours jaunes*, p 99.

II. 2. 5. Le « Don du poème »

En définitive, voilà le poème devenu manne divine, un cadeau de Beauté donné aux humains, dont le vers libre est la manifestation terrestre. Cela explique tout à la fois la nécessité de renouveler la langue, le besoin d'ouvrir de nouveaux espaces, la reconsidération du statut de la voix dans le poème, et enfin la volonté de vouloir s'extraire de la page même. Ces différentes données réunies aboutissent à l'idéal de poème absolu, don de Beauté et de pureté qui relie chaque auteur symboliste, et que Mallarmé présente à son lectorat de la plus belle des manières : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ! ».¹³⁶

¹³⁶ « Don du poème », *Poésies*, p 26.

III. Corbière, Laforgue et Mallarmé :

trois plumes face au vers libre

III. 1. Les caractéristiques communes

III. 1. 1. Un passé tourné vers l'avenir

Les Symbolistes, foncièrement orientés vers un changement radical et définitif, ne coupèrent pas pour autant violemment tous les ponts avec leurs pères et maîtres, tout aussi attachés au vieil alexandrin que ces-derniers pouvaient l'être. Engagés dans une logique de poursuite du travail du Parnasse, les pionniers du vers libre ne se départirent jamais de thèmes, obsessions, motifs, décors et même figures de style propres aux disciples de Théophile Gautier, mais aussi et surtout à Charles Baudelaire, source inépuisable d'inspiration et d'admiration pour tous les poètes du demi-siècle à venir. Le concept même du symbolisme s'inspire ainsi de préceptes purement parnassiens apparus et mis en place dès les *Emaux et Camées*¹³⁷ de Théophile Gautier : l'Art pour l'Art, la sacralisation de la Beauté, la recherche d'un Absolu du Verbe¹³⁸, etc. Soit les fondements et raisons d'être de la mouvance poétique qui nous occupe depuis le début de cette étude.

Aussi, on ne sera pas étonné de retrouver sous la plume des auteurs qui nous intéressent des détails et styles de rédaction puisés parfois à la virgule près dans les recueils précurseurs de leurs maîtres, et en premier lieu bien sûr, dans *Les Fleurs du mal*. C'est ainsi que le *spleen*, ce fameux mal de vivre impalpable et douloureux propre aux poètes incompris de leurs contemporains, devient une composante obligatoire des recueils symbolistes. L'aède malmené par la cruauté des hommes dans « L'Albatros »¹³⁹ ou « Le Pin des Landes »¹⁴⁰ resurgit ainsi dans

¹³⁷ GAUTIER, Théophile : *Emaux et Camées* (1852), Paris, Gallimard, 1992 (Coll. « Poésie »).

¹³⁸ Cf. p 9, note 8.

¹³⁹ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du mal*, op. cit., p 179.

la « Complainte des blackboulés »¹⁴¹ de Jules Laforgue, maudissant ceux qui ont « un jour / Craché sur l'Art ! l'Art pur ! sans compter le poète ! », ou bien plus terrible encore, pleurant de souffrance dans la « Complainte des débats mélancoliques et littéraires » :

J'aurais voulu vivre un brin heureux ;
C'était trop demander, faut croire ;¹⁴²

De la même manière, Edouard-Joaquin Corbière, qui se rebaptisa lui-même Tristan pour illustrer un jeu de mot sinistre (« Triste En Corps Bière »), compose une « Epitaphe » douloureuse à sa propre mémoire, convaincu qu'il serait le seul à la célébrer (ce en quoi il ne fut pas loin d'avoir raison...) :

Incompris... – surtout de lui-même ;
Il pleura, chanta juste faux ;
– Et fut un défaut sans défauts.¹⁴³

Mallarmé quant à lui, en élève modèle, invoque les mêmes sentiments que son maître, et livre au cours des années 1860 une série de poèmes aux intonations purement baudelairiennes, où le désir de fuite répond à un désespoir face à l'ennui et à l'incompréhension : « Le Sonneur » (1862), « L'Azur » (1866), « Brise marine » (1866) ou encore « Au seul souci de voyager » (1865). Nos trois auteurs utilisent de plus des caractéristiques d'écriture typiquement propres aux *Fleurs du mal*, à commencer par le lexique gorgé de pierreries, clairs de lune, tempêtes en pleine mer, bestiaire fantastique, références chrétiennes détournées de leur sens théologique, et odorantes chevelures de femmes. On retrouve également quelques tics de langage baudelairiens, tels que l'emploi particulier du tiret à des fins s'éloignant déjà de la syntaxe traditionnelle pour s'aventurer sur un terrain graphique qui ne dit pas encore son nom. Ainsi, l'« Epitaphe » de Corbière propose cette strophe :

Une tête ! – mais pas de tête ;
Trop fou pour savoir être bête ;

¹⁴⁰ GAUTIER, Théophile : *España* (1845), *Voyage en Espagne*, Paris, Folio – Gallimard, 1981, p 457.

¹⁴¹ *Les Complaintes*, p 79.

¹⁴² *Ibid.*, p 122.

¹⁴³ *Les Amours jaunes*, p30.

Prenant pour un trait le mot *très*.
– Ses vers faux furent ses seuls vrais.¹⁴⁴

On reconnaîtra que le tiret amenant la conclusion de la strophe n'a aucune justification grammaticale, et ne sert qu'à accentuer le mouvement amenant le châtiment de l'auteur, sur un modèle remontant au « Spleen » (« Quand le ciel bas et lourd... ») :

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; [...] ¹⁴⁵

Ce « tiret-châtiment » se retrouve également extrêmement souvent au fil des pages mallarméennes, comme on peut le voir dans « Les Fenêtres » :

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
– Au risque de tomber pendant l'éternité ?¹⁴⁶

Il s'agit là ni plus ni moins de l'illustration graphique de la chute, participant entièrement à la remotivation des signes, et donc à la recherche du Mot absolu. De la même manière, Jules Laforgue retient l'usage très fin des parenthèses dans *Les Fleurs du mal*, utilisées non pas pour notifier un détail ou expliciter un fait, mais pour permettre des apartés, des voix internes, parfois un dédoublement du locuteur, et signifier un changement de rythme voire de sonorité dans la pièce. Ainsi dans ce célèbre passage de « L'Horloge » :

Remember ! Souviens-toi ! prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)¹⁴⁷

Les parenthèses servent ici à enfermer littéralement la voix dans le « gosier de métal » de manière graphique, entre deux murs contre lesquels viendront se heurter les échos cavernaux des minutes s'écoulant irrémédiablement. Laforgue à

¹⁴⁴ *Les Amours jaunes*, p 29.

¹⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du mal*, op. cit., p 92.

¹⁴⁶ *Poésies*, p 11.

¹⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du mal*, op. cit., p 207.

son tour trouvera aux parenthèses un usage non syntaxical et très varié. Prenons pour exemple ce couple de vers tiré de la « Complainte de Lord Pierrot » :

Tournons d'abord sur nous-même, comme un fakir !
(Agiter le pauvre être, avant de s'en servir.)¹⁴⁸

Il n'est pas question ici d'apporter une information accessoire, mais d'illustrer le tourbillon dans lequel est entraîné le fakir. En lisant « Agiter [...] avant de s'en servir », on ressent l'impression d'une mixture dans un contenant que l'on doit mélanger en la secouant : les parenthèses tiennent ici lieu de limites du contenant.

Si l'on ajoute à ce travail de réécriture et de prolongement de la pensée – déjà conséquent – les reprises de tournures poétiques plus anciennes voire archaïques (églogues, rondeaux, odes...), les références intertextuelles à d'illustres ancêtres, ainsi que les citations de ritournelles, chansons populaires et aux autres traditions orales¹⁴⁹, on obtient la certitude que le vers libre ancre ses racines dans le passé, et en a profondément conscience. Le mouvement de libération du vers ne se fait pas de manière indépendante et solitaire, mais commence par la reconnaissance de la grandeur de ses pères, le prolongement de leurs travaux, afin de faire muer la tradition vers la modernité, et possiblement le meilleur.

¹⁴⁸ *Les Complaintes*, p 83.

¹⁴⁹ Cf. p 38.

III. 1. 2. Une nouvelle figure de poète

Accompagnant le mouvement de recréation de la conception de Poésie¹⁵⁰, les symbolistes redéfinissent également un nouveau statut pour le poète, déterminé par son image paradoxale de messenger entre un au-delà poétique inatteignable et un monde terrestre bien profondément ancré dans la matérialité.

