

## LE CONTRE DE LISLE Une poétique en combat

Pascal Durand  
Université de Liège

Dans le cas du Parnasse, le buste n'aura guère survécu à la cité. L'art professé par Leconte de Lisle s'est éloigné de nous, comme le souvenir de plus en plus faible, la médaille de plus en plus estompée d'une époque où rigueur prosodique et hauteur de vue inhumaine pouvaient encore tenir lieu d'une poétique censée défier le temps. Implacable et solaire, cet art est aujourd'hui largement plongé dans l'obscurité des anthologies qu'on n'ouvre plus en classe. Du côté de l'histoire littéraire standard, la doctrine du Parnasse, au milieu du siècle auquel elle entendait tourner le dos, ne signale pratiquement plus qu'une phase de transition entre romantisme et symbolisme. Quant à la figure du seul Leconte de Lisle, comprimée entre les deux grands binômes du siècle – d'un côté Hugo / Nerval, de l'autre Rimbaud / Mallarmé –, elle se voit au surplus éclipsée, en son moment même, par la figure voisine de Baudelaire. C'est aux *Fleurs du mal* de 1857 et de 1861 plus qu'aux *Poèmes antiques* de 1852 et aux *Poésies barbares* de 1862 que se trouve ordinairement assigné le point de bascule de la modernité poétique. Et l'on sait que dès 1890 Mallarmé – ne voyant désormais, dans « la précaution parnassienne » en matière de prosodie, qu'un « point de repère entre la refonte toute d'audace, romantique, et la liberté » – parlera de « l'enseigne un peu rouillée maintenant du Parnasse contemporain » : « le vent l'a décrochée, d'où soufflé ? nul ne le peut dire, indiscutable<sup>1</sup> ».

Il y a très certainement quelque chose d'injuste, et de très discutable en vérité, dans ce sort réservé à l'héritage parnassien, dilapidé sans grand reste par la jeunesse poétique des années 1880 au moment où leurs aînés, encensés par une Troisième République en quête d'une esthétique d'État, accédaient aux marches de la plus haute consécration, celle qu'on subit pour en bénéficier trop tard. Ce n'est pas seulement que les recueils marqués au double sceau de Lemerre et du Parnasse réserveraient bien des surprises et des enchantements si d'aventure on prenait la peine de les rouvrir en y portant un regard libéré des œillères habituelles. C'est aussi que le vieillissement du Parnasse, en rouillant son enseigne, a dans le même temps lissé les bords coupants que son esthétique présentait. Pour le dire sans détour et sans métaphore, ce vieillissement a fait oublier que la poétique portée par Leconte de Lisle a été, pendant une bonne vingtaine d'années, une poétique de combat. Combat mené, d'une part. Combat subi, d'autre part.

L'importance d'une œuvre littéraire – comme de toute production symbolique dans le reste de la vie artistique et sociale – se mesure notamment à la qualité des adversaires que cette œuvre a affrontés ainsi qu'aux assauts dont elle a fait l'objet. Replacer la formation et le développement d'une esthétique au sein des tensions qui l'ont traversée autant qu'assiégée n'est donc pas céder à un goût suspect pour les polémiques qui forment l'écume anecdotique de la vie littéraire. C'est tenter plutôt, en un geste de retrempe, de lui rendre un peu de ce qui fit sa force et sa vigueur. Ce geste s'impose avec une pertinence toute spéciale s'agissant de Leconte de Lisle et de ses émules, à la fois pour les raisons déjà évoquées, mais aussi parce que l'austère contemplation des formes éternelles avec laquelle leur poétique a voulu se confondre doit inciter au contraire à redescendre sur le terrain des rapports de force ayant constitué leur écosystème littéraire.

Rendre cette poétique aux polémiques qui l'ont travaillée touche d'autre part à des questions de sociologie de la littérature et de formalisation des modèles sur lesquels celle-ci

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam » (1890), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 33.

repose. La publication des *Poèmes antiques* la même année que les *Émaux et Camées* de Gautier correspond en gros à la date de péremption du romantisme, au seuil d'un second Empire ayant mis Hugo, non certes en congé de la littérature, mais à distance des milieux littéraires parisiens. Le moment Leconte de Lisle et plus largement celui du groupe qui va s'agréger autour de lui correspondent évidemment à une phase cruciale dans le processus d'autonomisation du champ littéraire. Sans doute est-ce au prix d'un refoulement du rôle inducteur joué dans ce même processus par le premier romantisme, de la même manière que la définition baudelairienne de la modernité, d'une plus grande puissance conceptuelle, a mis rétrospectivement dans l'ombre ce que Jean-Pierre Bertrand et moi-même avons tenu à désigner comme « la modernité romantique »<sup>1</sup>. Le modèle parnassien n'en sera pas moins celui d'une école dont tout l'appareillage social et doctrinal se confondra avec cette autonomie, affichée comme telle au fronton d'une école très fortement institutionnalisée : un maître incontesté (Leconte de Lisle), entouré de quelques lieutenants, dont l'omniprésent Catulle Mendès ; un cénacle central (à partir de 1863 les samedis du Boulevard des Invalides) ; une revue par fascicules en guise d'organe de manifestation et de promotion du groupe (le *Parnasse contemporain* 1866 / 1871 / 1876)<sup>2</sup> ; un éditeur presque attitré, Alphonse Lemerre, dont la typographie archaïsante procurera à l'esthétique du Parnasse son énonciation éditoriale emblématique ; et enfin cette doctrine elle-même en tant que, fondée sur des principes de régularité et de rigueur prosodiques, elle allait tout un temps pouvoir s'identifier à deux titres avec l'autonomie du discours poétique, d'un côté en affichant l'indépendance de ce discours à l'égard de toute fonction instrumentale ou décorative comme de toute attente politique ou sociale externe à « la vie supérieure de la forme »<sup>3</sup> et, d'un autre côté, en identifiant l'expression poétique à l'institution même du vers ou, si l'on préfère, à la métrique comme institution.

En termes de modèles, c'est à partir de ce qu'il appelle « l'exemple du Parnasse » que Rémy Ponton a proposé en 1973 un puissant schéma de compréhension des logiques de rupture et d'affirmation qui gouvernent la formation des esthétiques au sein d'un univers littéraire ordonné à des processus sociaux de différenciation interne<sup>4</sup>. Rémy Ponton parle lui-même de « caricature » pour caractériser à cet égard la phase parnassienne, la lutte pour la captation et l'accumulation du capital symbolique n'y ayant pas pris encore, selon lui, les formes euphémisées qu'elle devait prendre par la suite<sup>5</sup>, ni d'autre part, pourrait-on ajouter, les formes plus brutales et radicales qu'on lui verra adopter avec l'essor des avant-gardes au

<sup>1</sup> Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.

