

Augusto Darde

***RESTER VIVANT* DE MICHEL HOUELLEBECQ :**

UNE MISE À JOUR DU POÈTE MAUDIT

**Porto Alegre
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS FRANCESA E
FRANCÓFONAS**

RESTER VIVANT DE MICHEL HOUELLEBECQ :

UNE MISE À JOUR DU POÈTE MAUDIT

Augusto Darde

Profa. Dra. Beatriz Cerisara Gil
Orientadora

Dissertação de Mestrado em
Literaturas Francesa e Francófonas,
apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

**Porto Alegre
2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Darde, Augusto
Rester vivant de Michel Houellebecq : une mise à
jour du Poète maudit / Augusto Darde. -- 2016.
152 f.

Orientadora: Beatriz Cerisara Gil.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Poesia. 2. Mito. 3. Poeta maldito. 4.
Romantismo. 5. Simbolismo. I. Cerisara Gil, Beatriz,
orient. II. Título.

MEUS AGRADECIMENTOS

à minha orientadora, Profa. Dra. Beatriz Cerisara Gil, pela amizade e pela parceria acadêmica desde o ano de 2010, pelo inestimável apoio em diversos momentos de meu percurso como estudante de literatura, seja no respeito ao ritmo de meu aprendizado, seja na liberdade intelectual que me concedeu desde o início;

à Profa. Dra. Rosa Maria de Oliveira Graça, pela amizade e pelas várias oportunidades que me tem proporcionado em relação ao ensino de Língua Francesa; ao Núcleo de Estudos de Línguas em Extensão (NELE-UFRGS) e a todos os colegas professores; à Associação dos Professores de Francês do RS (APFRS);

ao Prof. Dr. Robert Ponge, pelas orientações relacionadas à produção acadêmica, pelos diversos ensinamentos concernindo a análise de textos literários, sobretudo a poesia, além do amigável acolhimento em seu grupo de pesquisa;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro;

ao meu pai e à minha mãe, Luiz e Clarice, pelo exemplo de inteligência, simplicidade e boa educação, por todo o apoio incondicional em relação a meus estudos;

à minha irmã Ívi, pelo exemplo de inteligência e pelo amadurecimento conjunto, por todo o *spleen* compartilhado; igualmente à Alana, pelo suporte emocional e apoio em minhas atividades artísticas; aos meus irmãos Maurício e Guto, às irmãs Bruna e Pietra, por serem sempre queridos com o mano; à Rejane, por todo o apoio de sempre e pelos cortes de cabelo;

aos meus amigos Paulo e Martin, pela amizade inabalável e pelas reuniões indispensáveis ao bom andamento da presente dissertação; Ramon, Júnior, Kika e Alemão, por compartilharem sua arte comigo e pela paciência em relação à escassez de ensaios; Gabriel e Dou, por tudo que fomos e somos; Lê, pela sensibilidade, inteligência, bom gosto e prontidão como amiga desde as nossas adolescências;

ao coleguismo francófono: Gabi Jardim, Dani Kunze, Dani Cunha, Karol, Taiane D., Taiane M., Mosiah, pela amizade e pelas experiências acadêmicas e não acadêmicas compartilhadas ao longo do mestrado; ao Otávio, pelos xis reflexivos;

à Caroline Brum, por me proporcionar ver e sentir a beleza em tantos sentidos, pelo fundamental suporte emocional e espiritual na difícil reta final da escrita deste trabalho.

RÉSUMÉ

La *malédiction littéraire* n'est pas une exclusivité du temps des Poètes maudits : il s'agit d'un discours assez conventionnel en littérature, actualisé par Paul Verlaine dans ses *Poètes maudits*, ouvrage qui inscrit le terme dans l'histoire de l'art littéraire. Le présent mémoire, composé de deux parties, a pour objectif de procéder à une étude de *Rester vivant*, ouvrage de Michel Houellebecq, en affirmant dans la figure du poète présentée une mise à jour du mythe du Poète maudit. La première partie cherche à exposer les éléments qui fondent cet important mythe du poète à la fin du XIXe siècle français, en partant des premières mythologies de la poésie moderne. La seconde partie présente le texte intitulé *Rester vivant* et analyse les points de similitude et de différence entre le mythe du poète houellebecquien et de ses prédécesseurs maudits du XIXe siècle. Ainsi, en suivant un parcours de différentes mythologies, formées sans doute par des contextes sociaux, politiques et culturels bien divers entre eux, je crois que nous pouvons reconnaître quelques héritages qui stimulent la réflexion sur l'importance du genre poétique dans la société aujourd'hui.

Mots-clés : Poète ; Mythe ; Houellebecq ; Poésie moderne ; Romantisme ; Symbolisme.

RESUMO

A *maldição literária* não é uma exclusividade do tempo dos Poetas malditos: trata-se de um discurso bastante convencional em literatura, atualizado por Paul Verlaine em *Os Poetas malditos*, obra que inscreve o termo na história da arte literária. A presente dissertação, composta por duas partes, tem por objetivo estudar a obra *Rester vivant*, de Michel Houellebecq, afirmando na figura de poeta aí presente uma atualização do Poeta maldito. A primeira parte do presente trabalho busca expor os elementos que fundam esse importante mito de poeta no final do século XIX francês, partindo das primeiras mitologias da poesia moderna. A segunda parte apresenta o texto *Rester vivant* e analisa os pontos de semelhança e diferença entre o mito de poeta houellebecquiano e seus antecessores malditos do século XIX. Assim, através de um percurso de diferentes mitologias formadas, sem dúvida, por contextos sociais, políticos e culturais bem diversos entre si, creio ser possível reconhecer algumas heranças que estimulam a reflexão sobre a importância do gênero poético em relação com a sociedade ainda hoje.

Palavras-chave: Poeta; Mito; Houellebecq; Poesia moderna; Romantismo; Simbolismo.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
 PREMIÈRE PARTIE	
Des premiers mythes du poète moderne au Poète maudit.....	12
 Chapitre 1 La crise de conscience postrévolutionnaire	13
1.1 Contre-révolution et poésie.....	18
Chapitre 2 La poésie moderne : génie, présent et avenir	23
Chapitre 3 Quelques mythes du poète moderne ou les Poètes sacrés	31
3.1 La notion de mythe.....	31
3.2 Le discours de la malédiction littéraire.....	35
3.3 Le Poète mourant de Lamartine.....	39
3.4 Le Poète misère.....	41
3.5 Le mage hugolien.....	46
Chapitre 4 Le Poète maudit	52
4.1 Le Poète maudit selon d'autres études.....	53
4.2 Le cygne et l'albatros.....	57
4.3 L'écrivain isolé : la bohème et l'art pour l'art.....	62
4.4 Les Poètes maudits : absolus et voyants.....	70
Chapitre 5 Le XXe siècle et la désacralisation du Poète	81
 SECONDE PARTIE	
<i>Rester vivant</i> et le poète houellebecquien : une mise à jour du Poète maudit.....	89
 Chapitre 1 L'auteur et le lecteur Michel Houellebecq	90
Chapitre 2 Rester vivant	94
2.1 « D'abord, la souffrance » ou la source de la poésie.....	95
2.2 « Articuler » ou la question de la forme.....	96
2.3 « Survivre » ou les difficultés du poète.....	98
2.4 « Frapper là où ça compte » ou l'objet de la poésie.....	100

Chapitre 3	Une mise à jour du Poète maudit.....	103
3.1	Le Vrai houellebecquien.....	115
3.2	Un art poétique à l'aube du XXIe siècle ?.....	121
	En guise de conclusion.....	130
	Références.....	133
	Annexes.....	136
	Annexe I : <i>Rester vivant, méthode</i> (texte intégral).....	137

Introduction

La littérature en tant que représentation de la réalité sociale m'a toujours intéressé. Plus spécifiquement, l'écriture poétique comme champ d'une connaissance spécifique sur l'existence, non isolée des expériences de vie ; ce qui m'a toujours touché dès le début de mes études en littérature et de ma formation comme professeur, c'est le désir de trouver une *utilité* dans la poésie. Cette utilité – j'insiste à éviter l'isolement de l'objet littéraire – ne se résume pas dans une fruition aristocratique du beau, un plaisir contemplatif : il s'agit de croire à l'existence d'un savoir dans la poésie, d'une *continuation* du poétique après l'action de fermer un livre.

La littérature du XIXe siècle en France est remarquable dans mes préférences de lecteur. Il s'agit d'un contexte où les arts ont sensiblement participé aux réflexions concernant les chemins d'une société en formation, récemment ouverte à une nouvelle organisation politique, culturelle, spirituelle. Le Romantisme et la place y réservée aux poètes est pour moi une source illimitée de sujets pour entreprendre des recherches personnelles et académiciennes.

Je suis également un lecteur enthousiaste de la littérature contemporaine, des expériences esthétiques produites soit par les avant-gardes, soit par les auteurs de la fin du XXe siècle. Concernant ce dernier moment, j'ai pris contact avec l'œuvre de Michel Houellebecq pendant ma Licence. Dans sa production, j'ai trouvé une forte tradition romantique dans laquelle le littéraire peut révéler et observer comme aucune autre expression quelques aspects des différentes époques et cultures où les gens sont immergés. D'après moi, le plus important n'est pas la valeur vérifiable des révélations faites dans le littéraire, mais la légitimation donnée au littéraire de penser le monde avec une pénétration aigüe et distincte. De nos jours, l'œuvre de Houellebecq est représentative de cette légitimation. Ainsi, le travail de conclusion de ma Licence s'est basé sur un de ses romans. Et voici une étude prenant encore son œuvre, alors centrée sur le travail autour de la poésie, ce genre qui m'inspire les curiosités les plus profondes dans l'univers littéraire.

Rester vivant, publié en 1991, est une méthode pour l'écriture poétique visant la formation d'un profil bien défini de poète : l'isolement, les difficultés de survie et la conscience du mépris du public envers son œuvre indiquent dans cette figure de poète une familiarité avec les maudits de la fin du XIXe siècle. Lors de ma décision personnelle de rechercher les fondements de cette première impression, j'ai estimé le

sujet assez convenable pour une étude élaborée. Le présent mémoire propose d'entreprendre une approche comparative entre le mythe du Poète maudit et le poète houellebecquien constitué dans *Rester vivant*¹.

Dans ce moment introductoire, je considère important de souligner un problème de base concernant la définition du mythe du Poète maudit. En général, tous les poètes marginalisés des époques et cultures les plus diverses sont compris comme *maudits*. Les études concernant cet objet, en dépit des riches contributions déjà existantes, ne présentent pas une idée satisfaisante du mythe dans son autonomie symbolique. Dans ma recherche, je vais proposer un concept de Poète maudit : les écrivains qui s'encadrent dans ce monument symbolique sont liés à un contexte historique spécifique et porteurs de projets esthétiques d'une source commune. Un des principaux efforts du présent travail est donc de réunir les données qui rendent possible d'affirmer l'existence des Poètes maudits représentant une époque de l'univers de la création poétique. Bref, la marginalité d'un poète déterminé n'est pas un indice suffisant pour attester qu'il compose le mythe du Poète maudit. Ce problème résolu, je crois que l'approximation entre le Poète maudit et le poète de *Rester vivant* aura des résultats plus profitables.

Ce mémoire est divisé en deux parties principales. La première comprend les bases du mythe du Poète maudit ; le point de départ de la recherche est le début du XIXe siècle français, où les dynamiques idéologiques conditionnent le surgissement du Romantisme en même temps que la poésie moderne : la crise de conscience postrévolutionnaire, l'importance donnée au poète dans les premiers temps romantiques et le rôle social de la poésie, ce sont les sujets du premier et du deuxième chapitres. Le troisième chapitre traite des mythes de poète proprement dits, en apportant d'abord la notion de *mythe moderne* proposée par Claude Abastado dans son ouvrage *Mythes et rituels de l'écriture*, suivi de l'étude de Pascal Brissette sur le long discours de *malédiction littéraire* qui accompagne les champs de la création littéraire depuis toujours. Après ces considérations méthodologiques, je présente en ordre chronologique le Poète mourant, le Poète misère et le Poète mage, tous encadrés sous l'aura morale du Poète sacré romantique. L'étude de ces mythes est faite à partir de l'analyse de poèmes et de manifestes de l'époque, outre des articles de la critique littéraire actuelle. Le quatrième chapitre propose l'étude individuelle et approfondie

¹ *Rester vivant* est disponible intégralement dans l'*Annexe I* du présent travail.

du Poète maudit déjà introduite ci-dessus. Je vais élucider en lui les héritages symboliques des mythes qui le précèdent et indiquer ses particularités. Les ouvrages élus pour la conception du mythe sont *Les Poètes maudits* de Paul Verlaine et *Les Lettres du voyant* d'Arthur Rimbaud. Pour fermer la première partie, le cinquième chapitre suggère quelques signes de l'affaïssement des mythologies envers la figure du poète à partir des premières décennies du XXe siècle.

La deuxième partie du présent travail apporte l'univers de *Rester vivant* afin d'entreprendre les rapports proposés. Le premier chapitre est un bref panorama de la production de Michel Houellebecq et de ses influences. Les divisions de *Rester vivant* et l'analyse de sa composition textuelle sont le sujet du deuxième chapitre. Le troisième chapitre commence par une réflexion sur le sens de *mise à jour du Poète maudit* pour, ensuite, observer les ressemblances et les différences entre les deux figures de poète comparées. Les considérations seront toujours faites en soulignant la reprise de l'importance de l'individu *créateur* et *sensible* en tant qu'objet de valeur pour la construction d'un monument mythique. Pour finir, je me concentre sur l'objet du poète et sa valeur philosophique, en proposant une réflexion sur les possibilités d'un art poétique à l'aube du XXIe siècle.

En guise de conclusion, je fais un survol de l'étude réalisée, en poursuivant la réflexion sur *Rester vivant*. En outre, je vais reprendre quelques traces fondamentales de différenciation entre les deux principaux mythes de poète analysés.

PREMIÈRE PARTIE
Des premiers mythes du poète moderne
au Poète maudit

Chapitre 1 La crise de conscience postrévolutionnaire

Chateaubriand, dans le Livre Cinquième de ses *Mémoires d'outre tombe*, rappelle le jour où, encore garçon, il a regardé une troupe qui descendait la rue vers son hôtel à Paris :

Lorsqu'ils avancèrent, nous distinguâmes deux têtes échevelées et défigurées, que les devanciers de Marat portaient chacune au bout d'une pique : c'était les têtes de MM. Foulon et Bertier. Tout le monde se retira des fenêtres : j'y restai. Les assassins s'arrêtèrent devant moi, me tendirent les piques en chantant, en faisant des gambades, en sautant pour approcher de mon visage les pâles effigies. L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer. « Brigands ! » m'écriai-je, plein d'une indignation que je ne pus contenir, « est-ce comme cela que vous entendez la liberté ? ».²

C'était le 23 juillet 1789, quelques jours après la prise de la Bastille. Foulon et Bertier avaient été massacrés par la foule, ce qui a été l'un des premiers traumatismes et l'annonciation de la suite de violences révolutionnaires qui viendraient. Il n'importe pas si le petit breton a vraiment eu le courage de défier les révoltés, si la description véhémement et bien détaillée représente l'événement tel qu'il s'est passé ; l'important de signaler, c'est l'interrogation lancée depuis le haut de la fenêtre. Elle représente un symptôme historique, révèle une contradiction bien marquée, le fondement de ce qui serait – ou qui était déjà – la crise de conscience postrévolutionnaire qui a déclenché un carrefour d'idées et de positions politiques dont les nuances étaient à côté de la construction d'un nouveau siècle, c'est-à-dire d'une nouvelle société.

La menace constante de toute sorte d'effondrement remplaçant un ordre traditionnel e stable a créé une disposition contre-révolutionnaire, même chez quelques-uns qui avaient des sympathies envers la révolution. Chateaubriand, lui-même, nous dit : « Ces têtes, et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; j'eus horreur des festins de cannibales, et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit ».³ Le désenchantement sera de plus en plus dominant. Mais ce n'étaient pas ces « cannibales » les seuls responsables de la violence. Les raisons de cette réalité nouvelle et inattendue seraient ailleurs :

² CHATEAUBRIAND, F.-R. *Mémoires d'outre tombe*. Paris: Le Livre de Poche, 2011, p. 390.

³ Ibidem.

La contre-révolution ne doute pas que la philosophie soit responsable de la Révolution et de ses horreurs. Les plus grands et les plus illustres des écrivains du XVIII^e siècle sont pris à parti, et les titres mêmes de l'Homme de Lettres, proclamés naguère si haut, sont contestés. Le ministère de l'écrivain est une des cibles de la contre-révolution ; le littérateur qui prétend servir de guide au genre humain est dénoncé comme fauteur de désordre et de subversion ; il incarne cette raison usurpatrice qui altère l'ordre social.⁴

Si les dispositions contre-révolutionnaires éclatent définitivement à partir de la Révolution – surtout à partir des années 1793-94 – et en ciblent une des causes sur les philosophes du XVIII^e siècle, la crise de conscience postrévolutionnaire se place dès lors dans un autre niveau, non seulement dans le parti de ceux qui ne voulaient pas le changement de l'ordre social. Cette crise a d'abord eu deux côtés principaux, celui qui considérait encore avec optimisme toutes les leçons apportées par la pensée philosophique des Lumières, et celui de l'anti-philosophisme, déjà cité. Cependant, la crise ne se définit non plus par ce dualisme, comme si les côtés fussent clairs, bien cernés et résolus chacun dans leurs positions : elle se fonde surtout dans un espace d'instabilité générale. Tous les esprits, sortis de n'importe quelle position dans la discussion principale, ont été bouleversés par cette inquiétude, ce manque de certitudes concernant le présent et surtout l'avenir de la société, l'humanité même. Peut-être jamais auparavant la conscience d'un besoin de reconstruction complète de l'ordre a frappé tous les domaines et les couches du corps social. Cette conscience était bien différente de l'optimisme idéaliste des Lumières : on avait maintenant éprouvé de grandes ruptures idéologiques, les violences et les intrications qui accompagnent une révolution si profonde.

Au courant des années, les différents régimes qui se succèdent illustrent bien cet espace d'instabilité constructive. Un exemple intéressant de la complexité des idées dans les premières décennies du XIX^e siècle peut être observé du côté de la contre-révolution elle-même :

Un mouvement instinctif portait la pensée contre-révolutionnaire vers les notions du passé antérieur à la crise, mais cette réaction ne pouvait satisfaire que ce qui restait des anciennes classes privilégiées, en supposant que leurs privilèges eussent pu se rétablir sous la forme d'autrefois, ce qui était exclu. La classe dirigeante formait désormais un composé d'aristocratie ayant survécu à l'épreuve et nécessairement pliée au nouvel ordre social, et de bourgeoisie nouvellement établie dans ses droits : toutes deux plus que jamais intéressées à définir un ordre commun par-delà leurs conflits et leurs rivalités. Dans ces conditions il est naturel que tout en

⁴ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004, p. 116.

argumentant contre la subversion on accueille des valeurs modernes, et le principe même de mutabilité et de progrès propre à la nouvelle société. Le primat de la réalité sociologique est patent dans des nécessités de cette sorte.⁵

Selon Bénichou, la contre-révolution révèle peu à peu, dans les premières décennies du XIXe siècle, quelques nuances : si l'on essaie de ne pas abandonner les dogmes qui accompagnaient les anciens états privilégiés, il faut obligatoirement les *actualiser*. Ainsi, Chateaubriand affirme dans son *Génie du christianisme*, publié en 1800 : « Le génie évangélique est éminemment favorable à la liberté ».⁶

Si les idées libérales éprouvent un triomphe presque complet jusqu'à la veille de 1830, cela arrivé sans doute grâce à la consolidation de la bourgeoisie en tant que partie politique de la nouvelle structure sociale, le pouvoir favorise dès 1800 une entreprise spirituelle contre-révolutionnaire. Ce parti, composé fondamentalement des ennemis actifs des Philosophes déjà sous l'Ancien Régime et d'hommes plus jeunes dont la formation s'est faite sous le progrès même de la contre-révolution – c'est le cas de Chateaubriand –, a eu un espace considérable pour manifester et organiser ses idées, soit par la création de journaux, soit par la publication et la diffusion d'œuvres.