De ce fait, le poète devient une figure de héros perdu, déchiré entre un monde matériel qui le rejette (le poète du *spleen*) et sa fonction de lien entre le Divin poétique et les hommes. Pour Mallarmé et ses pairs, la Poésie est la plus haute activité possible de l'homme. Mais elle est aussi la source de la plus terrible des désillusions que connaîtra la littérature du XIX^e siècle : celle de la conscience de l'échec de l'Idéal poétique. Déjà tangible dans certaines pièces des *Fleurs du mal* (et notamment la fameuse « Cloche fêlée »), le sentiment d'Impuissance va peu à peu se répandre comme une maladie dans les rangs symbolistes, qui vont lentement tomber de leur piédestal idéaliste. Guy Michaud remarque une « crise d'âmes »¹⁵¹ particulièrement sévère au cours des années 1883, 1884 et 1885, correspondant à la mort de deux des maîtres à penser de ce mouvement sous influence : Richard Wagner en février 1883, et Victor Hugo en mai 1885. La disparition de ces deux emblèmes et modèles provoque un vide comparable à celui causé par le décès de Charles Baudelaire en 1867, et qui avait provoqué le célèbre bouleversement radical de la pensée de Mallarmé : « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure »¹⁵². Ce basculement vers le pessimisme ne fait que concrétiser le sentiment d'échec palpable dans chaque recueil symboliste. Bien avant qu'Arthur Rimbaud ne rédige sa fameuse « lettre du voyant »¹⁵³, les premiers noms du symbolisme avaient conscience d'être les poètes de la clairvoyance, déchirés par un combat intérieur entre un monde humain, qui ne leur apporte que douleur et solitude, et une mission poétique aux accents quasi-divins. Ils voyaient ce que « le bétail ahuri des humains »¹⁵⁴ ne pouvaient imaginer,

¹⁵⁰ Cf. p 29.

¹⁵¹ MICHAUD, Guy : *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p 234.

¹⁵² Lettre à Henri Cazalis datée du 14 mai 1867, *Correspondances*, op. cit., p 240.

¹⁵³ Lettre à Georges Izembard datée du 13 mai 1871, *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Saint-Amand, Gallimard, 1991 (Coll. « L'Imaginaire »), p 37.

¹⁵⁴ MALLARME, Stéphane : « Le Guignon », *Poésies*, p 4.

et firent l'expérience affreuse de l'incompréhension et de l'échec au moment de vouloir rendre ce monde accessible aux humains. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer autant d'images de tempêtes maritimes ou de puissants brasiers au sein du corpus symboliste : ils représentent la violence de l'expérience poétique dans tout ce qu'elle peut avoir de plus effrayant. Ainsi, Yves Bonnefoy parlera de l'abîme « vertigineux » au bord duquel se retrouve Mallarmé lorsqu'il fait l'« expérience du vide de la parole au moment même où celle-ci cherche à prendre forme »¹⁵⁵. Mallarmé comme les autres découvre bientôt que la pratique de la poésie est indissociable de l'échec. Car l'Absolu est par définition inaccessible, et le Poète se retrouve bientôt face à une imposante tour de Babel, constatant que l'homme ne peut accéder au langage des dieux. L'Absolu du Mot est hors d'atteinte pour l'homme, tout poète qu'il soit.

Cet échec s'exprimera clairement dans les travaux graphiques les plus aboutis, qui n'hésiteront plus à laisser de grands vides, puis d'entières pages blanches, comme la manifestation concrète d'une abdication formelle devant l'inaccessibilité de l'Idéal. Aussi, la belle et fragile « *plume solitaire éperdue* » du *Coup de dés* de Mallarmé¹⁵⁶, abandonnée en haut d'une page blanche et prête à lentement tomber, n'est autre que la personnification de l'auteur vaincu, qui demeurera foudroyé et « *muet* »¹⁵⁷.

III. 1. 3. L'expression du sujet

La perception du sujet, effacé syntaxiquement par la nouvelle convention de disparition élocutoire, se joue désormais à un tout autre niveau. Au contraire de la prose, la poésie n'obéit pas aux règles de linguistique traditionnelle, et il en va de même pour l'accentuation. Même si cette notion reste somme toute mal définie et sujette à la subjectivité de chaque lecteur, elle est indispensable, car c'est sur elle que repose toute idée de musicalité, et donc de poésie. Il ne suffit en effet pas

¹⁵⁵ BONNEFOY, Yves : Préface aux *Poésies* de Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p XIV.

¹⁵⁶ MALLARME, Stéphane : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p 432.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p 434.

d'aligner douze syllabes séparées par un bel hémistiche pour faire un alexandrin. Ainsi, nul ne saurait affirmer de cette ligne qu'il s'agit d'un vers :

Je ne prends pas de lait, mais une cuillère de sucre.

Et pourtant, cette phrase remplit toutes les conditions métriques de définition de l'alexandrin : douze syllabes, une césure à l'hémistiche régulière, et quatre accents (timides) déterminés par le sens de la phrase. Soit ici : pas – lait – cuillère – sucre. On ne parlera pourtant pas de poésie au sujet de cette phrase, car elle est totalement et indéniablement dénuée de toute musicalité. La poésie repose sur une conjugaison savante entre la voix et la métrique, qui n'obéit à aucune règle régulière, et encore moins prosaïque.

La scansion d'un vers serait la touche insufflée par le poète à des mots, qui leur donnerait toute leur poéticité. C'est donc par elle que se définit le signifiant, et que s'exprime la voix du poète. L'arrivée du vers libre, en libérant le rythme, sonne l'arrivée de la jeunesse et de l'énergie dans la poésie. Désormais :

Le seul guide pour le poète est le rythme, non pas un rythme appris, garrotté par mille règles que d'autres inventèrent, mais un rythme personnel, qu'il doit trouver en lui-même.¹⁵⁸

Tout est à réinventer à chaque page, chaque page est un coup de dés. Nous retombons une fois de plus sur l'idée d'une littérature en construction. Ainsi s'imposera bientôt naturellement le travail graphique et de mise en page car, comme le dit justement Jules Laforgue : « c'est par l'œil qu'arrive bien un peu le rythme d'abord ».¹⁵⁹ Le même Jules Laforgue qui exprimera à son éditeur au sujet du *Sanglot de la Terre*, la volonté de ne « mettre de majuscules au début des vers que si la syntaxe l'exige »¹⁶⁰. Il s'agit là du premier pas vers la suppression totale de la ponctuation, et d'ores-et-déjà, ce timide mouvement engage une ambiguïté

¹⁵⁸ RETTE, Adolphe : « Le vers libre », *Mercure de France*, juillet 1893, p 203-205. Cité par Michel Murat dans *Le Vers libre, op. cit.*, p 20.

¹⁵⁹ Lettre à Gustave Kahn datée du 7 août 1886, cité par Michel Murat dans *Le Vers libre, op. cit.*, p 87. Voir également dans ce même chapitre (« L'oubli de Laforgue », repris dans *Romantisme*, n° 146, 2008, p 111-123), une analyse fort intéressante sur la correspondance entre Kahn et Laforgue, notamment au sujet de petites querelles suite au non respect des indications typographiques données par ce-dernier à son ami secrétaire de *La Vogue* lors de la parution de certaines de ses pièces, qui prouvent l'importance croissante que prenait la mise en page dans son travail : « Je ne te signalerai pas deux coquilles, mais me plaindrai que tu ne m'a [pas] imprimé en italiques. C'étaient des vers, Monsieur ! », *ibid.*

¹⁶⁰ LAFORGUE, Jules : Reprise de la note de la première édition des *Œuvres complètes* (1922), *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1946, p 10.

grammaticale dans les textes causée par l'effacement du sujet. Cette caractéristique est symptomatique de l'éclatement de la voix du poète, tout à tour homme, voix lyrique, poète de l'Absolu et interprète du Divin. Cet aspect correspond cependant souvent à la souffrance du poète, confronté à l'échec de sa poésie ainsi qu'à l'incompréhension de ses contemporains. Ce « moi multiple » s'exprime particulièrement bien chez Tristan Corbière, qui ouvre son recueil par un « Ça ? » en forme de farce déprimée, et ce qui constitue probablement la manière la plus autodestructrice de débiter un ouvrage. L'Ankou y développe en effet un dialogue entre une page blanche et l'auteur, confronté à la terreur de réaliser qu'il ne sait pas par où commencer, dans ce long et pénible combat qu'est la quête poétique. Corbière se cherche, mais ne se trouve pas. Le « Ça » indéfini, et quelque peu péjoratif, c'est lui.

Des essais ? – Allons donc, je n'ai jamais essayé !

Etude ? – Fainéant je n'ai jamais pillé.

Volume ? – Trop broché pour être relié...