<sup>2</sup> Ce cénacle et la publication en fascicules à laquelle on doit l'appellation de l'école à partir du milieu des années 1860 sont évidemment, dans les faits, complétés par d'autres structures de sociabilité et instances de diffusion. L'éloignement du Parnasse dans le temps a eu parmi ses effets regrettables d'homogénéiser en bloc trop compact un mouvement ayant en réalité recouvert, de Leconte de Lisle à Banville, de François Coppée à Heredia, de Catulle Mendès à Sully Prudhomme, une grande variété de directions et de dictiones. Pour une vision plus détaillée et nuancée, plus vivante aussi, voir l'*Histoire du Parnasse* publiée par Yann Mortelette (Paris, Fayard, 2005) et, en ce qui regarde la carrière littéraire de l'auteur des *Poèmes antiques*, Christophe Carrère, *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Paris, Fayard, 2009. L'ouvrage de Luc Badesco, daté mais classique, reste riche de données précieuses : *La Génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives*, 2 tomes, Paris, Nizet, 1971.

<sup>3</sup> Cette expression, au sujet de la position de Leconte de Lisle, est de Théophile Gautier dans son « Rapport sur les progrès de la poésie » composé pour l'Exposition universelle de 1869 (*Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Éd. Thierry, Paris, Hachette, A l'Imprimerie Impériale, 1868, p. 95).

<sup>4</sup> Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse », dans *Revue française de sociologie*, n° XIV, 1973, p. 202-220.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 203.

début du <sup>xx</sup>e siècle<sup>1</sup>. Et d'élaborer, partant de là, un modèle de la constitution des écoles et des esthétiques littéraires qui a lui-même fait école en sociologie de la littérature. Modèle en quatre temps : temps de la solitude prophétique et de l'appel à la régénération du magistère poétique, qui correspond en gros aux années 1850 commençantes avec la publication des *Poèmes antiques* et de leur préface manifeste, puis des *Poèmes et poésies* en 1855 avec leur nouvelle préface de combat ; temps de la « communauté émotionnelle » correspondant au premier cénacle établi autour de Leconte de Lisle à partir de 1863 à son domicile du Boulevard des Invalides ; temps de la conquête du pouvoir symbolique et de la rationalisation esthétique et organisationnelle qui soutient cette conquête, correspondant aux livraisons du *Parnasse contemporain* à partir de 1866 ; temps enfin de la consécration, assurant la domination de l'école sur le champ poétique au gré de rétributions symboliques diverses (fauteuils d'académie, postes de décision, sinécures, médailles) et au prix d'une routinisation à la fois mondaine et dogmatique – en gros à partir de 1875 et du troisième *Parnasse contemporain*, dont le jury, en écartant Verlaine, Cros et Mallarmé, allait installer à son tour les conditions d'émergence d'une alternative esthétique. Le succès de cette alternative portée d'abord par des dissidents du mouvement s'exprimera notamment à travers l'échec d'un quatrième *Parnasse contemporain* envisagé par Lemerre entre 1893 et 1896.

Dès 1856, Edmond Duranty classait Leconte de Lisle parmi les « Pétrifiés<sup>2</sup> ». Le combat des « poètes antiques » dans l'arène de leurs contemporains a été aussi de lutter contre ce genre de typologie tournant trop volontiers en bons mots ce qui chez eux tenait lieu de vigoureux mots d'ordre. Retourner dans cette arène, comme je me propose de le faire par quelques incursions échelonnées des années 1850 au début des années 1890, contribuera à enlever un peu de la « rouille » qui s'est déposée sur « l'enseigne » des Parnassiens et à rendre à leur esthétique, dans laquelle Paul Léautaud ne voyait plus guère en 1907 qu'une « poésie d'employés de bureau<sup>3</sup> », un peu de l'énergie qui fut la sienne.

### *Les combats de Leconte de Lisle*

Ramassée en des formules qui sont autant de projectiles, cette énergie est grande dans la préface manifeste aux *Poèmes antiques*<sup>4</sup>. Leconte de Lisle s'y porte, en 1852, sur deux fronts de combat apparemment très inégaux. Le premier est installé en direction du romantisme sous les deux aspects qu'il présente, celui du lyrisme personnel et celui d'une morale de l'engagement. Leconte de Lisle prend ainsi vivement position, à un double titre, contre une poésie envisagée comme *discours*, que ce discours soit l'expression d'une sensibilité individuelle (sous le régime de ce que le poète préfacier appelle « l'aveu public ») ou qu'il prenne voix au chapitre des « passions politiques » de l'heure. Contre cette poésie de la confiance et de l'intervention, « vanité et profanation gratuites » inspirées par une « autolâtrie d'emprunt » et un « archaïsme de la veille », l'une et l'autre caractéristiques d'un romantisme exténué, Leconte de Lisle en appelle à une poésie de la « spéculation », nécessairement neutre et impersonnelle, et à un « retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues », dont la variation représente, professe-t-il, la seule ressource offerte à un poète qui, en tant qu'homme, n'a guère affaire qu'à un « fonds commun [...] de vérités morales et d'idées dont nul ne peut s'abstraire ».

<sup>1</sup> Cette virulence des Parnassiens, la fréquence de leurs prises de position se trouvent étroitement liées, expliquait Ponton, aux conditions nouvelles créées par l'essor économique du Second Empire et les réformes du système scolaire qui « [ont jeté] sur le marché des intellectuels en surnombre pour le système établi des rémunérations symboliques » (*ibid.*, p. 203).

<sup>2</sup> Cité par L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, tome II, éd. citée, p. 1153.

<sup>3</sup> Paul Léautaud, *Journal littéraire*, tome I, 22 septembre 1907, Paris, Mercure de France, 1986, p. 401.

<sup>4</sup> Cette préface de 1852 est reproduite en appendice à l'édition Chr. Gothot-Mersch des *Poèmes antiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 310-315

Son second front de combat est apparemment bien moins large. Il le voit s'opposer à la réaction néo-classique, en particulier celle qu'ont incarnée, sur la scène littéraire des années 1840, les tenants de l'école du « bon sens », dont Baudelaire avait dit, l'année précédente, au sujet d'Émile Augier, qu'elle a, somme toute, « parlé le langage du comptoir, le langage des gens du monde en croyant parler celui de la vertu<sup>1</sup> ». Dans cette « école récente », Leconte de Lisle ne voit de même qu'une « [restauration] un peu niaise du bon sens public », « qui ne répond à rien et ne représente rien qu'une atonie un peu inquiétante ». L'école du « bon sens » n'a droit donc qu'à trois lignes allusives qui lui règlent abruptement son compte. Elle est pourtant essentielle au propos du poète préfacier et à la position qu'il entend occuper. Elle permet bien sûr de renvoyer dos à dos les excès du néoromantisme et les fadeurs du néo-classicisme, expressions symétriques d'une même décadence générale. Elle lui permet aussi de sauver ce qu'il réclame en fait de régénération des formes – et de retrempe « aux sources éternellement pures » de l'expression poétique – de la dimension régressive que cette régénération et cette retrempe auraient pu comporter. Le « refuge dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification » tient ainsi d'un repli belliqueux de même que l'archaïsme revendiqué tient d'une proposition provocatrice, moyennant une remontée aux antiques modèles à travers laquelle semble se rejouer, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le choix qui lors de la querelle des Anciens et des Modernes avait répondu, chez les premiers, à un souci d'indépendance à l'égard du pouvoir monarchique et du clan des dévots<sup>2</sup>.

