

Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand<sup>1</sup>

## Modernité et contemporanéité poétiques: l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle

La modernité a sa figure tutélaire: Baudelaire. Et sa définition: baudelairienne. Sa descendance aussi: Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, qui en reprendront le concept pour l'envelopper d'autres formules ou le mettre en d'autres formes. Et après eux, autrement encore, les futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme „et autres ismes”,<sup>2</sup> portés à faire basculer poésie et littérature en dehors des limites à l'intérieur desquelles la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les avait enfermées, – cette fermeture consentie, puis déniée, étant sans doute, tout à la fois, le symptôme historique et la conséquence morphologique de l'âge de la modernité, puis le signe de ce que cet âge est alors vu comme historiquement bouclé, et avec lui une certaine conscience de soi de l'activité poétique, quand bien même se survivra-t-elle jusqu'à nous, sous forme inerte, à l'enseigne de nouveaux académismes (le premier Breton est contemporain du second Valéry, Ponge ou Michaux de Pierre Emmanuel, Denis Roche du dernier Aragon). A certains aspects de cette évidence commode, certifiée conforme, il faut cependant renoncer, de crainte qu'ils ne voilent ce qu'ils ne semblent qu'enregistrer. Et d'abord que tout commencerait avec Baudelaire, comme si, en inventant le mot (ce qui, quoique juste, n'est qu'en partie vrai), il avait inventé la chose („chose” fort peu stable d'ailleurs, et rebelle à sa définition). Ensuite, que cette chose aussitôt indexable au dictionnaire vaudrait désormais en général, moyennant adaptation à d'autres contextes et exigences, pour toute forme, posture ou figure du moderne en poésie (dans l'oubli, par surcroît, que cette chose nommée „modernité”, Baudelaire l'assigne au départ, à travers Constantin Guys, au domaine des arts plastiques, sinon, plus spécialement encore, au registre du croquis de presse). Enfin, que sous l'appellation hospitalière de „modernité” viendraient se loger pour cohabiter tranquillement des expériences aussi diverses que, dans le désordre, la conflagration du *Coup de dés*, le montage du poème-conversation, l'illumination rimbaldienne, les mots en liberté, la métaphore déferlante des *Chants de Maldoror*, l'écriture automatique, l'*understatement* façon Verlaine ou Laforgue, la performance dadaïste, le parti pris des choses ou encore, c'est-à-dire déjà, l'indiscutable „modernité” des *Fleurs du mal*.

En prélude à un ouvrage en préparation, – dont l'intitulé de travail, *Les poètes de la modernité. De Lamartine à Apollinaire*,<sup>3</sup> tient en même temps de l'écho et de la rupture quant aux conceptions convenues qu'on vient de rappeler, – les dix paragraphes à suivre entendent profiler, sans souci d'originalité à tout prix,<sup>4</sup> la perspective d'une autre généalogie, d'une autre périodisation, d'une autre définition et

Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand<sup>1</sup>

## Modernité et contemporanéité poétiques: l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle

La modernité a sa figure tutélaire: Baudelaire. Et sa définition: baudelairienne. Sa descendance aussi: Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, qui en reprendront le concept pour l'envelopper d'autres formules ou le mettre en d'autres formes. Et après eux, autrement encore, les futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme „et autres ismes”,<sup>2</sup> portés à faire basculer poésie et littérature en dehors des limites à l'intérieur desquelles la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les avait enfermées, – cette fermeture consentie, puis déniée, étant sans doute, tout à la fois, le symptôme historique et la conséquence morphologique de l'âge de la modernité, puis le signe de ce que cet âge est alors vu comme historiquement bouclé, et avec lui une certaine conscience de soi de l'activité poétique, quand bien même se survivra-t-elle jusqu'à nous, sous forme inerte, à l'enseigne de nouveaux académismes (le premier Breton est contemporain du second Valéry, Ponge ou Michaux de Pierre Emmanuel, Denis Roche du dernier Aragon). A certains aspects de cette évidence commode, certifiée conforme, il faut cependant renoncer, de crainte qu'ils ne voilent ce qu'ils ne semblent qu'enregistrer. Et d'abord que tout commencerait avec Baudelaire, comme si, en inventant le mot (ce qui, quoique juste, n'est qu'en partie vrai), il avait inventé la chose („chose” fort peu stable d'ailleurs, et rebelle à sa définition). Ensuite, que cette chose aussitôt indexable au dictionnaire vaudrait désormais en général, moyennant adaptation à d'autres contextes et exigences, pour toute forme, posture ou figure du moderne en poésie (dans l'oubli, par surcroît, que cette chose nommée „modernité”, Baudelaire l'assigne au départ, à travers Constantin Guys, au domaine des arts plastiques, sinon, plus spécialement encore, au registre du croquis de presse). Enfin, que sous l'appellation hospitalière de „modernité” viendraient se loger pour cohabiter tranquillement des expériences aussi diverses que, dans le désordre, la conflagration du *Coup de dés*, le montage du poème-conversation, l'illumination rimbaldienne, les mots en liberté, la métaphore déferlante des *Chants de Maldoror*, l'écriture automatique, l'*understatement* façon Verlaine ou Laforgue, la performance dadaïste, le parti pris des choses ou encore, c'est-à-dire déjà, l'indiscutable „modernité” des *Fleurs du mal*.

En prélude à un ouvrage en préparation, – dont l'intitulé de travail, *Les poètes de la modernité. De Lamartine à Apollinaire*,<sup>3</sup> tient en même temps de l'écho et de la rupture quant aux conceptions convenues qu'on vient de rappeler, – les dix paragraphes à suivre entendent profiler, sans souci d'originalité à tout prix,<sup>4</sup> la perspective d'une autre généalogie, d'une autre périodisation, d'une autre définition et

d'autres modes successifs d'acclimatation esthétique du concept de modernité. On procédera à traits rapides, sans trop s'armer d'érudition ni de citations. Plutôt qu'un tableau achevé, ce seront, en quelque sorte, autant de croquis, aussi vifs que possible et par endroits lacunaires, programmatiques. Ainsi adéquats peut-être, dans l'ensemble qu'ils préfigurent, à leur objet.<sup>5</sup>

1. Soit, pour commencer par où et à la façon dont on fait d'ordinaire commencer toute cette affaire de modernité, la définition estampillée Baudelaire, dans son article du *Figaro* au sujet de Constantin Guys (1863): „Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? [...] Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire”.<sup>6</sup> Ne portons pas d'emblée l'accent sur l'élément central de cette première définition, allons aux marges d'indécision qui l'encadrent. „M. G.” va, court, cherche, et cherche quelque chose qui est en question. Cette course, rapide, éparse, têtue mais peu assurée quant à la chose qu'elle cherche, l'indique: la modernité, cela ne se trouve pas prêt à se laisser saisir, cela s'échappe (et Mallarmé ne dira pas autre chose parlant de „cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité”).<sup>7</sup> Il faut retenir cette première propriété comme l'une des plus déterminantes. Par ses répétitions, ses reprises, ses repentirs, ses contradictions même, tout l'article de Baudelaire en témoigne: pas plus qu'elle ne se donne à qui veut la prendre, la modernité ne se laisse pas définir. Car cette définition, la plus reçue, ne résoud rien par l'équation qu'elle établit entre poéticité et éternité, comme entre historicité et transitoire, ni par l'opération qu'elle indique d'une nécessaire extraction des unes du creux des autres. Ainsi, la modernité serait, ici, à la fois cette opération et ce qui en fait l'objet, à savoir la part ou la dimension de poésie et d'éternité contenues dans l'historique et le transitoire. Moderne, et à trouver, serait, ici, ce qui dans l'histoire ne se réduit pas à l'histoire, et poétique le poids d'éternité logé au cœur de l'éphémère. Baudelaire, cependant, n'en reste pas là et livre dans le cours du même paragraphe une deuxième définition, qui rapportée à la première vient singulièrement compliquer les choses, du moins en apparence: „la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable” (ajoutant, pour notre confusion, qu'„il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien”).<sup>8</sup> D'une définition à l'autre, le renversement paraît complet: moderne était l'éternité de poésie diffuse dans l'histoire, moderne maintenant la contingence qui forme la moitié de l'art. C'est que, sans doute, Baudelaire est passé sur un autre plan. La modernité était une propriété de la vie (c'est même, conclura-t-il par métaphore et paronomase, „la saveur amère ou capiteuse du vin de la vie”),<sup>9</sup> propriété que l'artiste cherche à y saisir; elle est à présent une moitié de l'art qui s'en est saisi, moitié vivante et durablement vivace par quoi l'œuvre, poursuit Baudelaire, ne se laisse pas transir par le „vide” glacial „d'une beauté abstraite et indéfinissable”.<sup>10</sup> En témoignage, sur la même page, une troisième tentative de définition, où s'entrecroisent