De la copie ? – Hélas non, ce n'est pas payé !¹⁶¹

Huit quatrains se succèdent ainsi, avant de s'achever sur un vers terrible et ravageur, sonnante comme un arrêt de mort précoce pour le poète :

L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art.

De plus, le rythme heurté et désagréable que nous avons déjà évoqué participe de cette déconstruction du sujet et de son insituabilité.

Ainsi, le « moi » symboliste reste foncièrement brouillé et insaisissable, et ce pour les auteurs mêmes. Inquiets et instables, à l'instar d'une poésie qui doit se renouveler et se recréer à chaque poème, les textes symbolistes sont emprunts d'un malaise et d'une ambiguïté de voix, qui sera vraie tant que l'héritage mallarméen restera la dominante absolue dans la poésie française, et ce durant de longues générations.

¹⁶¹ *Les Amours jaunes*, p 21.

III. 1. 4. L'importance fondamentale de la musique

Subjugués par la grandiloquence et l'emphase des opéras fleuves de Wagner¹⁶², les Symbolistes vont introduire dans leur travail une composante musicale bientôt nécessaire à l'esthétique du vers libre. La musique apparaît en effet très vite comme étant le seul moyen de transcender l'aspect peut-être trop plastique de la poésie absolue voulue par les parnassiens, et Mallarmé proclame bientôt que « La poésie doit reprendre à la musique son bien. »¹⁶³ tandis que Paul Verlaine annonce avec des accents de manifeste qu'il faut à la poésie « De la musique avant toute chose »¹⁶⁴. Si le rythme porte la voix, la musique donne la vie au poème. Les poètes lui envient sa capacité de procurer des sensations immédiates et simultanées, et vont tenter de réintroduire le chant, un chant visuel, dans la littérature. Jean-Pierre Bobillot justifie cela en arguant que « le vers serait en même temps du côté de la 'voix', du 'chant' (*carmen*), par opposition, non tant au silence qu'à l'indéfini babil à quoi se ramènerait 'l'emploi élémentaire du discours'. »¹⁶⁵.

Aussi, même le silence devient un enjeu poétique majeur : « le blanc final même est précieux ; car la rêverie longtemps les continue »¹⁶⁶. Être parvenu à réintroduire silences, pauses et mélodies n'est pas le moindre des exploits accompli par les symbolistes. La musique devient le vecteur de sensations privilégié. Ainsi, Jules Laforgue va-t-il imposer la musique au cœur de son recueil en multipliant les constructions de poème en forme de chansons (« Complainte du vent qui s'ennuie la nuit »¹⁶⁷ et son refrain séparant des couplets), en introduisant des instruments dans ses textes (« Complainte des cloches »¹⁶⁸ et ses « Bin bam, bin bam » retranscrits) ou plus simplement autour de reprises littérales de chants

¹⁶² Cf. p 24.

¹⁶³ Aphorisme relevé par Paul Valéry, cité par Edouard Dujardin dans *Mallarmé par un des siens, op. cit.*, p 39.

¹⁶⁴ VERLAINE, Paul : « Art poétique », *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1940 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p 207.

¹⁶⁵ BOBILLOT, Jean-Pierre : « Y a-t-il une théorie du vers chez Mallarmé ? », *Po&sie*, n° 111, avril 2005, p 115.

¹⁶⁶ MALLARME, Stéphane : Lettre à Arnold Goffin datée de juillet 1892, *Propos sur la poésie, op. cit.*, p 178.

¹⁶⁷ *Les Complaintes*, p 89.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p 97.

populaires (« Ma mie au gué » dans « Complainte de l'oublié des morts »¹⁶⁹ ou encore « Au clair de la lune » dans « Complainte de Lord Pierrot »¹⁷⁰). Corbière quant à lui va jusqu'à donner de claires indications musicales pour accompagner ses textes, comme « A une demoiselle »¹⁷¹, sous-titré « *Pour piano et chant* », ou « Chanson en *si* »¹⁷², et l'on sait que nombre des poèmes de Mallarmé ont vite été mis en musique, comme ce fut le cas pour « Soupir », « Don du poème », « Eventail de Madame Mallarmé », « L'Après-midi d'un faune », etc.

Cependant, l'importance de la musique ne se manifeste pas seulement dans la forme, mais aussi jusque dans les thèmes et les motifs. De cette manière, le faune que l'on croise dans les pages de Mallarmé (« L'Après-midi d'un faune ») n'est plus vraiment la créature fortement sexualisée de la mythologie romaine, le satyre aux amours multiples, mais se caractérise surtout par sa créativité musicale :

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :¹⁷³

Le faune du texte considère avant tout la chair et la sexualité comme une provocation envers le divin bien plus qu'une pure recherche du plaisir charnel. L'évocation de la chair par le faune ne dénote aucune passion sexuelle :

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et par d'idolâtres peintures
À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.¹⁷⁴

¹⁶⁹ *Ibid.*, p 105.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p 83.

¹⁷¹ *Les Amours jaunes*, p 97.

¹⁷² *Ibid.*, p 82.

¹⁷³ *Poésies*, p 36.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p 38.

La sexualité du faune semble tenir plus d'une provocation de potache, conscient de salir ce qui ne devrait l'être :

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,¹⁷⁵

En créature mallarméenne, le faune sait qu'il n'y a d'« unique instant suprême [que l']extase spirituelle »¹⁷⁶. La musique, en redonnant à la poésie son pouvoir perdu, doit permettre l'accomplissement de cette extase aux accents divins.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p 39.

¹⁷⁶ BONNEFOY, Yves : Préface aux *Poésies* de Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p XXVI.

III. 2. Corbière et Laforgue, deux clowns tristes

Parmi les trois auteurs que nous avons choisi d'étudier, Tristan Corbière et Jules Laforgue se répondent à maints égards. Recherchant le même Idéal poétique que leur maître Mallarmé, les deux poètes n'empruntent cependant pas la même voie, et n'élaborent pas leurs textes de la même façon. Là où Mallarmé fait du vers libre le lieu d'un travail de versification extrêmement complexe et élitiste, Corbière et Laforgue introduisent le langage et la culture populaire dans un genre qui se voulait trop raffiné pour le peuple. De plus, ces deux dandys partageaient le même rapport à la fois grisant et douloureux à la pratique de la poésie, qui fait toute la richesse et la particularité de leur œuvre.

III. 2. 1. Un humour amer

Les Amours jaunes comme *Les Complaintes*, frappent dès les premières pages le lecteur par le ton étrange, décalé et assumé dont l'auteur fait preuve dès le poème d'ouverture. Ainsi, qu'il s'agisse du « A Paul Bourget » des *Complaintes* annonçant le « *denil d'un Moi-le-Magnifique* »¹⁷⁷ et précédé d'une farce-épigraphe grinçante (« Au petit bonheur de la fatalité »¹⁷⁸), ou du « A Marcelle » des *Amours jaunes* inspiré de La Fontaine, prédisant l'échec annoncé du recueil :

*Un poète ayant rimé,
IMPRIME
Vit sa Muse dépourvue
De marraine, et presque nue :
Pas le plus petit morceau
De vers... ou de vermisseau.*¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Les Complaintes*, p 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p 27.

¹⁷⁹ *Les Amours jaunes*, p 17.

Ces deux textes dissimulent à peine derrière une fausse légèreté une grande souffrance : celle du ressenti personnel de l'échec de la poésie. Les deux hommes emploient le même ton doux-amer et faussement joyeux de clowns tristes et malades¹⁸⁰. On trouve ainsi sous la plume de Corbière des réminiscences rimbaldiennes avant l'heure, exprimant l'horreur sur ton léger factice :

Je dors sous ma calotte,
La calotte des cieux ;¹⁸¹

On croirait lire dans ces deux vers une autre version de « Ma Bohème » des *Poésies* de Rimbaud. De même, ces deux autres vers :

Elle était riche de vingt ans,
Moi j'étais jeune de vingt francs¹⁸²

Sans évoquer un texte précis, auraient fort bien pu être écrits par l'enfant terrible de Charleville-Mézières.