Un tel culte rendu à la forme dans ce que celle-ci a de plus pur et de plus strict n'est pas simple réaction au relâchement formel prêté aux romantiques ni au replâtrage assuré par leurs plus pâles opposants. Toute nimbée qu'elle soit de métaphores religieuses, qui sont l'expression d'une sacralisation de l'art en même temps qu'un tribut rhétorique payé à la posture du prophète, cette exaltation de la « spéculation » formelle restera inséparable chez Leconte de Lisle d'une exaltation de la science ancrée sur un fond républicain et anticléric<sup>3</sup>. Cette exaltation touche, en son cas, à l'histoire, l'archéologie, la mythologie, l'anthropologie comparée des religions. Elle touche aussi, plus généralement, à la formulation poétique elle-même. Et en ce sens l'art pour l'art, dont Gautier avait l'un des premiers endossé la formule dès 1835, n'a rien d'un art de l'inspiration ni d'une sorcellerie rhétorique. Cet art s'ordonne tout au contraire à une rationalité spécifique, c'est-à-dire à une science de l'expression qui récuse, par un côté, les fumeuses émanations de la « bouche d'ombre » et satisfait, par un autre, à un enjeu de professionnalisation de l'écriture poétique. Les questions de forme, dans cette phase où l'esthétique de Leconte de Lisle est bien loin encore de tout raidissement formaliste, n'ont rien de formel : elles engagent une représentation du monde autant que du métier et sont un vecteur de formation résolue d'un idiome poétique et d'une nouvelle attitude littéraire.

Cette conception du travail formel, telle qu'elle s'affiche en tête des *Poèmes antiques* et s'y exprime tout du long, a pour observateur relativement complice, dès 1853, Gustave Flaubert qui lui-même professe, au sujet de « la poésie de l'avenir », que « la littérature prendra de plus en plus les allures de la science<sup>4</sup> ». Flaubert met ainsi en opposition, dans ses lettres à Louise Colet, « l'art factice<sup>5</sup> » d'Augier et le « fanatisme<sup>1</sup> » littéraire de Leconte de

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Les drames et les romans honnêtes » (1851), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 39.

<sup>2</sup> Voir Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 140.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Caroline De Mulder, « Les “sciences de combat” dans la poésie de Leconte de Lisle », dans *Conversations entre les sciences, les arts et la littérature* (L. Dahan-Gaïda dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 45-57.

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, *Correspondance*, tome II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 298.

<sup>5</sup> Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, dans *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 286.

Lisle, qu'il appelle tantôt « ce garçon », tantôt « le sieur Dellile », tantôt ce « gars-là », tantôt encore « Delisle ». Factice, antipoétique, l'art d'Augier l'est, à ses yeux, en ce que sa pratique de la versification est tout entière assujettie à une forme considérée comme un « manteau », c'est-à-dire comme un habillage d'idées d'ailleurs assez banales, alors que la forme, insiste Flaubert, doit être « la chair même de la pensée<sup>2</sup> ». Est-ce pour autant de cet autre côté qu'il situe Leconte de Lisle ? Flaubert salue certes en ce dernier « un vrai poète et de noble race<sup>3</sup> », bien éloigné d'un Lamartine – Lamartine dont il dit cruellement que « c'est un esprit eunuque, la couille lui manque, il n'a jamais pissé que de l'eau claire<sup>4</sup> ». Mais il n'en croit pas moins que la préface aux *Poèmes antiques* est « fautive d'intention » : « Il ne faut pas revenir à l'Antiquité, mais prendre ses procédés<sup>5</sup> ». L'auteur dudit recueil, juge-t-il, « n'a pas l'instinct de la vie moderne », et c'est l'instinct ici qui importe, non ce sur quoi cet instinct s'exerce. « Le cœur lui manque, souligne Flaubert ; je ne veux pas dire par là la sensibilité individuelle ou même humanitaire, mais le cœur, au sens presque médical du mot. Son encre est pâle. C'est une muse qui n'a pas assez pris l'air. Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie ! la vie ! bander, tout est là !<sup>6</sup> » Ce vitalisme stylistique restera l'une des obsessions de Flaubert. Mais nous retrouverons en 1891, dans la bouche même de Leconte de Lisle, en termes évidemment plus châtiés, une semblable conception toute virile et turgescence du style.

En 1855, au seuil de ses *Poèmes et Poésies*, c'est sur un troisième front que Leconte de Lisle se porte en réagissant, sans le nommer, au recueil des *Chants modernes* que Maxime Du Camp avait fait paraître l'année de la deuxième Exposition universelle, recueil dans la préface duquel, sans en nommer non plus aucun, le frère ennemi de Flaubert vient de prendre pour cible le passéisme et le formalisme des poètes de l'art pour l'art. Soit tous ceux qui, dit-il, « chantent en français de cuisine les Grecs et les Romains<sup>7</sup> ». On n'a guère de peine à suivre son regard. Suivant un lieu commun polémique bien banal – qu'on réentendra, au sujet des Parnassiens, chez Barbey d'Aurevilly en 1866 comme chez Zola en 1878 –, Du Camp y soutient que la poésie artiste n'a plus rien du relief qu'avait celle des grands romantiques, n'étant guère que le reflet grossier et terni de leur puissance d'invention : « Où sont les écrivains ? Je ne vois que des virtuoses ». « Le plus fort est celui qui a le plus de mots à son service ; on polit les phrases, on fait battre les antithèses, on surveille les enjambements, on alimente le feu croisé des rimes ; on parle pour ne rien dire<sup>8</sup>. » Et, par un lieu commun tout aussi banal, il renvoie ces virtuoses de la forme au passé qu'ils chérissent tant : « Il me semble que les temps de l'école de l'art pour l'art sont passés à jamais, on demande à un artiste maintenant autre chose que des phrases harmonieuses et convenablement découpées. » « Tout marche, tout grandit, tout s'augmente autour de nous cependant. La science fait des prodiges, l'industrie accomplit des miracles, et nous restons impassibles, insensibles, méprisables, grattant les cordes faussées de nos lyres, fermant les yeux pour ne pas voir, ou nous obtenant à regarder vers un passé que rien ne doit nous faire regretter. On découvre la vapeur, nous chantons, Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde !<sup>9</sup> » Et il conclut ainsi, en veine d'enthousiasme : « Un dernier mot : les poètes antiques, tourmentés déjà par les regrets du passé, ont placé l'âge d'or derrière nous, aux premiers temps de la terre. Ils se sont trompés ; l'âge d'or est devant nous Il

<sup>1</sup> Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 291-292.