Pour mieux comprendre les principaux changements d'idées du tournant du XVIIIe au XIXe siècle, revenons à quelques années avant la Révolution. La *Raison* des Lumières s'explique par une particularité : elle n'est pas seulement un exercice analytique de la pensée, mais une activité *sensible*. L'homme de génie, l'homme vertueux, ils sont nés de l'alliage de la Raison et de la Sensibilité⁷. Bénichou observe que « l'homme sensible n'est pas alors un simple type psychologique ; il incarne une façon de penser, étant philosophe dans le sentiment même ».⁸ Cet accord de deux dispositions de l'homme, l'un plus instinctif et l'autre penché vers la réflexion, résume bien l'humanisme moderne, cette acceptation d'un univers complet, la nature de l'homme prise *sans défauts*. Cependant, à la veille du 14 juillet 1789, un débat dans le champ intellectuel s'est fortifié, notamment partant du côté religieux. Ici, avec ses *Études de la nature* publiées en 1784, la figure de Bernardin de Saint-Pierre est centrale :

⁵ Ibidem, p. 147.

⁶ CHATEAUBRIAND, F.-R. *Génie du christianisme, suivi de La Défense du Génie du Christianisme et de la Lettre à M. de Fontanes*, Volume 2, Paris : F. Didot, 1844, p. 256.

⁷ Voir *De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l'éducation* de Mistelet, publié en 1777.

⁸ BÉNICHOU, op. cit., p. 41.

La Sensibilité laïque s'approche volontiers des régions indécises qui la séparent du sentiment religieux, et ne s'abstient pas toujours de les franchir. C'est ainsi, par exemple, que Bernardin de Saint-Pierre, disciple et ami de Jean-Jacques Rousseau, altère étrangement la doctrine de son maître, quand il établit entre la raison et le sentiment une opposition absolue, alors que la philosophie humaniste aimait à montrer derrière le conflit des deux termes leur accord profond, menacé seulement par un sentiment dérégulé ou par une raison mesquine et sèche. Bernardin voit systématiquement dans la raison l'instrument de l'égoïsme et des préjugés particuliers, et dans le sentiment la source de toute valeur universelle.⁹

De la séparation absolue entre Raison et Sensibilité, il a été possible d'attaquer avec plus de certitude les dispositions philosophiques qui voulaient en somme essayer de tout expliquer. Les *Études* de Bernardin insistent sur les plaisirs attachés au mystère, en affirmant que ceci est même un des charmes de la religion. En effet, on peut observer que la pensée de base religieuse ne fût jamais sympathisante de la conquête principale de l'humanisme des Lumières, celle de trouver dans la raison une source de bonheur, c'est-à-dire de plénitude sensible, sans le besoin d'un contrat pour la salvation métaphysique. Ainsi, si les idéaux républicains étaient les responsables des violences révolutionnaires, cette violence ne pourrait qu'avoir la Raison comme cause de leurs excès : d'après les partisans de ces dogmes, la notion de Sensibilité isolée n'aurait évidemment aucune relation avec la Terreur. Ainsi, la position de Bernardin prend force à la suite de la Révolution. De toute façon, bien que la séparation *Raison / Sensibilité* puisse rendre visible les oppositions idéologiques, elle ne sert qu'à nourrir l'instabilité politique, sociale et culturelle à venir tout de suite : l'humanisme des Lumières est brisé.

Le Génie du christianisme de Chateaubriand est un des principaux ouvrages porte-paroles du courant contre-révolutionnaire. Le texte est héritier de ces discussions intellectuelles qui étaient déjà en cours à la veille de la Révolution, se plaçant comme continuateur de la séparation proposée par Bernardin. Allant également contre la Raison, Chateaubriand fait l'éloge du mystère : « Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie que les choses mystérieuses ».¹⁰ Cependant, selon Paul Bénichou, le texte possède aussi quelques nouveautés. L'une est le statut du Sentiment, qui

⁹ BÉNICHOU, op. cit., p. 140.

¹⁰ CHATEAUBRIAND, F.-R. *Œuvres complètes de Chateaubriand*, volume 3, Paris, P.-H. Krabbe, 1854, p. 9.

implique le désaveu de la vie présente et actuelle, il fait du passé sa nourriture de prédilection : il vole tristement vers l'enfance, vers le pays natal, et, au-delà, vers la patrie céleste dont la vie nous sépare. L'euphorie propre à la Sensibilité philosophique est condamnée : le sentiment est, par essence, la mesure d'un manque.¹¹

Cette volonté sans nom et sans objet, une vraie mélancolie, c'est le début de ce qu'on va appeler plus tard le *mal du siècle*, bien explorée dans le *Génie*, surtout au chapitre du *Vague des passions*, et ensuite illustrée par les narrateurs des premiers romans de Chateaubriand, notamment *Atala* (1801) et *René* (1802). En fait, comme pour le poète Pierre-Simon Ballanche, contemporain et partisan de Chateaubriand, le Sentiment pur, ce désir divorcé du monde concret, naît de la Chute, du péché originel, et la mélancolie comme privation d'objet aspire à retrouver la patrie céleste. La nuance fortement subjective n'est pas sans complications : pour l'église il est difficile d'accepter la mélancolie moderne fondée dans la religion. En 1803, dans sa *Défense du Génie*, Chateaubriand est plus prudent et finit par différencier *rêverie* de *foi*.

Si l'humanisme des Lumières a été déconstruit lors de la séparation de Raison et Sensibilité, il a sans doute conquis un regard définitif sur l'homme, c'est-à-dire partant de lui-même. Bénichou observe que, « sermon à part, il est trop clair que la disposition anthropocentrique de la Sensibilité moderne, intacte à travers ses métamorphoses, altère la relation de l'homme à Dieu telle que l'implique la foi chrétienne ». ¹² C'est dans cette disposition même que réside la deuxième et peut-être la plus importante nouveauté concernant les chemins de la spiritualité moderne :

la spiritualité retrouvée prend, significativement, forme esthétique. Le ciel tout entier est devenu une haute littérature que l'idée de Dieu anime. C'est dire quel est son prêtre : l'homme sensible dont les épreuves ont approfondi le cœur, le rêveur irrassasié qui chante son désir, le psalmiste moderne qui peut écrire : « Le cœur humain veut plus qu'il ne peut ; il veut surtout admirer : il a en soi-même un élan vers une beauté inconnue, pour laquelle il fut créé dans son origine » ^{13 14}.

La pensée postrévolutionnaire a en somme créé un espace idéologique à être rempli par une parole légitime qui puisse guider le corps de la société. Il est vrai qu'il y avait encore un parti qui suivait les leçons des philosophes des Lumières : le concept même de *littérature* et sa valeur étaient, selon ce courant, complètement attachés à une

¹¹ BÉNICHOU, op. cit., p. 143.

¹² BÉNICHOU, op. cit., p. 145.

¹³ CHATEAUBRIAND, op. cit., p. 145.

¹⁴ BÉNICHOU, op. cit., p. 150.

notion de connaissance, c'est-à-dire que toute vraie littérature apporterait une instruction. Cela est bien exprimé par Mme de Staël dans son célèbre *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, paru en 1800 : « les ouvrages purement littéraires [...] s'ils ne prouvent pas en même temps la connaissance des hommes et l'étude de la vie, paraissent, pour ainsi dire, des travaux puérils ».¹⁵ José-Luis Diaz¹⁶ liste quelques plateformes de résistance des partisans du savoir laïque :

Nombreux et puissants sont en effet jusqu'à la fin de la Restauration les héritiers des Lumières. Héritiers abâtardis, ces classiques libéraux trônent à l'Académie, ont l'exclusivité au Théâtre-Français pour leurs tragédies en alexandrins selon les règles, et disposent d'organes de presse puissants: *La Décade philosophique* sous l'Empire, *La Minerve française*, le *Mercur de France*, et *Le Constitutionnel* sous la Restauration. Dans ces parages, on continuera longtemps de chanter « l'Indépendance de l'homme de lettres », comme y invite le sujet du concours de poésie que propose l'Académie française en 1805.

Cependant, le traumatisme révolutionnaire a été trop fort : « Le désaveu de la Révolution et des principes qui l'avaient inspirée [...] ont marqué la pensée dominante de l'époque qui a suivi, et fourni à l'État restaurateur, napoléonien puis bourbonien, la doctrine dont il avait besoin ».¹⁷ Cette doctrine va se construire en mélangeant esthétique et religion. Elle est dans la parole d'une figure parfaite pour représenter l'homme sensible moderne ; il n'est ni moine, ni philosophe : « L'apologie de la religion par la beauté sacrée le poète, prêtre désigné du beau ».¹⁸ Dans les champs des beaux-arts, de l'imaginaire, de la spiritualité et même du politique, le XIXe siècle naît pour conduire la résurrection du Poète.

1.1 Contre-révolution et poésie

À partir de l'expression *résurrection du Poète*, on imagine immédiatement qu'un jour ce personnage était vivant, et ensuite il meurt pour, finalement, non sans étonnement de ceux qui le témoignent, revenir à la vie. Ce langage figuratif – comme

¹⁵ STAËL, Anne-Louise Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800]. *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël-Holstein*. Paris: Didot, 1836, p. 322.

¹⁶ DIAZ, José-Luis. « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », In : *Littérature*, N°124, 2001, Histoires littéraires, pp. 7-22., p. 11

¹⁷ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004., p. 111.

¹⁸ Ibidem, p. 150.

toutes les allégories – peut être inexact ou mal interprété. L'activité appelée poésie ou l'individu poète, depuis leur surgissement, ne sont jamais *morts*, la poésie ne s'est jamais *éteinte* ou *arrêtée* dans les sociétés : ce qui varie au courant des temps est l'importance donnée aux manifestations poétiques à partir des institutions. C'est-à-dire que l'on perçoit des changements de statut concernant le rôle de la poésie selon les organisations des communautés diverses.

S'il est nécessaire de guider l'interprétation de *résurrection* concernant le Poète, il est encore plus important de justifier l'insistance d'employer cette expression. Suivant le processus figuratif de *vie-mort-vie*, on pourrait même dire que le XIXe siècle apporte la *renaissance* du Poète ; cependant, nous choisissons de ne pas utiliser cette expression à cause de ses connotations laïques. À propos de ce retour à un important rôle social de la figure du Poète à l'aube du XIXe siècle, rien de plus convenant qu'une expression remontant à la religion chrétienne : *résurrection*. C'est dans le domaine de la spiritualité contre-révolutionnaire que le Poète retrouve sa place. Mais d'où vient cette place *retrouvée* ? Pourquoi la manifestation poétique serait *à l'aise* dans le domaine de la religion ou d'une métaphysique spirituelle ? Les explications sont aux origines supposées du genre.

On sait que, d'abord, et même encore chez les Grecs anciens, la poésie se caractérise par l'oralité. Dans les sociétés qui ne maîtrisent pas l'écriture, la forme que nous appelons vers a fondamentalement une fonction de mieux servir à la mémorisation, le chant n'est pas seulement une disposition particulière, le rythme ne surgit pas seulement pour entretenir l'oreille ou comme caractéristique du discours rhétorique ; le vers sert, d'abord, à demeurer *bien marqué* dans la mémoire. Cependant, en outre l'univers formel du texte poétique brut, il y a sa force symbolique, et c'est là où repose sa principale fonction primitive : la poésie surgit avec la disposition religieuse de l'homme. Cela signifie, par extension, que le poète primitif est naturellement quelqu'un de *sacré*. Bossuet, dans son *Discours sur l'histoire universelle* de 1681, postule que les anciens Hébreux sont les créateurs du genre. Sur une voie plus universelle, Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie* de 1716, affirme que la religion a consacré la poésie à son usage dès l'origine du genre humain. Paul Bénichou (2004) souligne l'impossibilité de connaître avec sûreté les origines exactes du genre poétique. De toute façon, il affirme que « le privilège des anciens Hébreux étant admis, la spéculation sur les origines demeure dans le vague, et le vague favorise quelque complaisance œcuménique, comme on a pu voir chez

Bossuet ». ¹⁹ Louis Racine, dans ses défenses de la poésie au milieu du XVIIIe siècle, admet aussi la difficulté de saisir le moment clé où la poésie surgit, ce qui ne l'empêche pas d'affirmer également la familiarité du poétique avec le religieux : « Même chez les peuples plongés dans l'idolâtrie, elle peut encore être appelée la fille de la religion, puisqu'elle naquit des transports que la reconnaissance inspire à la vue des bienfaits que nous sentons ne pouvoir tenir que d'une puissance et d'une bonté divine ». ²⁰

Cette richesse de remarques à propos de la poésie ne surgit pas d'une considération, disons, *impartielle* ; même si les constatations exposées ci-dessus sont vérifiables, elles représentent en même temps une forme d'éloge et d'appréhension du genre poétique par un courant de pensée en France : « nous constatons, dès le XVIIe siècle et bien avant la grande vogue d'idées semblables dans les milieux littéraires profanes, une théorie complète du style primitif et de la dignité originelle de la poésie, liée à une réflexion ecclésiastique sur la poésie sacrée ». ²¹ Cela veut dire que, plus qu'une recherche philologique, il s'agit d'un mouvement de *dignification* du poétique attaché à la religion.

En parlant de milieux littéraires profanes, alors un peu plus avancé dans le temps, il est intéressant de rappeler que Victor Hugo est totalement du côté de ces sondages quand il pense l'origine de la poésie – ou même de l'humanité :

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création ; (...) Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion : l'ode est toute sa poésie. ²²

Un peu avant Hugo, dans la pensée contre-révolutionnaire, qui est indissociable de ce qui va devenir et de ce qu'on va appeler le premier Romantisme français, le consensus est définitif : le Poète est ce « premier homme », la poésie naît avec l'humanité même. De cet âge initial de l'humanité, que Hugo nomme *La Genèse*, tout rationalisme est exclu ; il n'y a que l'empire de la spiritualité avec son essence symbolique.

¹⁹ BÉNICHOU, op. cit., p. 84.

²⁰ RACINE, Louis. *Œuvres Volume 2*. Paris: Le Normant, 1808, p. 149.

²¹ BÉNICHOU, op. cit., p. 84.

²² HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse, 1989, p. 31.

Ici, nous ne voulons pas savoir l'origine exacte de la poésie. Le fait est qu'un courant de réflexions et d'études sur cette origine est suffisant pour, aux débuts du XIXe siècle, tenir la figure du Poète comme le guide de la nouvelle société qui s'organise, une société dont la pensée dominante est pour l'anti-philosophisme et du côté de la religion. La *résurrection* du Poète signifie, dans ce contexte, un retour du regard aux mystères qui émerveillaient les premières sociétés : c'est le Poète, et seulement lui, qui porte la sensibilité nécessaire à voir et à connaître les mots pour comprendre et apporter *vers le bas* les champs supérieurs.

Il est important de souligner que la résurrection du Poète n'est pas exactement basée sur son *influence* dans la société, celle-ci dans un sens institutionnel ; en effet, le seul Poète qui a eu une grande influence institutionnelle est celui de la Grèce homérique, comme nous rappelle Hugo :

Homère, en effet, domine la société antique. Dans cette société, tout est simple, tout est épique. La poésie est religion, la religion est loi. A la virginité du premier âge a succédé la chasteté du second. Une sorte de gravité solennelle s'est empreinte partout, dans les mœurs domestiques comme dans les mœurs publiques. Les peuples n'ont conservé de la vie errante que le respect de l'étranger et du voyageur. La famille a une patrie ; tout l'y attache ; il y a le culte du foyer, le culte des tombeaux.²³

Il est vrai qu'on ne peut pas espérer trouver une rigueur scientifique, une méthode d'études dans un manifeste plutôt esthétique comme la *Préface de Cromwell*. De toute façon, les observations de Hugo nous exposent assez bien, comme l'a fait Aristote dans sa *Poétique*, les différents genres au dedans de la poésie même. En outre, on peut constater dans l'évolution des sociétés proposée par Hugo une tendance chaque fois plus rationaliste de l'art poétique : au lyrique, lié à l'âge de la virginité, succède l'épique, lié à l'âge de la chasteté, c'est-à-dire que l'épique porte déjà quelques paradigmes moraux à suivre, le Poète en étant le porte-parole. Même si Hugo attache la poésie épique encore à la religion, cette « religion » a un sens institutionnel et humaniste, ce qui fonde l'âge classique. Ce n'est pas exactement sur ce poète épique que se fait le mouvement de dignification de la poésie au XVIIe siècle et au début du XIXe : c'est surtout pour le poète lyrique, primitif, *vierge*, le créateur même de toute poésie, auquel le poète épique doit aussi faire révérence. Donc, dans le présent travail, la *résurrection* du Poète dans la société contre-révolutionnaire s'explique plutôt comme un éloge de la poésie primitive, fondamentalement anti-rationaliste, que par

²³ HUGO, op. cit., p. 33.

un retour de son influence politique dans la société. Le Poète qui revient à la vie est le digne homme lyrique, créateur de la poésie en même temps que (re)créateur de la religion.

À propos de l'utilité de la poésie dans différents domaines, concernant principalement le cas de la production en France, José-Luis Diaz liste quelques mouvements qui se déroulent au cours de l'histoire depuis les premières manifestations poétiques en langue vernaculaire. Ces dynamiques se caractérisent par des moments où la littérature paraît s'appuyer dans autres pratiques intellectuelles – entre elles la philosophie et la religion –, et des moments où elle manifeste une sorte d'autonomie :

Première alternance: celle entre la poésie de cour qui triomphait avant 1550 (et qui, nous le savons, payait son autonomie ludique par son étroite soumission à la logique courtesanesque), et la requête de savoir, de «doctrine» comme on disait alors, qui fut faite au poète par la Pléiade, soucieuse qu'il fût, non un simple «poète courtisan», sans culture et sans ambition intellectuelle, mais un «vates» doublé d'un véritable humaniste (...) Seconde alternance (et aussi premier retour de balancier...): le mouvement de sens inverse qui fait que, l'âge classique, par réaction contre les doctrines ambitieuses de la Pléiade et en particulier contre Ronsard, va, dès Malherbe mais plus nettement encore à l'âge de Boileau, vouloir libérer ce qu'on appelle alors les «belles-lettres», la «belle littérature» de la «littérature» au sens général: soit donc de l'ensemble des connaissances intellectuelles sérieuses, réservées aux «doctes» (...) Troisième alternance, en sens inverse: celle qui fera que les «philosophes» des Lumières vont finir par réagir contre les «mondains», et opposer leur professionnalisme patenté et responsable d'hommes de savoir, de pensée et de culture à ces amateurs irresponsables de pirouettes poétiques et de bons mots, liés à la «société de cour» et fondamentalement compromis avec les puissants, que sont à leurs yeux les «beaux esprits».²⁴

Au déroulement de ces trois alternances, le statut de la poésie part d'une tentative d'être la plateforme d'un certain savoir humaniste jusqu'au moment où s'est faite la séparation radicale entre une littérature qui porte l'instruction – exclusivement assumée par les philosophes – et une littérature de simple entretien et jouissance, liée à un idéal courtesan tardif, où s'est encadrée la poésie. Cependant, tout de suite, cette organisation qui concerne l'autonomie et l'utilité des Lettres va changer encore plus radicalement.

L'importance de la poésie et du Poète au XIXe siècle se nourrit d'une force idéologique au milieu d'un carrefour d'idées configurant une instabilité générale de

²⁴ DIAZ, José-Luis. « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », In : *Littérature*, N°124, 2001, Histoires littéraires, pp. 7-22, p. 8.

conscience collective ; ici, le primitivisme est une valeur, un parti à prendre, et non une disposition lyrique-religieuse relativement spontanée comme dans les sociétés primitives. Ainsi, si la religion essaie de marcher à côté d'une société qui se laïcise de plus en plus, la figure du Poète sacré l'accompagne et est une pièce fondamentale de cette modernisation. Bénichou, dans ses réflexions finales à propos du statut du Poète dans les premières décennies qui suivent la Révolution, résume très bien le Romantisme naissant avec l'expression *demi-religion* :

Sa promotion²⁵ à un haut rang, moyennant une liaison supposée de son ministère avec la providence divine, était née du besoin qu'éprouvait la société postrévolutionnaire de conserver le sacré en le laïcisant. Mais cette promotion survenait dans une époque où l'intervention de Dieu dans les affaires humaines, et la possibilité d'un sacerdoce quel qu'il fût, avaient cessé justement d'être l'objet d'une véritable croyance. Cette espèce de demi-religion que le Romantisme prétend être, et la position à la fois supraterrrestre et militante de ses poètes, peuvent bien n'avoir été qu'un moment de transition, une sorte d'éblouissement passager entre l'ancienne société catholique et le nouveau monde positif.²⁶

Le caractère passager de cet éblouissement illustre bien l'instabilité des consciences dans la période. Sous la crise de toute institution, soit-elle catholique, soit-elle philosophique, l'expérience lyrique est le premier degré pour retrouver – ou créer – un ordre perdu.