les deux premières: „En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G."<sup>11</sup> C'est ici, dense et résumée, l'idée la plus forte, et peut-être la moins reçue: non tant que la vie a sa beauté involontaire, que la volonté de l'artiste extrait d'elle, mais que l'œuvre n'est pleinement belle et digne de résister au temps, comme un antique, qu'à la condition d'absorber en elle ce que Baudelaire, à la fin de son texte, nommera „la beauté passagère, fugace de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*".<sup>12</sup> Rassemblons ces éléments épars pour en tirer leçon générale. La modernité, pour Baudelaire, n'est pas une époque de l'art: à chaque époque sa modernité et ses artistes modernes, et à chaque époque sa vieillesse et ses artistes congelés dans des modèles anhistoriques (c'est-à-dire paresseux, trouvant „beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit").<sup>13</sup> L'esthétique n'est pas moderne à dire la contemporanéité de l'époque, mais à capter dans cette contemporanéité ce qu'elle contient de beauté sans le savoir et sans la donner spontanément. C'est enfin, tout implicite, une sorte de manifeste que Baudelaire rédige sous la bannière de la modernité, manifeste très offensif, et dirigé contre ceux qui, à se réclamer d'une esthétique abstraite, dédaigneuse des séductions cachées de „la vie présente", ne sont ni modernes ni antiques – tout juste académiques, c'est-à-dire insignifiants par excès de grandeur abstraite, cadavres déjà, et promis à l'oubli pour avoir oublié ou méconnu que les artistes qui continuent de s'adresser à nous, à travers le temps, sont ceux qui ont d'abord cherché à parler de leur temps, et à leur temps.

2. Définition baudelairienne, avons-nous dit. On n'a pas vu assez, en effet, que si la définition de Baudelaire vise à la généralité et s'élargit à toute l'histoire de l'art, elle n'en est pas moins déterminée, jusque dans ses contradictions et ses tensions, par la position qu'occupe le poète, position historique et morphologique, et relative à la poétique qui est la sienne. Bourdieu l'a bien vu, quant à lui, au détour de ses *Méditations pascaliennes*: Baudelaire se fait dans et contre un champ symétriquement dominé, d'un côté, par la „poésie pure" incarnée par Théophile Gautier et Leconte de Lisle et de l'autre par l'"Ecole moderne" représentée par Maxime Du Camp, le poète des *Chants modernes* (1855), chantre de l'industrie et du progrès technique – auquel, notons-le, l'auteur des *Poèmes antiques* opposera, la même année, que „les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique [l']émeuvent médiocrement".<sup>14</sup> „Baudelaire, écrit Bourdieu, s'oppose à la fois aux deux positions polaires et en prenant à chacune d'elles ce par quoi elle s'oppose le plus directement à l'autre: au nom du culte de la forme pure, [...] il refuse la soumission à des fonctions externes, qu'il s'agisse des préceptes moralisateurs de l'ordre bourgeois pour les poètes spiritualistes ou du culte du travail pour l'"Ecole moderne". Mais il refuse tout autant le repli social des sectateurs de la

forme [...] au nom de l'exaltation incantatoire de la poésie, de l'imagination critique, de la complicité entre la poésie et la vie, et du 'sentiment moderne', comme dit Asselineau".<sup>15</sup> Ainsi, fait-il valoir, Baudelaire „porte à l'existence, *en un lieu de haute tension*, une position jusque-là impossible, issue de la réunion de l'avant-gardisme esthétique et de l'avant-gardisme éthique, deux positions dissociées et même quasi inconciliables".<sup>16</sup> Cette tension, on l'a senti, agit au cœur de sa définition de la modernité, mixte de beauté éternelle et de vitalisme historique, répudiant d'un même geste à double tranchant l'esthétisme atemporel des Parnassiens et le lyrisme de la contemporanéité incarné par Du Camp. Nous y reviendrons dans l'ouvrage en préparation. Pour l'heure, enregistrons l'aspect daté et situé à la fois de la modernité baudelairienne, et d'autre part que si elle rompt avec l'antiquité factice de l'école en ascension, elle rompt aussi bien, non seulement avec les tenants de l'École moderne, mais aussi avec ce qui s'y prolonge de la branche utilitaire du romantisme, sinon peut-être du romantisme tout entier, en tant que première figure d'une poétique de la modernité – d'une autre modernité, in-nommée certes comme telle,<sup>17</sup> contre quoi celle de Baudelaire s'élabore en partie. „Qu'est-ce que le romantisme?“, se demandait-il dans son *Salon* de 1846. Double réponse, dont le second tronçon renvoie en note à Stendhal: „Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur“. Et d'ajouter aussitôt, annonciateur pour une part de la définition qu'il donnera en 1863 de la „modernité“ (comme extraction possible à chaque époque de l'esprit poétique du temps) et témoignant de la manière dont il tord dans sa propre direction la conception romantique: „comme il y a eu autant d'idéals qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc., le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle“. <sup>18</sup> Sans doute sommes-nous là avant 1848, et dans l'absence encore d'une esthétique alternative à celle du romantisme, quand bien même celle-ci commence-t-elle à se dessiner dans le slogan récemment apparu de l'Art pour l'Art. Baudelaire n'est donc pas dans la situation de féconde contradiction qui sera la sienne quinze ans plus tard, lorsque le credo artiste aura viré au dogme parnassien et l'utilitarisme des romantiques saint-simoniens à la propagande progressiste des poètes industriels à la Du Camp. Reste que le Baudelaire de 1846 marque le trait d'union, qui s'y estompera, avec le Baudelaire de 1863: la question du moderne a d'abord été celle du romantisme, s'est d'abord confondue avec l'offensive romantique contre les „paroles gelées“ de la rhétorique instituée et les alexandrins tirés au cordeau et au kilomètre (façon Delille). Voilà ce qu'il convient de réactiver, en ôtant le couvercle baudelairien ou plutôt pseudo-baudelairien dont l'histoire littéraire a recouvert, sous cet aspect, le moment poétique du romantisme: Lamartine, Hugo, Vigny, Musset – ou Stendhal de son côté – ont non seulement revendiqué, sans la nommer de ce terme, leur „modernité“, et ont été lus comme tels ainsi que le rappellera malicieusement le narrateur de la *Recherche*,<sup>19</sup> mais ont enclenché la question du moderne comme rapport, spécifique et problé-

matique, au présent et au devenir historique. „Moderne“, dans la sémantique du XIX<sup>e</sup> siècle commençant, s’oppose à „ancien“, certes, selon le vieux binôme qu’a réactivé au XVII<sup>e</sup> siècle la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, mais le terme tire toute sa dynamique de son opposition à „classique“ telle qu’elle se trouve polarisée chez Stendhal dans son *Racine et Shakespeare* (1825): avec Stendhal, le classicisme est frappé de caducité parce qu’il nie la véritable nouveauté et l’inscription de l’art dans l’aujourd’hui. Ce sens premier, concurrent du mot „romantisme“ lui-même si contesté par ses propagateurs (Hugo, qui se pose, dans ses premières préfaces aux *Odes*, en médiateur entre „classiques“ et „romantiques“, ne l’endossera pleinement qu’à partir de 1824),<sup>20</sup> c’est celui que l’on retrouve entre autres chez Vigny dans ses *Poèmes antiques et modernes*, lesquels témoignent dans les années 1820 du résidu conflictuel entre deux ordres de pensée rapportables à la coupure révolutionnaire. Telle est en effet la nouveauté dont le romantisme s’est voulu porteur, fruit d’une autre contradiction, entre la posture ultra revendiquée par ses principaux hérauts (Hugo en tête, ou Balzac par ailleurs) et leur souci de traduire en langage les effets du séisme révolutionnaire: l’après 1789 appelle une nouvelle poétique – non seulement en termes de rapport aux codes de l’expression, qu’il s’agit d’arracher à la pétrification néo-classique et aux „douaniers de la pensée“,<sup>21</sup> mais un nouveau rapport du discours à un monde lui-même nouveau. Hugo le clame avec force dans sa préface de 1824, précisément: „si, après une révolution politique qui a frappé la société dans toutes ses sommités et dans toutes ses racines [...], nul changement n’apparaissait dans l’esprit et dans le caractère d’un peuple, n’est-ce pas alors qu’il faudrait s’étonner, et d’un étonnement sans bornes? [...] Les plus grands poètes du monde sont venus après de grandes calamités publiques“. <sup>22</sup> L’antique et le moderne posent ainsi en relation oxymorique le problème de la littérature dans son projet politico-esthétique, à l’initiative d’une Germaine de Staël qui s’est prise à rêver dès 1800 d’une littérature proprement républicaine.