<sup>2</sup> Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 286.

<sup>3</sup> Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 298.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>6</sup> Lettre à Louise Colet, 15 juillet 1853, *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 385.

<sup>7</sup> Maxime Du Camp, Préface aux *Chants modernes* (1855), Paris, A. Bourdilliat et C<sup>e</sup>, 1860, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 9.

est trop loin encore pour que nous puissions l'atteindre dans notre existence actuelle, mais nous pouvons du moins travailler à défricher la route qui mène vers les beaux pays de l'avenir ; c'est plus que notre devoir, c'est notre mission<sup>1</sup>. »

Cette préface de Du Camp, bien loin de préfigurer le modernisme des années 1910 et moins encore le futurisme, n'est pas grand chose d'autre que l'exact et laborieux renversement en son contraire de la préface de 1852, de même que le titre de ses *Chants modernes* retourne comme un gant celui des *Poèmes antiques*. Par quoi, au fond, le chantre de l'avenir industriel rend un bien grand service au prophète du retour aux sources. Et cela non seulement en raison de la médiocrité de ses strophes chantant la religion du progrès, propres à lui attirer cette cinglante réplique : « Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes<sup>2</sup> ». L'offensive de Leconte de Lisle contre le romantisme de l'effusion et de l'engagement au seuil des *Poèmes antiques* pouvait encore passer pour un moyen, en écrivant aussi contre soi, de se déprendre de ses premières ferveurs et de ses dernières illusions. Préface contre préface, Maxime Du Camp lui donne en outre l'occasion d'établir sur un plan plus nettement politique la contemplation des formes éternelles qu'il a prescrite en guise de morale esthétique aux poètes contemporains. L'auteur des *Chants modernes*, en prétendant faire passer le grand vent de la modernité industrielle et scientifique à travers les bosquets de la poésie, incarne à merveille en effet, sur la scène des lettres, la conversion technocratique des saint-simoniens passés, en un peu plus de vingt ans, du progrès de l'humanité à l'idéologie du progrès et du socialisme utopique à une escorte bancaire et ferroviaire faite à la révolution industrielle ainsi qu'au régime impérial. La valorisation de la science, l'exigence de rationalité lucide portée par Leconte de Lisle est aux antipodes d'un tel scientisme, adhésion aveugle au mirage du progrès technique et industriel. La doctrine artiste et l'archaïsme de combat qui la sous-tend depuis 1852 vont surtout se définir par une fin de non-recevoir renvoyée à cette doxa qui, politique avant d'être scientifique, prêche les vertus et les valeurs de l'utilité – c'est-à-dire celles du service politique et social – à travers « les clameurs barbares du Pandémonium industriel<sup>3</sup> ».

Et de lancer contre Du Camp et tout ce qu'il représente en fait de démission esthétique sous couvert de fausse modernité cette rude et altière formule : « c'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour ce qui nous tue, que je hais mon temps. Haine inoffensive malheureusement et qui n'attriste que moi<sup>4</sup> ». Ainsi, des années 1820 aux années 1850, de Lamartine à Leconte de Lisle, la mélancolie a changé de signe et de direction. Elle n'est plus le repli défensif d'une âme en butte au monde, elle est l'assaut d'un esprit en lutte contre ce monde. Bien caractéristique des débuts du modernisme en France, cette « mélancolie historique », comme l'a montré Ross Chambers, constitue un « phénomène social », qui « [s'oppose] presque spécifiquement aux valeurs officielles de l'ordre et de l'alignement, d'une part, aux valeurs officieuses de plaisir d'autre part<sup>5</sup>. » Hostile à la société d'ordre autant qu'à la fête impériale, cette mélancolie est aussi l'expression « sublimée et transformée » d'une « écriture de la colère » en un temps de censure et d'autocensure<sup>6</sup>. Ajoutons que cette écriture colérique est très ambivalente, et bien inoffensive cette « haine » tout compte fait, en ce que la dimension abstraite et générale qu'elles revêtent pourra aussi bien, en les tenant à

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>2</sup> Leconte de Lisle, Préface aux *Poèmes et Poésies*, en appendice aux *Poèmes antiques*, éd. Cl. Gothot-Mersch, éd. citée, p. 315.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 315-316.

<sup>5</sup> Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987, p. 39.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 47.

l'abri du pouvoir, maintenir ce pouvoir lui-même à l'abri d'une protestation qui frappe d'autant moins fort qu'elle frappe beaucoup à côté. Ce sera là toute l'ambiguïté idéologique de Leconte de Lisle et des écrivains artistes en général : leur fascination à l'égard du Néant, leur héroïsme et leur névrose de l'échec littéraire, leur misanthropie affichée tiendront d'un pessimisme qui, en soi, sera moins le contraire de l'optimisme de la classe au pouvoir que son obscure contrepartie. La négativité caractéristique des écrivains de l'art pour l'art est aussi, en tout cas en partie, l'une des ruses de la raison bourgeoise moderne<sup>1</sup>. A la croyance dans les valeurs de progrès et d'utilité professée par la bourgeoisie du commerce et de l'industrie – croyance dont Du Camp s'est fait le redondant évangéliste – répondra, du côté des écrivains artistes d'extraction bourgeoise, un pessimisme qui, étant renoncement suprême à transformer le monde, sera adhésion consentie, sous un voile de protestation supérieure, à l'ordre du monde tel qu'il est établi. Et dans cette optique la contemplation des formes immuables, tout en révoquant de très haut les idoles du progrès et de la modernité technique, tiendra pour beaucoup, en définitive, d'un pacte de non-agression passé avec un autre ordre immuable, celui des choses.

### *Leconte de Lisle combattu*

Passons à la décennie suivante. Tandis que Baudelaire, en 1862, confie à Flaubert que sa candidature à l'Académie s'apparente à une sorte d'expérience sociologique au service de la littérature pure – « Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire, ça voulait dire : Auguste Barbier, Th. Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, c'est-à-dire *littérature pure* ?<sup>2</sup> », lui écrit-il – et alors que le même Baudelaire a salué quelques mois plus tôt en Leconte de Lisle un poète ayant, dans ses poèmes sur les religions asiatiques, « versé à flots majestueux son dégoût naturel pour les choses transitoires, pour le badinage de la vie, et son amour infini pour l'immuable, pour l'éternel, pour le *divin Néant*<sup>3</sup> » – ce qui revient, soit dit en passant, à ranger ce poète du côté de la « beauté pure » qui ne constitue, aux yeux de Baudelaire, qu'une moitié de l'art –, la statue du Commandeur du romantisme refait entendre sa grande voix sépulcrale au sujet des rapports entre invention formelle et intervention politique ou, selon ses propres mots, entre le « beau » et l'« utile ». Dans un texte composé vers 1863, sur un thème qu'il développera à plus grande échelle deux ans plus tard dans *William Shakespeare*, Hugo ne rappelle pas seulement, en « cénobite de l'idéal<sup>4</sup> », ce qu'il appelle l'« Utilité du beau »<sup>5</sup> : il reformule la conception qui est la sienne d'une « forme idée » – c'est-à-dire d'une forme qui, consubstantielle à l'idée avec laquelle elle émerge en bloc, ne saurait pas plus être cultivée pour elle-même qu'une idée ne saurait être pensée sans les mots. L'intéressant est que Hugo reprend mot pour mot dans ce texte, contre l'art pour l'art, primat de la forme sur l'idée, l'argument qu'il avait utilisé, trente ans plus tôt, contre les saint-simoniens qui pressaient le poète des *Orientales* et des *Feuilles d'automne* de mettre sa