Tristan Corbière éprouve également une sorte de plaisir maniaque à introduire systématiquement ses textes par une épigraphe totalement inventée ou dévoyée. Outre la fausse citation de Shakespeare ouvrant le recueil, on croise ainsi les étranges « *Odor della feminità* »¹⁸³, « *La bête féroce* »¹⁸⁴ ou encore une longue citation prétendument extraite d'un certain *Sagesse des nations* complètement fictif¹⁸⁵. De la même manière, les signatures des poèmes comportent souvent des éléments étranges et souvent difficilement explicables, comme ce « Préfecture de police, 20 mai 1873 » fermant le « Ça ? »¹⁸⁶, « Jérusalem. – Octobre » concluant « Bohème de chic »¹⁸⁷ ou cette « Rue des Martyrs »¹⁸⁸ à la fin de « Bonne fortune et fortune »¹⁸⁹. Certes, tous font référence à des lieux réels, mais il est bien plus probable que Tristan Corbière – qui ne se déplaçait de toutes manières que très peu à cause de sa maladie – ait choisi ces indications sur la seule base de leurs

¹⁸⁰ Tous deux étant, on le rappelle, atteints d'une maladie respiratoire mortelle.

¹⁸¹ « Bohème de chic », *Ibid.*, p 34.

¹⁸² « A la mémoire de Zulma, vierge-folle hors barrière et d'un louis », *Ibid.*, p 48.

¹⁸³ « Bonne fortune et fortune », *Ibid.*, p 49.

¹⁸⁴ « Femme », *Ibid.*, p 59.

¹⁸⁵ « Epitaphe », *Ibid.*, p 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p 22.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p 37.

¹⁸⁸ Un quartier bohème parisien connu.

¹⁸⁹ *Les Amours jaunes*, p 50.

connotations. La « Rue des Martyrs », nommée ainsi parce que des peintres y exposaient chaque année des œuvres malmenées par le public et la critique, doit donc être lue comme un lieu de souffrance, plutôt que comme un lieu géographique et culturel précis. Que Corbière s'y soit réellement rendu ou non importe en réalité très peu. Là aussi, on retrouve une certaine ironie morbide, surtout en lisant des signatures telles que « Rome. — 40 ans. — 15 août. »¹⁹⁰ sous la plume d'un homme qui savait pertinemment qu'il n'atteindrait jamais son quarantième anniversaire.

Corbière adopte le ton de la naïveté feinte pour aborder les aspects les plus cruels de sa vie. Parmi eux, son triste rapport aux femmes occupe une place importante dans le recueil. Au contraire de la plupart de ses contemporains, Corbière parle des femmes comme d'êtres étranges, insaisissables et inatteignables. Les femmes le dominant et se jouent de lui. Plusieurs pièces mettent en scène un poète ridiculisé, placé plus bas qu'un chien dans « Sonnet à Sir Bob » :

— Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose :
Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;
Toi ma peau, moi ton poil — avec puces ou non...¹⁹¹

Ou cruellement blessé par une coquette sans scrupules dans « Fleur d'art » :

Tout fier mon cœur porte à la boutonnière
Que tu lui taillas, un petit bouquet
D'immortelle rouge — Encor ta manière —
C'est du sang en fleur. Souvenir coquet.¹⁹²

L'amour semble tellement inaccessible à l'auteur, qu'il le quémande comme une pitié (« A une camarade »¹⁹³), et ne reçoit parfois qu'une piètre obole de charité :

— mais Elle

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
Et... me tendit sa main, et...

¹⁹⁰ « Pudentiane », *Les Amours jaunes*, p 43.

¹⁹¹ *Ibid.*, p 40.

¹⁹² *Ibid.*, p 62.

¹⁹³ *Ibid.*, p 50.

m'a donné deux sous.

Rue des Martyrs¹⁹⁴

Les femmes s'amuse du poète comme d'un jouet brisé par mégarde :

Curiosité, bibelot, bricole ?

[...]

Mais un bibelot cassé se recolle ;

Et lui, décollé, ne vaudra plus rien !...

« A une camarade »¹⁹⁵

Se serait-il laissé fluer de poésie...

Serait-il mort de chic, de boire, ou de phtisie,

Ou, peut-être, après tout : de rien...

ou bien de Moi.

« Pauvre garçon »¹⁹⁶

Ce désespoir amoureux vient s'ajouter à la mélancolie et au sentiment de solitude habituels ressentis par Corbière, en bon héritier du Parnasse, pour qui la mer fut probablement sa seule compagne. On retrouve ce même enthousiasme forcé, et le même humour très faussement léger dans les textes de Laforgue, notamment dans les textes formulés comme une adresse à une personne :

– « Jouons au plus fidèle ! » – « À quoi bon, ô Nature!

« Autant à qui perd gagne ! » Alors, autre couplet :

– « Ah ! tu te lasserai le premier, j'en suis sûre... »

– « Après vous, s'il vous plaît. »¹⁹⁷

Lui-même, marié pourtant, semble avoir connu la solitude et la détresse amoureuse, et alimente son travail de sa mélancolie :

J'aurai passé ma vie le long des quais

A faillir m'embarquer

Dans de bien funestes histoires,

¹⁹⁴ « Bonne fortune et fortune », *ibid.*, p 50.

¹⁹⁵ *ibid.*, p 51.

¹⁹⁶ *ibid.*, p 63.

¹⁹⁷ « Autre plainte de Lord Pierrot », *Les Complaintes*, p 85.

Tout cela pour l'amour
De mon cœur fou de la gloire d'amour.

Oh, qu'ils sont pittoresques les trains manqués !...¹⁹⁸

Laforgue comme Corbière semblent condamnés à la solitude humaine.

Cette connaissance de la souffrance entraîne une manifestation de dualité de vie et de mort très palpable, encouragée on le sait par la connaissance de leur mort prochaine. Se sachant condamnés, et ne parvenant pas à être compris et acceptés de leurs contemporains, Corbière et Laforgue se réfugient dans l'espérance d'une reconnaissance posthume. L'idéal symboliste associant la poésie à la transcendance, nos deux auteurs espèrent trouver l'éternité à travers leurs recueils : « Je rime, donc je vis »¹⁹⁹, s'exclame Corbière au détour d'un vers. Ce dernier ne cesse de réécrire des épitaphes (« Epitaphe », « Le poète contumace »...) ou des prédictions quelques peu vengeresses pour la postérité, comme ce poème dans lequel l'auteur, en Ronsard moderne, annonce à une jeune femme indifférente à ses sentiments qu'elle le regrettera bientôt :

Et vous viendrez alors, imbécile caillette,
Taper dans ce miroir clignant qui se paillette
[...]
Vous viendrez à cet homme, à son reflet mièvre
Sans chaleur... Mais, au jour qu'il dardait la fièvre,
Vous n'avez rien senti, vous qui - midi passé -
Tombez dans ce rayon tombant qu'il a laissé.²⁰⁰

Dans cette pièce où résonnent les échos d'un « Quand vous serez bien vieille le soir à la chandelle », Corbière dévoile la profondeur de sa tristesse et de son ressentiment. Il invoque pour cela un au-delà poétique – esquissé par ce « rayon tombant » que la jeune fille fut incapable de percevoir – dont la bêtise humaine et matérielle, faite de « miroir » et de « paillette », ne peut percevoir la beauté et la flamme (« chaleur », « fièvre », « rayon »). On peut remarquer également une fois

¹⁹⁸ X, *Derniers vers, Poésies complètes, op. cit.*, p 306.

¹⁹⁹ « Le poète contumace », *Les Amours jaunes, ibid.*, p 65.

²⁰⁰ « Bonsoir », *Ibid.*, p 64.

de plus la liberté que prend l'auteur pour utiliser des expressions familières (« imbécile caillette »), au mépris des conventions de lexique poétique traditionnel.

En fin de compte, la poésie redevient un simple moyen de fuir la réalité du monde, pour en trouver une plus belle. Constatant qu'ils ne pourront accéder au bonheur offert par ce monde, Corbière et Laforgue se tournent vers la poésie et y placent toute leur passion. Relevons ainsi cette strophe touchante d'un Corbière enviant la simplicité de l'amour de deux enfants, puis retournant à ses vers pour oublier qu'il ne pourra jamais partager ces sentiments naturels :

Mais l'Amour que j'avais près de moi voulut rire ;

Et moi, pauvre honteux de mon émotion,

J'eus le cœur de crier au vieux duo : Tityre ! –

.....

Et j'ai fait ces vieux vers en expiation.²⁰¹

En réalité, c'est à une réelle terreur de l'oubli que font face nos deux poètes, qui s'en défendent en se créant un personnage de martyr, victime de la poésie, mais qui s'apprête à revivre par elle.

III. 2. 2. L'expression du mal-être

L'une des plus grandes forces de l'écriture de Tristan Corbière et Jules Laforgue aura été de savoir retransmettre leur détresse par les mots et par l'image graphique qu'ils forment. Nous avons déjà pu évoquer le rythme heurté et désagréable que l'un et l'autre savaient appliquer à leurs poèmes afin de faire ressentir leur immense tourment.²⁰² Corbière poussera le malaise jusqu'à désassocier du « je » lyrique de certains de ses poèmes, parlant de ce que l'on devine être lui à la troisième personne du singulier, et souvent avec un certain mépris. On a déjà pu citer le « Ça ? » dédaigneux avec lequel il se définit (« L'Art

²⁰¹ « Frère et sœur jumeaux », *Ibid.*, p 102.