3. En ce sens, la modernité littéraire et poétique, en amont comme en aval du moment baudelairien, n’est pas séparable de la question des rapports que l’écrivain est porté à entretenir simultanément avec sa sphère d’activité, qui va s’autonomisant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et avec la sphère du pouvoir, ces deux sphères pouvant être décrites, de 1800 aux années 1860, comme deux univers en voie accélérée de disjonction (par là au principe de successives tensions contradictoires et d’hystérésis diverses). Marc Fumaroli a utilement fait observer que, contre toute attente rétrospective, un Boileau, champion des Anciens et vu comme une „vieille perruque“ par les romantiques, fut en réalité, dans la grande Querelle, en lutte contre les apparatchiks qu’étaient les Modernes Desmarests et Perrault, proches du pouvoir central, et qu’il se voulut porteur de la ferme conviction que „la source et les critères du jugement moral et esthétique ne peuvent pas se situer dans la pure et simple contemporanéité, fût-elle celle de l’Etat absolu“. <sup>23</sup> „Pour un Racine [comme pour un Boileau à ce stade du débat], écrit-il plus loin, l’un des

enjeux les plus vitaux de la Querelle des Anciens et des Modernes est l'autonomie de la littérature. Couper les ponts avec l'Antiquité [...], ce serait pour les lettres françaises se soumettre sans défense et sans recul possible à un carcan dévot. Mais ce serait aussi sacrifier toute la marge d'ironie et d'allégorie qui la dispense de devenir l'instrument servile de la modernité d'Etat".<sup>24</sup> On pourrait reprocher sans doute à Fumaroli de solliciter anachroniquement les termes (tels ceux d'autonomie littéraire et de modernité), et d'interpréter la Querelle à travers le prisme déformant que les romantiques et leurs successeurs immédiats ont installé entre les deux sphères du pouvoir politique et de la littérature. On n'en relèvera pas moins, si on veut bien le suivre, que les cartes vont être singulièrement brouillées après 1789. On pourrait cependant s'y tromper, et projeter par translation sur le Second Empire la structure que Fumaroli a cru pouvoir repérer sous Louis XIV. Ainsi, chantre du progrès industriel, le contemporain Du Camp – nouveau Perrault? – est poétiquement aussi proche du pouvoir (impérial) que, de son côté, le saint-simonien Michel Chevalier en charge de la politique des chemins de fer. Et apparemment très loin de ce même pouvoir (qui toutefois en fera l'un de ses rentiers) Leconte de Lisle – nouveau Boileau? –, avec ses *Poèmes antiques* et ses *Poèmes barbares*, son orfèvrerie verbale somptueusement inutile, son culte des „formes éternelles“, son exigence du vers strict et son franc mépris à l'égard des idoles et des idéologies de la modernité technique. En réalité, tout l'espace de ces rapports entre position poétique et pouvoir est considérablement déformé au XIX<sup>e</sup> siècle. Par la commotion révolutionnaire d'abord, qui fait basculer les nouveaux Anciens, tenants du néo-classicisme, autant du côté de la bourgeoisie libérale que du pouvoir monarchique, et les nouveaux Modernes, en rangs plus épars, dans une zone floue où, de Lamartine à Vigny, du premier au second Hugo, bien des inflexions et évolutions politiques seront possibles sur le fond commun d'une exigence de novation formelle, allant de la posture de „public-relations de la monarchie restaurée“,<sup>25</sup> selon le mot de Sartre, à une propagande socialisante émanant de l'idéalisme bourgeois.<sup>26</sup> De Hugo ultra passé à gauche à l'anar Apollinaire converti au patriotisme franchouillard, en passant par les vellétés de Baudelaire, monté aux barricades de 1848 avant d'appeler à „crosser les reins de l'ouvrier“, les Modernes resteront marqués par une singulière labilité politique, que la solution avant-gardiste ne stabilisera qu'en partie à l'enseigne de la „révolution surréaliste“. L'espace des relations politique/poétique est déformé, ensuite, du fait du processus d'autonomisation littéraire, qui désigne pour interlocuteurs à l'écrivain, non plus les autorités publiques ni même, après Hugo, l'Humanité, mais ses pairs, ce qui donnera au débat des formes d'énergie qu'on lui connaîtra dans la seconde moitié du siècle. Par la mise en concurrence, enfin, du terme de „moderne“ par celui de „contemporain“ qui va capter dans le discours social ordinaire et chez ceux qui le relaient poétiquement le principe d'adhésion à l'époque, à l'utilité, à ce que l'actualité contient d'avenir et de progrès, toutes valeurs que le terme de „moderne“, dans le lexique des poètes radicaux, abandonnera, sous le Second Empire, pour désigner plutôt une adhésion problématique non à l'époque mais à

l'histoire, non à l'utile mais au beau, non à l'avenir mais au présent.<sup>27</sup> Dans le système d'oppositions sémantiques que génère la notion de modernité s'introduira ainsi à partir de Baudelaire une différence radicale entre „moderne“ et „contemporain“.<sup>28</sup> Chez Mallarmé, le moderne ne sera plus ce qui est actuel, mais plutôt une forme de virtualité du temps: un „Présent“ absent parce qu'il se dérobe en permanence, notion vague que le poète élabore dans le prolongement des méditations de Saint Augustin sur le temps: „Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas.“<sup>29</sup> („Faute, ajoute-t-il, que se déclare la Foule, faute – de tout“,<sup>30</sup> voulant dire par là, notamment, que dans une société désagrégée, „sans stabilité, sans unité“, et sans interlocuteur collectif auquel le poète puisse s'adresser au-delà du cercle de ses pairs chacun imbu de son irréductible individualité, „il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif“).<sup>31</sup> Dans l'esprit des poètes modernes, le contemporain (dont le synonyme pourrait être le synchrone) devient en quelque sorte l'antonyme du moderne. Du Camp, Coppée, Catulle Mendès ont été des *contemporains*, se voulant en prise sur leur époque, ils lui ont témoigné leur adhésion et, du coup, ont été lus d'abondance par leurs contemporains. Ceux qui s'y refuseront (Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud essentiellement) seront, eux, *modernes* pour des raisons inverses d'inadhérence critique, polémique et subversive (et, du coup, peu lus ou mal lus par leurs contemporains). „Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain [...] quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart“,<sup>32</sup> écrit encore Mallarmé dans la conscience d'habiter un trou du temps, une vacance de l'Histoire, désormais sans passé et encore sans futur, et dans la conviction, aussi bien, qu'il entre dans la propriété même du sujet, à l'âge moderne, d'être en désadéquation non seulement avec sa propre identité à soi, mais également avec l'époque qui est présumée la sienne.