<sup>1</sup> C'est là en gros, on le sait, la thèse que Jean-Paul Sartre a déployée au sujet de Leconte de Lisle et de son hystérie de sang froid, névrose *assumée* qui sur un fond historique objectif commun se distinguerait de la névrose *subie* propre à Flaubert (dans le troisième tome de *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1972).

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, Lettre à Flaubert, 31 janvier 1862, dans *Correspondance*, tome II, éd. Cl. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 225.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, « Sur mes contemporains. Leconte de Lisle » (*Revue fantaisiste*, 15 août 1861), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 178.

<sup>4</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare* (1865), éd. B. Leuilliot, dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », p. 399.

<sup>5</sup> V. Hugo, « Utilité du beau », dans *Œuvres complètes. Critique*, éd. Y. Gohin [pour les « Proses philosophiques des années 1860 »], éd. citée, p. 579-586.

virtuosité verbale au service du progrès de l'humanité<sup>1</sup>. Plus que la teneur théorique de l'argument, c'est le retournement de point de vue à l'intérieur d'une pensée inchangée qui importe. Ce retournement indiquerait à lui seul qu'au début des années 1860 la génération artiste a bien réaménagé à son avantage, sous le contrôle de Leconte de Lisle, la morphologie du champ poétique et, par conséquent, les coordonnées à l'intérieur desquelles l'expression formelle peut être pensée.

Sur ce terrain, c'est de Barbey d'Aurevilly que provient en 1866 la charge la plus caractéristique, à travers le feuilleton critique qu'il réserve, dans *Le Nain jaune*, à la sortie du premier *Parnasse contemporain*. Immense, à l'en croire, serait l'écart entre la livrée typographique de l'ouvrage « conditionné » – c'est son mot – « par l'éditeur Lemerre » et sa qualité littéraire, de même qu'entre l'élévation quelque peu ridicule de son intitulé très cliché – le « Parnasse » – et un défilé de poètes qui, dit-il, « n'existent vraiment ni par le fond, ni par la forme ». Suivront, sous cette plume cruelle, « 37 médaillonnets » mettant à chacun de ces poètes sans originalité l'écriteau du modèle qu'il démarque. Et d'enfoncer profondément le clou : « Ils ont imité des imitants, ils ont été des imitateurs d'imitateurs ». « M. Catulle Mendès [...] a imité par exemple, mais jusqu'à la fureur, M. Leconte de L'Isle, lequel a imité Victor Hugo, puis Ossian, façon Macpherson, puis tous les poètes indiens et c'est ainsi qu'ont lieu, en ce Parnasse d'imitation, les plus comiques enfilades d'imitateurs, les uns par les autres ». « Il est évident, écrit plus loin Barbey, que M. Le Conte de l'Isle, par exemple, – M. Le Conte de l'Isle, à qui j'en veux parce que le système tue en lui le vrai poète qui peut-être y est, – ne saurait jamais tomber au niveau de M. Catulle Mendès, son Vacquerie, quoiqu'ils soient Indiens tous les deux ; mais M. Le Conte de l'Isle et M. Mendès – il m'en coûte de le dire – n'en sont pas moins égaux par le fond des choses, par la préoccupation, par le système, par le parti-pris, par l'absence de nature et de conviction. » C'est comme à plaisir que Barbey estropie plusieurs fois l'orthographe du nom de Leconte de Lisle, chose assez commune dans les années 1850-1860, a-t-on noté, en voyant dans ce nom peu fixé par l'usage l'expression d'un renom imparfaitement établi<sup>2</sup> – « Leconte de Lille », « Leconste Dellile », « Le Comte » voire « Le Conte de Lille ». Plutôt qu'une erreur, voyons-y, en tout cas sous la plume de Barbey, un procédé parodique et polémique, de sens assez évident lorsqu'il s'agit de renvoyer Leconte de Lisle au Dellile poète des *Jardins* et traducteur de Virgile, incarnation de la poésie néo-classique dont le romantisme avait fait place nette.

La charge de Barbey d'Aurevilly est codée par le journalisme d'éreintement et de parodie. Mais, comme toute parodie, celle-ci recouvre une part de vérité, d'autant plus vérifiable en l'espèce qu'elle s'exprimera, dans un autre esprit mais en même direction, sous la plume de Gautier, dans le rapport que celui-ci réservera aux « Progrès de la poésie » pour l'Exposition universelle de 1869 : « Retiré dans sa fière indifférence du succès ou plutôt de la popularité, Leconte de Lisle a réuni autour de lui une école, un cénacle, comme vous voudrez l'appeler, de jeunes poètes qui l'admirent avec raison, car il a toutes les hautes qualités d'un chef d'école, et qui l'imitent du mieux qu'ils peuvent, ce dont on les blâme à tort, selon nous, car celui qui n'a pas été disciple ne sera jamais maître, et quoi qu'on puisse en dire, la poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contrepoint et son travail harmonique<sup>3</sup>. » Moquée ou louée, c'est à une dimension plus fondamentale de la

<sup>1</sup> Cet aspect a été mentionné par Jacques Seebacher, dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 24. Pour une analyse de la position formelle de Hugo, telle qu'elle s'exprime en 1834 puis en 1863, voir Pascal Durand, « Romantisme et littéralité », dans *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture* (A. Dumont & L. Van Eynde dir.), Paris, Kimé, 2011, p. 159-177.

<sup>2</sup> La chose avait été remarquée et soulignée par G. Walch à l'entrée Leconte de Lisle de son *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1806-1906)*, tome I, Paris, Delagrave, 1906, p. 80. On a vu plus haut que Flaubert, dans ses lettres à Louise Colet, hésitait lui aussi sur l'orthographe de ce nom à rallonge.