Chapitre 2 La poésie moderne : génie, présent et avenir

D'abord, soulignons que le mot *moderne* est polysémique et mène à bien de confusions dans son utilisation. Il est toujours nécessaire de se demander : de quel moderne parlons-nous ? Hans-Robert Jauss²⁷, le théoricien de l'esthétique de la réception, a bien vu et analysé le problème du terme. Constatant une fondamentale relativité du *moderne* au fil de l'histoire, il en a proposé sept étapes : celui de la rupture entre les mondes antique et chrétien, dans le tournant des IV^e et V^e siècles ; la philosophie des *antiqui* et des représentants de la nouvelle philosophie aristotélicienne, ces deux côtés opposants dans l'Empire de Charlemagne jusqu'à la

²⁵ La promotion du Poète.

²⁶ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004, p. 2001.

²⁷ JAUSS, Hans-Robert. « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui ». *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.

Renaissance du XIIIe siècle ; celui de la Renaissance humaniste ; de la poésie en France, celui de la Querelle des Anciens et des Modernes ; la modernité des Lumières ; la modernité des romantiques et, enfin, l'esthétique de la *modernité* chez Baudelaire. Jauss nous montre que, pour penser la modernité, il faut toujours réfléchir sur la périodisation qu'elle instaure.

Notre cas est précis : la *modernité* qu'on attache à la poésie et dont on parle dans le présent chapitre est celle qui surgit avec le Romantisme. C'est le contexte où le poète devient un guide spirituel, lorsque l'expérience spirituelle est en même temps expérience esthétique. L'aube de la poésie moderne, celle que Paul Bénichou regarde attentivement, est dans la parole du Poète sacré.

Toute expression artistique est l'œuvre d'un individu qui la crée, et l'on a attribué à cet individu, dès les premières œuvres qui pensent le métier artistique, un *génie*. La valeur du génie, comme le concept du *moderne*, varie selon l'évolution de l'Histoire. Comme on l'a déjà remarqué aux chapitres précédents, l'humanisme des Lumières, bien que combattu et *brisé* lors de la contre-révolution, a apporté une nouvelle et irremplaçable relation de l'homme avec soi-même et, comme conséquence, avec les dogmes qui le guidaient jusqu'alors. La notion de *génie* y occupe une place importante, en étant également fondamentale pour la formation de la poésie moderne.

Victor Hugo considère le XIXe siècle comme l'époque fille de la Révolution Française. Cette filiation a une grande conséquence pour les hommes de génie dans l'activité littéraire :

Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus à leurs devanciers, des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs. Ils ne continuent rien ; ils refont tout. A temps nouveaux, devoirs nouveaux. La fonction des penseurs aujourd'hui est complexe : penser ne suffit plus, il faut aimer ; penser et aimer ne suffit plus, il faut agir ; penser, aimer et agir ne suffit plus, il faut souffrir. Posez la plume, et allez où vous entendez de la mitraille ; voici une barricade ; soyez-en. Voici l'exil ; acceptez. Voici l'échafaud, soit.²⁸

Comme nous l'avons déjà vu, la notion de poésie moderne est inséparable du Poète sacré : il est là pour *refaire*, recréer, non seulement pour chanter, entretenir ou

²⁸ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Œuvres complètes de Victor Hugo. Philosophie. 2. Paris: Albin Michel, 1937, p. 210.

renforcer une Parole déjà existante ; il est sacré à cause de sa sensibilité avant tout créative, répondant à une nécessité collective. La parole grave qui va guider la société est moins celle des écritures que celle d'une *création* de génie. Dans l'extrait de son « William Shakespeare » ci-dessus, publié en 1864, Hugo lance ses idées depuis un contexte où les côtés contre-révolutionnaire et libéral sont un peu plus pacifiés. Avant d'explorer cet autre moment du Romantisme français, il est important de rappeler que la valeur du génie est déjà bien présente dans la poésie de la Restauration.

Peu avant le XIXe siècle, dans l'atmosphère des Lumières, l'imagination créative est une des facultés de celui qui est le centre de l'idéologie :

La notion scientifique d'« homme » s'élabore à partir de l'expérience individuelle ; la physiologie et la psychologie délimitent leurs domaines respectifs en calquant les catégories de la philosophie classique : le corps, l'âme ; à l'homologie de l'objet d'étude correspond celle des concepts explicatifs ; celui de « faculté » perd son acception métaphysique pour désigner des fonctions psychiques que l'on dénombre, que l'on classe, dont on étudie les mécanismes et que l'on rapporte à l'unité d'un « moi », l'*ego* cartésien, le sujet pensant. Mais la dichotomie du physiologique et du psychique affronte la science au problème sur lequel achoppait déjà le dualisme métaphysique [...] Au début du siècle, certains auteurs prétendent distinguer les facultés et les dons [...] toutefois ce type d'oppositions, qui n'est qu'un jeu lexical, tend surtout à affirmer la supériorité du génie.²⁹

Cette supériorité se justifie proportionnellement face à l'impossibilité d'une analyse scientifique bien fondée sur la notion de *don* ; l'expression même a un fond métaphysique qui paraît échapper à une analyse rationnelle. Dans le courant contre-révolutionnaire, où la métaphysique reprend sa force, le *don créatif* de l'homme sera une claire expression du divin. Lamartine, le grand nom de la poésie royaliste, définit son propre mythe. Le poète est conscient de son regard fondateur :

Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre ;
Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m'inspire
Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux.
C'est un présage heureux donné par mon génie.³⁰

Le génie est une sorte de canal par lequel le poète a l'accès à un autre monde, ce monde qui est l'au-delà mystérieux, le monde supérieur dont les dynamiques doivent être révélées par la Sensibilité et non par la Raison. De toute façon, penser le génie, c'est penser l'homme ; la faculté peut être comprise comme une trace d'humanisme du

²⁹ ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Éditions Complexe, 1979, p. 147.

³⁰ LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles méditations poétiques*. Paris: L. Hachette, 1858, p. 43.

subjectif spirituel présente dans les idées contre-révolutionnaires, c'est-à-dire l'homme qui transcende les lois physiques à travers la force de son imagination créative. La matière sur laquelle le génie agit ou dont il déchiffre ce « présage » ou ce « cri mélodieux » du poème de Lamartine ci-dessus est naturellement symbolique : on ne peut la connaître que par la suggestion esthétique. La capacité de création paraît être depuis toujours en accord avec les champs d'une réalité ou d'un langage non rationnellement bâti, voire la liberté d'imaginer. Bénichou remarque dans ce symbolisme un héritage du Moyen Âge, pour constater une importante transformation :

Les conceptions médiévales de la « signifiance » du monde et les interprétations symboliques particulières consacrées par la tradition théologique étaient bien oubliées, et après une longue période de rationalisme et de science positive elles auraient paru puériles dans leur didactisme. D'autres significations étaient à trouver pour rendre vie à l'univers, plus fugitives, moins liées à un ordre, suggérant le divin à travers la liberté inventive de l'esprit. C'est là qu'on voit, dans un domaine concret, comment le poète a pris la place du théologien. Le théosophe avait fourni l'obscur transition ; mais comme il s'agissait moins désormais de croyance que d'invention, le poète seul a pu faire prospérer, selon sa manière propre, les vues du théosophe (p. 173).³¹

L'invention, venant de l'homme, surmonte la croyance, qui loue Dieu. Chez le Lamartine royaliste, la poésie moderne donne ses premiers sauts. Bien que de manière discrète, tout est là : le génie et la manipulation des formes et des thématiques traditionnelles en poésie ou même par rapport aux dogmes chrétiens. Il continue Chateaubriand dans l'esthétisation de la spiritualité, en avançant par quelques autres nouveautés, comme l'altération des contraintes formelles rigides de l'ode et de l'élégie classiques ou même la divinisation de l'amour des femmes. Tout cela est possible parce que le poète possède une autorité :

ce symbolisme poétique moderne, dès ses débuts, met l'esprit humain en concurrence avec l'Être. L'esprit humain, c'est-à-dire en fait le privilège créateur du poète, indispensable metteur en œuvre du double sens des choses et administrateur moderne de la Parole. Quel sacerdoce traditionnel serait en état de lui disputer ce privilège, et qui le soustraira à la tentation d'oublier l'Être, et de faire résider tout le divin dans ses propres découvertes ? Cette attitude ambiguë entre fidélité et nouveauté, si caractéristique des créations de la littérature royaliste, est partout chez Lamartine. Proclamant l'éminente dignité du Poète, il oscille entre deux variantes du thème, dont l'une lui est suggérée par une religiosité moderne,

³¹ BÉNICHOU, op. cit., p. 173.

étrangère au credo traditionnel, l'autre par son désir de ressusciter au XIXe siècle une poésie sacrée, héritière des merveilles de l'ancienne.³²

Pour assurer le signe de l'élection divine, cette importante justification de la condition *sacrée* du poète, le romantisme poétique a bien profité du mythe d'Orphée. Léon Cellier signale que, en général, « Le saint Orphée du romantisme peut servir de pendant au saint Socrate de l'humanisme ».³³ Ce qui se détache, ce sont les différentes adaptations ou perspectives du mythe pour chaque poète. Plusieurs, dans leurs œuvres, représentent le mythe d'Orphée en recréant leur concept de poésie ou même du sacré ; les poètes modernes n'ont pas une vision consommée ou fixe de leur métier et de leur œuvre, les analogies et les concepts changent. L'Orphée de Pierre-Simon Ballanche est un poète divin, sa poésie provenant en même temps du génie et de la grâce divine, et surtout un héros plébéen, « donc un partisan du progrès, et qui sait que la haute mission des hommes de génie est de devancer les autres hommes pour leur frayer la route ».³⁴ Lamartine explore le surgissement de la poésie, en se montrant indécis à propos d'Orphée en tant que son créateur. En doute entre la légende et l'histoire, il y a un moment où il défend que le père de la poésie a été Homère. Alfred de Vigny souligne dans la poésie orphique l'inspiration sacrée inhérente au primitivisme, en l'opposant à la poésie profane d'Anacréon, pour attribuer enfin à Orphée l'invention de la poésie lyrique. Autour des différentes perspectives sur le mythe, « cet Orphée théosophe a contribué à entretenir l'équivoque, d'où les romantiques ne sont jamais sortis, mêlant, pour le scandale des philosophes et des croyants orthodoxes, panthéisme et monothéisme ».³⁵ Ce scandale nous expose que les poètes se croyaient tous, eux-mêmes, *autorisés* à entreprendre de tels mouvements, en dépit des réceptions des milieux plus fidèles aux traditions. Même dans ce syncrétisme romantique, le symbole du sacré demeure tandis que le poète est un guide spirituel. On dynamise, on interprète, on propose de nouvelles nuances pour un mythe classique, et les œuvres garantissent leur permanence : dans la poésie moderne, sur tout ce que la subjectivité créative agit, il y a une valeur.

Un pas manque encore pour que l'on arrive à une conception définitive de la mission du poète. C'est l'unité romantique, le moment où la poésie royaliste se lie à

³² BÉNICHOU, op. cit., p. 174.

³³ CELLIER, Léon. Le Romantisme et le mythe d'Orphée. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, N°10. pp. 138-157, p. 144.

³⁴ Ibidem, p. 140.

³⁵ Ibidem, p. 156.

l'inspiration libérale. Considérons ce que Bénichou signale à propos du Romantisme comme base pour la poésie moderne :

le mot romantisme importe peu par lui-même ; ce qui importe, c'est le sentiment de modernité qu'il exprime et qui peut aller sans lui, la conscience d'une nouveauté, de quelque chose qui n'est pas et restauration du passé, mais image et besoin du présent. La notion du romantique en tant qu'expression d'un esprit moderne n'est sans doute pas ce qui séduit, à l'origine, les écrivains royalistes ; ils attendent plutôt du romantisme tel qu'ils conçoivent une réponse aux menaces de subversion. Mais, dans la façon même dont ils en parlent, c'est une toute autre évidence qui affleure. L'un d'eux³⁶ fait remarquer que, si les épreuves ont ranimé la religion, « c'est *poétiquement* que le christianisme a repris dans la civilisation française sa place d'honneur » ; il reconnaît dans les gens de lettres – nouveauté irréversible – « les magistrats suprêmes de la pensée publique ».³⁷

Dans le contexte de la Restauration, la poésie libérale a certes une expressivité. Partisan d'une esthétique classique, le poète est absorbé dans les conquêtes d'une époque positive ; sa voix soutient un poids politique, et là réside sa thématique primordiale. Des satires du parti adverse, des odes patriotiques ou nationales, des souvenirs de la gloire révolutionnaire et napoléonienne, l'indépendance grecque, la Liberté, ce sont quelques sujets de cette poésie. Le poète libéral est, en somme, plutôt intéressé aux thèmes qui sont aux limites de la réalité objective et du présent. Il est conscient d'une importance du métier poétique : « On répète sans doute des lieux communs sur les bienfaits de la poésie et des arts porteurs de lumières ».³⁸ Cependant, le rôle social du poète : « en fait, le poète n'est qu'un citoyen plus éloquent plus écouté qu'un autre, et pourtant plus utile ».³⁹ S'il s'engage dans une militance, il n'est pas un homme *sacré*.

L'apologie de Hugo à Shakespeare ne représente pas le premier moment où les écrivains français contemplant la littérature d'outre-Manche. Dans un point crucial de la tension contre-révolutionnaire et libérale, l'œuvre de lord Byron a joué un rôle décisif :

Le byronisme a été sans aucun doute un des ciments les plus liants du romantisme français, parce que l'œuvre de Byron montrait l'image d'un romantisme indépendant des partis et supérieur à eux. Byron a enseigné ou encouragé en France ce qu'on pourrait appeler une spiritualité sans la foi.

³⁶ Saint-Prosper, en 1824, dans un article recueilli pour son *Mélanges politiques, littéraires et biographiques*, publié en 1828.

³⁷ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004, p. 270.

³⁸ Ibidem, p. 299.

³⁹ Ibidem.

La violence de son tourment, si contraire à la démarche assurée du philosophisme, a séduit les poètes chrétiens de 1820 [...] De leur côté les libéraux se convertissent au trouble byronien à la faveur de la liberté de pensée et de l'esprit de révolte qui les séduisent chez lui.⁴⁰

C'est Charles Nodier qui va développer une théorie utilisant l'influence du byronisme pour le contexte français, bien que moins directement que le travail de Hugo par rapport à Shakespeare. Nodier pense une poésie détachée des dogmes, bien liée aux besoins du présent. Cela n'exclut pas chez lui une forte conscience et une valorisation de la poésie primitive : « C'est une féerie, une magie tout entière que la poésie : elle demande des cœurs sensibles et confiants, une naïveté d'idées et de sentiments qui n'appartiennent qu'à la nature vierge et aux sociétés naissantes ». ⁴¹ Nodier se plaint que les sociétés civilisées ont détruit cette poésie. Cependant, bien plus que l'oraison funèbre des philosophes, il

porte avec douleur de deuil de la poésie morte, et ce deuil même est une résurrection. Toute la critique de Nodier annonce cette résurrection, soit qu'il l'attende comme effet du bouleversement du social qui a, d'une certaine manière, rompu l'ordre civilisé, soit qu'il imagine comme un enchantement nouveau la conscience du désenchantement.⁴²

Dans les dynamiques de cette conscience, en affirmant des besoins littéraires nouveaux, il proclame l'union des sujets nationaux et du mélodrame ; d'après lui, la littérature ne peut plus se destiner à une élite, ce qui était dominant à la Restauration. Le cas, c'est d'accueillir toute l'humanité dans une nouvelle royauté, celle de l'esprit créateur dans un univers libéré des dogmes :

Tout ce romantisme de Nodier, qui fait de la littérature à la fois le soutien spirituel et la conscience tragique d'une humanité désormais sans Église, répond bien à ce qui était, par-dessus l'opposition des partis et des poétiques, le problème fondamental pour les écrivains. Le romantisme, une fois les divergences surmontées, devait être avant tout cette prise de responsabilités de la littérature dans un monde devenu incertain.⁴³

Peu à peu, en soutenant sa touche spirituelle, la poésie romantique s'émancipe des thèmes royalistes et chrétiens. Nodier a toujours cru en une régénération toute moderne de la faculté imaginative et poétique. Bien sûr, ce n'est pas lui qui a tout seul engendré ce changement, cependant il incarne les diverses tendances contemporaines

⁴⁰ Ibidem, p. 313.

⁴¹ NODIER, Charles. *Mélanges de Littérature et de Critique*. Paris: Chez Raymond, 1820, p. 270.

⁴² BÉNCHOU, op. cit., p. 316.

⁴³ BÉNICHOU, op. cit., p. 319.

qui étaient fondues à la fin de la Restauration, et ce nouveau Romantisme va continuer dans les époques successives et contradictoires.

Il est important de remarquer que, pour les partis libéral et royaliste, l'unité romantique n'est faite qu'au moment où seulement un de ces camps a été affecté :

ce sont les poètes royalistes, c'est leur conversion qui ont fait le romantisme de 1830. Ils ont accepté la France réelle, que leur enseignaient les poètes libéraux ; ceux-ci avaient avec eux le présent, et le présent a fini par mettre en déroute la mythologie de l'ancienne France monarchique et chrétienne ; d'autre part, la philosophie libérale avait élaboré une doctrine moderne de l'idéal, qui s'est imposée. On a vu Hugo consacrer une ode *À la colonne de la place Vendôme*, et Lamartine s'enthousiasmer à la lecture de Cousin. De cette conversion sont nées les œuvres mères de la poésie française du XIXe siècle. Du côté des libéraux, le moment de l'unité se marque, non par les œuvres, mais par une mutation de la critique : ils ouvrirent leurs revues aux idées et parfois aux personnes du groupe jusque-là adverse. Ils ont présenté de plus en plus l'inspiration romantique comme une émanation et un complément de l'esprit de liberté ; ils ont allié de plus en plus à l'action émancipatrice de la pensée l'ascendant mystérieux de la poésie. En somme, ils ont élargi leurs vues, tandis que les poètes de l'autre bord, en venant vers eux, élargissaient leurs créations.⁴⁴

Le génie créateur, du côté des royalistes, est alors uni à l'inspiration du *présent* et de l'*avenir*, une caractéristique des libéraux. La poésie moderne naît d'une liberté romantique caractéristique, un détachement de toute tradition rigoureuse, ce qui rend possible une union du sacré avec le moderne : « Le Romantisme exclut à la fois la religion traditionnelle et la foi philosophique en l'homme, mais il ne les exclut l'une et l'autre que pour les concilier en lui ».⁴⁵

La poésie moderne n'est pas une école littéraire, mais un espace ample où les idéaux se dynamisent sans cesse, en se construisant et en se reconstruisant. Le poète moderne est celui qui a accès aux mystères, à l'inconnu, et il n'y a rien de plus mystérieux et inconnu que l'avenir d'une société instable. Le génie, étant la chaîne qui lie le poète aux champs du spirituel, travaille aussi sans cesse pour de nouveaux mythes autour du métier poétique.

⁴⁴ Ibidem, p. 320.

⁴⁵ Ibidem, p. 324.

Chapitre 3 Quelques mythes du poète moderne ou les Poètes sacrés

En tenant compte, d'après le chapitre précédent, de l'intime relation entre la production poétique et l'imaginaire de la société française postrévolutionnaire, cette collectivité qui cherche une stabilité générale en même temps que sa complexité se révèle de plus en plus, nous allons explorer, à partir d'ici, quelques mythologies concernant ceux qui travaillent sur la poésie dans les premières années du XIXe siècle. À travers une sélection de textes littéraires et théoriques, on verra que les écrivains sont souvent, outre créateurs de mythes poétiques, les créateurs de mythes autour d'eux-mêmes.

Le présent chapitre porte sur deux objectifs bien définis : 1) celui d'analyser la position symbolique du Poète tantôt en accord avec le développement de la littérature – les contraintes esthétiques, les différentes écoles et les dispositions des artistes par rapport à leurs œuvres –, tantôt en relation avec la société, c'est-à-dire les conditions matérielles et la réception du public ; 2) celui de fournir les bases pour comprendre quelques particularités dans la construction du mythe du Poète maudit dans le chapitre suivant. Les mythes de poètes ici analysés sont sensiblement touchés par la *malédiction littéraire*, un discours bien diffusé en littérature dès les anciens. Cependant, pour notre recherche qui tente de ranger tous les mythes comme des formations symboliques indépendantes, on préfère de ne pas les nommer *maudits*.

Nous allons commencer par le choix d'une méthode concernant un concept de mythe adopté par le présent travail ; ensuite, nous allons explorer les bases de la tradition de la malédiction littéraire ; pour finir, nous analysons les mythes suivants : le Poète mourant, le Poète misère et le Poète mage, toutes ces représentations dont le Poète maudit est un héritier direct.