4. Modernes à leur façon – et d'une modernité non encore émancipée du principe de contemporanéité, de saisie de l'époque dans ses transformations et ses promesses d'avenir –, les romantiques ont pensé leur intervention poétique comme contrecoup et compte tenu de la fracture révolutionnaire. Comment ne pas voir que le cours du siècle est semblablement rythmé par une succession de convulsions historiques, dont les esthétiques qui les ont suivies ont été à chaque fois, selon des modalités diverses, la caisse de résonance négative? De ce point de vue, la poésie de Lamartine à Apollinaire, au-delà de ses pratiques de plus en plus singulières d'un siècle à l'autre, s'appréhende comme un ensemble organique dont l'histoire littéraire a souligné les accidents et les ruptures sans voir que ceux-ci participent en fait, dans la continuité, de la recherche exacerbée d'une place et d'un rang qu'elle entend tenir dans l'Histoire. Genre refoulé par excellence de la Révolution française – laquelle n'a eu d'yeux et d'oreilles que pour l'histoire et l'éloquence –, la poésie, très paradoxalement, a été le sismographe privilégié de toutes les secousses du siècle. Romantisme, Modernité, Modernisme sont les trois

grands moments de son devenir, contemporains des révolutions (1789, 1830, 1848, 1870 essentiellement) et surtout de leurs lendemains plus ou moins écoeurés. Aux Trois Glorieuses répondent l'inflexion d'un Hugo vers le libéralisme autant que l'abandon par un Vigny de „[ses] gênantes superstitions politiques”.<sup>33</sup> A 1848, puis décembre 1851, la propagande épique d'un Hugo en exil, mais aussi le désenchantement politique d'un Baudelaire et le credo réactif de la „poésie pure”. A la Commune, contradictoirement, l'activisme d'un Rimbaud bientôt en réserve définitive de la poésie et l'action restreinte d'un Mallarmé célébrant autant qu'apostat de la religion poétique. Et bientôt à 14-18, du moins dans la vulgate alimentée par leurs adeptes, l'explosion dadaïste puis surréaliste. C'est moins, du reste, par la ponctualité de leurs réponses à des situations nouvelles que les poètes modernes écriront leur propre histoire, que par la conscience, alimentée par ces effondrements successifs du pouvoir, de vivre en temps de crise, de déstabilisation chronique. Le mot „moderne” au XIX<sup>e</sup> siècle – lequel, comme disait Sartre, a inventé l'avenir –,<sup>34</sup> traduit, sous cet angle, le sentiment diffus d'une accélération de l'Histoire, qui fait que l'écart entre l'ancien et le nouveau se rétrécit, en sorte qu'à la conception cyclique de l'Histoire (celle d'un éternel retour) se substitue une conception linéaire, plus discontinue que cumulative. De là, parmi d'autres traits, la fascination que la mode inspire aux poètes modernes, de Gautier à Mallarmé ou Charles Cros, en passant par Baudelaire, cette mode qui n'est rien de moins, selon l'excellente expression de Karlheinz Stierle, qu'un „médium du temps accéléré”.<sup>35</sup> Le rapport au temps, tel qu'il est figuré dans le „mal du siècle”, exprime à sa manière, certes, la volonté tout idéale de suspendre le cours du progrès („Ô temps! suspends ton vol”),<sup>36</sup> la poésie imposant un contre-rythme à l'évolution de la civilisation moderne. Et l'on comprend pourquoi le qualificatif de „moderne”, trop ancré dans l'évolution historique, n'a pu que tardivement, avec Baudelaire, et avec la sophistication conceptuelle que l'on a vue, s'imposer pour désigner la nouveauté littéraire – „romantique” avait du moins l'efficacité de proclamer la nouveauté sans nécessairement la faire équivaloir à l'essor idéologique et technique, et sans la placer sous une détermination d'époque définie. Reste que cette accélération de l'Histoire, les modernes l'éprouvent avec un sentiment mêlé d'horreur (de perte, de déclin du monde et de soi-même dans un monde qui „change”) et de fascination (à l'égard de possibilités, de forces, d'énergies sur lesquelles se règle, en dehors des règles acquises, une liberté toujours à reconquérir), qui trouve à s'exprimer, parmi d'autres modes, dans le motif obsessionnel de l'ordre dans le chaos et dans la revendication forcenée de la liberté de Musset et surtout du premier Hugo, clamant en préface à ses *Odes et Ballades* (1828) qu'il faut espérer „qu'un jour le dix-neuvième siècle, politique et littéraire, pourra être résumé d'un mot: la liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art”,<sup>37</sup> puis, à peine deux ans plus tard et un cran au-dessus, que „le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le *libéralisme* en littérature” et que „[la] liberté dans l'art, la liberté dans la société [constituent] le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques”.<sup>38</sup> Etre moderne, c'est donc intériori-

ser une façon nouvelle de voir et de créer le monde selon des paradigmes qui ne sont guère rapportables au cours ordinaire du temps. En ce sens, la modernité se conçoit et se pratique tout au long du siècle comme une négativité historique qui s'exprimera, de Vigny à Mallarmé et de Lamartine à Rimbaud, à travers une poétique de la rupture de plus en plus radicale. Dans ce geste de rupture, qui suppose aussi bien que la littérature déborde ses propres frontières, la poésie au marteau du père Hugo – „mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes” –,<sup>39</sup> anticipe Nietzsche comme la plongée de Baudelaire „Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!”<sup>40</sup> préfigure Freud revu par les surréalistes.

5. Au rythme de ces ruptures successives sur la scène politique, des poétiques se façonnent toujours plus radicales en effet, et apparemment peu articulables en continuité l'une à l'autre: quel rapport entre l'élegie lamartinienne ou la forge égocentrique et prophétique d'un Hugo avec l'énonciation blanche et les sonnets ironiques d'un Mallarmé, où le langage, faute d'objet, semble n'avoir plus de prise que sur lui-même? Les romantiques posent la question du sujet, les „poètes purs” (Baudelaire en tête) celle du monde, les post-Parnassiens celle du langage (de Mallarmé à Apollinaire). En fait, à mieux y regarder, c'est la même question principale que l'on retrouve au cœur de toutes les modernités poétiques, à savoir celle de la représentation: que représente au juste le poème ou que lui reste-t-il à représenter? et comment le représente-t-il? Baudelaire ne dit rien d'autre, de façon ramassée: „Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même”.<sup>41</sup> Chaque moment moderne se modulera sur ce problème en faisant de la poésie le lieu par excellence de la spécularité littéraire (qu'elle soit miroir de soi ou miroir du monde) à laquelle les romanciers d'ailleurs, de Flaubert à Zola, et, plus tardivement, les dramaturges, resteront sensibles. La modernité poétique, ainsi conçue, désigne les avatars du „problème”, comme dit Valéry, qu'est au fond la littérature depuis le romantisme pour ceux qui la pratiquent, écrivains et lecteurs. Problème politique et social, tout d'abord, redisons-le: le rêve ininterrompu d'une poésie de l'action qui, de Lamartine à Breton, tente de réconcilier l'art et la vie trouve à se réaliser fantasmatiquement dans le concept de „vie moderne” porté par Baudelaire et dont la poésie serait l'expression idéale et quintessenciée, y compris dans le renforcement névrotique de son autonomie. Le siècle voit se succéder des figures de poètes antinomiques, tour à tour „pélican”, „albatros”, „cygne” ou „crapaud” qui à chaque fois réfèrent à une parole doublement tentée de dire le tout et finalement ravalée à exprimer le rien de son désenchantement. Baudelaire „dépolitiqué”, Lautréamont nihiliste, Mallarmé tenant de „l'action restreinte”, Rimbaud communard supposé puis marchand d'armes, Apollinaire libertaire et chanfrein des beautés de la guerre, chacun est porté par la contradiction d'une parole vaine, bien loin de celle qui fait mine d'avoir fait chorus tout au long du siècle, celle du prophète Hugo. Autant dire que le rapport du poétique au politique, du langage à l'Histoire, du sujet au monde ne doit pas être pensé comme immédiate-

té: le politique agit par réfraction et par médiation, de même que l'Histoire ou le monde, vastes référents que le poème désigne par allusions et allégories. Car l'espace poétique est avant tout une utopie qui réclame un maximum d'étanchéité par rapport aux contingences de l'histoire événementielle.