<sup>3</sup> Th. Gautier, « Rapport sur les progrès de la poésie », dans *Rapport sur le progrès des lettres*, éd. citée, p. 97.



doctrine de Leconte de Lisle que l'on touche ici. Ce n'est pas seulement qu'il incarne bien dans son cénacle, selon tant de témoignages, la « figure du maître au sens professoral du terme<sup>1</sup> », c'est aussi que l'art de la forme pratiqué à son exemple est un art d'école en effet, c'est-à-dire un art de professeur impliquant, sous l'autorité de maîtres et de modèles, étude, apprentissage, exercice, évaluation, validation par des autorités compétentes. Ainsi, professionnel et professoral à la fois, l'art du Parnasse se rapproche, dans la sphère toute privée de l'activité littéraire, de l'esthétique et de l'éthique propres à la peinture officielle et aux beaux-arts d'État au sein du système néo-académique des années 1860-1870. Goût des modèles, primat de l'excellence technique sur l'expression individuelle, thématiques s'éloignant du monde contemporain dans le temps et dans l'espace géographique et culturel, érudition documentaire, obsession de la précision et du fini : c'est par bien des voies que la démarche parnassienne se rapproche de la peinture académique de son temps. Ce rapprochement prendra même un tour proprement institutionnel, en un rapport d'étroite homologie entre l'univers de la littérature et celui de la peinture, lorsque la préparation du troisième *Parnasse contemporain* se trouvera placée sous le contrôle d'un jury chargé de sélectionner les entrants – et aussi lorsque, sans qu'il soit possible de n'y voir qu'une pure coïncidence, ce jury mis en place par Lemerre exclura Mallarmé au moment où le poète du *Faune* sera en train de batailler aux côtés de Manet contre les obstructions du jury du Salon officiel.

#### *Au-delà de la consécration : le déclassement*

En 1866, dans une lettre à Narcisse Ancelle, Baudelaire avait mis Leconte de Lisle – avec Flaubert, Banville et Gautier – en dehors de « toute la racaille moderne » qui lui faisait « horreur »<sup>2</sup>. Quatre ans plus tard, en une zone marginale et bien obscure du champ littéraire, un inconnu, Isidore Ducasse, le met, dans la première livraison de ses *Poésies*, au nombre des « Grandes-Têtes-Molles de [son] époque », parmi les « femmelettes », de Chateaubriand à Byron. « Leconte » y est « le Captif-du-Diable<sup>3</sup> », selon une formule qui demeure mystérieuse. Peu de temps après, dans sa lettre à Paul Demeny, Arthur Rimbaud le range, bien sûr, au nombre « des seconds romantiques » qui « sont très voyants : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville ». Mais il le fait avec deux réserves ou moyennant deux retouches successives, en précisant d'abord qu'« inspecter l'invisible et entendre l'inouï [est] autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes », avant d'ajouter que si Baudelaire représente bien, lui, « le premier voyant », « le roi des poètes », « la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclame des formes nouvelles<sup>4</sup> ». Cette nouvelle aventure de la forme, la première strophe du « Bateau ivre » la met en jeu en des termes libérateurs qui font très directement sens, dans le vocabulaire de l'époque, en direction des cadres parnassiens : « Comme je descendais des Fleuves impassibles, / Je ne me sentis plus guider par les haleurs ; / Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles / Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs<sup>5</sup>. »

Là où Rimbaud, avant de prendre le large, se plaît à introduire sauvagerie et westerns sans orthographe dans l'univers tiré au cordeau des « Impassibles », c'est d'une autre manière et à partir d'un autre point de vue, extérieur au cercle des poètes, que Zola y porte le fer en

<sup>1</sup> Anthony Glinier et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au xix<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 138.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, Lettre à Narcisse Ancelle, 18 février 1866, dans *Correspondance*, tome II, éd. citée, p. 225.

<sup>3</sup> Isidore Ducasse, *Poésies I* (1870), dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 271.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 348.

<sup>5</sup> « Le Bateau ivre » (1871 ; copie de Verlaine), dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 162.

février 1878. L'assaut est donné au cœur du grand article que le romancier naturaliste publie, dans les colonnes du *Messenger de l'Europe*, puis dans celles du *Voltaire* un an après, au sujet des « Poètes contemporains ». Comme Barbey d'Aurevilly treize ans plus tôt, Zola commence par minimiser la part d'invention et d'originalité impartie à l'école parnassienne. « Tous sont, écrit-il, des reflets de leurs aînés. [...] Le romantisme se prolonge démesurément en eux ; ils en restent la queue attardée<sup>1</sup>. » Et de dénoncer fermement, en dépit de quelques concessions, l'influence néfaste de Leconte de Lisle sur la poésie moderne : « Être impassible, ne pas se laisser entamer par la passion, rester à l'état correct et pur d'un marbre devint d'après lui le suprême idéal. [...] Ce fut une haine encore plus grande du monde moderne. [...] Et, comme il est merveilleusement doué du côté de la forme, il a écrit des vers qui ont vraiment une superbe allure. [...] Ce n'est pas, il est vrai, le romantisme fulgurant et emporté de Victor Hugo ; c'est un romantisme plus dangereux, tournant à la perfection classique, devenant dogmatique, se glaçant pour imposer une formule de beauté parfaite et éternelle<sup>2</sup>. » Zola met également en cause la dimension groupale d'une école coupée du monde et réduite à un système microsocial d'admiration réciproque : « Comme les fakirs de l'Inde qui s'absorbent dans la contemplation de leur nombril, les Parnassiens [passent] des soirées à s'admirer les uns les autres, en se bouchant les yeux et les oreilles pour ne pas être troublés par le milieu vivant qui les [entoure]<sup>3</sup>. »

Conforme au journalisme de choc pratiqué habituellement par Zola, l'attaque est rude. Mais l'important est qu'elle ne relève plus d'un conflit esthétique ou politique interne au seul champ de la poésie ni inhérent aux seuls changements de forme dont celui-ci est le lieu. Les « poètes contemporains » sont pris pour cible à l'occasion d'une sorte de coup d'État au sein de la République des Lettres et plus précisément au sein de l'institution des genres littéraires. Entre *wishful thinking* et observation judicieuse, Zola a en effet ouvert son tableau de la poésie contemporaine par ce qui n'est pas loin de ressembler à une déclaration de guerre : « Les romanciers tiennent à cette heure le haut du pavé littéraire<sup>4</sup>. » Sans doute les Parnassiens ne sont-ils pas seuls en cause, Zola entendant plus généralement acter le luxueux déclin dans lequel la poésie est en train de s'enfoncer en privilégiant le culte de la forme aux dépens de tout sens du réel et d'une claire conscience de l'évolution littéraire générale. Mais comme le Parnasse, à la fin des années 1870, occupe pour sa part le haut du pavé poétique et tend, du fait de cette domination, à s'identifier à la poésie dans sa définition la plus légitime, Zola fait coup double en pouvant viser à la fois le genre poétique dans son ensemble et l'école parnassienne qui l'incarne à travers un dissident tel que Mallarmé, auquel il réserve moins de lignes qu'à Coppée et qu'il présente comme celui en qui « toute la folie de la forme a éclaté » : « Poursuivi d'une préoccupation constante dans le rythme et l'arrangement des mots, il a fini par perdre la conscience de la langue écrite. Ses pièces de vers ne contiennent que des mots mis côte à côte, non pour la clarté de la phrase, mais pour l'harmonie du morceau<sup>5</sup>. » Queue de la comète romantique, c'est à présent le Parnasse qui se prolonge sous forme pathologique dans l'esthétique d'un poète que Zola, trois ans après le refus du *Faune* par le jury du troisième *Parnasse contemporain*, donne pour « [avoir] été et [être] resté le plus typique du groupe » : « L'esthétique de M. Mallarmé est de donner la sensation des idées avec des sons et des images. Ce n'est là, en somme, que la théorie des Parnassiens, mais poussée jusqu'à ce point où une cervelle se fêle<sup>6</sup>. » Ce par quoi Mallarmé est en train de s'extraire du