3.1 La notion de mythe

Le concept de *mythe* est assez problématique : dans l'histoire des études littéraires, il y a plusieurs théories qui tentent d'en retenir un schème. Claude Abastado, dans son *Mythes et rituels de l'écriture*, publié en 1979, fait un parcours critique sur quelques études expressives de la symbolisation mythique. De son

inventaire choisi, en même temps qu'il expose les travaux, il diagnostique leurs insuffisances. Ainsi, il va recueillir les fondements pour développer sa théorie.

Le point de départ est un constat : « L'écart semble absolu entre les représentations collectives des sociétés modernes et ce que, de tradition, on appelle mythe ».⁴⁶ On voit, dès lors, une hésitation pour l'utilisation du terme *mythe* par rapport aux représentations symboliques dans les sociétés modernes. Ce mouvement se justifie dans une critique de l'auteur dirigée à la tradition conceptuelle du mythe, illustrée d'abord par le travail de M. Eliade, *Aspects du mythe*, publié en 1963. Selon ce texte, les mythes sont « des récits sans auteurs, nés avant l'histoire, presque hors du temps, aux sources même de la culture ; monuments de l'archéologie, pierres dressées au seuil des civilisations ».⁴⁷ Les rituels sacrés et les fêtes religieuses seraient des événements temporels, c'est-à-dire *dans l'histoire*, où les peuples s'intègrent et réactualisent le Temps mythique, qui est hors de l'histoire, cyclique, sacré, éternel. Abastado nous délimite sa critique :

les critères retenus par M. Eliade prêtent à la discussion. L'archaïsme n'est pas un concept scientifique mais une évaluation subjective du temps ; s'il est des mythes très anciens et durables, il n'en est pas d'éternels ; ils sont liés à des événements naturels, politiques ou sociaux, et l'on doit imaginer, quelque part dans l'histoire ou la préhistoire d'une culture, un avènement de ses mythes, un temps où ses mythes furent modernes. L'idée de temps cyclique et réversible n'a rien non plus d'absolu ; elle vaut pour la plupart des mythes cosmogoniques et politiques où les « origines » figurent un paradis perdu que ramène le temps liturgique ; mais les mythes initiatiques et surtout les mythes messianiques et eschatologiques brisent cette circularité, se situent dans un temps vectoriel et racontent, au futur, la venue d'un héros providentiel. Le rituel sacré n'est pas non plus un critère ; il a son équivalent profane dans certaines conduites aussi strictement codées pour ceux qui les adoptent que des pratiques religieuses : nous verrons que le dandysme ou l'ascèse poétique ont exactement ce sens.⁴⁸

Suivant la critique de l'œuvre de M. Eliade, l'auteur fait référence aux observations de Ch. Kérényi, présentes dans l'ouvrage *Introduction à l'essence de la mythologie*, parue en 1968. D'après cet ouvrage, les mythes parlent d'une thématique spécifique, en dynamisant des éléments anciens comme des dieux et des héros combattants, tous s'encadrant sous le concept de *mythologème*. Abastado fait le reproche en soulignant que « tout objet, tout événement peut être la matière d'un mythe : un aliment, une

⁴⁶ ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Éditions Complexe, 1979, p. 12.

⁴⁷ Ibidem, p. 13.

⁴⁸ Ibidem.

plante médicinale, un outil, une inondation ou un incendie, un acte législatif ou la mort d'un capitaine d'arrière garde ; aucune réalité n'est mythique par nature ».⁴⁹

L'approche ensuite analysée est celle de Lévi-Strauss, trouvée au chapitre XI de son *Anthropologie structurale*, publié en 1958. Ici, Abastado remarque la différence d'objet d'étude : chez Lévi-Strauss, il ne s'agit pas du contenu des mythes, mais de leurs schémas, la façon dont ils se configurent, c'est-à-dire leur *structure*. Pour comprendre la critique, rappelons, brièvement, la théorie de Lévi-Strauss : en appliquant la dichotomie saussurienne *langue / parole*, il propose que les matériaux d'un mythe, comme le lexique d'une langue, sont organisés par un système stable, une structure syntaxique qui donne sens à tout ce lexique : c'est la langue dont les divers récits mythiques sont la parole. À l'intérieur de la notion de langue, une dichotomie nouvelle et similaire fait place, celle de l'*inconscient* et du *subconscient*. Le premier est un schème générateur de sens, une fonction, non un contenu ; le deuxième, c'est un réservoir de souvenirs, des contenus recueillis pendant toute une vie ; l'inconscient organise les matériaux fournis par le subconscient et les rend signifiants.

De ces réflexions, Lévi-Strauss soutient l'idée d'un inconscient collectif que les études mythologiques vont concevoir. Ici, comme le souligne Abastado, « Interpréter les mythes, ce n'est plus, dans cette hypothèse, remonter à leur origine mais décrire leur fonctionnement et comprendre leur efficacité ».⁵⁰ De toute façon, en dépit de la richesse du travail descriptif de Lévi-Strauss, l'auteur des *Mythes et rituels de l'écriture* considère ces notions peu *explicatives* des mythes. Selon lui, la structure des mythes ne fait pas comprendre les forces affectives qui les produisent. Pour remplir ce manque, Abastado apporte le concept freudien de *fantasme* ; en un mot, il s'agit d'un investissement de l'inconscient pour déformer la mémoire d'un événement réel et traumatisant, une censure qui donne un nouveau et *désirable* sens à l'expérience vécue : « Le terme "Phantasie" désignait, dans le vocabulaire romantique, l'imagination féérique ou la rêverie fantastique ; Freud en fait un concept scientifique nommant une procédure de symbolisation ».⁵¹ Même si le fantasme n'est pas un accomplissement d'un désir originel, il procure une relative expérience de satisfaction en modifiant un souvenir. Reprenons l'univers des mythes : ce que Claude Abastado propose, c'est de ne pas séparer les notions de mythe collectif (les structures chez

⁴⁹ Ibidem, p. 14.

⁵⁰ Ibidem, p. 16.

⁵¹ Ibidem, p. 17.

Lévi-Strauss) et de mythe individuel (les névroses particulières chez Freud) : « Les "structures" mythiques ont toutes les caractères des "scénarios" fantasmatiques [...] Les mythes, comme les fantasmes individuels, sont une réponse à des situations intolérables ». ⁵² Grâce à cette approximation, il est possible d'analyser les mythes sans les ranger selon les perspectives qui les limitent conceptuellement ; il est également possible de reconnaître deux grands moments pour la notion de mythe dans la société, sans y remarquer cependant des différences par rapport à leur fonction :

Certes les mythes des sociétés traditionnelles ne répondent pas au même type d'expérience que ceux des sociétés modernes. Les premiers évoquent souvent des phénomènes cosmiques, des événements naturels, et dictent une conduite magique qui tient lieu de technique ; les seconds sont liés à des crises d'ordre social ou politique. Surtout ils ne sont pas vécus dans les mêmes conditions. Les uns exercent leur efficacité au sein de collectivités monolithiques ; leur stabilité est celle du système social ; leur crédibilité est unanime ; ils ont la forme d'une institution. Les autres sont labiles parce qu'ils se développent dans des sociétés diversifiées et en évolution accélérée ; ils touchent des groupes sociaux restreints ; ils sont sapés de toutes parts par des forces corrosives car chaque individu, appartenant à plusieurs micro-sociétés est soumis à des pressions idéologiques contradictoires. Cependant les structures et les fonctions des uns et des autres sont fondamentalement identiques. ⁵³

Pour les analyses du présent travail, on verra que les textes étudiés s'encadrent sous la notion de mythe moderne.

Concernant la méthode, le « fantasme collectif » sera la base pour le concept de mythe. Abastado propose une autre expression pour préciser l'approche, celle d'une *sémiotique historique*, c'est-à-dire une étude avant tout de *lecture* qui englobe les mouvements divers de représentation symbolique dans une société placée sur le temps :

Le scénario mythique renvoie à son environnement idéologique et aux situations concrètes dont il est la représentation fantasmée. L'analyse des rapports entre le mythe, la totalité idéologique et la réalité historique éclaire les processus de symbolisation et l'efficacité mythique. ⁵⁴

En quête d'une délimitation du sujet, les mythes qui intéressent à notre étude touchent le domaine de la littérature, et plus spécifiquement, comme on a déjà vu dans le chapitre précédent, à partir de l'époque romantique. En accord avec Paul Bénichou, Claude Abastado est bien conscient de l'importance de la figure du Poète dans ce

⁵² Ibidem, p. 19.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p. 27.

contexte, en soulignant qu'elle « entre dans un scénario fantasmatique qui a tous les pouvoirs d'un mythe, donnant aux écrivains une identité collective, déterminant leurs conduites sociales et leurs pratiques de l'écriture ». ⁵⁵ Dans cet univers, le mythe du Poète emprunte ses matériaux à l'imaginaire de l'époque, constitué d'un ensemble de poèmes et de récits pour constituer son texte fragmenté, de variations simultanées et transformations successives : « Une "élaboration secondaire" – jeu de l'imagination et travail littéraire – organise les récits, combine l'image du Poète à d'autres représentations, diversifie les significations ». ⁵⁶

Concernant l'objet de notre étude, le corpus analysé sera d'abord composé de textes littéraires, pourtant on utilisera également des textes théoriques comme des manifestes, des préfaces, des essais critiques, entre autres. Toujours respectant le but du présent chapitre, nous aurons la préférence par les mythes qui sont bâtis à partir de la *malédiction littéraire*. Avant d'explorer les origines et les dynamiques de cette expression, voyons que, selon Abastado, le fantasme y porte une fonction bien spécifique :

La place faite à l'institution littéraire dans la société, une communauté d'intérêts et de préoccupations des écrivains, suscitent une conscience de groupe. Dans l'épreuve de la marginalité, le mythe aménage les rapports entre la réalité et l'ordre symbolique ; il offre un reflet déformé de la situation ; il sert d'écran entre le réel et la conscience du réel, protégeant la littérature contre les pièges d'une aliénation et le vertige de l'auto-destruction ; enfin il constitue les individus-écrivains en sujets-créateurs, en opérant à trois niveaux : l'imaginaire, la pratique et la théorie. Le travail de l'imagination impose la représentation d'un héros qui assume les désirs fantasmés de l'écrivain ; la pratique de la littérature prend les formes d'un rituel ; la réflexion théorique prétend déceler chez les écrivains un pouvoir spécifique, la créativité. ⁵⁷

3.2 *Le discours de la malédiction littéraire*

D'abord, explicitons le choix du terme : ici, nous utilisons *malédiction littéraire* pour distinguer un ample et traditionnel discours au milieu de la production littéraire. Nous faisons pratiquement la même option que Pascal Brissette dans son article *Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire*, publié en 2008 :

⁵⁵ Ibidem, p. 24.

⁵⁶ Ibidem, p. 26.

⁵⁷ Ibidem, p. 145.

« mythe du poète maudit », « mythe du poète malheureux » ou encore « mythe de l'artiste maudit », ces dernières renvoyant essentiellement à des actualisations particulières du mythe et rendant conséquemment mal compte de sa constitution et de ses mutations au fil des XIXe et XXe siècles.⁵⁸

Pour soutenir une différence dans l'emploi du terme dans le présent mémoire, nous ne reconnaissons pas un *mythe* dans la *malédiction littéraire*, mais plutôt un discours qui unit des mythes particuliers changeants selon l'ambiance idéologique et historique ; c'est, avant tout, une thématique qui englobe des créations symboliques diverses ; pour utiliser la terminologie de Claude Abastado, la malédiction littéraire n'est pas un *fantasme collectif*, mais un *collectif de fantasmes* qui traverse le temps.

On pourrait considérer l'ouvrage *L'homme de génie et la mélancolie* d'Aristote comme le précurseur d'une longue tradition de malédiction littéraire. Dans ce texte qui mélange philosophie et proto-médecine, le philosophe dit que l'excès de bile noire dans le sang aboutit à un état émotionnel spécifique en même temps qu'il provoque une fertilité imaginative. Ainsi, l'homme de génie éprouve dès lors une sorte de condition exceptionnelle à travers la souffrance mélancolique. Au fil du temps, la mélancolie maintient ce *côté positif* et est reconnue par les médecins de la Renaissance, puis des XVIIe et XVIIIe siècles, comme un mal utile pour les hommes de lettres. La relation entre mélancolie et créativité est actualisée dans un rapport à d'autres maladies mentales:

Le XIXe siècle, avec le développement de la psychopathologie, s'est quant à lui intéressé aux liens entre le génie et certaines formes de folie, et plusieurs spécialistes ont avancé, au XXe siècle, études cliniques à l'appui, que la dépression et d'autres types de maladies mentales contribuaient à la création artistique et littéraire.

En outre la maladie, il y a deux autres voies par où le discours de malédiction littéraire se soutient : la pauvreté et la persécution. Pour le premier cas, Brissette rappelle que Rousseau en a fait la condition première de sa philosophie. Outre lui, Victor Hugo soutient dans la pauvreté la compagne de l'Exilé incorruptible, exprimé dans quelques vers des *Châtiments*, publiés en 1853. Brissette dit que le tableau est varié :

on a attribué à la pauvreté et aux souffrances qu'elle génère (la faim, l'humiliation, l'exclusion, etc.) des facultés créatrices (« La faim est mère

⁵⁸ BRISSETTE, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire : hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe ». *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008.

de l'invention ») et, dans une tradition qui emprunte à la fois aux discours chrétien et stoïcien, on en a fait la preuve d'une parole vraie, sincère, désintéressée et authentique.⁵⁹

La voie de la persécution se développe sur une scène forcément idéologique. Ici, l'authenticité de la parole est souvent justifiée par son incompréhension, c'est-à-dire que cette parole apporte toujours en soi une sorte de changement des structures idéologiques en vogue. Cette incompréhension d'un autre côté est naturellement accompagnée d'une résistance qui aboutit à la condamnation de celui qui parle :

Le mépris de la foule, le harcèlement des autorités religieuses ou civiles, la censure, les quolibets et autres formes de plaisanterie qui s'attachent aux célébrités, l'exil politique, l'emprisonnement, les autodafés, les exécutions, enfin tout ce que les hommes de pensée, de science et de plume ont eu à subir du dehors (la plèbe, les fanatiques, les Grands, les concurrents jaloux, les critiques littéraires, les éditeurs) est devenu, sous le poids des siècles, l'apanage de la grandeur intellectuelle, morale ou spirituelle. [...] Plusieurs genres et formes littéraires ont au fil des siècles contribué à renforcer l'association entre les concepts de « mérite » et de « persécution ». Parmi les plus importants, mentionnons tout d'abord l'apologie, dont celle de Socrate, par Platon, fournit le modèle, mais que les auteurs chrétiens adapteront à la cause des martyrs, et qui fait du Juste calomnié par les méchants son thème central. La vertu, la sagesse, la pureté et la grandeur y sont considérées comme des qualités qui suscitent la jalousie et les menées, et qui entraînent *naturellement* le malheur du Sage ou du Saint.⁶⁰

Pour le contexte romantique, moment où l'on témoigne d'importants et successifs changements de modèles idéologiques et esthétiques, la notion de persécution nourrit bien le discours de la malédiction littéraire. La dynamique du tragique allié à la figure des martyrs sera bien jouée, même si cette dramatisation est actualisée pour l'homme sensible, porteur de génie, au lieu du héros religieux.

En 2006, Clark Lawlor a publié une intéressante étude intitulée *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*. Dans cet ouvrage, l'auteur focalise un autre thème à nourrir la malédiction littéraire. Comme celle de la mélancolie, on touche la maladie, cependant le cas ici ne traite pas du niveau affectif. Il s'agit de la *consumption*, une forme archaïque pour nommer la tuberculose. Bien que le travail n'ait pas de rigueur théorique, il est curieux de remarquer un certain parcours de représentations :

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

il y a à la Renaissance deux discours valorisant la consommation. Selon le premier, la phtisie est le mal typique des jeunes amoureux, la maladie des excès passionnels qui conduisent à la mort ; le deuxième discours insiste sur la douceur, la facilité et dans un certain sens, la « beauté » de ce type de mort. Au XVII^e siècle, la consommation se charge d'une positivité nouvelle avec le discours calviniste qui fait d'elle le mal des bien-aimés de Dieu (en raison du temps et de la raison qu'elle laisse à l'agonisant pour se préparer à la mort). Le XVIII^e siècle fait pour sa part de la consommation le signe d'une sensibilité exacerbée et, partant, le garant d'une supériorité morale et sociale. Les gens du monde s'éprennent de cette maladie qui les désigne comme des êtres supérieurs parce que pourvus d'une organisation nerveuse plus complexe et plus fine, comme celle de Clarissa Harlove. Enfin, des écrivains britanniques comme Tobias Smollett et Laurence Sterne, tous deux morts de consommation, se servent de leur maladie pour signaler leur pouvoir intellectuel (« superior powers of thought ») et leur sensibilité, et sont à l'origine de l'association romantique entre le « génie » et la « consommation ».⁶¹

Dans cet imaginaire idéaliste de la maladie, on perçoit un moment où la médecine n'est pas encore complètement séparée des croyances superstitieuses, on y témoigne quelques premières tentatives d'empirisme. Cependant, ces idéalisations portent aussi, comme l'on voit à propos des supériorités morale et sociale mentionnées, une forte perspective élitiste, c'est-à-dire surtout au niveau politique. Malgré les origines sociales variées des malades, on voulait tenir la consommation comme une maladie de l'aristocratie. Nous profitons de cette remarque pour rappeler que tout mythe, même celui des *sociétés modernes* définies par Abastado, se soutient sur un aspect élitiste de représentation ; le mythe ne laisse pas d'être un mouvement d'élitisme de son objet, même si ce qui reste est seulement le plan symbolique, bien éloigné de la réalité concrète, la matérialité politique, et même si l'objet mythifié est d'abord porteur d'une malédiction, un isolement social. Tout mythe bâtit un monument à contempler et surtout glorifier, donc le mouvement mythique est, à la base, héritier d'un imaginaire aristocratique.

Toute cette tradition ancienne et polymorphe de la *malédiction littéraire* est actualisée dans les diverses mythologies du Poète au long du XIX^e siècle français. Paul Bénichou nous donne une ébauche du procès de cette adaptation dès les poètes royalistes :

C'est à travers l'idée des malheurs du génie qui est née, au-dessus des partis et des camps littéraires, cette assemblée idéale des héros de l'esprit que le XIX^e siècle opposera à celle des rois et des puissants de ce monde, et qui du même coup doit concurrencer le martyrologe chrétien. Le vieux motif de l'envie qui s'acharne sur les meilleurs s'élève du plan de la psychologie ou de la morale à celui de la métaphysique : la haine du vulgaire s'acharne

⁶¹ Ibidem.

contre l'élus, contre le révélateur de vérités trop hautes pour être comprises de la foule. Et l'homme de génie lui-même, s'il souffre de n'être pas suivi, souffre aussi en vertu de sa propre nature : une âme comme la sienne est disproportionnée au corps, elle est comprimée et souffrante dans ses organes indignes d'elle ; dans l'homme de génie, un être débile s'épuise à interpréter l'Esprit ; le génie atteste ainsi, glorieusement et douloureusement, la dualité de l'univers et la suprématie du spirituel.⁶²

Cette disproportion entre âme et corps, le poids même physique de la condition du poète, la faiblesse et la débilité des organes rappellent bien le domaine de la maladie, la tuberculose et ses maux. Voici le moment clé pour commencer notre analyse des mythes modernes spécifiques, partant de la figure d'un poète bien préparé face à son destin inévitable.

3.3 Le Poète mourant de Lamartine

Dans ses *Nouvelles méditations poétiques*, publiées en 1823, Alphonse de Lamartine immortalise un idéal de poète de la Restauration. *Le Poète mourant* n'est pas le premier texte à traiter d'un poète touché par le feu divin de l'inspiration créatrice, cependant il demeure comme l'illustration la plus représentative d'un mythe profusément diffusé dans la période.

Lamartine s'engage à élaborer la mythologie d'un individu qui consacre sa vie à la poésie. L'auteur caractérise le poète idéal comme un homme sensible et de santé faible. Concernant la tradition poétique, ici repose la force originelle de ce mythe : il n'est pas touché par la flamme de l'Enthousiasme divin classique, un homme bouleversé par l'inspiration, entre fier et affligé de sa condition. Le Poète mourant apporte de nouvelles valeurs, une légèreté lyrique de résignation jamais considérée jusqu'alors. Analysons les deux premières strophes du poème :

La coupe de mes jours s'est brisée encor pleine ;
Ma vie hors de mon sein s'enfuit à chaque haleine ;
Ni baisers ni soupirs ne peuvent l'arrêter ;
Et l'aile de la mort, sur l'airain qui me pleure,
En sons entrecoupés frappe ma dernière heure ;
Faut-il gémir ? faut-il chanter ?...

Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre ;
Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m'inspire
Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux.

⁶² BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004, p. 311.

C'est un présage heureux donné par mon génie,
Si notre âme n'est rien qu'amour et qu'harmonie,
Qu'un chant divin soit ses adieux !⁶³

Si, à la première strophe, le moi lyrique dit que sa vie « s'enfuit à chaque haleine » et, à la deuxième strophe, le passage « Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre » constate sa permanence en vie, tout de suite le lecteur connaîtra l'une des muses du Poète mourant : « Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m'inspire ». La mort, destin incontournable, transmet au poète, depuis les bords d'un autre monde, un « cri mélodieux » qui apporte un « heureux présage » pris par son génie. L'introduction du texte donne au lecteur les bases du mythe : la faiblesse physique, le génie et l'inspiration divine de son œuvre. En plus de suggérer une santé délicate, le poète fait un choix, puisqu'il s'agit de son métier : chanter.

Diaz (1990) analyse l'importance du participe présent pour la constitution de ce mythe :

le poète doit mourir ; ou plutôt, comme le suggère le participe présent du titre, il doit être perpétuellement mourant. A défaut, et comme pour préparer, dès avant le terme funèbre, ce léger devenir mortel, ce perpétuel état de mourant en quoi doit consister sa vie, il faut qu'il se réduise à n'être qu'une herbe sans racine ou qu'un oiseau sans nid : en errant impersonnel, à défaut d'un mourant générique.⁶⁴

Dans ce discours, opère sur le mythe lamartinien une force portée vers l'assujettissement. Les images variées et les comparaisons du poète avec des éléments de la nature, le thème aérien et aquatique, le souffle de la respiration et le vent, les larmes et les ruisseaux, la lumière qui s'éteint doucement, tout cela englobe la mort comme un procès en direction au néant originel, c'est-à-dire une perspective d'infinisisation. C'est à partir d'une telle esthétique que le monument est bâti. Le poète de Lamartine est « un être naturel et fusionnel dont le chant aspire à se mêler à la respiration universelle. Ainsi le Poète mourant joue la nature contre la culture et propose la naturalisation de l'acte poétique ». ⁶⁵ La mort n'est pas une rupture dramatique, mais un phénomène de beauté.

Toujours selon Diaz, il y a dans ce mythe élégiaque un facteur contextuel qui dépasse l'idéal esthétique. Si le poète est généreux, immatériel, résigné, il est ainsi

⁶³ LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles méditations poétiques*. Paris: L. Hachette, 1858, p. 43.

⁶⁴ DIAZ, José-Luis. « Lamartine et le poète mourant », In : *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 47-58, p. 52.

⁶⁵ Ibidem, p. 51.

complètement opposant aux valeurs de la bourgeoisie qui domine peu à peu la société nouvelle :

C'est pourquoi sans doute il préfère nous donner, à travers l'évocation de son poète mourant, l'image d'une aristocratie idéale, qui a compris la beauté du mourir, qui met toute son élégance à disparaître sans laisser de traces. [...] Lamartine a choisi plutôt de méditer sur le sort historique d'une trop réelle aristocratie finissante, inutile, condamnée pour se survivre encore au fantasme et à l'élégie.⁶⁶

Avec cet exemple, il est très clair que les mythes modernes sont intimement liés aux ambiances d'où ils sortent, et on comprend pourquoi le Poète mourant finit par être le grand idéal du poète de la Restauration. Ici, la mélancolie et la fragilité sont des signes de malédiction littéraire, réunies dans la qualité de *mourant* ; cette qualité est la portion la plus expressive de l'élévation mythique, un élément qui détache le poète de la vie en même temps que l'approche de la nature. Le mythe se confond, enfin, avec une dernière idéalisation de la noblesse.

Ce poète ne meurt pas de n'être pas lu ou pas écouté, de n'avoir pas un public qui lui donne les conditions matérielles pour écrire ; c'est-à-dire qu'il ne vit pas – ou le mythe n'explicite pas – la crise matérielle de la littérature caractérisée par le passage du mécénat aux lois du marché. Le poète mourant ne souffre que par sa faiblesse physique, toujours liée à la sensibilité créatrice, à une notion d'*élection* divine ; sur ce point réside la force élitiste du mythe. D'un autre côté, au XIXe siècle, si un écrivain évoque la souffrance d'être ignoré, c'est avant tout souffrir de n'être pas lu, de n'avoir pas un public consommateur : ce mal est fondamentalement bourgeois.

3.4 Le Poète misère

Le mythe du Poète mourant explicite un avenir inévitable : celui de la mort. Au niveau implicite, cette mort est aussi la conscience aristocratique de la bourgeoisie prenant peu à peu le pouvoir, c'est-à-dire un élément prémonitoire. En effet, cet avenir arrive :

Il faudra l'épreuve de 1830 et l'inquiétude née de l'embourgeoisement définitif de la société pour qu'écrivains et poètes craignent vraiment d'être

⁶⁶ Ibidem, p. 56.

victimes d'une malédiction. La poésie, dans son ensemble, dominera l'épreuve, non sans en subir fortement l'impression. C'est après le choc et la déception, plus violents encore, de 1848, qu'enfin l'amertume se liera étroitement à la vocation poétique.⁶⁷

Il n'est pas encore le cas d'analyser les raisons de cette amertume, mais de comprendre un mythe de poète détaché de toute idéalisation d'une classe sociale : le Poète misère est un Poète sacré sans aucune garantie au milieu du libéralisme. Il s'agit du premier mythe de poète moderne né dans les profondeurs de la nouvelle société. La crise au sein de la littérature se définit plus clairement au moment où le libéralisme adapte toute sorte de production aux lois de marché. Ce phénomène de « embourgeoisement » s'opère également sur une littérature prise comme champ composé d'actants bien définis : le public et l'écrivain. Ces deux, comme toute la société, sont chaque fois plus sortis du cœur de cette nouvelle collectivité anonyme.

Dans ses débuts littéraires, Lamartine avait un *nom*, il était fils d'un chevalier de l'Ancien Régime, même s'il éprouvait déjà les difficultés de la chute du mécénat. De toute façon, s'il ne pouvait pas subvenir à ses besoins en étant seulement poète, il menait alors une carrière diplomatique et avait assez de temps oisif pour se consacrer à l'écriture. Dans les trois premières décennies du XIXe siècle, la grande majorité des auteurs et des lecteurs de littérature appartenait aux élites, comme Lamartine. En 1830, avec la popularisation de la lecture et de l'écriture, le décor change.

Le cas de Pétrus Borel sert à bien illustrer ce nouveau tableau. Fils d'un quincaillier, né en 1809, ce petit bourgeois était loin d'avoir l'accès à une carrière diplomatique ou à une autre occupation majeure pour soutenir ses commencements comme écrivain. Ainsi, il a vécu la condition d'écrivain professionnel de manière intégrale, à l'absence de toute autre garantie. Son œuvre a bien élucidé ses difficultés. La première strophe du poème *Misère*, composant ses *Rhapsodies* de 1832, exprime une contradiction :

A mon air enjoué, mon rire sur la lèvre,
 Vous me croyez heureux, doux, azime et sans fièvre,
 Vivant, au jour le jour, sans nulle ambition,
 Ignorant le remords, vierge d'affliction ;
 A travers les parois d'une haute poitrine,
 Voit-on le cœur qui sèche et le feu qui le mine ?
 Dans une lampe sourde on ne saurait puiser :
 Il faut, comme le cœur, l'ouvrir ou la briser.⁶⁸

⁶⁷ BÉNICHOU, op. cit., p. 312.

⁶⁸ BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Bruxelles: Chez tous les libraires, 1868, p. 105.

Jusqu'au quatrième vers, le moi lyrique décrit la perception d'un interlocuteur qui méconnaît l'intériorité du poète. La moitié finale du huitain introduit la révélation qui se déroule dans les strophes suivantes : celle de la vie misérable du poète. Les deux derniers vers du poème montrent le fléau déjà annoncé dans le titre : « Étouffant tout penser qui se dresse en mon sein ! / Aux accords de mon luth que répondre ?... j'ai faim !... ». ⁶⁹

Dans *Misère*, on témoigne un processus de remplacement dans le champ mythologique. La perception hypothétique d'un interlocuteur aux quatre premiers vers exprime la présence d'un mythe dépassé : le poète « heureux », « vierge d'affliction » peut bien représenter la figure du poète de la Restauration, cet individu faible mais résigné du cours de la vie. Dans le cadre de la nouvelle réalité sociale, il n'est plus ; *Misère* révèle la condition matérielle du poète et, simplement à cause de cela, le mythe est mis à jour. Diaz souligne que, à partir de 1830, « Le poète idéal n'est plus un céleste poitrinaire qui meurt dans un dernier souffle, la lyre chargée de fleurs. C'est un artiste meurtri, un poète affamé, un paria intellectuel auquel il ne reste plus que la folie, le suicide ou l'hôpital ». ⁷⁰

Le mythe du Poète misère n'est pas individuellement bâti, ce n'est pas le titre d'un poème qui le nomme, comme le cas du Poète mourant de Lamartine : du fait que les difficultés matérielles touchent tous les écrivains en général, le poète étant le plus affecté ou celui auquel les sociétés doivent faire plus d'attention – pourvu que la condition de sacré est du Poète –, plus d'un écrivain a contribué à définir son mythe.

La pièce *Chatterton* d'Alfred de Vigny, publiée en 1835, travaille également sur le mythe d'un poète affamé. Le titre fait référence au jeune poète anglais Thomas Chatterton, qui s'est suicidé à la fin du XVIIIe siècle, en buvant de l'arsenic. Présent aussi dans des représentations plastiques, il a été l'un des premiers héros romantiques, en devenant le symbole de l'homme de génie non reconnu par la foule. Sa lutte contre la faim et la pauvreté d'être ignoré, même si en train de représenter un cas plutôt isolé à son époque, devient une grande motivation pour lui faire la principale référence illustrant la condition générale des poètes français à partir de 1830.

⁶⁹ Ibidem, p. 106.

⁷⁰ DIAZ, José-Luis. « Lamartine et le poète mourant », In : *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 47-58, p. 47.

Dans la préface de son texte, intitulée *Dernière nuit de travail*, Vigny propose une analyse intéressante des différents hommes qui font du texte son occupation professionnelle. Par un ton de révolte méditative, il commence en regrettant le fait de l'incertitude concernant la réception de son œuvre, il ne sait pas si elle va toucher le grand public. Ainsi, il attribue aux lecteurs la responsabilité de la disparition des poètes : « Vous ne cessez de vanter l'intelligence, et vous tuez les plus intelligents. Vous les tuez, en leur refusant le pouvoir de vivre selon les conditions de leur nature ».⁷¹ Quand l'auteur réfléchit sur les motivations de ce phénomène de mépris collectif, il conclut que le grand public ne sait ce que c'est un poète. Par une actualisation du discours traditionnel de malédiction littéraire, celle-ci est le fruit de l'ignorance des gens contemporains de Vigny. Ainsi, il élabore une théorie des trois types d'hommes qui « agissent sur les sociétés par les travaux et la pensée »⁷² : l'Homme de Lettres, l'Écrivain et le Poète.

Dans sa définition détaillée et didactique, Vigny propose un critère : la passion. Comme un thermomètre hiérarchique, la théorie part de celui qui exerce ses capacités froidement à celui qui ne produit que de façon passionnée, intense. En plus de définir le poète comme le plus intelligent des trois hommes de lettres, l'auteur remarque la rareté de ce génie en affirmant que, si une nation a deux poètes en dix siècles, elle est bénie. L'homme poète est « celui d'une nature plus passionnée, plus pure et plus rare. Celui qui vient d'elle est inhabile à tout ce que n'est pas l'œuvre divine ».⁷³ Voyons que le fond *sacré* lié à la religion demeure. Il ne nous intéresse pas d'exploiter ici les caractéristiques qui définissent tous les trois profils présentés, mais seulement de souligner le caractère anthropologique du texte, même si formé par un regard idéalisé, caractéristique d'un manifeste romantique. Ici, il ne s'agit plus, comme chez Lamartine, d'un monument qui ignore les vicissitudes matérielles du poète ; maintenant, à côté de l'idéalisation du poète, la tentative de valorisation fait un appel à la collectivité. Vigny cherche à rendre les gens conscients de l'importance d'un métier sacré, en soulignant surtout la réalité misérable dans laquelle les poètes sont plongés. L'auteur apostrophe la société :

Eh ! n'entendez-vous pas le bruit des pistolets solitaires ? Leur explosion est bien plus éloquente que ma faible voix. N'entendez-vous pas ces jeunes

⁷¹ VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Hyppolite Souverain, 1835, p. 6.

⁷² Ibidem, p. 7.

⁷³ Ibidem, p. 11.

désespérés qui demandent le pain quotidien, et dont personne ne paye le travail ? [...] C'est à lui qu'il appartient de réaliser dans le présent une partie des jugements meilleurs de l'avenir, en assurant quelques années d'existence seulement à tout homme qui aurait donné un seul gage du talent divin. Il ne lui faut que deux choses : la vie et la rêverie ; le PAIN et le TEMPS. [...] J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail.⁷⁴

Le mythe est consommé : le poète est sacré, le meilleur juge de l'avenir, pourtant victime méprisée. Différant du Poète mourant, les forces explicites qui le tuent ne sont pas la faiblesse et le destin naturel seuls, mais celles de la collectivité qui ne reconnaît ni l'importance, ni le travail des poètes. Le suicide individuel finit par être un meurtre collectif. La base du problème est au sein du capitalisme, le fait d'un produit qui n'a suffisamment pas de consommateurs. L'effort de Vigny pour sensibiliser sa contemporanéité « matérialiste », à côté d'autres représentations qui thématisent le poète en situation de misère, nous donne une bonne idée de la crise où se trouvait l'écriture poétique. Dans les milieux des Lettres, le Poète est plus sacré que jamais, or la diffusion de sa parole n'accompagne pas son statut réel, c'est-à-dire la réception de son œuvre par le public. Bénichou analyse la situation :

En réalité, ni la religion de l'Idéal, ni l'investiture spirituelle du Poète, proclamées par la génération aînée, n'étaient abandonnées par la cadette : elle continue à se réclamer implicitement d'un pacte du Poète avec l'Humanité et avec Dieu, auquel Dieu et l'Humanité on manqué, non le Poète.⁷⁵

La crise matérielle de la poésie ne finit pas ; les écrivains doivent garantir sa survie en produisant des textes d'autres genres : critique d'art, romans, feuilletons. On se donne peu à peu compte du fait que le public lecteur de poésie sera chaque fois plus restreint, et cette réalité, comme on le verra dans les chapitres suivants du présent travail, demeure jusqu'à nos jours. Dans la crise, ce sont les mythes qui changent, y comprise l'attitude des poètes face aux adversités.

⁷⁴ Ibidem, p. 24.

⁷⁵ BÉNICHOU, op. cit., p. 2002.

3.5 *Le mage hugolien*

Victor Hugo est peut-être celui qui a plus profondément formulé la notion de Poète sacré, ce porte-parole de la poésie moderne, caractérisé comme un guide spirituel de la société. Les écrits de Hugo sont l'indéniable consolidation de l'unification romantique : chez lui, il est bien claire l'union des deux tendances de la poésie aux débuts du XIXe siècle, le libérale et le royaliste, cette entreprise commencée notamment par Charles Nodier. Si l'on voit déjà bien définies les caractéristiques du métier et du rôle social du poète chez Nodier, Gautier et Vigny spécialement, on pourrait dire que Hugo a bâti le mythe avec un effort sans précédent, à travers une quête exhaustive. Il le fait par plein de manifestes, de préfaces, d'œuvres littéraires qui traversent tout son parcours comme écrivain. L'approfondissement et le compromis de Hugo sont bien élucidés quand on analyse le grand éventail terminologique qu'il utilise :

Un arc-en-ciel de noms divers auréole le conducteur spirituel de l'humanité tel qu'il le conçoit. « Poète » ne saurait suffire, vu la connotation usuelle trop étroite de ce mot, même après sa sanctification romantique. Le génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien chez lui Poète, mais aussi « voyant », « prêtre », « pontife », « prophète », « mage », « célébrateur », « révélateur », toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré ; aussi « penseur », « rêveur », « songeur », « sage », en tant qu'il exerce la pensée à sa plus haute puissance ; « marcheur », « chercheur », « plongeur », « trouveur » ; signes d'audace et de quête inlassable ; enfin « apôtre », « missionnaire », « rédempteur », « libérateur », par référence à sa fonction bénéfique à l'égard de l'humanité. Une nomenclature aussi variée, dont les termes s'additionnent et se complètent en une totalité auguste, a pour objet de dessiner un personnage universel étranger aux religions et investitures particulières, les appellations empruntées à ces religions demandant évidemment à être purgées de ce vice d'origine par le contexte ou par l'évidence d'un usage nouveau.⁷⁶

Ici, nous n'avons pas l'intention d'approfondir les analyses sur la conception du poète hugolien, puisque les études sont assez nombreuses et l'objet est si vaste que la plupart des conclusions finissent par proposer plus de questions que de certitudes. Ce qui intéresse pour le présent travail, c'est de montrer l'existence de quelques caractéristiques attachées au poète moderne selon Hugo, surtout les dénominations qui évoquent une source profane de savoir. Le *mage* sera considéré comme un mythe de poète qui offre un pont possible entre les Poètes sacrés romantiques touchés par la

⁷⁶ Ibidem, p. 1432.

malédiction et les Poètes dits maudits de la fin du XIXe siècle. L'univers de l'alchimie est très important parce qu'il emprunte une série de terminologies qui seront reprises et mises à jour par ces derniers, notamment le *voyant*, la principale appellation du poète selon Rimbaud.

D'abord, fixons l'importance du poète chez Hugo : d'après l'auteur des *Contemplations*, il y a quelques classes de grands hommes dans l'histoire. Entre eux, le philosophe et le scientifique. Chez Comte, par exemple, le philosophe peut formuler toutes les lois de développement de la société humaine. Pourtant, selon Paul Bénichou, Hugo défend que l'homme de la poésie « non seulement surpasse tous les autres, mais tend dans une grande mesure à les absorber ; il est révélateur de choses obscures, créateur d'horizons nouveaux, conseiller de justice et directeur de conscience des nations ». ⁷⁷ Les autres grands hommes auraient une communication fragmentée d'une sainteté dont le poète, en même temps explorateur spirituel et du verbe, possède le principe et la source. Chez Hugo, le mythe de l'homme de la Sensibilité demeure avec force.

Voyons quelques changements importants dans sa constitution par rapport à ses monuments précédents. Selon Abastado, le choix de la dénomination de *mage* marque une dualité : « Le Mage participe du mystère qu'il affronte ; deux traits le caractérisent : sa voyance et sa fonction messianique ». ⁷⁸ Sans le contredire, Bénichou (2004) constate une organisation hiérarchique :

Ce qui met le mage au-dessus du poète et du prêtre ordinaux, ce n'est pas seulement sa pratique vivante de la méditation, son sentiment de l'infini, c'est surtout un caractère de profondeur, un sens du mystère, un effroi métaphysique que Hugo lui attribue en accord avec sa propre religion ; c'est la quête inlassable et l'angoisse du caché, quelque chose en somme d'obstiné et d'éperdu qui fit de lui un personnage hautement pathétique. ⁷⁹

S'il y a une trace de malédiction dans le poète hugolien, c'est dans cette angoisse même d'une quête sans fin, une disposition inquiète qui fait du mage supérieur en profondeur par rapport aux définitions traditionnelles de poète et de prêtre. Hugo paraît préférer plutôt de convaincre sur la supériorité majestueuse du *poète-mage* que d'exposer les conditions matérielles précaires en tant qu'écrivain, comme l'ont fait Vigny et Borel. Le mythe du mage, comme le caractère noble du Poète mourant, ne

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ ABASTADO, op. cit., p. 73.

⁷⁹ BÉNICHOU, op. cit., p. 1435.

réserve pas d'espace pour des questions d'ordre matérielle qui caractérisent le métier d'écrivain. Cependant, chez Hugo, cet effacement n'est peut-être pas le cas d'attribuer une noblesse aliénée pour le poète, mais de ne pas explorer une possible indisposition du poète envers la société.