6. C'est là que se situe le second „problème“ de la poésie de la modernité, proprement littéraire cette fois, mais résolument articulé sur une disposition politique. En décalage avec le siècle du progrès et de la technique qui l'a fait naître (ou re-naître), la poésie moderne se conçoit elle-même comme dispositif technique. Non plus dans le sens où l'ancienne rhétorique concevait un art de discourir dont les normes dupliquaient les valeurs d'un pouvoir absolu, mais bien dans le sens inventif et utopique également d'une pratique où le langage tient lieu de tout un monde. La poésie n'est pas moderne uniquement lorsqu'elle cheville le transitoire et le fugitif sur l'immuable et l'éternel, pour reprendre les catégories baudelairiennes, mais aussi, comme le montrera de manière accrue la production de la seconde moitié du siècle, lorsqu'elle oppose au réel historique son propre univers de mots. Du romantisme à l'Esprit nouveau et selon des écritures de plus en plus spécifiées, la poésie se conçoit et se pratique dans l'idée qu'elle s'autogénère au point de se désolidariser de l'institution sociale qui la fonde en substance, le langage. Bien évidemment, ce mythe adamique d'un langage nouveau n'a de sens que dans la relation au monde que le poème dénie: à des degrés divers et de plus en plus paradoxalement, avec la montée des avant-gardes au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la poésie moderne déplace par le langage les modes d'énonciation du monde, celui-ci étant perçu (dès les romantiques d'ailleurs avec le paysage-langage) comme un code à part entière. De ce point de vue, la trivialisation de la poésie qu'inaugure Baudelaire avec le poème en prose et qui culminera avec le poème-conversation d'Apollinaire, en passant par le collage chez Laforgue, ne doit pas être considérée comme une irruption réaliste du monde sensible dans la représentation poétique, mais plutôt comme une mise à distance ironique et critique de deux codes qui ont fait sécession. Si la poésie moderne se met à dire le monde, c'est, en le citant, pour le mettre à distance ou pour en conjurer non sans ambiguïté l'emprise qu'il exerce sur le sujet (ainsi, le paradigme de la nouveauté, tel qu'il s'impose sous le Second Empire, n'est pas étranger lui-même, par refus autant que comme conséquence, au mode de production des biens dans un monde industrialisé).<sup>42</sup>

7. La modernité poétique n'institue pas seulement un nouveau rapport au temps: elle transforme aussi l'espace poétiquement figuré. La poésie moderne est urbaine, quel que soit d'ailleurs son objet, qui peut être rural comme chez les romantiques (du moins chez les poètes), encore tributaires de représentations pré-industrielles. Elle s'énonce du point de vue de la ville – de Paris, pour tout dire – dans laquelle se trouve, fût-ce en posture de retrait et de dégoût, le poète. Plus exactement, la vie urbaine qui est l'expression la plus tendue de la modernité, fa-

çonne de nouvelles manières de voir, de penser et d'écrire le monde urbain et extra-urbain. C'est la ville qui, pour reprendre en les détournant les mots de Lamartine, „a fait descendre la poésie du Parnasse",<sup>43</sup> ce qui a eu pour conséquence de renouveler son fonds mythologique, son lexique et quelques-unes de ses conventions langagières que le romantisme devait mettre à mal. Walter Benjamin, d'autre part, comparait la prosodie de Baudelaire au plan d'une grande ville,<sup>44</sup> en suggérant que le lecteur incognito peut se promener de pâté en pâté, suivant le pas et le rythme du flâneur. Allégoriquement, cette lecture propose de comprendre la ville non pas comme motif ou thème du poème (ce qu'elle peut évidemment être, mais pas nécessairement), mais bien comme le lieu d'énonciation du poème, impliquant l'intégration de nouveaux modes de discours, rapportables aux inventions techniques du siècle. Hugo chantre de l'aérostat et du télégraphe, Baudelaire contemporain de la photographie et fasciné par le journal quotidien, Mallarmé rêvant de tirer parti des „engins de captation du monde moderne"<sup>45</sup> tels que le phonographe ou le cinématographe et mettant en forme poétique éclatée dans *Un Coup de dés* le dispositif typographique du journal d'information, Laforgue enregistrant littéralement les cris publics, Apollinaire mimant poétiquement les affiches publicitaires, ce ne sont là que quelques indices très visibles d'une mutation profonde qu'opère la poésie moderne dans l'histoire des représentations, avec une équivoque très trouble qui la fait envier et rejeter d'un même geste les nouveautés techniques dans le domaine des communications alors même qu'elle se dénie tout pouvoir de dire encore quoi que ce soit. Dans la seconde moitié du siècle, la ville, ou plus exactement l'existence urbaine, exercera encore un autre effet sur le discours poétique, dont on peut observer, chez Mallarmé ou encore chez Laforgue qu'il amorce un processus de double intériorisation. Non seulement l'univers représenté se trouvera quelquefois réduit aux quatre murs d'un appartement, mais encore ce décor absorbera comme une éponge le sujet qui l'habite, lequel, sans voix, ne sera plus guère dit que par les objets dont il a composé son décor. Cette forme urbaine de l'intérieur, en tant que thème et site du poème, est sans doute, pour partie, le compte tenu poétique, tardif, des transformations du décor et des formes de la vie sociale au moment où la ville (singulièrement Paris) et ses usages s'imposent à tous les esprits comme norme de prestige, découpant l'espace national (français) en deux zones incommensurables, capitale et province. Elle est aussi, pour tant de poètes citadins dont le champ thématique se rétrécit à mesure que s'approfondit leur expérience du langage, le moyen crédible, vraisemblable, de mettre en œuvre une rhétorique latérale, dans le régime de laquelle, aux dépens de la métaphore détrônée, métonymie et synecdoque tendent à vidanger l'univers représenté de la présence du sujet (lequel sera dit indirectement, par les effets qu'il exerce ou qu'un espace de vie lui adresse) et s'accordent à une perception fétichiste du monde, sociologiquement cadrée. Cet univers d'objets vaut en effet par l'empreinte qu'il reçoit et la présence absente qu'il signifie. L'„intérieur" est ainsi fonction du mode d'élaboration du texte, et peut-être même une fonction textuelle, comme telle relia- ble aux conditions pratiques de l'exercice poétique dans la seconde moitié du siècle.

cle. Intérioriser le décor du poème, c'est en effet, avec d'autres ruses thématiques visant un semblable enjeu, épurer le répertoire du représentable et identifier l'écriture à un exercice de haute virtuosité rhétorique: „l'anecdote, à bon marché“<sup>46</sup> manquant, reste l'exploit verbal ouvrageant un matériel quelconque, entre trivialité, banalité et néant.

8. La modernité poétique est affaire de code, de forme et de rhétorique (de *révolution du langage poétique*, comme on disait jadis). Du trimètre hugolien au calligramme, en passant par le poème en prose et le vers libre, les langues poétiques se multiplient au fil du siècle. Si l'on peut encore appréhender, comme l'observait un peu rapidement Barthes,<sup>47</sup> un style romantique relativement homogène chez Lamartine, Musset et Vigny – Hugo mis à part, du moins après ses premières *Odes* –, quoi de plus distinct que les écritures symbolistes idiomatisées et presque autonomes d'un Mallarmé, d'un Rimbaud ou d'un Laforgue? Cette évolution a conduit à penser la modernité poétique en termes d'autotélisme, de réflexivité, de spécularité, de pur objet formel, chaque texte s'auto-regardant dans son acte de parole singulier tout en renvoyant au mythe d'un Grand Texte perdu à retrouver ou d'un langage adamique à reconstituer à l'horizon du Livre. Dire le langage, ses utopies et ses apories, c'est le lieu même, sinon le lieu commun, de la poésie après Baudelaire. Il est vrai que le *topos* envahit le discours poétique comme le comble du désenchantement – ne plus rien dire que le dire, ou l'impossibilité de dire, entre „Aboli bibelot d'inanité sonore“ (Mallarmé),<sup>48</sup> „Os sonore mais très nul“ (Laforgue)<sup>49</sup> et „Bibelots d'emplois incertains“ (Cros).<sup>50</sup> Néanmoins, le ver est dans un fruit plus précoce. Au-delà d'un bavardage et d'une rhétorique de l'enflure toute en surface, les romantiques sont déjà pris d'une semblable désillusion langagière. Jacques Rancière vient de le montrer: l'esthétique romantique instaure „un principe qui la ruine“, car „ce qu'elle nie, c'est la poétique de la représentation, telle qu'elle se fondait dans une tradition remontant à la *Poétique* d'Aristote“. <sup>51</sup> Les inventions poétiques qui jalonnent le siècle en s'annulant et en se dépassant les unes les autres sont autant de tentatives de pousser le langage dans ses derniers retranchements communicationnels, en même temps que la négation radicale de toute velléité de réduire le poétique à un simple appareillage de prescriptions et de conventions. La licence poétique n'a plus de raison d'être alors que le poème „se libère“, s'adjuge la prose, envahit l'appareil paratextuel du livre, se confond avec la conversation, et se donne à voir autant sinon plus qu'à lire. La liberté du vers n'est qu'illusoire dans la mesure où chacun des poètes qui se libère entend rationaliser sa propre pratique, l'instituer en science du rythme (l'objet théorique fantasmatique par excellence, de Baudelaire à Mallarmé) et du langage (chez Mallarmé, de manière systématique et pas seulement dans son projet de thèse de linguistique) et, au-delà, l'imposer comme norme rationnelle à l'ensemble de ses pairs tenus d'apercevoir dans l'extrême singularité la marque d'une vérité originare indiscutable et enfin révélée (de là l'effervescence des codes de substitution au vers strict, et les luttes pour les imposer tour à tour, et l'extraordinaire anomie qui s'empare de