<sup>1</sup> Émile Zola, « Les poètes contemporains » (février 1878 / avril 1879), recueilli dans le troisième volume des *Œuvres critiques* [*Œuvres complètes*, tome XII], Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 371.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 379-380.

lot des Parnassiens représente ainsi, aux yeux de Zola, ce qui l'y maintient ou ce qui l'y replonge : une radicalité qui emprisonne dans une esthétique périmée, en la raffinant jusqu'à l'absurde, plus qu'elle ne conduit à jeter les fondations d'une esthétique nouvelle. Zola, non plus que les Parnassiens eux-mêmes, dans les cercles desquels se colportent, au sujet de l'art de Mallarmé, de semblables propos plus ou moins compatissants, ne sont en condition de percevoir l'alternative et la rationalité spécifique dont cet art est porteur : Zola, parce qu'il est romancier et qu'il s'agit pour lui, en 1878, d'acter en bloc la régression de la poésie sur l'échelle des genres littéraires, de plus en plus sacralisée, mais de rayonnement de moins en moins large ; les Parnassiens, parce que la domination qu'ils exercent sur le champ poétique et le tournant dogmatique qu'ils ont pris après 1870 les portent à confondre conservation du pouvoir symbolique et sanctuarisation de formes inébranlables.

### *De Leconte de Lisle à Mallarmé*

En 1896, lors d'un entretien avec Georges Docquois, relatif à son élection au rang de « Prince des poètes », le successeur de Verlaine à ce poste déclarera : « Je ne suis pas, je ne veux pas être le Maître. Je n'ai jamais voulu passer pour tel. Je suis, simplement, le camarade aîné de Henri de Régnier, de Viélé-Griffin et de quelques autres excellents poètes...<sup>1</sup> » Propos aimable. Propos assez banal, toutefois, à l'intérieur d'un système littéraire et artistique où dénégation du pouvoir, désintéressement affiché et primat collectif donné à la singularité font désormais loi. Propos à rapporter aussi au magistère que Leconte de Lisle a longtemps fait peser sur la sphère poétique, modèle pour toute une génération autant que contre-modèle pour la suivante. Et de même que l'explosion du vers libre autour de 1885 doit beaucoup à la compression métrique du Parnasse, ce sont tous les principes directeurs de l'école en déclin – rigueur formelle, morale de l'effort, centralisation, unité doctrinale – qui se verront retournés en leurs contraires dans l'univers poétique des années 1880-1890, au prix de crises à répétition et d'une amplification des processus de différenciation interne.

L'intervention de Leconte de Lisle dans l'enquête publiée en 1891 par Jules Huret – ce dernier le classant, dans sa typologie très darwinienne des « attitudes d'esprit », parmi les « Boxeurs et savatiers<sup>2</sup> » – tient, à l'intérieur de ce cadre, du retour d'une effigie, celle de « l'auguste maître [ayant] groupé autour de lui le plus de disciples<sup>3</sup> », mais en décalage avec une « évolution littéraire » qu'il ne maîtrise plus, non seulement parce qu'il a vieilli et que de plus jeunes ont fait leur chemin, mais parce que tout le système au centre duquel il se trouvait s'est modifié. « Tout le monde connaît la physionomie du maître », écrit Jules Huret. Celui-ci prend pourtant soin de la décrire : figure rasée, chevelure grisonnante, monocle d'écaille à l'œil droit, calotte de velours rouge sur le crâne, près d'« une table où sont épars des volumes de poésie piqués de coupe-papier<sup>4</sup> ». Portrait, non du poète en vieil homme, mais du vieillissement de la poésie qu'il a incarnée, dont il rappellera les valeurs fondamentales – « la netteté, la précision, la clarté<sup>5</sup> » – après avoir fait montre, tout du long, de l'incompréhension qui l'habite à l'égard des représentants de la poésie nouvelle : « Je connais beaucoup de ces jeunes gens, et je ne voudrais pas leur faire de la peine. Il est vrai [...] que je leur ai souvent dit mon opinion à eux-mêmes... D'ailleurs mon opinion, elle est bien simple : comme je ne comprends absolument pas ce qu'ils disent, ni ce qu'ils veulent dire... je n'en pense absolument rien !<sup>6</sup> » Tout ce sur quoi reposait la poétique du Parnasse se disloque, ses

<sup>1</sup> Mallarmé, Entretien avec Georges Docquois, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 719.

<sup>2</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 26-27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 238.

thématiques, ses valeurs, ses formes et sa morale de la forme impeccable, mais aussi l'institution du vers avec laquelle cette poétique s'est durablement confondue. Leconte de Lisle voit fort bien pourtant ce qu'il ne peut comprendre. La multiplication des mouvements et des doctrines : « Tenez, prenez un chapeau, mettez-y des adverbes, des conjonctions, des prépositions, des substantifs, des adjectifs, tirez au hasard et écrivez : vous aurez du symbolisme, du décadentisme, de l'instrumentisme et tous les galimatias qui en dérivent<sup>1</sup> ». Et plus généralement l'état d'anomie dans lequel est entré l'univers littéraire : « Oui, où va-t-on ? Il n'y a plus d'esthétique commune comme aux belles époques de l'histoire littéraire [...] ! Chacun rentre dans l'indépendance de sa propre nature, et il en résulte une anarchie toute naturelle<sup>2</sup> ». Le « boxeur », un peu groggy, continue de combattre au bord du ring, cogne plus ou moins durement contre le « galimatias », les « amateurs de délire<sup>3</sup> », les « fumistes » (« Tous fumistes, ces jeunes gens !<sup>4</sup> »), les « tâtonnements » de poètes livrant, à travers leurs expérimentations individuelles, non des œuvres, mais des ébauches et des premiers jets : « Tâtonnez tant que vous voudrez [...] ; c'est votre droit ; mais conservez vos tâtonnements pour vous, ne tâtonnez pas dans des livres imprimés. Tout le monde a tâtonné ! Moi j'ai conservé sept ans dans un tiroir mon premier recueil, j'ai brûlé quatre mille vers, j'ai refait la plupart de mes morceaux plusieurs fois. Eux, font du tâtonnement une école, et ils veulent l'imposer au monde !<sup>5</sup> » Et il emploie à son tour, envers ces jeunes gens, le cliché rencontré plus haut, à son propre sujet, sous la plume de Flaubert : la réaction du symbolisme au Parnasse est « une réaction d'enfants et d'impuissants, contre un art viril et difficile à atteindre<sup>6</sup> ». Le reporter a, pour ce qui le concerne et dans l'esprit général de son enquête, fort bien capté l'essentiel. L'impression qu'il remporte du 64 boulevard Saint-Michel et qu'il consigne pour ses lecteurs de *L'Écho de Paris* est celle d'un homme en double décalage en effet. Le monde qui l'a fait a cessé d'être depuis longtemps : Leconte de Lisle, s'il vient de l'autre côté du monde, vient surtout de l'autre moitié du siècle. Quant au monde qu'il a fait à partir de 1852, il est en train de se désagréger autour de lui<sup>7</sup>.