Les quelques signes de malédiction du mage hugolien peuvent s'encadrer dans une tendance contextuelle plus ample. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le progrès des sciences modernes met en question les pratiques traditionnelles de recherche des savoirs sur la nature, ici bien comprise l'alchimie. En fait, la chimie – cette version positiviste de l'alchimie – est la science qui progresse plus rapidement. Yves Vadé (1990) en trace un panorama :

Des substances organiques toujours plus nombreuses seront synthétisées au cours des années 1850-70. Non seulement le chimiste peut ainsi rivaliser avec la nature en recréant dans son laboratoire des molécules qui semblaient jusque-là ne pouvoir être fabriquées que par la « vie », mais il va plus loin que la nature en créant de nouvelles substances.⁸⁰

Ces résultats spectaculaires causent une sorte de *dénaturalisation* du réel. La stabilité idéalisée dans le domaine de la nature est brisée. Avec les sciences positives, on ne peut plus voir aucune réalité cachée derrière les phénomènes, ce qui va contre toute une tradition du naturel en intimité avec la Création. Avant une telle rupture, l'explication de l'existence comptait sur des métaphysiques diverses, ici incluses la poésie et son inspiration sensible primitive, l'alchimie et sa quête obstinée de savoirs mystérieux. Puis, un important changement se dresse :

Correspondances, harmonies de la Nature, puissance divinatoire de l'imagination, secret du monde révélé par le secret de l'âme ne sont plus que des formules « poétiques » – essentielles pour les uns, vides de sens pour les hommes qui réalisent en laboratoire la synthèse du benzène, calculent algébriquement les variations d'entropie, ou mesurent la vitesse de la lumière.⁸¹

Face à ce tableau, le poète n'est plus le porteur des significations profondes du monde. Cependant, ainsi qu'au début du XIXe siècle une *contre-révolution* a eu lieu par rapport aux idéaux qui ont provoqué la Révolution Française, les romantiques de la moitié du XIXe siècle ont engendré une sorte de *contre-positivisme*. La direction de ce mouvement tourne vers un passé où l'inspiration scientifique prenait la Nature

⁸⁰ VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990, p. 208.

⁸¹ Ibidem, p. 210.

comme une représentation physique de mystères qui ne peuvent pas être toujours expliqués par la raison ou empiriquement ; en héritant de cette perspective, la symbologie de l'alchimie a inspiré plein d'écrivains. En fait, ce ne sont pas seulement les poètes qui y ont participé : en analysant le protagoniste de la *Recherche de l'absolu* de Balzac, Yves Vadé (1990) propose que l'ouvrage

marque la ligne de partage entre l'alchimiste du passé, dont l'échec n'est que le résultat de malchances, d'ignorances ou de maladresses, et les alchimistes modernes, personnages tragiques voués à une tâche impossible, et qui fascinent tellement les écrivains que parce que ceux-ci retrouvent en eux leurs propres ambitions démiurgiques.⁸²

À la base de ces ambitions, en évoquant une liaison entre travail de recherche et expression de la subjectivité, nous trouvons encore la notion romantique de génie. Celle-ci est présente non seulement dans les domaines de l'art, mais aussi dans les sciences mystiques, bref les champs où, à cette époque-là, on veut chercher – ou créer – des réponses fondamentales sur l'existence, voire le présent et l'avenir. On rappelle que, dans le contexte romantique, l'expérience spirituelle est esthétique, et cela ne veut pas dire une esthétique autonome : elle est *également* expérience mystique. Grâce à ce double statut de l'esthétique à cette époque, il est possible d'établir des relations de proximité entre l'écrivain et l'alchimiste. Pour parler de cette approximation, Vadé souligne que tous les personnages balzaciens *chercheurs d'absolu* – Louis Lambert, Frenhofer, Balthazar Claës, Gambarra – sont des victimes de leur propre génie :

Si le génie est, par nature, « un constant excès », s'il pousse inévitablement ceux qu'il possède à la démesure d'une rivalité avec le Créateur, il s'ensuit que tout artiste est engagé dans un processus mortel, voué à un échec irrémédiable, et cet échec sera d'autant plus sûr que le génie est plus puissant. Le rapprochement de l'artiste romantique avec l'alchimiste se fait sous le signe d'une fatalité de l'échec, qui devient la marque d'une élection.⁸³

On sait que cette *rivalité avec le Créateur* a eu ses débuts dans la poésie de la Restauration. Cependant là, l'attribution du génie était encore une élection pacifique, une sorte de rivalité *autorisée* par Dieu, qui est toujours loué par le poète en même temps que celui-ci propose ses propres interprétations de *l'au-delà*. Au moment où le génie est attaché à une activité profane comme l'alchimie, il n'a pas une base

⁸² Ibidem, p. 229.

⁸³ Ibidem, p. 230.

chrétienne ; l'*élection* n'est pas le signe d'une sacralité, mais d'un savoir caractéristique du chercheur obstiné, non justifié en Dieu. La malédiction de l'alchimiste moderne est double : étouffé par les sciences positives et porteur d'un génie depuis toujours condamné.

Cependant, Hugo évite cette orientation tragique. Le poids profane du mage n'arrive pas à représenter une vraie rivalité avec Dieu ; la situation est sur le plan de la liberté et du respect. Dans le poème *Dieu*, Hugo dit que le poète peut tout, hors nommer Dieu. Dans le poème *Les Mages*, on voit que le statut du génie est pareil à celui décrit par Lamartine dans « Le Poète mourant », une sorte de canal de communication : « Génie ! ô tiare de l'ombre ! / Pontificat de l'infini ! ». ⁸⁴ Si chez Lamartine ou d'autres poètes de l'époque royaliste il a déjà existé un syncrétisme qui mélange savoir profane, monothéisme et polythéisme, Hugo le fait d'une façon encore plus radicale : encore dans *Les Mages*, nous trouvons la référence à David et Moïse bien sûr, mais aussi à Hésiode, Archimède, Thalès, puis à Pythagores, Eschyle, Milton, Shakespeare, Orphée encore et évidemment ; Molière et Cervantes sont les « prêtres du rire » ⁸⁵ ; Anacréon, Épicure, et même pour la musique on cite Gluck, Beethoven, Mozart. Dans les vers suivants, on verra la référence à la peinture et à la sculpture. Le plus important, c'est que toutes les œuvres des hommes mentionnés aboutissent à une seule fin :

Chacun d'eux écrit un chapitre
Du rituel universel ;
Les uns sculptent le saint pupitre,
Les autres dorent le missel ;
Chacun fait son verset du psaume ;
Lysippe, debout sur l'Ithome,
Fait sa strophe en marbre serein,
Rembrandt à l'ardente paupière,
En toile, Primatice en pierre,
Job en fumier, Dante en airain.

Et toutes ces strophes ensemble
Chantent l'être et montent à Dieu. ⁸⁶

D'une façon allégorique, tous les arts deviennent poésie. *Les Mages*, ce sont les poètes, mais chaque artiste porte le don de la poésie avec sa propre matière de travail.

⁸⁴ HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Nelson, 1911, p. 414.

⁸⁵ Ibidem, p. 417.

⁸⁶ Ibidem, p. 418.

Yves Vadé remarque que chez Hugo, il n'y a aucun problème au fait que les poètes sacrés aient le titre de *mage*, cela ne les tire pas la participation à une œuvre divine. Dieu est supérieur à tout, l'univers des mots même est à *Lui* ; il n'est pas possible de dépasser Dieu, puisque toute expression existante est *Son* expression. Le mot « est substance, directement émanée de la substance divine, au même titre que la nature ». ⁸⁷ Cette notion fondamentale donne à Hugo les conditions pour penser une liberté symbolique où musique, peinture et sculpture sont poésie, où un philosophe, un prêtre et un prophète, bien que largement séparés dans le temps, l'espace et le métier, soient également des poètes. Cependant, il vaut mieux dire que le poète *est tous* :

Après qu'on a vu sur la grève
 Passer des flots, des flots, des flots,
 Dans quelque grotte fatidique,
 Sous un doigt de feu qui l'indique,
 On trouve un homme surhumain
 Traçant des lettres enflammées
 Sur un livre plein de fumées,
 La plume de l'ange à la main !

Il songe, il calcule, il soupire,
 Son poing puissant sous son menton ;
 Et l'homme dit : Je suis Shakspeare.
 Et l'homme dit : Je suis Newton.
 L'homme dit : Je suis Ptolémée. ⁸⁸

Le poète est celui qui travaille sur la parole, cette matière plurielle et riche. Si la fin et le début de toute expression sont l'œuvre divine, toute expression concerne aussi le poète, le grand travailleur des mots et des symboles. Hugo croit au pouvoir supérieur de la parole comme action dans le monde, une efficacité qui fait mouvoir l'histoire humaine et cosmique. Dans la préface des *Châtiments*, il dit que « si l'on met un bâillon à la bouche qui parle, la parole se change en lumière, et l'on ne bâillonne pas la lumière ». ⁸⁹

Toujours à propos de l'attribution de *mage*, Vadé souligne que le terme ne représente que l'instance d'énonciation du texte, c'est-à-dire que Hugo n'adhère à aucune forme de magie *réelle*, au sens traditionnel de la pratique alchimique, elle demeure ainsi surtout métaphorique. De toute façon, elle « est en même temps

⁸⁷ VADÉ, op. cit., p. 267.

⁸⁸ HUGO, 1911, op. cit. p. 425.

⁸⁹ HUGO, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Paris: Hetzel-Quantin, 1880, p. 2.

pourvue d'une efficacité égale ou supérieure à celle dont la magie 'réelle' est créditée par ses sectateurs ». ⁹⁰ Il s'agit d'un langage *poético-magique* qui exalte le formidable pouvoir de changement porté au signifiant. Puisque le poète travaille sur un tel langage, il peut accueillir en son image mythique toutes ces figures qui ont l'accès à une autre réalité qui apporte la connaissance aux hommes : le mage, le voyant, le prêtre, entre autres. Aux symbolismes de l'Orphée civilisateur classique, se rejoignent un tas d'autres grands porte-paroles.

Si la définition du mage hugolien est complexe, même assez brouillée, il est encore plus difficile de savoir ce que c'est un *voyant* ou un *prêtre*, en tant que poètes, d'après ce grand écrivain romantique. Pourtant, comme nous le rappelle Bénichou, « la terminologie importe peu ; de quelque façon qu'on définisse le privilège du poète, tout réside dans un litige entre le Savant, dont le projet et la méthode limitent le champ de vision, et le Mage qui a vue au-delà ». ⁹¹ Le point définitif est celui de critiquer la science positiviste et de continuer l'intérêt pour cet *au-delà* afin de guider l'existence.

Même si, chez Hugo, toute poésie est soumise à Dieu, l'idée d'un langage *poético-magique* est consacrée en définitif par son œuvre. La force symbolique des univers de l'alchimie, de l'*absolu*, du mage et du voyant est établie. Tout ce champ sera repris par autres poètes à travers quelques nouvelles perspectives.

Chapitre 4 Le Poète maudit

Plein d'études et de manuels littéraires attribuent à quelques mythes jusqu'ici analysés la qualité de *maudits*. Cela n'est pas une erreur, puisque le Poète mourant, le Poète misère et même le Poète mage partagent quelques peines avec ceux de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Cependant, nous croyons pouvoir soutenir des nuances fondamentales qui les rangent tous comme des mythes indépendants.

Les *Poètes maudits* dont Paul Verlaine parle dans son ouvrage homonyme, publiée en 1884, pourraient porter une autre désignation selon le bref avant-propos du texte : *Poètes Absolus*. Ce que Verlaine entreprend avec cette réunion de quelques noms et biographies, c'est un effort de montrer l'effort de ces écrivains avec leur

⁹⁰ VADÉ, op. cit., p. 266.

⁹¹ BÉNICHOU, op. cit., p. 1440.

travail, de leur recherche esthétique à leur admirable capacité de produire de la poésie même en vivant dans une situation précaire. Comme chez Vigny, le ton du texte est un mélange de révolte contre la société et l'apologie des poètes, à tout moment soulignant la valeur des textes sélectionnés. Cependant, l'expression qualificative *absolus* marque la différence : ce ne sont pas seulement des Poètes, mais des Poètes *absolus*.

Dans l'analyse de tous les mythes jusqu'ici, on avait toujours le but de comprendre avec plus de clarté les éléments qui composent le mythe du Poète maudit. Si le présent travail ne se veut guère comme la constatation d'une *évolution* linéaire de mythes, nous insistons sur l'idée dans laquelle tous ces mythes ont une intime relation avec son temps, ici compris les tensions et quelques partages ou héritages symboliques entre représentations diverses. Baudelaire, qui est dans le présent travail – et dans beaucoup d'autres, comme l'on verra tout de suite – le grand précurseur du mythe du Poète maudit, est contemporain de Hugo ; il s'agit donc plutôt de comprendre les projets esthétiques simultanés dans une époque d'effervescence socio-culturelle que de proposer des mythes qui se remplacent au fil du temps. On voit que l'intérêt des écrivains envers l'alchimie, par exemple, touche tantôt le mage hugolien, tantôt le Poète maudit : leurs particularités ne se font que par des éléments symboliques individuels qui changent leur monument final. De toute façon, il est vrai que les Poètes maudits ont représenté une rupture plus profonde par rapport aux mythes qui les précèdent ou qui leur sont contemporains. L'objectif maintenant est d'élucider ce changement.

4.1 Le Poète maudit selon d'autres études

Avant de commencer notre examen, il est bien propice de connaître quelques travaux qui ont tenté de définir les fondements et même un concept pour le Poète maudit. Pascal Brissette a fait une réunion de trois écrits importants : le premier est un essai de Diana Festa-McCormick⁹², publié en 1980 dans un recueil d'études sur la littérature française du XIXe siècle. Dans son *The Myth of the Poètes Maudits*,

⁹² Festa-McCormick (Diana), « The Myth of the *Poètes Maudits* », dans *Pre-text / Text / Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, sous la direction de Robert L. Mitchell, Columbus, Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.

l'auteure américaine focalise le désenchantement des écrivains face à un évènement politique :

la plupart des matériaux du mythe auraient été rassemblés au lendemain de la révolution de Février par des écrivains déçus de la Deuxième République et du climat du Second Empire. Cette déception se serait accompagnée, chez plusieurs poètes de l'époque, d'une perte de confiance à l'endroit de la bourgeoisie et d'une envie de séparer définitivement l'ordre littéraire du politique. Certains se seraient enfermés dans la solitude et se seraient désignés comme les martyrs d'une civilisation industrielle méprisant l'art pur.⁹³

Comme on verra tout de suite, cette perspective sera approfondie par Pierre Bourdieu dans son *Règles de l'art*. Parmi les plusieurs poètes examinés, McCormick observe le nom de Baudelaire comme celui qui a fortement réfléchi sur une société divisée entre deux forces bien distinctes, celle du matérialisme et des avances technologiques, cette tendance qui étouffe et persécute les représentants de l'autre disposition, celle de la recherche d'un Beau idéale à travers les arts. Ce refus de la société matérialiste peut être déjà observé chez Vigny, par exemple. Or le texte *The Myth of the Poètes Maudits* ne se restreint pas seulement au domaine français : il montre que le mythe en question est cultivé également en Angleterre, représenté entre autres dans la figure d'Ernest Downson, lui-même traducteur et introducteur de Verlaine dans son pays.

À la première partie de son essai, McCormick souligne l'anticipation du mythe du Poète maudit par des écrivains allemands, anglais, français et surtout par Baudelaire, en apportant des textes du poète écrits *avant* 1848 ; à partir de ces observations, Brissette pose des questions :

À quoi attribuer l'omniprésence de ce thème dans la poésie romantique ? Les nombreux poèmes cités dans cette première partie de l'essai participent-ils déjà de ce mythe qui ne doit pourtant se former, selon l'auteure, qu'au lendemain de Février ? Et si c'est le cas, de quelle manière y participent-ils ? Sur ces questions, Festa-McCormick reste évasive. En l'état, la première partie de l'étude paraît miner par avance la thèse avancée et soutenue dans la seconde.⁹⁴

On voit qu'il manque, chez McCormick, une référence à ce que nous avons ici appelé le long *discours de malédiction littéraire* dont la source est bien antérieure au XIXe siècle. La résolution de cette lacune justifie le travail de Brissette.

⁹³ BRISSETTE, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire : hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe ». *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008.

⁹⁴ Ibidem.

La deuxième recherche, c'est celle de José-Luis Diaz dont nous avons parlé aux chapitres qui concernent le Poète mourant et le Poète misère : c'est à Diaz le mérite d'observer le passage entre un mythe aristocratique et un mythe bourgeois de poète. L'auteur s'intéresse aux représentations de la première moitié du XIXe siècle, où la production poétique subit les tensions qui définissent le premier Romantisme français, des tremblements qui sont relativement stabilisés à l'époque étudiée par McCormick. Brissette remarque les différences des deux méthodologies :

Contrairement à Festa-McCormick, qui tente de lier le développement du mythe du poète maudit au hors-texte, soit à la révolution de Février et à ses effets déprimants sur les poètes de la Deuxième République puis du Second Empire, Diaz étudie comme un phénomène relativement autonome par rapport à la conjoncture historique l'évolution des formes que prend la mythologie du poète romantique. Ses analyses s'attachent pour l'essentiel à montrer, à partir d'un assez large corpus, les éléments structuraux, les constantes, ainsi que les variantes et la mutation périodique des motifs des scénographies auctoriales.⁹⁵

Brissette affirme que Diaz rend certes compte de l'importance de la révolution de Juillet par rapport aux représentations de poètes, pourtant « le lien exact entre ce hors-texte et l'évolution des formes n'est jamais vraiment précisé ».⁹⁶

Le dernier travail répertorié par Brissette est l'essai de Jean-Luc Steinmetz⁹⁷, intitulé *Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe)*, publié en 1982. L'évolution proposée par le titre est bien marquée : le mythe du Poète malheureux serait constitué des écrits de Nicolas Gilbert – à la fin du XVIIIe siècle – aux écrits d'Alfred de Vigny, pour ensuite devenir le mythe du Poète maudit à partir de Baudelaire et suivi de Verlaine et Mallarmé à la deuxième moitié du XIXe siècle. Toute cette évolution se fait entre 1772 à 1884.

D'après Steinmetz, le mythe du Poète maudit trouve son origine dans le mythe du Poète malheureux, et celui-ci surgit de trois types de phénomènes : le premier, c'est la référence à l'œuvre et la vie du poète Nicolas Gilbert, auteur du texte *Le génie aux prises avec la fortune ou : le poète malheureux*, publié en 1772. Le poème raconte la destinée malheureuse d'un jeune poète, ce qui est curieusement arrivé à lui-même : Gilbert a été la victime d'une mort prématurée suite à une chute de cheval et de la trépanation qui s'ensuit. Vigny, dans une des trois histoires de son roman *Stello*,

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Steinmetz (Jean-Luc), « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe) », *Œuvres et Critiques*, vol. 7, n° 2, 1982, pp. 75-86.

publié en 1832, raconte le cas de ce poète français mort à la fin du XVIIIe siècle. Il retrace également la mort d'André Chénier et l'histoire de Chatterton, en faisant de *Stello* un recueil de trois biographies tragiques sorties de l'univers de la poésie. Le *Génie aux prises...* est considéré par les poètes romantiques comme une prédiction funeste, et beaucoup d'entre eux se sont reconnus dans cette figure d'un poète à l'hôpital, abandonné par ses amis et méprisé par la société. À ce premier phénomène se rajoute la morosité suite au lendemain des Trois Glorieuses, la misère et la disparition quasi complète du mécénat, alors l'identification des poètes au malheur est encore plus sensible. Le troisième phénomène signalé par Steinmetz est la multiplication d'ouvrages, aux premières décennies du XIXe siècle, alimentant le culte des écrivains morts dans la misère : « Charles Colnet publie par exemple en 1813 une étrange compilation de 'vies' de poètes et de philosophes prétendument 'morts de faim' où sont mis côte à côte Socrate et Gilbert, Homère, Le Tasse, Milton et La Fontaine ». ⁹⁸ Selon l'auteur de l'essai, la prolifération de ces textes, comme le mécanisme d'un parfait fantasme collectif, serait au fond un désir des poètes en chair et en os de se montrer à la hauteur de la destinée (malheureuse) de leurs héros, en annonçant en vie leur propre entrée dans l'espace mythologique. Quoiqu'il en soit, il y a une lacune chez Steinmetz : il n'indique pas les points clés de la transition entre le Poète malheureux – qui est en effet le Poète misère ici étudié – et le Poète maudit de la seconde moitié du XIXe siècle.