²⁰² Cf. p 54.

ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. »²⁰³), mais aussi les vers de clôture du « Décourageux », dans lesquels il admet à l'avance avoir raté sa carrière poétique :

Quel vitrier a peint ! quel aveugle a chanté !...

Et quel vitrier chante en raclant sa palette,

" Ou quel aveugle a peint avec sa clarinette !

— Est-ce l'art ?... »

— Lui resta dans le Sublime Bête

Noyer son orgueil vide et sa virginité²⁰⁴

Ces vers doivent une grande partie de leur puissance à la dislocation physique du sujet au cœur même de la strophe.

Corbière s'illustre particulièrement par sa capacité à ne jamais hésiter à rendre ses vers désagréables (« C'était à peine français », dit le héros de *A Rebours*²⁰⁵), voire difficile à énoncer à voix haute :

Velours ratissant la chaussée ;

Grande-duchesse mal chaussée,

Cocotte qui court becqueter

Et qui dit bonjour pour chanter...²⁰⁶

L'accumulation de sons [j] et [k] freinent la prononciation même du poème (difficile de lire « Cocotte qui court becqueter » sans se heurter à chaque syllabe), constitué par ailleurs d'heptasyllabes, vers peu utilisés car trop étranges, trop courts et mal rythmés. Ils illustrent ici visuellement et musicalement l'« idylle coupée » du titre par leur rythme haché et leur brièveté. Corbière semble presque chercher à ne pas se faire aimer à travers des vers déplaisants à l'oreille. Le poète cherche avant tout à retransmettre avec ferveur son mal-être et sa souffrance, au risque d'abandonner pour cela la sympathie du lecteur. C'est là l'un des risques amenés par le vers libre, que l'auteur accepte pleinement.

²⁰³ *Les Amours jaunes*, p 21.

²⁰⁴ « Décourageux », *ibid.*, p 99.

²⁰⁵ Cf. p 14, note 22, *A Rebours* (1884), *op. cit.*, p 268.

²⁰⁶ « Idylle coupée », *Les Amours jaunes*, p 109.

De manière générale, on pourrait dire que Corbière tout autant que Laforgue se sont saisis du vers libre pour explorer la tension entre le dit et la métrique. L'un comme l'autre travaillent à la réalisation du discours dans la poétique, en imposant la forme et le travail du vers comme des éléments primordiaux de perception poétique. Henri Scepi note que Laforgue exprime la tension dit/métrique « aux zones que la métrique traditionnelle nomme ‘de discordance’ »²⁰⁷. A savoir, les césures, hémistiches et fins de vers. C'est en effet à ces endroits que s'exprime toute la particularité de l'écriture poétique, portant l'accentuation, le rythme et la rime. Prenons pour exemple la première strophe de la belle « Complainte sur certains ennuis » :

Un couchant des Cosmogonies !
Ah ! que la Vie est quotidienne...
Et, du plus vrai qu'on se souviene,
Comme on fut piètre et sans génie...²⁰⁸

Laforgue fait de ses rimes la concrétisation même du discours de la strophe. Ainsi, à la grandiloquence des « Cosmogonies » s'ajoute un point d'exclamation éclatant, qui accentue par la suite la description grise de ces « certains ennuis ». La « Vie est quotidienne » s'étire donc longuement sur des points de suspension injustifiés syntaxiquement (car placés au beau milieu d'une phrase), mais qui rendent lourd et pénible le reste du syntagme, lui-même alourdi par une subordonnée (« du plus vrai qu'on se souviene ») qui ne sert là encore qu'à allonger le vers. La strophe se conclut – une fois encore – sur une abdication poétique radicale, dont la chute est portée par la fin de vers. Là aussi, le terrible « sans génie » trouve sa force à la fois dans le poids même des mots et dans sa situation en fin de vers et de strophe, qui en fait l'un des éléments les plus mis en valeur dans le texte. Les points de suspension accentuent l'aspect de sentence fatale porté par ce vers. Si Laforgue ne conserve aucune technique de versification fixe, il n'omet jamais pour autant de la travailler avec application. Lorsque Laforgue s'exclame dans la très parnassienne « Complainte des blackboulés » :

Vous avez craché l'Art, par-dessus ma tête.

²⁰⁷ SCEPI, Henri : « Voix du mètre et voix du sujet dans la poésie de Jules Laforgue » in *Vortex* n°1, 1997, <http://www.orsini.net/laforgue/vortex1/Scepi.html>.

²⁰⁸ *Les Complaintes*, p 86.

[...]

Craché sur l'Art ! l'Art pur ! sans compter le poète.²⁰⁹

Il exprime très clairement avoir choisi son camp entre le monde terrestre et la Poésie.

²⁰⁹ *Ibid.*, p 80.

II. 3. Mallarmé, le mystique sophistiqué

III. 3. 1. « Reprendre son bien à la musique »

Cette maxime mallarméenne popularisée par Paul Valéry illustre à merveille le combat mené par le grand poète le long de ses vers. Rêvant d'un Art absolu et total, Mallarmé veut offrir à sa poésie la force des arts directement sensoriels : peinture, danse, et avant tout musique. La musique doit selon lui servir le Mot nouveau et retrouvé prôné par la poésie symboliste. Démultiplié, le mot devient l'égal du vers même. Claude Zilberberg note que le mot est désormais un « terme intensif », tandis que le vers, dorénavant mot total, devient le « terme extensif » du poème²¹⁰. On retrouve là encore des échos baudelairiens, dans cette volonté de faire de chaque vers un élan formidable, quitte ensuite à le détruire pour exprimer souffrance ou impuissance²¹¹. Le vers mallarméen idéal et donc musical doit alors réunir de nouveaux critères de composition, rapprochant de plus en plus la page d'une partition et les mots d'une gamme. Ainsi, Mallarmé rêve-t'il de voler à la musique les effets de continuité et d'enchaînement (que les mots soient « les transitions d'une gamme »²¹²), de simultanéité des accords, mais aussi les silences ou les murmures, et le pouvoir émotionnel puissant, passionné et instantané possédé par une création musicale. Mallarmé veut adapter le grand drame wagnérien à la poésie²¹³.

Cette pensée va très vite déboucher sur l'introduction de l'aspect visuel et graphique dans la page. Les strophes épousent l'élan du poème, et non plus le contraire, et le vers se défait du carcan alexandrin. En ayant l'idée de génie de bouleverser la syntaxe tout en continuant de respecter une précision grammaticale

²¹⁰ ZILBERBERG, Claude : « La dynamique du vers selon Mallarmé » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, op. cit., p 353.

²¹¹ On peut se souvenir comme Claude Zilberberg de « La Cloche fêlée » (*Les Fleurs du mal*, op. cit., p 88) bâti sur un crescendo et s'achevant sur le lapidaire « Et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts. ».

²¹² MALLARME, Stéphane : Lettre à François Coppée datée du 5 décembre 1866, *Correspondances*, Paris, Gallimard, 1959, p 234.

²¹³ Cf. p 26.

impeccable²¹⁴, Mallarmé va parvenir à créer les fondus et les enchaînements nécessaires à la musicalité de la pièce, faisant de ses strophes des unités de sens et d'esthétique logiques à lire (chanter ?) d'un souffle. La simultanéité quant à elle va être produite par le tourbillon lexical observé par le lecteur, comme on peut le constater dans le poème malignement intitulé « Prose » :

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :²¹⁵

Désorienté par les informations désordonnées qu'il reçoit, le récepteur du texte doit traiter en même temps les émotions exclamatives (« Hyperbole ! », « Triomphalement »...) et le sens strict de la description d'un cerveau bouillonnant. Le reste réside dans la magie du rythme de ces courts octosyllabes s'enchaînant sur un seul souffle, alternant sonorités profondes (« mémoire », « Triomphalement », « grimoire ») et pointues (« Hyperbole », « tu », « aujourd'hui », « vêtu »), introduisant avec élan un long poème (quatorze quatrains) évoquant la passion et le désir.