l'école symboliste, disloquée dès sa naissance).<sup>52</sup> Cela dit, l'effraction du vers libre, si spectaculaire qu'elle soit et si fortement qu'elle ait agi sur les esprits au-delà même du cercle des poètes (la presse en parle et en débat), n'a peut-être été, cependant, que l'écume trop visible et le slogan trop propagé d'un changement autrement plus profond, radical et diffus, qui touche à la rhétorique du discours poétique et aux tropes qui le gouvernent en articulant à une forme une représentation du monde articulée elle-même à une conception du pouvoir imparti au langage: métaphore et antithèse romantiques (dont Lautréamont signera parodiquement l'acte de décès), oxymore et allégorie baudelairiens, parataxe rimbaldienne, métonymie et synecdoque chez Mallarmé, Verlaine, Laforgue ou Corbière, calembour apollinarien ou encore régression surréaliste vers la métaphore reconquise. Ces transformations rhétoriques expriment certes un rapport au monde qui se modifie (dans le sens tantôt d'une réification marchande, tantôt d'une restauration mythique, l'une et l'autre conséquences de l'essor industriel, et de ses crises qui ne sont pas que „de vers“), mais tout autant l'évolution interne du champ des formes. L'autotélisation du poétique moderne a une autre conséquence, qui n'échappera pas au vingtième siècle formaliste et structuraliste, notamment aux dernières avant-gardes que sont *Tel Quel*, *Change* et *TXT*: l'émergence et l'affirmation d'une science du langage dont la poésie, conçue avec Valéry comme „littérature réduite à l'essentiel de son principe actif“,<sup>53</sup> serait le champ d'expérience autant que d'accomplissement. Dans *L'Idiot de la famille*, Sartre soulignait le „divorce objectif de l'Art littéraire et de la Science“. Profondément unis au XVIII<sup>e</sup> siècle (Voltaire et Newton, Diderot et l'Encyclopédie, etc.), la science et la littérature, au siècle suivant, se sont désolidarisés, conséquence de la division du travail intellectuel, laquelle a privé la littérature de toute fonction scientifique et la science de toute nécessité d'un adjuvant littéraire dans la production de son propre discours.<sup>54</sup> Par corrélation dialectique et somme toute paradoxale, ce divorce explique en partie le développement de la „poésie pure“ (Vigny, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry) comme science de l'expression, bien davantage que comme pure stratégie de dépassement de l'art social ou de la poésie philosophique tant débattus chez Baudelaire.<sup>55</sup> A la fin du siècle, le modèle linguistique (parallèlement au développement de la philologie) s'impose dans la réflexion théorique des poètes. Mallarmé évoque explicitement, dans son projet de thèse de doctorat sur ce qu'il appelle la „Science du langage“, la nécessité d'établir, „dans la technologie intellectuelle“, la place requise à une linguistique et à une poétique considérée comme science.<sup>56</sup> Au rabais, des prosodies rationalisées voient le jour, telles que celle de René Ghil (d'ailleurs en relation de synchronie avec une semblable évolution dans le champ artistique, de Manet à Seurat ou Signac), signant en 1885 (l'ouvrage sera réédité six fois jusqu'en 1906) un *Traité du Verbe* qui entend fonder une instrumentation verbale rigoureusement „scientifique“. Une *physique* du langage, qui aboutira à la fameuse „poïétique“ de Valéry accompagne la poésie moderne, de la même manière que le roman s'est appuyé tantôt sur une physiologie (chez les réalistes, de

Balzac à Zola), tantôt sur une psychologie (chez les romanciers conformes de la société correcte, Bourget et Barrès entre autres rescapés).

9. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la modernité poétique vire au modernisme. Faut-il voir dans ce qu'Apollinaire, en pleine crise des valeurs symbolistes, a appelé „l'Esprit Nouveau" une concession au contemporain et à ses mirages techniques ou, au contraire, une mise en excès du moderne? Chez Apollinaire, „homme-époque autant qu'un homme de l'époque", selon le mot de Savinio cité par Anna Boschetti,<sup>57</sup> les positions sont tout en contraste et finement dialectisées. Son engagement futuriste, sa célébration des beautés érotiques de la guerre, des canons, des avions, de la Tour Eiffel et des „belles sténo-dactylographes", se doublent de retrouvailles lyriques, mythologiques et merveilleuses qui l'inscrivent en porte-à-faux dans le siècle nouveau, un pied dans une tradition qu'il ressuscite, l'autre dans l'effervescence chatoyante du moderne. Soit une position potentiellement fondatrice, acquise au terme d'une trajectoire de compagnonnages et de ruptures (notamment futuriste) successifs, mais que seul Breton parviendra à occuper efficacement dès 1924 en fondant le surréalisme, en hommage, ne serait-ce que par le mot, au grand Guillaume qui lui aura déblayé le terrain. En fait, l'ambition d'Apollinaire est de réactiver à son profit la figure mallarméenne du poète sur tous les fronts de de la réflexion esthétique. Ce n'est pas pour rien qu'il incarne une figure phare et polémique de l'avant-garde européenne, puisque chez lui s'articulent les tendances les plus diverses (allant du symbolisme attardé au pré-surréalisme) qui agitent la littérature, les arts plastiques et même la musique des années 1910. Avec Apollinaire, et les poètes „cubistes" en général, c'est aussi à une première tentative de refonte du système des valeurs culturelles qu'on assiste, promise à radicalisation sous bannière dadaïste, surréaliste ou encore lettriste, à travers la promotion des arts naïfs, bruts ou sauvages ou la pratique semi-lettrée et semi-populaire du calembour (y compris visuel), du poème graffiti ou du poème affiche – autant de façons de retourner contre les valeurs consacrées, pour les délégitimer ou dévoiler l'arbitraire de leur légitimité, les contre-valeurs que celles-ci dénie.

10. Du point de vue de la logique absolutiste de l'avant-garde, Apollinaire n'en reste pas moins une figure impure, trop encombrée de traditions ou même de concessions au siècle – „L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X".<sup>58</sup> S'il appelle à innover tous azimuts au nom même de la poésie („On peut être poète dans tous les domaines", lance-t-il dans „L'Esprit nouveau et les poètes"),<sup>59</sup> il demeure par trop ancré dans les débats esthétiques de son temps qu'il assume sans véritablement les dépasser. Ce sera la tâche du dadaïsme puis du surréalisme, tirant conséquence non seulement de la catastrophe européenne de la Première Guerre mondiale, mais aussi de la Révolution d'octobre. Les deux conflagrations, qui opèrent de façon conflictuelle dans les consciences, puisqu'elles signent l'une la fin d'un monde ancien, l'autre l'à-venir d'un nouveau monde, relancent la ques-