De la réunion de ces trois travaux, Pascal Brissette tire une importante conclusion :

il paraît aussi évident pour eux que ce mythe n'est pas apparu subitement lors de l'édition en volume de la première série des *Poètes maudits* (1884) de Verlaine : il trouve sa source en amont, dans la révolution de Février selon Festa-McCormick, dans les représentations du poète mourant de la Restauration, selon Diaz, ou encore dans la mort prématurée de Nicolas Gilbert, auteur d'un poème apparemment prédictif, selon Steinmetz. À son origine, on trouverait ainsi un phénomène historique (Festa-McCormick), des écrivains en quête d'identité littéraire et de visibilité médiatique (Diaz), ou une infortune biographique exemplaire (Steinmetz). ⁹⁹

Le grand mérite de Brissette est de ranger un vaste corpus et d'élucider le long discours de malédiction littéraire au fil du temps, ce que les trois principaux travaux qu'il analyse n'ont pas fait. Cependant, sa quête des fondements du Poète maudit finit

⁹⁸ BRISSETTE, op. cit.

⁹⁹ Ibidem.

par diluer le mythe dans toutes les formes de la malédiction : d'après lui, tantôt le Poète mourant, tantôt le Poète malheureux sont des Poètes maudits – puisque insérés dans le *mythe* (et non *discours*, ce que nous voulons ici) de la malédiction littéraire. Plus à côté de Jean-Luc Steinmetz, on tente ici de cibler quelques spécificités du Poète maudit, avec la différence d'apporter outre les héritages du mythe – ce qui est fait jusqu'ici –, les *nouveautés* de cette construction symbolique. À cet égard, une voie possible, c'est de comprendre son *objet*, c'est-à-dire une sorte d'obsession esthétique partagée en quelques niveaux par les poètes encadrés dans le mythe. En plus, il y a une crise de conscience bien spécifique à la base du mythe, ce que nous allons également explorer.

Le Poète mourant, le Poète misère et le Poète mage, malgré leurs particularités, sont tous les représentants du mythe plus ample du *Poète sacré* romantique, celui qui n'a jamais déshérité Dieu. Même si les symboles d'une sacralité trouvent écho aux bases du Poète maudit, son art n'est pas justifié dans une inspiration divine, liée à la religion. Pour introduire l'analyse des importantes perturbations au niveau des signes dans le passage du Poète sacré au Poète maudit, voyons l'approximation que Baudelaire fait entre l'individu poète et un oiseau qui n'a jamais volé sur les parages de la tradition mythique.

4.2 *Le cygne et l'albatros*

Les quatre quatrains qui composent l'*Albatros* de Charles Baudelaire, avec ses alexandrins en rimes croisées, ont beaucoup à dire concernant les mythes de poètes modernes :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.¹⁰⁰

Si, pendant son vol, les albatros sont positivement de « vastes oiseaux des mers », les « rois de l'azur », si l'albatros est un voyageur « si beau » avec ses « ailes de géant », quand il partage un sol quelconque avec les hommes, même celui du bateau qui flotte, il est négativement « gauche et veule », « comique et laid », une cible parfaite pour devenir risible. Bien différent de l'image du cygne toujours majestueux de Lamartine et de toute une tradition mythologique qui le lie à l'inspiration poétique, l'albatros, cet oiseau qui représente les poètes dans les *Fleurs du mal*, porte une maladresse, une allure de n'être pas à l'aise en touchant le niveau des hommes, une profonde non appartenance. Le curieux, c'est la motivation de ce côté négatif : ses « ailes de géant ». Ainsi, les côtés négatif et positif de sa figure sont en même temps cause et conséquence l'un de l'autre. Il n'est pas un hasard que ce poème soit placé dans le chapitre des contradictions intitulé *Spleen et idéal*. Pour le moment, disons que l'image de l'*Albatros* est exemplaire pour caractériser le Poète maudit : loin de représenter une tradition quelconque, elle est une nouveauté.

Pour entreprendre une brève comparaison, analysons la tradition symbolique du cygne. Selon la recherche de Jérémie Benoit, elle a trois aspects fondamentaux. Des contes populaires et des textes écrits donnent compte de ces caractéristiques, ainsi que la musique et la peinture. Le premier aspect est la condition du cygne en tant qu'animal ailé et immaculé, ce qui le lie à l'air et à la lumière et lui donne un sens de métamorphose. Le deuxième aspect illustre sa relation avec l'eau : ici, l'oiseau est le moyen d'effectuer un passage en devenant bateau, puisque l'eau douce où le cygne habite rappelle toujours la traversée. Le troisième aspect ne renvoie ni à la physionomie, ni à l'habitat ; il s'agit du chant du cygne qui est un chant de mort. L'auteur souligne que ce troisième élément se rencontre plus souvent en poésie :

Nous ne citerons que pour mémoire les poèmes de L. G. Kosegarten, *Schwangesang*, et Johann Senn, *Schwanengesang*, tous deux mis en musique par Franz Schubert. Ces deux pièces ne font référence au cygne que par leur titre, car elles ne parlent en fait que de la mort. Plus explicite

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2012, p. 32.

est l'œuvre de J. G. F. von Salis-Seewis, *Abschied von der Harfe* (Adieu à la harpe), où le poète met en parallèle les flots de la vie et la harpe qui font référence plus directement au cygne.¹⁰¹

Le plus important encore est d'observer que les trois aspects de la symbologie du cygne ne sont pas isolés, « il est lié à la métamorphose, au passage d'un monde à un autre, et donc au rêve et à la mort, tous ces thèmes n'étant pas exclusifs l'un de l'autre, mais au contraire se complétant ». ¹⁰² Rappelons le texte du *Poète mourant* : comme au cygne, la mort l'inspire. Le chant du poète romantique est semblable à celui du cygne.

L'approche du poète et du cygne n'est pas une création de l'époque de Lamartine. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, raconte le mythe de Cycnos, un homme qui a tant pleuré la mort de son ami Phaéton qu'Apollon, pris de pitié, le transforma en cygne : « Il convient de trouver aussi dans cette histoire la raison pour laquelle l'oiseau devint l'attribut du dieu du soleil, et fut mis en relation avec la harpe, instrument d'Apollon ». ¹⁰³ Le cygne et le poète, tous les deux des êtres chantants, sont liés métaphoriquement dans leur inspiration artistique en même temps que morose.

Les Feurs du mal nous présente un cygne aussi. Composé de deux parties, la première avec sept quatrains alexandrins, la deuxième avec six quatrains dans la même métrique, tous en rimes croisées, *Le Cygne* de Baudelaire est le quatrième poème du chapitre *Tableaux Parisiens*. Il est dédié à Victor Hugo, et on peut imaginer la raison quand on connaît la grande motivation du texte, la mélancolie exprimée à la première strophe de la deuxième partie :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.¹⁰⁴

Le décor de ces « Tableaux parisiens » est le Paris sous Napoléon III, plus spécifiquement la capitale qui subissait la grande rénovation sous la direction de Haussmann (né en 1809, mort en 1891). Chez Baudelaire, ces changements structuraux de l'espace parisien ne provoquent pas seulement une mélancolie

¹⁰¹ BENOIT, Jérémie. Le Cygne et la Valkyrie. Dévaluation d'un mythe. In: *Romantisme*, 1989, n°64. Raison, dérision, Laforgue. pp. 69-84, p. 72.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, op. cit., p. 111.

contemplative en raison de la perte des beautés de la ville pittoresque ; la langueur du moi lyrique se justifie surtout à connaître la réalité des personnes qui ont perdu leurs foyers et leurs références dans tout ce qui était alors détruit par les travaux haussmanniens. Dans les deux derniers vers du poème, le poète pense « aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! »¹⁰⁵ et, à l'avant-dernière strophe, « À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et tettent la Douleur comme une bonne louve ! ». ¹⁰⁶

En outre la condition d'exilé politique de Hugo, l'offre du poème peut être expliquée par le sentiment fraternel du moi lyrique, comme une identification. C'est Baudelaire même qui a détaché la disposition fraternelle comme une des caractéristiques définitives de l'auteur des *Misérables* :

le poète se montre toujours l'ami attendri de tout ce qui est faible, solitaire, contristé ; de tout ce qui est orphelin : attraction paternelle. Le fort qui devine un frère dans tout ce qui est fort, voit ses enfants dans tout ce qui a besoin d'être protégé ou consolé. C'est de la force même et de la certitude qu'elle donne à celui qui la possède que dérive l'esprit de justice et de charité. Ainsi se produisent sans cesse, dans les poèmes de Victor Hugo, ces accents d'amour pour les femmes tombées, pour les pauvres gens broyés dans les engrenages de nos sociétés, pour les animaux martyrs de notre glotonnerie et de notre despotisme^{107, 108}.

C'est question d'interpréter si Baudelaire éprouvait lui-même le chagrin des citoyens qui ont perdu leurs maisons, leurs endroits à Paris. De toute façon, la disposition fraternelle du discours dans *Le Cygne* évoque, outre ces figures urbaines et modernes d'un vrai tableau parisien contemporain de son poète, deux importantes références du domaine de la mythologie littéraire classique. Andromaque, qui symbolise la perte avec ses « douleurs de veuve » (vers 3), ouvre le texte dans la première strophe et revient à la deuxième strophe de la seconde partie : « Andromaque, des bras d'un grand époux tombée » (vers 37). La deuxième référence à l'univers mythologique classique est notre objet principal ici, le cygne. Comme le cas d'Andromaque, la présence de cet oiseau est incitée par la tristesse du moi lyrique toujours plongé dans une sensation de perte : « Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d'un désir sans trêve ! » (vers 34 à 36).

¹⁰⁵ Ibidem, p. 112.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Extrait de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans *L'Art Romantique*, 1869, éd. Posthume.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 246.

Voici l'essentiel de notre comparaison : distinctement de l'*Albatros*, le cygne de Baudelaire ne représente pas l'image du poète, mais un élément classé à côté d'autres, c'est-à-dire une référence de plus pour la représentation du sentiment de perte éprouvé par les Parisiens du vieux Paris détruit par les travaux de Haussmann. Dans ce poème, la présence du cygne ne contribue guère à bâtir un mythe de poète, comme c'était le cas dans le « Poète mourant » de Lamartine. Si, par une tradition classique, le cygne est l'approché du poète, chez Baudelaire il est plutôt l'animal immaculé du chant de mort, « malheureux, mythe étrange et fatal » (vers 25) qui souffre d'une absence : « le cœur plein de son beau lac natal » (vers 22) qui n'est plus. Dans le domaine des contradictions, si le cygne des *Fleurs du mal* est « ridicule et sublime », c'est à cause de sa condition d'« exilé » partagée avec les autres références dans le texte ; l'albatros, de son côté, s'il est en même temps « beau » et « laid », c'est à cause de son image et de sa physiologie même, sans motivation extérieure, une mélancolie partagée avec d'autres êtres : le protagonisme de l'albatros finit par l'isoler, il n'a pas de frères de souffrance ; le poète, son semblable, n'est pas un frère, mais *lui-même*. Bref, dans ces deux poèmes de Baudelaire, le cygne est un mythe consommé, accessoire pour la thématique du texte dont il fait partie ; l'albatros est une représentation moderne pour le mythe du poète.

Nous avons élu l'*Albatros* comme une bonne image du Poète maudit pour deux raisons fondamentales. La première, c'est l'absence de toute suggestion d'une inspiration divine de l'art poétique. Tandis que les romantiques utilisent des références religieuses pour composer leurs propres figures de poète, Baudelaire, dans la correspondance du poète et de l'oiseau, ne le fait qu'à travers une comparaison, disons, bien *terrestre* ; et même si l'albatros vole avec ses « ailes de géant », l'expression donne avant tout une idée de dimension physique, d'une disproportion entre membre et tronc du corps. Sans aucun doute, au niveau de l'interprétation, les poètes auraient des ailes de géant métaphoriques, ces ailes pouvant représenter leur imagination créatrice, leur inspiration qui vole aux hauteurs, vers ce qui est loin. De toute façon, le texte ne définit guère la nature de ces *hauteurs* ou de ce *loin* : on n'observe qu'un tableau du quotidien, celui du travail des matelots dans la mer, leur bateau accompagné d'un albatros qui vole sans autre occupation que sa routine d'animal. Si le moi lyrique nous invite à contempler la maladresse de l'oiseau lorsqu'il touche le niveau des hommes, le lecteur n'a aucun accès à la révélation d'une *source* du génie poétique – et nous verrons tout de suite que cette source n'est

pas ailleurs, mais exclusivement dans une recherche intérieure du poète. La deuxième raison, comme on l'a déjà observé auparavant, c'est la nouveauté totale de l'albatros en tant que formation symbolique. Il n'existe aucune tradition mythique envers cet oiseau, il n'est jamais attaché à un récit considérable qui dépasse le temps et l'espace. Le choix de l'albatros comme le semblable du poète peut être lié à une obsession bien connue chez Baudelaire, celle de chercher une nouvelle figure d'artiste¹⁰⁹, éloignée de tout paradigme classique, éliminés tous les mythes qui pourraient se placer envers ou dans lui. Cette disposition aigüe de rupture est l'une des marques les plus importantes du Poète maudit.

Évidemment, les Poètes maudits ne sont pas les inventeurs d'un *art de rompre* avec le classique, une volonté de transgression des traditions aux domaines les plus divers : les romantiques et leur génie créateur, ces porte-paroles de l'avenir esthétique, spirituel et même social ont notamment engendré d'importantes ruptures. Cependant, dans l'esthétique des Poètes maudits, on n'envisage plus le besoin d'une *demi religion*, d'un dogme chrétien prêt à soutenir la base morale du poétique. Si la thématique chrétienne est là – et elle l'est assurément –, c'est surtout pour la questionner, la confronter ou la mépriser. Ce signe de *négation* qui peut résumer les maudits n'est pas non plus une création à eux, il est originaire d'un symptôme particulier de l'univers littéraire à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle.

4.3 L'écrivain isolé : la bohème et l'art pour l'art

En 1992, Pierre Bourdieu publie l'ouvrage *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, une étude sociologique des forces qui composent l'univers artistique, de la production à la réception des œuvres, comprenant l'auteur, le diffuseur et le public comme des pièces insérées dans un même espace social de création et de consommation de valeurs. Si l'auteur traite quelquefois les arts au sens général, en prenant le marché de la peinture et la dynamique des galeries comme le principal exemple pour la formation des grandes maisons d'édition, c'est la littérature qu'il focalise. Le moment clé est la deuxième moitié du XIXe siècle, à partir d'où cet

¹⁰⁹ Le texte *Le peintre de la vie moderne*, publié en 1863, en est le meilleur exemple. Baudelaire y propose un artiste dont les caractéristiques sont définies par son intérêt sur un objet abstrait, en même temps historique et dépeint par son regard subjectif : la modernité.

art va développer une autonomie baptisée le *champ littéraire*. Bourdieu voit le procès toujours comme une réponse à la solidification du tableau social, où la bourgeoisie est établie en tant que classe dominante et porteuse d'une *identité* propre. L'existence de cette identité est confirmée quand on dit *le bourgeois*, ce fil conducteur d'une culture prépondérante et profusément critiquée par les *artistes*, qui trouvent – ou désirent – leur identité dans la conjoncture de partager la même société avec leur opposant.

Le chapitre « La conquête de l'autonomie »¹¹⁰ sera la base de notre présente analyse. Sous-titré « La phase critique de l'émergence du champ », c'est où Bourdieu élucide les tensions qui finissent par tracer nettement l'enjeu donnant les conditions pour l'autonomie mentionnée. Avant tout, voyons le décor sur lequel la dynamique se forme :

Le règne de l'argent s'affirme partout, et les fortunes des nouveaux dominants, industriels auxquels les transformations techniques et les soutiens de l'État offrent des profits sans précédent, parfois simples spéculateurs, s'affichent dans les luxueux hôtels particuliers du Paris haussmannien ou dans la splendeur des équipages et des toilettes.¹¹¹

Dans le Paris du Second Empire, l'identité du bourgeois, dont la base est l'accumulation de l'argent, est plus que jamais fixée et légitimée ; comme conséquence, la production culturelle suit ce modèle de vie. La force de l'argent est de plus en plus hostile aux choses intellectuelles. Bourdieu révèle des mécanismes de protection et de censure artistique menés par un pouvoir désireux de maintenir l'ordre social : la possibilité d'être joué ou non au théâtre, dans les salles de concert ou d'exposer au Salon, les procès et la publication des journaux, les pensions à ceux qui supportent le discours de l'empire, les distinctions honorifiques, ce sont quelques voies par lesquelles la famille impériale exerce une emprise directe sur l'univers artistique. L'observation de ces forces nous aide à identifier les *règles* qui s'établissent dans le marché artistique de l'époque. L'ambiance des Salons est où les artistes et les puissants se rencontrent pour faire leurs échanges :

les détenteurs du pouvoir politique visent à imposer leur vision aux artistes et à s'approprier le pouvoir de consécration et de légitimation qu'ils détiennent, notamment au travers de ce que Sainte-Beuve appelle la « presse littéraire » ; de leur côté, les écrivains et les artistes, agissant en sollicitateurs et en intercesseurs ou même, parfois, en véritables groupes de

¹¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 86.

¹¹¹ Ibidem, p. 87.

pression, s'efforcent de s'assurer un contrôle médiat de différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l'État.¹¹²

Dans ce cadre, il est intéressant de comprendre le statut de la poésie en tant que produit culturel à consommer. Le goût du bourgeois est généralement celui des formes les plus faciles, comme le feuilleton, ce genre qui vise avant tout à entretenir et détendre les fatigues de la vie du travail réglé. La poésie, au contraire, est associée aux batailles romantiques, c'est le grand genre de la réflexion esthétique. Ainsi, elle « fait l'objet d'une politique délibérément hostile, notamment de la part du ministère de l'État – comme en témoignent par exemple les procès intentés aux poètes ou les persécutions contre les éditeurs ».¹¹³ Cette caractéristique du poétique en tant que la plateforme la plus importante de l'art textuel, de la libération des esprits, la place contradictoirement depuis toujours dans un certain isolement par rapport au grand public.

Selon Bourdieu, le développement de la presse montre un accroissement sans précédent du marché des biens culturels. Ce phénomène est inséparable de l'afflux de la population de la province vers la capitale. Les nouveaux citoyens parisiens, peu aisés, tentent des carrières d'écrivain ou d'artiste qui étaient traditionnellement réservées à la noblesse ou à la bourgeoisie parisienne. L'offre des productions est beaucoup plus supérieure à la demande et, outre ce problème, l'État ne peut absorber tous les diplômés de l'enseignement. Les nouveaux venus, « nourris d'humanités et de rhétoriques mais dépourvus des moyens financiers et des protections sociales indispensables pour faire valoir leurs titres »¹¹⁴, finissent par être renvoyés aux professions littéraires non bureaucratisées, n'exigeant pas des qualifications formelles. Voici la genèse de la bohème, composée de « jeunes gens aspirant à vivre de l'art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l'art de vivre qu'ils sont en train d'inventer, c'est une véritable société dans la société qui fait son apparition ».¹¹⁵ Jerrold Seigel, dans son *Paris bohème*, remarque la même notion d'une *société dans la société* pour tracer les limites de la bohème. Il observe aussi le cas français :

¹¹² Ibidem, p. 91.

¹¹³ Ibidem, p. 89.

¹¹⁴ Ibidem, p. 96.

¹¹⁵ Ibidem, p. 98.

Ce n'est qu'en France que la bourgeoisie parut à même d'imposer à la vie nationale sa propre forme d'organisation. Les pressions que subissaient les artistes et les jeunes dans toute l'Europe se cristallisèrent à Paris, dans une opposition entre bohème et bourgeois, beaucoup plus rapidement et intensément que partout ailleurs en Europe.¹¹⁶

Les Jeune-France, les « bousingots », le Petit cénacle dont faisaient partie Pétrus Borel, Théophile Gautier et Gérard de Nerval, tous ces mouvements¹¹⁷ nés autour de 1830 représentent pourtant un moment préhistorique de la bohème, non sa formation véritable. Seigel atteste que « la notion de bohème ne fut pas mise au point et demeura sporadique jusqu'aux abords de 1850, où elle prit une place plus nette et plus durable dans la conscience française ».¹¹⁸ C'est exactement ce dernier moment et décor que Bourdieu focalise dans son étude sociologique et sa proposition du champ littéraire. Les changements morphologiques de la société parisienne sont, selon lui, « un des déterminants majeurs du processus d'autonomisation des champs littéraire et artistique et de la transformation corrélative de la relation entre le monde de l'art et de la littérature et le monde politique ».¹¹⁹ L'important, c'est de comprendre que le bohème se veut opposant au bourgeois à ce qui concerne également les valeurs et le style de vie. Pour lui, le but premier de la vie n'est pas l'argent, mais un art de vivre. C'est l'image de l'artiste selon Balzac : « son oisiveté est un travail, et son travail un repos ; il est élégant et négligé tour à tour (...) il ne suit pas de lois. Il les impose ».¹²⁰ Si ces lois ou son art ne sont pas bien définis, ils sont tout d'abord la négation de tout ce que le bourgeois suit et respecte, soit les bonnes mœurs, soit le goût artistique. Ainsi, Bourdieu rappelle que le style de vie bohème « s'est élaboré aussi bien contre l'existence rangée des peintres et des sculpteurs officiels que contre les routines de la vie bourgeoise ».¹²¹ La *société dans la société* crée les conditions pour une conscience collective solide, et la définition du propos bourdieusien est définitive :

¹¹⁶ SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème (1830-1930)*. Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 31.