Engagé sur la voie de la musicalité, Mallarmé rêva de donner une signifiante sonore aux mots, et de faire correspondre la musique entendue au sens exact du terme. Dans son article²¹⁶, Claude Zilberberg rassemble et retranscrit des exemples théoriques de signification sonore des consonnes que le poète avait exprimés au fil de divers essais littéraires. Ainsi, on y apprend que le son [p] évoquerait la « richesse acquise », la « stagnation » et « l'entassement », [d] « l'action suivie et sans éclat » ainsi que la « profondeur », ou encore [k] la « nodosité » et la « jointure », etc. Cependant, pour aussi séduisante qu'elle soit, cette théorie ne résiste pas longtemps à l'application pratique (le mot « papa » n'évoque aucunement la stagnation, malgré son [p] répété). Les mots restent bien liés à leur sens lexical, qui ne correspond pas souvent – sauf cas d'onomatopée – à la

²¹⁴ Cf. p 49.

²¹⁵ *Poésies*, p 44.

²¹⁶ ZILBERBERG, Claude : « La dynamique du vers selon Mallarmé » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, op. cit., p 365.

connotation sonore qui leur est attachée. Cela n'empêchera pas pour autant Mallarmé de transcender les mots comme jamais personne avant lui.

III. 3. 2. Le rejet de la matérialité

Visant un Absolu quasiment mystique²¹⁷ et un idéal de perfection poétique et esthétique, le vers symboliste se heurte souvent à un hermétisme formel, que l'on a tant reproché à Mallarmé. Ce-dernier s'en défend cependant d'abord sur un principe d'élitisme (« l'art n'est fait que pour les artistes »²¹⁸) logique dans la mesure où la Poésie, élevée au rang de quasi-religion, doit garder une distance de respectabilité avec le monde terrestre et ses basses préoccupations :

Mon cher, un vrai livre se passe de présentation, il procède par le coup de foudre, comme la femme envers l'amant et sans l'aide d'un tiers, ce mari.²¹⁹

Mais l'Absolu poétique nécessite des sacrifices.

En premier lieu, et Mallarmé fut le premier à l'admettre, le poète doit accepter la dépersonnalisation de sa voix. En effet, pour parvenir à tutoyer les hauteurs auxquelles il rêve, le rimeur doit se détacher de sa coquille humaine, et se rapprocher d'une voix-idée, sans pour autant abandonner totalement sa subjectivité. Cependant, en tant que poète et voix du divin, l'auteur ne se permet plus de poèmes centrés sur un « je » trop individualisé, qui n'a pas sa place dans une poésie cherchant à atteindre la transcendance et l'universalité :

Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu.²²⁰

Ainsi, au contraire de Baudelaire ou de ses propres camarades symbolistes, la poésie de Mallarmé est emprunte de réserve et de pudeur. L'expression et la sincérité des sentiments y est indéniable, mais sans la flamme et la passion qui a

²¹⁷ Cf. p 29.

²¹⁸ MALLARME, Stéphane : Lettre à Henri Cazalis datée de juillet 1865, *Propos sur la poésie*, op. cit., p 57.

²¹⁹ Lettre à Charles Guérin datée de décembre 1894, op. cit., p 190.

²²⁰ MALLARME, Stéphane : « La Musique et les Lettres », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p 386.

pu caractériser ces autres auteurs, collègues et amis. Là où Baudelaire, Laforgue, Corbière, mais aussi Verlaine, Moréas et autres Kahn accumulent les images de flammes et de brasiers dévorant, Mallarmé convoque des images de glaciers, de froid et de néant. La Beauté mallarméenne est glaciale, et complètement détachée de toute sensualité charnelle. Le poète se désintéresse de la chair pour s'élever à quelque chose de plus grand : le Verbe²²¹. « Je ne jouis pas, mais je vis dans la beauté »²²², écrit-il dans *Symphonie littéraire*. En réalité, « la voix humaine est ici une erreur », car « une âme dédaigneuse du banal coup d'aile d'un enthousiasme humain peut atteindre la plus haute cime de sérénité où nous ravisse la beauté »²²³. Mallarmé considère que la sensualité et le plaisir terrestre annihilent toute idée d'absolu poétique, et ne manque pas de l'exprimer parfois avec dureté :

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête
En qui vont les péchés d'un peuple, ni creuser
Dans tes cheveux impurs une triste tempête
Sous l'incurable ennui que verse mon baiser :²²⁴

Difficile de faire plus clair que ce refus quelque peu hautain des avances d'une femme, dans un poème par ailleurs nommé « Angoisse ». On constate d'autre part que les termes « triste » et « ennui » sont récurrents dans presque chaque poème évoquant la sensualité féminine. La chair n'a plus aucun attrait pour le poète, qui a trouvé une plus grande richesse dans le Verbe²²⁵ :

Car le Vice, rongant ma native noblesse,
M'a comme toi marqué de sa stérilité,
Mais tandis que ton sein de pierre est habité²²⁶

Le terme « stérilité » est ici révélateur : si Mallarmé dénigre la chair, c'est parce qu'elle n'apporte rien de comparable en richesse et en bouleversement à ce que peut procurer l'Art. Yves Bonnefoy parle de :

²²¹ Cf. p 9, note 8.

²²² MALLARME, Stéphane : « Symphonie littéraire » (1865), *ibid.*, p 352.

²²³ *Ibid.*, p 353.

²²⁴ « Angoisse », *Poésies, op. cit.*, p 15.

²²⁵ Cf. p 9, note 8.

²²⁶ *Ibid.*

renoncement, bien que toujours sous le même signe des perceptions sexuelles, à toute imagination de possession effective, comme si un accomplissement d'une autre sorte était possible ²²⁷

L'accomplissement poétique bien sûr, qui n'est possible que dans un idéal détaché de la matérialité d'un monde qui, de toutes manières, n'inspire qu'horreur et tristesse au symboliste épris de clairs de lune.

si le Réel était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge ? O mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble.²²⁸

Le « Rêve » dans lequel se réfugie Mallarmé s'est en réalité constitué une nouvelle forme de sensualité, basée sur le Mot. Tout est Verbe²²⁹ dans ce monde où le corps s'efface devant la Pensée. Ainsi, la figure de la danseuse, si récurrente dans l'œuvre mallarméenne, n'est plus une figure en mouvement, mais une écriture corporelle, elle aussi soumise au Verbe mallarméen. Elle n'est plus une femme, mais un instrument, une figure de style. Aussi, l'Hérodiade au charme fatal de la mythologie devient entre les mains du poète une figure de virginité glacée, à qui sa propre beauté fait horreur :

Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante ?²³⁰

Hérodiade refuse la sensualité charnelle (« je ne veux rien d'humain »²³¹) et sacralise sa virginité :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté

²²⁷ BONNEFOY, Yves : Préface aux *Poésies* de Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p XXVI.

²²⁸ MALLARME, Stéphane : Lettre à Henri Cazalis datée du 3 juin 1863, *Propos sur la poésie*, *op. cit.*, p 36.

²²⁹ Cf. p 9, note 8.

²³⁰ « Hérodiade », *Poésies*, p 28.

²³¹ *Ibid.*, p 31.

Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté
Nuit blanches de glaçons et de neige cruelle!²³²

Dans un monde poétique régi par un idéal de Beauté supérieure et spirituelle, la beauté plastique est ressentie comme inférieure, et Hérodiade, créature poétique et sublime, refuse d'être sexualisée et de perdre ainsi son pouvoir de transcendance.

Ô femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort..²³³

Rêvant d'un art pur, parfait et abstrait – Roger Rolland parlera même d'une préfiguration de l'orphisme des années 1910²³⁴ – Mallarmé ouvre la voie à une nouvelle conception de la Poésie. Devenue parole supérieure, cette-dernière propose l'expérience paradoxale d'une extase mystique aux accents de quasi-religiosité, au cœur d'un méticuleux travail de déconstruction formelle, dans lequel la sensualité terrestre n'a que peu de place. Le superbe « Toast funèbre » résume à lui seul la situation tragique du poète, incapable de s'identifier au monde dans lequel il vit, et confronté à l'impossibilité de se faire comprendre de ses contemporains :

Ton apparition ne va pas me suffire :
Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre.
[...]
Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier :
Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !²³⁵

C'est vers ce « pur soleil mortel », soit la gloire posthume que tend le poète, piètre consolation pour une vie de souffrances au service de l'Art et de la Beauté.

²³² *Ibid.*, p 32.

²³³ *Ibid.*, p 27.

²³⁴ ROLLAND, Roger : *Poésie et versification. Essai sur la liberté du vers.*, Montréal, Fides, 1949.

²³⁵ « Toast funèbre », *Poésies, op. cit.*, p 42.