tion de la modernité sur d'autres voies. D'une part, car il a la peau dure, le symbolisme se survit au sein de la *Nouvelle Revue Française* à travers Valéry, Claudel et Gide cependant soucieux d'ouverture et d'éclectisme, mais aussi vigilants à ne pas perdre des positions de prestige social: on n'y est ni contemporain ni moderne, mais les deux à la fois, à doses homéopathiques, au nom d'un néo-classicisme de bonne compagnie. De l'autre, dans les zones avant-gardistes, à travers Breton, Soupault et Aragon, c'est aussi un certain symbolisme qui se prolonge, mais sur un mode plus effronté (où prévaut la figure nostalgique et irrévérencieuse à la fois du *Mont de piété* dans lequel Breton remise, avant de les y récupérer sous d'autres formes, la constriction et l'aération mallarméennes du texte et l'égarement rimbaldien). Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, mâtinés de Vaché, de Reverdy, puis de Duchamp, sans oublier Dada qui aura fixé plus durablement l'esprit de rupture, maillent un nouveau réseau de références dans l'exaltation de la révolte et de la subversion, et d'abord de l'art lui-même considéré, dans sa factice autonomie, comme superstition bourgeoise. On s'y dit résolument moderne, en déplaçant les lignées et les traditions – souvenons-nous des litanies du *Manifeste du surréalisme* de 1924: „Swift est surréaliste dans la méchanceté. Sade est surréaliste dans le sadisme. Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. Constant est surréaliste en politique. Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête“,<sup>60</sup> etc. Mais surtout on tranche le nœud gordien qu'est devenue la question du moderne, manière forte de rompre avec un certain XIX<sup>e</sup> siècle poétique, celui des Grandes Têtes Molles romantiques ou des stériles Parnassiens. Rompre et surtout instaurer non plus une poésie nouvelle – qui s'essayera cependant à développer une technique, qui est dénégation significative de toute technicité, avec l'invention de l'écriture automatique et le récit de rêve, entre autres, – mais tout un rapport inédit au merveilleux et à la trivialité transfigurables du quotidien. Héritiers de Rimbaud plus encore que d'Apollinaire à cet égard, les surréalistes accueilleront ainsi, contre les normes instituées, tous les arts populaires, du cinéma à la chanson, de la même manière qu'ils appelleront, en rupture avec la singularité de l'artiste autonome et créateur transmise par les modernes du siècle précédent aux poètes académiques du nouveau siècle, à promouvoir l'intervention collective, la productivité aléatoire, l'abattement des frontières entre les arts comme entre l'art et la vie. „Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un“, écrira Breton. Le „matérialisme enchanté“<sup>61</sup> du surréalisme révolutionnaire fonde, ainsi, par un effet de révolution au sens étymologique du terme, une manière de nouveau romantisme, avec lequel d'ailleurs il partage un grand nombre de traits, Breton lui-même, dans son manifeste de 1930, admettant que son mouvement pouvait „passer [...] pour la queue“ du romantisme.<sup>62</sup> Le retour du politique n'est pas le moindre signe de ce néo-romantisme: il donnera à articuler au cours du XX<sup>e</sup> siècle (et la prégnance de la référence surréaliste jusqu'à la mort de Breton en 1966 y est pour quelque chose) toutes les révolutions possibles: esthétique, mais surtout sociale, psychique et sexuelle, dont le langage serait le vecteur, en déplaçant vers les mots et leurs agencements la primitive „croyance

en la toute-puissance de la pensée",<sup>63</sup> et dont la poésie, fût-elle „inadmissible" et privée d'existence,<sup>64</sup> demeure, en sa dissolution, le lieu idéalement privilégié.

- 1 Spécialistes respectivement de Laforgue et de Mallarmé, auxquels ils ont réservé de nombreux travaux, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand préparent un essai sur *Les poètes de la modernité*.
- 2 Par allusion à l'ouvrage, classique, de Serge Fauchereau: *Expressionnisme, Dada, Sur-réalisme et autres -ismes*, Paris, Denoël, 1996; rééd. Denoël, Paris 2001.
- 3 Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand: *Les Poètes de la modernité. De Lamartine à Apollinaire*, Collection „Points Lettres", Paris, Seuil, 2003.
- 4 Sur plus d'un point, les pages qui suivent recouperont les deux textes, majeurs, signés par Hans Robert Jauss („La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", in: *Pour une esthétique de la réception*, coll. „Bibliothèque des idées", Paris, Gallimard, 1978, 158-209) et Henri Meschonnic (*Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988).
- 5 La numérotation des paragraphes balisera non tant un parcours strictement chronologique (il y aura des retours, des sauts, des insistances) qu'un ordre tendanciel des arguments, sachant encore que les éléments ou propriétés que les paragraphes distingueront devront en règle générale être pensés dans un rapport d'étroite corrélation, parfois contradictoire.
- 6 Charles Baudelaire: „Le peintre de la vie moderne", in: *Œuvres complètes*, éd. Pichois, tome II, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1976, 694.
- 7 Stéphane Mallarmé: „Magie", in: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1945, 399.
- 8 Charles Baudelaire: „Le peintre de la vie moderne", in: *Œuvres complètes*, tome II, 695.
- 9 Ibid., 724.
- 10 Ibid., 695.
- 11 Ibid., 695.
- 12 Ibid., 724.
- 13 Ibid., 694-695.
- 14 Leconte de Lisle: Préface aux *Poèmes et Poésies* (1855) – parue l'année même où Du Camp publie ses *Chants modernes* – in: *Poèmes antiques*, éd. Gothot-Mersch, coll. „Poésie", Paris, Gallimard, 1994, 315. „Je crois, écrit-il même, qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains" (Ibid., 318).
- 15 Pierre Bourdieu: *Méditations pascaliennes*, coll. „Liber", Paris, Seuil, 1997, 105-106.
- 16 Ibid., 106.
- 17 Le mot apparaît cependant déjà chez Balzac, in: *La dernière fée* (1823), puis dans la traduction française du *Rheinbilder* de Heine (1843), puis chez Gautier (1852-1855), précédant Baudelaire en sa double célébration du costume contemporain dans l'art et de la mode. On le trouve sous les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, rédigés à

- partir de 1809 et publiés en 1850, employé péjorativement pour désigner „la vulgarité, la modernité de la douane“ de Wurtemberg. L'extrait est daté du 19 mai 1833 (éd. J.-P. Clément, tome II, „Quarto“, Paris, Gallimard, 1997, 2562).
- 18 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in: *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., 420-421.
  - 19 Faisant mine de comprendre l'incompréhension par Mme d'Arpajon des deux vers hugoliens „Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille/ Applaudit à grands cris...“, dans lesquels celle-ci ne voit „que du russe ou du chinois“, le jeune Marcel dit voir, quant à lui, dans cet „effroi“ tardif une rémanence de celui dont furent frappés les contemporains de Hugo à l'égard de vers qui leur paraissaient aussi obscurs qu'à sa grand-mère les „derniers vers de Stéphane Malarmé [sic]“ (Marcel Proust: *Le côté de Guermantes*, in: *A la recherche du temps perdu*, éd. Clarac et Ferré, tome II, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1954, 492).
  - 20 Voir, sur ce point, Jean-Marc Hovasse: *Victor Hugo*, tome I, Paris, Fayard, 2001, 279-280.
  - 21 Victor Hugo: Préface de *Cromwell*, in: *Théâtre*, éd. Thierry et Méléze, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1963, 430.
  - 22 Victor Hugo: Préface de 1824 aux *Odes et ballades*, in: *Œuvres poétiques*, éd. Albouy, tome I, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1964, 272-273.
  - 23 Marc Fumaroli: „Les abeilles et les araignées“, in: *La Querelle des Anciens et des Modernes*, coll. „Folio classique“, Paris, Gallimard, 2001, 131.
  - 24 Ibid., p. 140.
  - 25 Jean-Paul Sartre: *L'Idiot de la famille*, tome III, „Bibliothèque de Philosophie“, Paris, Gallimard, 1972, 107.
  - 26 Baudelaire lui-même a souligné ce genre de paradoxes, conséquences de la déformation dont nous parlons: de même, écrit-il au sujet de la représentation de *Tannhäuser* sur ordre de Napoléon III, qu'„il a fallu en France l'ordre d'un despote pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire“, de même „nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrement attachés aux routines de la littérature dite classique“ („Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris“, in: *Œuvres complètes*, tome II, 787).
  - 27 Dans sa réponse à une enquête sur l'esthétique de l'automobile parue dans *Le Gaulois* en 1896 et recueillie dans ses *Œuvres complètes* sous le titre „Sur le Beau et l'Utile“, Mallarmé introduira un autre terme associé au moderne: celui de vérité. „Le Beau et l'Utile, ayez ce terme moyen, le Vrai. Le Beau, gratuit tourne à l'ornement, répudié: l'Utile, seul ou qui l'est, alors, à des besoins médiocres, exprime une inélégance. Façonner, exactement, veut, chez l'artisan, une espèce d'oubli quant à l'usage autant que du bibelot – seulement la mise en œuvre directe de l'idée, comme l'objet se présente, pour plaire et servir, causant une impression, toute moderne, de vérité“ (*Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 880). On remarquera que sur ce sujet d'apparence futile, Mallarmé retrouve la structure conceptuelle de l'argumentation baudelairienne quant à la modernité comme alliance de l'éternel et du transitoire: dépassement dialectique de l'utilité et de la beauté, le vrai est moderne en tant qu'il échappe au beau, vu comme pure ornementation, et à l'utile, vu comme simple réponse à des usages et à des besoins médiocres.
  - 28 On pourrait sous cet angle schématiser l'évolution du discours poétique, du romantisme au modernisme, sous la forme d'un losange couché, aux deux extrémités duquel /modernité/ et /contemporanéité/ se rejoindraient jusqu'à se confondre (soit, d'une part, au moment du romantisme et, d'autre part, au moment de la refonte moderniste entreprise par Apollinaire), alors qu'au centre de cette figure, correspondant à la période allant de