Dans son entretien avec Jules Huret – illustration presque idéale du concept d'*hystérésis*<sup>8</sup> –, Leconte de Lisle se montre plutôt aimable à l'égard de Mallarmé : « Mon vieil ami Stéphane Mallarmé, avec lequel je fus très lié et que je comprenais fort bien autrefois, eh bien, je ne le comprends plus à présent<sup>9</sup> ». L'*hystérésis* dudit Mallarmé, quoique bien différente, n'est guère moindre que la sienne. Elle tire, si l'on veut, des deux côtés : pré-symboliste au sein de l'école parnassienne, Mallarmé a quelque chose de néo-parnassien au sein du mouvement symboliste<sup>10</sup> ; théoricien du vers libre, analyse de la « Crise de vers »,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 243. C'est la phrase de conclusion de l'entretien.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 240. Cet argument vient à l'appui de l'homologie suggérée ci-dessus entre peinture académique et poésie parnassienne : les peintres académiques reprochaient notamment aux impressionnistes d'exposer au public leurs esquisses plutôt que des tableaux réellement finis.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>7</sup> Bien cruellement symbolique apparaît sous cet angle l'observation suivante, que Jules Huret livre comme en passant : « Un moment, on rit. Je regardais M. Leconte de Lisle dont le monocle glissait sur la peau, moite sans doute de la chaleur du foyer et de l'animation de la conversation » (*ibid.*, p. 239).

<sup>8</sup> Dans la sociologie de Pierre Bourdieu, l'*hystérésis* désigne l'effet de désajustement induit par le maintien de réflexes de pensée et d'action incorporés dans un état antérieur du champ auquel on appartient.

<sup>9</sup> J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. citée, p. 241.

<sup>10</sup> Un texte tel que le sonnet en ix, à cheval d'une version à l'autre entre les deux grandes périodes de sa carrière – 1869 et 1887 –, en témoigne à sa manière, en étant à la fois mise en acte d'une théorie originale de la signification poétique et acrobatie verbale de grand rhétoricien parnassien (sur fond de syntaxe latinisante, de lexique hellénisant et de mythologie, notamment orphique). Le poème d'*Hérodias*, dont le chantier traverse toute sa aventure poétique, est également caractéristique de cette ambivalence.

jamais il ne renoncera au vers régulier ni à la forme fixe du sonnet, au point de conformer ses poésies – en retouchant au besoin ses vers anciens – au modèle proposé par Banville dans son *Petit traité* de 1872 ; et si un *Coup de dés*, grand récit, tourné en épopée cosmogonique, de la catastrophe de l'alexandrin dans la fabrique poétique de la fin du siècle, fait exploser le cadre du vers régulier, c'est pour en extrapoler la rigueur formelle à l'ensemble des paramètres du livre et de l'écrit. Sous divers aspects, de tempérament en tout cas, Mallarmé restera plus proche, sans doute, de l'affable Banville que du raide Leconte de Lisle. Mais le rapport du poète du *Faune* et d'*Hérodiade* à l'auteur des *Poèmes antiques* mériterait d'être examiné à nouveaux frais. On verrait sans doute, à cet examen, qu'il y a de l'un à l'autre – quelque radicalité le second a-t-il mise à s'écarter des principes de transparence mimétique chers au premier –, sinon transmission esthétique, du moins passage de témoin sur fond de ferveur commune.

En décembre 1892 se tient le sixième banquet de *La Plume*, auquel Leconte de Lisle, empêché, devait prendre part en qualité de Président. Mallarmé, faisant fonction, y prononça, avec les accents solennels d'usage, le toast suivant en hommage au vieux « Maître » absent :

« Messieurs,

Le Maître dont apparaît l'œuvre comme une exclusive ou grandiose cité de palais et de temples, ceux de tout le songe humain – Leconte de Lisle, devait par un beau droit présider au banquet, où s'assoient des poètes ; il s'en trouve, malheureusement, empêché : remercions-le qu'il ait, avec bonté désignant pour y porter sa parole un humble admirateur, conservé à notre fête, ainsi – superbe, vénérable, chère l'intégrité de sa Présence.

—

Il m'est agréable d'extraire de la lettre, qu'il voulut écrire, ces mots à l'adresse de convives illustres :

Je vous serais très reconnaissant d'exprimer en nom, à nos confrères, MM Emile Zola, Auguste Vacquerie, François Coppée, Aurélien Scholl et Jules Claretie, avec l'assurance de mes plus vives sympathies, mes sentiments de gratitude pour l'honneur qu'ils m'ont fait en me désignant comme président du banquet.

Affectueusement à vous,

Votre vieil ami

LECONTE DE LISLE.

—

Je lève ce verre, au nom de Leconte de Lisle, à tous, à la Poésie, qu'à sa suite nous représentons<sup>1</sup>. »

L'auteur du compte rendu de cette cérémonie rapporte qu'à la suite de ladite allocution, Léon Deschamps, directeur de la revue, donna lecture d'une seconde lettre de Leconte de Lisle, proposant la nomination de Mallarmé en tant Président du banquet suivant<sup>2</sup>. Celui-ci se tiendra, en effet sous sa présidence, le 9 février 1893. C'est celui au cours duquel Mallarmé devait prononcer, en guise de « Toast », le sonnet qui, sous le titre de « *Salut* » ouvrirait le recueil posthume de ses *Poésies*. Il y a là, d'un banquet à l'autre, d'un toast à l'autre, comme une passation de pouvoir allant bien au-delà d'une fonction de président transmise de l'aîné au cadet. Car si Mallarmé se donnait, fin 1892, pour un « humble admirateur » et un

<sup>1</sup> Mallarmé, « Toast au nom de Leconte de Lisle » (*La Plume*, 15 décembre 1892), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 685-686.

<sup>2</sup> Selon la note de B. Marchal, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 1741.

représentant de la « Poésie » à la suite de Leconte de Lisle, c'est à la barre de la nef poétique, en position d'aîné à son tour, qu'il se représentera quelques mois plus tard.