III. 3. 3. L'Impuissance poétique

Si la recherche de Mallarmé fut marquée par la même mélancolie amère et lancinante qui frappa l'ensemble de la communauté symboliste, l'œuvre du créateur du « Sonnet en yx » porte également en elle la trace d'une souffrance et d'une tristesse différentes et néanmoins profondes. Il ne s'agit pas, sur le modèle de Corbière ou Laforgue, de l'expression d'un mal-être aigri de marginal non adapté au monde qui l'entoure, mais d'une douleur vive et intérieure, liée à la condition même de poète. Mallarmé ressent durement de savoir que les humains ne sont « que de vaines formes de la matière »²³⁶. Il continue pourtant de croire que le langage peut traverser cette pénible barrière pour parvenir à capturer l'essence du monde. Mais ceci ne peut s'obtenir qu'au prix d'un travail laborieux et coûteux. Chaque mot exige de lui un effort intense. Partagé entre une routine misérable d'humble professeur d'anglais et la recherche d'un Absolu pur, Mallarmé s'est de plus épuisé à participer aux diverses revues et études pour lesquels il était constamment sollicité, et ne savait refuser. L'auteur éprouvait ainsi une grande difficulté à reprendre son travail poétique régulièrement mis de côté : « Je ne saurais vous dire comme cette plume, abandonnée sur ma table que revêt la poussière, me semble lourde à reprendre, même pour vous écrire. »²³⁷, écrit-il ainsi à son ami Albert Collignon. Son œuvre est empreinte d'une horreur palpable, malgré la pudeur dont il ne se départit jamais, celle de ne jamais pouvoir saisir ce qui paraît pourtant le plus simple : la sensation. Le mot, traître, ne suffit plus. Nommer quelque chose, c'est se l'approprier, et donc en détruire la pureté originelle. Mallarmé, horrifié, découvre que le travail le plus fin, le plus abouti et le plus acharné dira toujours moins que la sensation réelle et éprouvée. Les clairs de lune symbolistes s'effondrent devant un seul coup d'œil à une réelle nuit étoilée. On retrouve de nombreuses traces de ce désespoir dans les *Poésies*. Ainsi, le célèbre :

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

²³⁶ MALLARME, Stéphane : Lettre à Henri Cazalis datée d'avril 1866, *Correspondances*, *op. cit.*, p 207.

²³⁷ Lettre à Albert Collignon datée du 11 avril 1864, *Propos sur la poésie*, *op. cit.*, p 39.

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!²³⁸

Illustre une récurrence révélatrice dans l'œuvre de Mallarmé, faisant de la fuite une réponse à la terrible Impuissance poétique. Reprenant un motif baudelairien, qui faisait de l'échappée maritime une réponse contre l'ennui, « ce monstre délicat », Mallarmé rêve de s'enfuir pour échapper à la réalité de l'échec auquel il fait face, et le voyage retrouve les accents de but absolu annoncés par Baudelaire²³⁹ :

Au seul souci de voyager
[...]
— Ce salut soit le messager²⁴⁰

Cependant, tout comme chez Baudelaire, les vœux de voyage de Mallarmé ne sont suivis d'aucun départ. Trop amoureux de l'Absolu pour l'abandonner de la sorte, le poète a rêvé jusqu'à la fin de sa vie d'un « Grand Œuvre » fantasmé décrit à longueur de correspondance mais jamais réellement entrepris. Reprenant à la lettre le concept d'Art total, Mallarmé repense l'objet livre de manière spatiale, et évoque le projet d'un livre aux pages repliées, non tranchées, que le lecteur découperait après une première lecture, révélant ainsi d'autres pages au fur et à mesure. Au final, ce Grand Œuvre aurait comporté quatre livres en un, dont le but ultime aurait été la révélation de l'essence du monde, une sorte de grande Philosophie de la Vie. On retrouve derrière cette ambition peut-être démesurée le principe même du vers libre, soit le jaillissement de la vérité, dans un processus quasi-alchimique au cours duquel le Mot redeviendrait une gemme parfaite et intacte après plusieurs étapes de purification.

Ce Grand Œuvre ne verra jamais le jour. En 1868, alors que Mallarmé n'en est encore qu'aux prémices de sa carrière de poète, il écrit une terrible lettre à son ami Eugène Lefébure, dans laquelle il reconnaît son échec :

Je redescends, dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux, et il y en a peu.²⁴¹

²³⁸ « Brise marine », *Poésies*, p 22.

²³⁹ « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là qui partent

Pour partir [...] », BAUDELAIRE, Charles : « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p 170.

²⁴⁰ « Au seul souci de voyager... », *Poésies*, *op. cit.*, p 65.

²⁴¹ Lettre à Eugène Lefébure datée du 3 mai 1868, *Correspondances*, *op. cit.*, p 273.

En 1864 déjà, Mallarmé écrivait à l'éditeur Albert Collignon à propos de certains poèmes remis au cours de l'année : « Je ne saurais plus les faire. »²⁴². Malgré tout, l'auteur ne lâchera pas la plume. Et pour cause, les Mots contiennent toute sa religion, sa foi et son espoir, et il lui est impossible de renoncer totalement à la création poétique. S'il ne peut atteindre l'Absolu, il chantera son propre absolu : « Je chanterai en désespéré. »²⁴³ s'écrit-il au court d'une lettre pleine d'espoir en dépit de la noirceur du propos. On croit entendre le Laforgue « *En deuil d'un Moi-le-Magnifique* »²⁴⁴ des *Complaintes*, qui ira de l'avant malgré tout. Dès l'abandon du Grand Œuvre, la poésie de Mallarmé se constitue en cercle fermée sur elle-même et formera son propre univers. Son *Coup de dés...*, magistrale dernière œuvre, n'oubliera cependant pas de rappeler une dernière fois l'échec de l'auteur, simple « *plume solitaire éperdue* ». ²⁴⁵

L'échec de Mallarmé est cependant relatif. L'auteur s'est emparé du vers libre pour faire du poème le lieu d'un travail de poésie extrêmement complexe. Son œuvre, aussi hermétique qu'on eut pu l'accuser d'être, influença de prolifiques générations d'auteurs²⁴⁶, et fut une source durable d'inspiration et d'admiration. Si la reconnaissance publique fut relativement tardive, les contemporains du poète reconnurent très vite en lui leur maître à penser et un guide, auprès de qui l'on venait chercher conseils et encouragements. Des Mardis de la Rue de Rome jusqu'à la publication des *Poètes maudits*²⁴⁷ de Paul Verlaine, Mallarmé aura en fin de compte suscité une ferveur comparable à celle créée par Charles Baudelaire. Edouard Dujardin rend ainsi hommage à son mentor et ami en évoquant un véritable culte autour du maître symboliste :

Le destin des religions nouvelles est toujours à peu près le même ; le maître disparu, on se disperse ; les uns édifient des petites chapelles ; les autres s'isolent ; les autres se mêlent à la foule. Mais la religion nouvelle reste

²⁴² Lettre à Albert Collignon datée du 11 avril 1864, *Propos sur la poésie*, op. cit., p 39.

²⁴³ MALLARME, Stéphane : Lettre à Henri Cazalis datée d'avril 1866, *Correspondances*, op. cit., p 207.

²⁴⁴ « A Paul Bourget », *Les Complaintes*, p 29.

²⁴⁵ Cf. p 87.

²⁴⁶ Nombre d'auteurs contemporains, tels Yves Bonnefoy, citent encore la poésie symboliste, et surtout mallarméenne au premier rang de leurs influences. Voir à ce sujet « Mallarmé et le musicien. » in Yves Bonnefoy. *Poésie, Peinture, Musique.*, Actes du colloque de Strasbourg réunis par Michèle Fink, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p 7-21.

²⁴⁷ Publié entre 1883 et 1884 dans la revue « Lutèce », *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p 643-657.

pourtant vivante. Pourquoi ? Parce qu'entre tous les disciples il subsiste ce lien, le souvenir du maître.²⁴⁸

L'élève a dépassé le maître, en poussant sa recherche là où Baudelaire ne se serait peut-être jamais aventuré. Mallarmé est sans doute mort insatisfait, mais son œuvre reste aujourd'hui encore l'une des plus fortes, révolutionnaire et source d'influence de la littérature française.

²⁴⁸ DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, *op. cit.*, p 26.

❖ Le vers de la liberté

Symbole et création d'une génération en quête d'un nouveau souffle, le vers libre est avant tout la manifestation d'un état d'esprit du renouveau et de la liberté. Vers de la jeunesse et de la nouveauté, il réinvente les règles en place, voire même s'en affranchit, afin d'imposer les siennes. La libération du vers n'est en réalité nulle autre que la libération de la poésie.