- Baudelaire à Mallarmé, se situerait le point de disjonction et de contradiction maximales entre ces deux représentations du rapport à l'époque.
- 29 Mallarmé remplace systématiquement les trois points de suspension par deux points..
  - 30 Stéphane Mallarmé: „L'Action restreinte“, in: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 372.
  - 31 Stéphane Mallarmé: Entretien avec Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, 74.
  - 32 Stéphane Mallarmé: „L'Action restreinte“, in: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 372.
  - 33 Alfred de Vigny: *Journal d'un poète*, in: *Œuvres complètes*, éd. Baldensperger, tome II, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1948, 912.
  - 34 Jean-Paul Sartre: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, 190-191.
  - 35 Karlheinz Stierle: *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001, 60.
  - 36 Alphonse de Lamartine: *Méditations poétiques* (1820), in: *Œuvres poétiques complètes*, éd. Guyard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1963, 39.
  - 37 Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, tome I, op. cit., 286.
  - 38 Victor Hugo: Lettre-Préface au *Sylphe*, *poésies de feu Ch. Dovalle* (1830), cité par J.-M. Hovasse: op. cit., 434.
  - 39 Victor Hugo: Préface à *Cromwell*, *Théâtre*, tome I, op. cit., 434.
  - 40 Charles Baudelaire: „Le voyage“, *Les Fleurs du mal*, in: *Œuvres complètes*, éd. Pichois, tome I, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1975, 134. Ironie des choses, confirmant l'hypothèse Bourdieu, ce poème phare de la modernité conquérante, qui ferme l'édition 1861 des *Fleurs du mal* après avoir été destiné non sans clin d'œil à la *Revue contemporaine*, est dédié à Maxime Du Camp, qui fait ici pendant *contemporain* au „poète impeccable“ Gautier auquel la dédicace liminaire rend hommage (Ibid., 3).
  - 41 Charles Baudelaire: „De l'héroïsme dans la vie moderne“, in: *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., 493.
  - 42 Chez Baudelaire, note ainsi Adorno, „[la formule du nouveau] circonscrit la riposte précise donnée par le sujet à un monde devenu abstrait, à l'ère industrielle. Le culte du nouveau et, par conséquent, l'idée de la modernité, est [sic] une révolte contre le fait qu'il n'y a plus rien de nouveau. La ressemblance entre tous les biens produits mécaniquement, le réseau de la socialisation qui emprisonne les objets en même temps que le regard posé sur eux qui les assimile, transforme tout ce qui arrive en quelque chose de déjà vu, en exemplaire accidentel d'un genre, en double du modèle. La strate de ce qui n'a pas été prémédité, de ce qui est libre de toute intentionnalité et qui seule permet de se développer, cette strate semble épuisée. C'est d'elle que rêve l'idée du nouveau“ (Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexions sur la vie mutilée*, coll. „Critique de la politique“, Paris, Payot, 2000, 252).
  - 43 Alphonse de Lamartine: Préface des *Méditations* (1849), in: *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Albin Michel, 1933, XXIV.
  - 44 Walter Benjamin: *Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, 140.
  - 45 Stéphane Mallarmé: „Villiers de l'Isle-Adam“, in: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 492.
  - 46 Stéphane Mallarmé: „Arthur Rimbaud“, in: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 514.
  - 47 Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, coll. „Points“, Paris, Seuil, 1953, 14-15.
  - 48 Stéphane Mallarmé, „Ses purs ongles très haut“, in: *Poésies, Œuvres complètes*, éd. Marchal, tome I, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1998, 37.

- 49 Jules Laforgue: „Un mot au soleil pour commencer“, in: *L'imitation de Notre-Dame de la Lune, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, 1922, 208.
- 50 Charles Cros: „Préface“, in: *Le Coffret de santal*, in: *Œuvres complètes*, ed. Forestier et Walzer, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1970, 47.
- 51 Jacques Rancière: „Y a-t-il un concept du romantisme?“, in: *Modernité et Romantisme*, textes réunis par I. Bour, E. Dayre et P. Née, Paris, Champion, 2001, 289.
- 52 On peut situer dans cette logique de rationalisation des singularités l'effort surréaliste pour imposer l'écriture automatique en tant que parole échappée certes de la fameuse „maison de correction“ dont parlait Breton, mais se donnant néanmoins pour réglée sur les opérations de l'inconscient.
- 53 Paul Valéry: *Tel Quel*, in: *Œuvres*, éd. Hytier, tome II, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1960, 548.
- 54 Jean-Paul Sartre: *L'Idiot de la famille*, tome III, op. cit., 91-96.
- 55 Sur les termes de ce débat et ses sources philosophiques (Kant, Schlegel, Fichte, Cousin), voir Dominique Combe: „L'esthétique kantienne et la genèse de l'„art pur“: Baudelaire et le romantisme“, in: *Modernité et Romantisme*, op. cit., 27-49. Voir aussi Emmanuel Bourdieu, „Note sur le formalisme et ses origines kantienne“, in: *Formalisme, jeu des formes*, textes réunis par E. Pinto, série „Philosophie“, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, 105-110.
- 56 Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, éd. Mondor, op. cit., 849.
- 57 Anna Boschetti: *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1889-1918)*, coll. „Liber“, Paris, Seuil, 2001, 16.
- 58 Guillaume Apollinaire: „Zone“, in: *Alcools, Œuvres poétiques*, éd. Adéma et Décaudin, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1965, 39.
- 59 Guillaume Apollinaire: *Œuvres en prose*, éd. Caizergues et Décaudin, tome II, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, Gallimard, 1991, 950.
- 60 André Breton: *Manifestes du Surréalisme*, coll. „Idées“, Paris, Gallimard, 1979, 38.
- 61 Nous empruntons l'expression à Jean-Michel Devésa: „Des poètes et de leur insoumission“, in: *Modernité et Romantisme*, op. cit., 383.
- 62 A. Breton: op. cit., 110.
- 63 Sigmund Freud: *Moïse et le monothéisme*, coll. „Idées“, Paris, Gallimard, 1967, 153.
- 64 Denis Roche: „La poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas“, in: *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, coll. „Points“, Paris, Seuil, 1980, 207.

---

**Resümee: Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand, Moderne und Gegenwartlyrik: das Vermächtnis des 19. Jahrhunderts.** Die Gegenwartlyrik bleibt der zwischen Hugo und Apollinaire entstandenen modernen Dichtung nach wie vor verpflichtet. In ihrer Abfolge haben jeweils die Romantik, der Parnass, der Symbolismus und der Modernismus eine Gattung erneuert und problematisiert, die im Verlauf der Entzauberungen der Revolutionsgeschichte gleichsam wie eine Widerstandsnische gegenüber der sich ständig reifizierenden Welt praktiziert wurde. Was kann Dichtung heute noch? So oder ähnlich lautet die Frage, die das ganze Jahrhundert hindurch virulent ist. Das Subjekt artikulieren? So wie die Romantiker es versuchten? Die Welt artikulieren? So wie Baudelaire es im Anschluß erprobte? Die Sprache äußern? Diese unmögliche Totalreflexivität riskierten Lautréamont, Mallarmé oder auch Rimbaud. Zwischen Bezeichnungscodes, der Beziehung zur technischen Welt, politischen Dispositionen und dem Verhältnis zur Volkskunst scheint sich die Modernität der Dichtung gerade

---

## Dossier

---

aufgrund ihres Vermögens zu deklinieren, sich jenen Kräften entgegenzusetzen, die sie auf die Gegenwärtigkeit zu reduzieren gedenken. Ihre Modernität zeichnet sich vor allem dadurch aus, eben keine verpflichtende oder gar definitive Antwort auf die obsessive Frage zu haben: was heißt es, modern zu sein?