Corbière, Laforgue et Mallarmé ont tous trois participé à un mouvement d'élévation de la recherche artistique et poétique vers des sommets aux accents mystiques, naissant paradoxalement d'un travail extrêmement concret et rigoureux s'attachant à la reconstruction totale de la langue après l'effondrement des règles de composition traditionnelles. Ainsi, leur conception d'abord idéaliste d'un Absolu insaisissable, redéfinissant du tout au tout les critères de poéticité d'une œuvre, aboutit à une alchimie inattendue dans laquelle le lecteur parvient à oublier, ou mieux encore, à fondre en un tout l'aspect strictement matériel de la technique métrique et rythmique, avec l'émotion la plus pure et les aspirations les plus hautes. La réussite de cette fusion était en réalité tout l'enjeu du symbolisme, dont les auteurs faisaient de la poésie un art supérieur, séparé du reste du monde des Lettres. De ce fait, la destruction du vers tel qu'il était connu jusqu'à présent ne marque pas une lassitude face à la poésie, mais est bien la marque d'une génération qui a – au contraire – réappris à l'aimer passionnément.²⁴⁹

Ainsi, l'autorité de la poétique mallarméenne, officialisée dans la *Crise de vers* ou la *Symphonie littéraire*, restera en vigueur au cours des générations qui suivent, rarement remise en cause jusqu'au surréalisme même. Aujourd'hui encore, l'idée de faire jaillir d'un texte « l'absente de tout bouquet » reste un idéal rêvé, et un but absolu pour bien des auteurs.

²⁴⁹ « si on s'était vraiment lassé du vers, le plus simple aurait été de passer à la prose. », VAILLANT, Alain : « Avant-propos », *Romantisme*, n° 146, 2008, p 4.

❖ Une nouvelle crise de vers ?

Aussi, peut-être devra-t-on regretter de n'avoir pas suffisamment exploité les outils d'analyse métrique et prosodique purs face aux textes savants et labyrinthiques des auteurs en présence. Peut-être aussi aurait-il fallu élargir le champ des exemples aux contemporains symbolistes de Corbière, Laforgue et Mallarmé. Cela aurait été d'autant plus naturel que l'on a pu constater à plusieurs reprises que la constitution du vers libre fut l'aboutissement d'un travail d'élan collectif, d'encouragements et de réponses mutuelles, le résultat d'une émulation générationnelle dont le mouvement symboliste fut à la fois le but et le moyen d'expression.

Cependant, ce manque ouvre le champ d'une nouvelle réflexion en lien direct avec la question qui nous a préoccupés jusqu'à présent. En effet, s'intéresser à l'ensemble de la génération symboliste, et notamment aux auteurs plus tardifs comme – en premier lieu – Arthur Rimbaud, mettrait en valeur le déploiement de l'expérimentation graphique, évolution logique de la libération du vers. De l'œuvre la plus pointue (nulle autre que le *Coup de dés...*) à la plus débridée (les *Calligrammes* d'Apollinaire), en passant par la naissance des versets modernes (les *Illuminations* de Rimbaud), le vers libre semble avoir donné naissance à une nouvelle crise de vers, qui remettrait en cause le principe même... du vers ! D'où un nouveau bouleversement dans la pensée formelle de la poésie, à laquelle les premiers Symbolistes (Mallarmé, Kahn, Moréas...) n'avaient pas même osé toucher.

Bibliographie

Editions utilisées

CORBIERE, Tristan : *Les Amours jaunes* (1873), Edition établie par Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, 1973 (Coll. « Poésie »).

LAFORGUE, Jules : *Les Complaintes* (1885), *Poésies complètes*, Edition de Pascal Pia, Paris, Le Livre de Poche, 1970.

MALLARME, Stéphane : *Poésies* (1899), Edition de Bertrand Marchal, Paris, ,1992 Gallimard (Coll. « Poésie »).

Sur le symbolisme

BAUDELAIRE, Charles : *Correspondance, Tome I*, Paris, Gallimard, 1973 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

BAUDELAIRE, Charles : *Curiosités esthétiques ; L'art romantique ; et autres œuvres critiques* (1868), Paris, Garnier, 1986.

BOBILLOT, Jean-Pierre : « René Ghil : une mystique matérialiste du langage ? », in *René Ghil, De la Poésie-Scientifique & autres écrits*, textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2008, p 6-85.

BONNEFOY, Yves : *L'Arrière-pays* (1972), Paris, Gallimard, 2005 (Coll. « Poésie »).

BONNEFOY, Yves : *Le Nuage rouge* (1977), Paris, Mercure de France, 1977.

BUTOR, Michel : *L'Utilité poétique*, Saulxsures, Circé, 1995.

CLAUDEL, Paul : « *Positions et Propositions* » (1928), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993 (Coll. « Idées »).

DECAUDIN, Michel : *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.

De GOURMONT, Rémy : *Le Livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1963.

FRONTIER, Alain : *La Poésie*, Paris, Belin, 1992.

GHIL, René : *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique* (1923) Paris, G. Crès et Cie., 1992.

- MALLARME, Stéphane : *Propos sur la Poésie*, extraits de correspondance recueillis et présentés par Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, 1953.
- MALLARME, Stéphane : *Correspondances*, correspondance entre 1862 et 1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959.
- MARCHAL, Hugues : *La Poésie*, textes choisis et présentés par Hugues Marchal, Paris, Editions GF, 2007.
- MICHAUD, Guy : *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1961.
- MUIR, Michel : *A l'assaut de la poésie*, Québec, Editions Varia, 2001 (Coll. « Essais et Polémiques »).
- VALERY, Paul : « Poésie et pensée abstraite », *Théorie poétique et esthétique* (1939, repris dans *Variété V* en 1944), de *Œuvres vol. 1*, Paris, Gallimard, 2002 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- VAILLANT, Alain : « Avant-propos », *Romantisme*, n° 146, 2008, p 3-8.

Sur le vers

- AQUIEN, Michèle : « La Fronde de l'accent » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Honoré Champion, 2000, p 93-107.
- BACKES, Jean-Louis : *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997.
- BOBILLOT, Jean-Pierre : « Y a-t-il une théorie du vers chez Mallarmé ? », *Po&sie*, n° 111, avril 2005, p 114.
- BOILEAU, Nicolas : *L'Art poétique* (1674), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- BREMOND, Henri : « La poésie pure », *La poésie pure*, Paris, Grasset, 2002, p 15-27.
- BUFFARD-MORET, Brigitte : « De l'influence de la chanson au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 146, 2008, p 21-33.
- DUFRENNE, Mikel : « Le poétique comme catégorie esthétique », *Le poétique*, Paris, PUF, 1963, p 182-194.
- DÜRRENMATT, Jacques : *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- MALLARME, Stéphane : « Symphonie littéraire » (1865), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 351-357.

- MALLARME, Stéphane : « Réponse à des enquêtes » (1891), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 402-410
- MALLARME, Stéphane : « Crise de vers » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 247-260.
- MALLARME, Stéphane : « La Musique et les Lettres » (1895), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 358-389.
- MALLARME, Stéphane : « Le Mystère dans les Lettres » (1896), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 281-288.
- MALLARME, Stéphane : « Fragments et notes » (1929), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll. « Poésie »), p 398.
- MALLARME, Stéphane : *Propos sur la Poésie*, extraits de correspondance recueillis et présentés par Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, 1953.
- MALLARME, Stéphane : *Correspondances*, correspondance entre 1862 et 1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959.
- MURAT, Michel : « Réflexions et propositions » in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Honoré Champion, 2000, p 7-22.
- MURAT, Michel : *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- ROLLAND, Roger : *Poésie et versification. Essai sur la liberté du vers.* , Montréal, Fides, 1949.
- RIMBAUD, Arthur : *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Saint-Amand, Gallimard, 1991 (Coll. « L'Imaginaire »), p 37.

Sur les auteurs

- **Stéphane Mallarmé**

- BEAUSIRE, Pierre : *Mallarmé, poésie et poétique*, Paris, Honoré Champion, 1974.
- BOBILLOT, Jean-Pierre : « Y a-t-il une théorie du vers chez Mallarmé ? », *Poésie*, n° 111, avril 2005, p 114-133.
- BONNEFOY, Yves : Préface aux *Poésies* de Stéphane Mallarmé, Edition de Bertrand Marchal, Paris, 1992 Gallimard (Coll. « Poésie »).
- DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, Paris, Albert Messein, 1936.

ZILBERBERG, Claude : « La dynamique du vers selon Mallarmé », in *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique.*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Honoré Champion, 2000, p 349-367.

- **Jules Laforgue**

SCEPI, Henri : « Voix du mètre et voix du sujet dans la poésie de Jules Laforgue »
Vortex, n°1, 1997, <http://www.orsini.net/laforgue/vortex1/Scepi.html>.