¹¹⁷ Selon Seigel, les trois cas s'encadrent dans la notion d'*artistisme*, des groupes liés au Romantisme et porteurs de dispositions antigouvernementales et contre les bonnes mœurs. Les *Jeunes-France* portaient des habits exotiques inspirés du Moyen Âge, laissaient pousser leur barbe, entre autres attitudes qui frappaient l'allure du bourgeois bien rasé et poli dans ses manières ; les *bousingots* étaient des jeunes étudiants qui portaient des casquettes de cuir ciré, de là son nom. Moins exotiques que les Jeune-France, ils étaient ennemis de la loi et enthousiastes de la liberté absolue ; le *petit cénacle* était une troupe de jeunes écrivains disciples de Victor Hugo, un groupe plus net et mieux circonscrit que les autres deux.

¹¹⁸ Ibidem, p. 37.

¹¹⁹ BOURDIEU, op. cit., p. 97.

¹²⁰ BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Paris: Delmas, 1952, p. 16.

¹²¹ BOURDIEU, op. cit., p. 98.

il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par opposition à un monde « bourgeois » qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante de la production culturelle. Le dégoût mêlé de mépris qu'inspirent aux écrivains (Flaubert et Baudelaire notamment) ce régime de parvenus sans culture, tout entier placé sous le signe du faux et du frelaté, le crédit accordé par la cour aux œuvres littéraires les plus communes, celles-là mêmes que toute la presse véhicule et célèbre, le matérialisme vulgaire des nouveaux maîtres de l'économie, la servilité courtisane d'une bonne partie des écrivains et des artistes, n'a pas peu contribué à favoriser la rupture avec le monde ordinaire qui est inséparable de la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire.¹²²

Si nous utilisons jusqu'ici le mot positif *autonomie* pour le champ littéraire, il existe implicite à cette idée le sens d'*isolement*, c'est-à-dire la condition de l'artiste qui éprouve un mépris du grand public envers son travail, culminant dans un désenchantement général. Le Poète misère, par exemple, est la représentation mythologique de l'artiste qui *habite* les premières ambiances de la bohème, cet espace à part du mode de vie typiquement bourgeois. Pour les artistes, allié au désenchantement de fond libéral, il y a l'échec de la révolution de 1848 et le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, puis la longue désolation du Second Empire pour aggraver le désappointement. Nous avons vu au chapitre 3.1 que Festa McCormick justifie le désenchantement de fond politique comme le fondement du mythe du Poète maudit. Pourtant Bourdieu nous montre que cette réaction n'est pas exclusive de l'écrivain qui travaille sur la poésie, mais en fait elle est encadrée dans un symptôme général de tous les artistes dont les productions sont étranges au grand public. C'est ainsi que Flaubert, dans une lettre à Louise Colet en septembre 1853, regrette mélancoliquement qu'« il n'y a plus rien » et qu'« il faut se renfermer et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe ».¹²³ Les artistes ne pardonnent pas l'immaturation politique du peuple et la « lâcheté cynique de la bourgeoisie ».¹²⁴ Ainsi, nous serions peu sûrs de définir le mythe du Poète maudit comme la stricte image de cet écrivain désenchanté ; les poètes subissent bien sûr la même condition et en tiennent une disposition analogue, mais il faut souligner que le Poète maudit est un axe particulier du symptôme général qui s'accroît dans les milieux artistiques post 1850 :

¹²² Ibidem, p. 103.

¹²³ FLAUBERT, Gustave. *Lettres de Flaubert (1830-1880)*. Paris: Conard, 1930.

¹²⁴ BOURDIEU, op. cit., p. 104.

la mystique christique de l'« artiste maudit », sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer. On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme).¹²⁵

L'art pour l'art, ce chant de guerre de l'artiste pur habitant la bohème, n'est pas la première manifestation visant la contemplation d'un beau autonome. Le XVIII^e siècle, notamment à travers les tendances éclairées, a pensé un art détaché du rôle d'instruction et d'imitation de la nature comme on le voit chez Aristote et Horace, ainsi qu'un art isolé de la doctrine religieuse. Du désir d'un art libre de toute *utilité* est né la discipline appelée *esthétique*, ce terme créé par le philosophe allemand Alexander Baumgarten en 1750. Kant et Lessing sont d'autres noms importants qui ont pensé l'art comme la recherche, avant tout, d'un beau qui se suffit en soi-même, qui n'est pas au service de la religion ou d'une connaissance externe à lui. L'esthétique comme discipline surgit de la rationalité caractéristique des Lumières, et le courant de l'art pour l'art, au milieu du XIX^e siècle, en est un héritier direct. L'art pour l'art cherche d'abord une expression artistique totalement étrange aux intérêts bourgeois, c'est-à-dire l'accumulation de l'argent. Bref, les deux tendances partagent une inspiration aristocratique de *fruition* du beau en soi-même.

La haine du bourgeois typique, ce qui a fondé la bohème et la disposition de l'artiste pur, aboutit à une autre négation, celle de la répulsion de l'art politique. Ce mouvement ne s'est pas fait par hasard ; quand Bourdieu décrit la formation de la bohème, on y trouve les réalistes qui, partant de la haine primordiale du bourgeois, voient l'art comme une occasion pour aider la classe défavorisée : le prolétariat. Baudelaire même était, au début, du côté des réalistes, pour enfin rompre avec leurs positions et penser un art isolé d'une inspiration politique, en refusant un art au service d'une *cause* externe. Ni doctrine, ni politique : les bohèmes de l'art pour l'art vont enfin chercher un beau absolu et autonome.

Parmi les divers querelles esthétiques qui forment le champ littéraire, il y a une importante voix qui va contre l'art pour l'art mais est en même temps à faveur de l'art. Victor Hugo, dans son « William Shakespeare », dit que

¹²⁵ Ibidem, p. 141.

L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bien, rêver l'utopie est mieux. Ah ! il vous faut du songe ? Eh bien, songez l'homme meilleur. Vous voulez du rêve ? en voici : l'idéal. Le prophète cherche la solitude, mais non l'isolement.¹²⁶

L'auteur des *Misérables* critique la barrière fixée entre les intérêts de la société et l'expression artistique. Rappelons que Hugo, depuis nos études sur son Poète mage, croit toujours à un beau inséparable d'une morale chrétienne. Quand il se place contre le courant de l'art pour l'art, il insiste sur le mythe du Poète sacré, modificateur de la société ; cet effort est toujours fondé sur l'approche romantique entre poète et prophète : « Il ne s'appartient pas, il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. Le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme. Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne ».¹²⁷ Chez Hugo, la matière chrétienne alliée au progrès paraît inépuisable ; d'après lui, l'art *utile* est plus beau que l'art autonome. Pourtant, du côté de l'esthétique absolue, l'art est en définitif séparé de toute morale.

L'artiste pur n'est pas seulement celui qui méprise le goût du grand public – cette même réponse au mépris précédent et *fondateur* du bourgeois. À l'envers de l'attitude fantasmatique et christique de l'artiste sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà – dont les bases, nous le savons, sont dans un aristocratism tardif qui participe à toute élaboration mythique –, il y a une reconnaissance douloureuse : l'artiste n'est plus *sacré* comme on le croyait aux premiers moments du Romantisme et sur quoi a tant insisté Hugo. Cette reconnaissance touche inévitablement les poètes, qui ne se voient plus comme indispensables aux chemins spirituels – et conséquemment politiques – de la société. La bohème, cette société dans la société, le champ littéraire, tous ces nouveaux univers attestent que le Poète sacré n'est qu'un mythe, l'artiste pur vit la constatation du simple mythe sans une efficacité réelle. Au bout du compte, tous les écrivains ne sont plus que des bourgeois :

la bourgeoisie est une classe d'oppression, attachée avant tout à défendre ses propres intérêts, au mépris des valeurs qu'elle professe par ailleurs. Du coup, la société apparaît profondément divisée entre classes ennemies et l'idéal d'un monde réconcilié disparaît. Il en résulte aussi que l'écrivain perd le rôle qui lui était dévolu et que sa conscience se déchire face aux antagonismes sociaux que 1848 lui révèle crûment : bourgeois, il se sent appartenir à une classe d'opresseurs, alors que sa fonction d'écrivain lui

¹²⁶ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Œuvres complètes de Victor Hugo. Philosophie. 2. Paris: Albin Michel, 1937, p. 173.

¹²⁷ Ibidem.

prescrit de parler au nom des valeurs universelles. La littérature entre alors dans l'ère du *désenchantement* : l'écrivain ne cesse de maudire en lui le bourgeois – ce qu'il est le plus souvent –, et il affecte en retour des poses aristocratiques, cultivant l'art de la dépense ostentatoire et le refus radical de servir (DENIS, 2000, p. 194).¹²⁸

Quoi qu'il en soit, la force symbolique du Poète sacré romantique ne peut pas s'effacer d'un jour à l'autre. Le Poète maudit, avec ses obsessions particulières dans l'univers de l'art pour l'art, n'abandonne pas l'aura d'un guide spirituel. Ce qui change, c'est le domaine d'action : si les poètes n'ouvrent plus les chemins de la spiritualité à leurs contemporains, ils demeurent et se croient des *guides esthétiques*, des prophètes de beautés absolues, même si alors détachées de toute morale et conscients du mépris de leur temps.

Il n'est pas par hasard que, en poésie, la recherche d'un beau absolu finit par stimuler plus que jamais une tendance symboliste. Comme le signale Marcel Raymond, il est nécessaire d'éviter les problèmes concernant l'expression *Symbolisme* ; le problème serait à la concevoir comme une école d'une période bien marquée sur l'historiographie littéraire :

Il semble que l'esprit humain, dans le rêve, la rêverie ou même pendant la veille, soit doué d'un pouvoir de création autonome, qu'il imagine librement des fables, des figures, des images dans lesquelles se projette l'affectivité profonde du *moi*. Symbolisme spontané, auquel la raison ou divers organes de censure, chez les civilisés, viennent faire obstacle, mais qui fonctionne presque sans contrôle chez les « primitifs » ou pendant le rêve. Ainsi naissent les mythes et autres constructions fabuleuses dont le bon sens dénonce l'irréalité et qui sont vrais toutefois psychologiquement.¹²⁹

Dans cette perspective, le symbolisme n'est pas une école littéraire, il est une disposition sans un contexte historique défini. Les romantiques même, dans leurs interprétations du « cri mélodieux » et du « présage heureux »¹³⁰, comme dans les premiers pas de la poésie moderne, ont été très inspirés d'une création symboliste. Dans le temps où la recherche d'un beau absolu et libre de doctrines voit le jour, beaucoup de poètes iront consacrer leurs plumes à cette force spontanée et primitive. On verra que les Poètes maudits sont bien encadrés dans cette tendance.

¹²⁸ DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 194.

¹²⁹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1940, p. 49.

¹³⁰ Voir le « Poète mourant » de Lamartine analysé dans la page 24 du présent mémoire.

4.4 Les Poètes maudits : absolus et voyants

Si le terme *Poètes maudits* est inscrit par Paul Verlaine dans la tradition littéraire, le texte homonyme qui réunit quelques poètes dits maudits ne développe pourtant pas un schéma consistant qui pourrait expliquer suffisamment leurs particularités et leurs participations à l'univers de la création poétique. L'auteur trace certes quelques caractéristiques et quelques expériences partagées par Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Pauvre Lelian (Paul Verlaine lui-même), mais le lecteur a du mal à identifier les réponses à des questions fondamentales : qu'est-ce qu'un maudit ? À quoi justifie-t-on leur malédiction ? En plus, les maudits, auraient-ils une distinction définitive ? « Les Poètes maudits » ne nous assurent que deux idées : les poètes et leurs textes méritent la reconnaissance du grand public, cependant ils en éprouvent tous le mépris. Ainsi, la condition d'*absolus* répond à la première idée, la qualité de *maudits* à la deuxième. Voyons le bref avant-propos :

C'est Poètes absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme, mais outre que le calme n'est guère de mise en ces temps-ci, notre titre a cela pour lui qu'il répond juste à notre haine et, nous en sommes sûr, à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question, pour le vulgaire des lecteurs d'élite – une rude phalange qui nous la rend bien. Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys-Netos des meilleurs siècles. Mais maudits ! Jugez-en.¹³¹

La haine éprouvée par les *survivants* contraste avec leur condition de *Tout-Puissants* et *absolus*. Dans le texte, le temps historique est bien marqué, et il répond exactement au contexte tracé par Bourdieu dans son étude du champ littéraire. Pour le présent travail, l'ouvrage « Les Poètes maudits » suffit pour constater la contradiction *maudits-absolus*, dans une intime relation avec la stratégie mythique du courant de l'art pour l'art, celle de proposer un salut futur aux artistes incompris au présent ; en plus, le texte possède la valeur d'inscrire la nomenclature d'un mythe du poète dans la tradition de la malédiction littéraire.

Pour approfondir notre étude sur la caractérisation du Poète maudit, un schéma consistant de la formation de ce mythe sera ailleurs, dans les lignes des *Lettres du voyant* d'Arthur Rimbaud, où nous croyons trouver toutes les réponses aux questions apportées au début du présent chapitre.

¹³¹ VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888, p. 1.

Les lettres dites du *voyant* sont deux : datées du 13 et du 15 de mai 1871, écrites pendant l'effervescence politique de la Commune, ce sont des documents de la correspondance intime de Rimbaud. Adressées à Georges Izambard (celle du 13 mai) et à Paul Demeny (celle du 15 mai), le premier destinataire était le professeur de rhétorique du jeune lycéen à Charleville, le second était le seul poète publié avec lequel Rimbaud maintient un contact personnel. Dans les deux lettres, Rimbaud expose ce qu'il pense à propos de la formation de l'individu poète, en proposant les voies qui mènent à la connaissance nécessaire pour atteindre la matière de la poésie. Si Hugo avait dit que le poète est un *mage*, Rimbaud choisit la qualité de *voyant* pour définir la particularité de celui qui se consacre à écrire de la poésie : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* ». ¹³² Il semble que l'un n'est pas le synonyme de l'autre ; peut-être, d'après le texte, il est possible d'être un poète sans avoir la capacité de la voyance, mais dans ce cas, ce n'est pas le poète que Rimbaud veut être – ou créer.

Avant d'approfondir l'analyse du poète rimbaldien, il est nécessaire de souligner que les *Lettres du voyant* ne sont pas un manifeste ou un art poétique *déclaré* ; ce sont des documents d'une correspondance personnelle de leur auteur. Si nous les lisons, par exemple, comme une sorte de méthode pour l'écriture poétique, il s'agit d'une lecture dirigée, fruit de la proposition du présent travail, celle d'identifier les caractéristiques fondamentales du mythe du Poète maudit. D'ailleurs, ces lettres n'ont pas été révélées publiquement à l'époque de leur écriture : les deux pièces ne sont connues du public qu'au début du XXe siècle. Il n'y a donc aucune relation préexistante d'influence (du moins assurée) entre *Les Poètes maudits* de Verlaine, texte publié en 1884, et les propositions des *Lettres du voyant*, écrites une décennie auparavant. Si les deux textes n'ont pas une relation d'influence entre eux, nous suggérons que quelques éléments les lient en tant que documents illustratifs du contexte décrit au chapitre précédent.

Chaque lettre ayant un destinataire différent, la tonalité du texte change entre l'une et l'autre. Jean-François Massol explore ce sujet :

Le degré de cohérence de ces deux textes, leurs rapports de similitude et de contraste se mesure mieux si l'on prend en compte l'identité de leurs destinataires respectifs. La situation épistolaire étant différente, Rimbaud ne pouvait écrire la même lettre à son professeur de rhétorique et au seul

¹³² RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010, p. 92.

poète publié qu'il connût alors. Et la différence de qualité entre G. Izambard et P. Demeny tient sans doute moins à leurs personnes respectives qu'à leurs rôles de représentants de l'institution scolaire ou de l'institution littéraire.¹³³

Aucune surprise si nous constatons que la lettre destinée à Paul Demeny est la plus longue et la plus détaillée : Rimbaud y écrit trois poèmes qui illustrent sa théorie, tandis que la lettre destinée à Georges Izambard n'a qu'un poème dans le corps du texte. De toute façon, notre intention ici n'est pas d'approfondir l'analyse de ces différences. Ainsi, il ne sera pas nécessaire d'indiquer à quelle lettre les citations utilisées dans le présent mémoire appartiennent ; chaque extrait sera exemplaire de la même *théorie de la voyance*¹³⁴ présente dans les deux lettres.

D'abord, Rimbaud traite du premier pas pour la formation du poète, c'est-à-dire la source des inspirations poétiques de l'individu poète. Pour un romantique, nous le savons, la touche divine est le début de tout, le génie étant un talent concédé. Bien moins dogmatique, comme nous avons vu dans la citation ci-dessus, Rimbaud *veut* être poète et *travaille* à se rendre voyant. Cependant, il y a une reconnaissance préalable : « il faut être fort, il faut être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute ».¹³⁵ Mais à qui serait cette « faute » ? À coup sûr, non à Dieu. Il n'y a aucune mention à une concession métaphysique pour cette reconnaissance. En vérité, ce passage précède la célèbre phrase « Je est un autre »¹³⁶, expliquée par la proposition « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense ».¹³⁷ Plus que de demander à qui la faute de la reconnaissance du poète, il serait donc mieux de se demander qui est cet *On*. Nous verrons que, chez Rimbaud, il y a un *autre* (ou plusieurs *autres*) dans la personne même du poète. Donc, plutôt que hors de lui, cette reconnaissance fait partie d'une complexité psychologique du sujet : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ».¹³⁸ Si le poète se reconnaît comme tel, il faut travailler pour subir un procès apparemment sans une limite bien définie, dont le résultat est la poésie. Plutôt que le

¹³³ MASSOL, Jean-François. *De l'artiste au voyant : le poète selon Rimbaud*. In: *Romantisme*, 1990, n°67. Avatars de l'artiste. pp. 77-86, p. 81.

¹³⁴ Le texte de Rimbaud ne présente pas le terme *théorie de la voyance*. Nous ne l'utilisons que pour une finalité didactique du présent travail.

¹³⁵ RIMBAUD, op. cit., p. 92.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ RIMBAUD, op. cit., p. 95.

fruit d'une intervention divine, le poète se définit dans le travail sur soi-même : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend ». ¹³⁹ C'est la particularité première du mythe du Poète maudit : il n'y a pas dans sa composition la notion de génie, mais d'une reconnaissance psychologique fondatrice visant un procès qui s'ensuit.

Jusqu'ici, rien de vraiment *maudit* dans cette figure de poète. La malédiction proprement dite réside dans le développement de l'auto-connaissance même : « il s'agit de faire l'âme monstrueuse ». ¹⁴⁰ Voici l'extrait le plus important pour notre étude :

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! ¹⁴¹

D'abord, la nécessité du dérèglement des sens paraît apporter cet autre – ou ces autres – du moi, c'est la voie qui finit par éclairer la complexité psychologique et la placer sous la lumière de la conscience. La malédiction est là : l'auto-connaissance du poète est une *torture*, il s'agit d'un mouvement contre toute sécurité identitaire, toute inertie et conformisme du moi envers lui-même ; si le *Je* est un *autre*, il faut cultiver cet *autre*, et ce travail n'est guère facile ou agréable. La justification principale de notre choix des *Lettres du voyant* comme le document qui définit le mythe du Poète maudit, c'est le contraste du passage « le grand maudit – et le suprême Savant ». L'expression *maudit* est là comme l'argument d'un savoir, la condition pour une connaissance ; selon Rimbaud, le composant maudit du poète l'amène à l'objet de la poésie : l'inconnu. La malédiction représente en même temps la conscience et la quête d'une crise identitaire. La principale particularité du voyant est cette relation en même temps conflictuelle et nécessaire avec la malédiction, cette condition primordiale pour

¹³⁹ Ibidem, p. 96.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

atteindre un savoir suprême. Ici, nous voyons également contemplé le sens du mot *absolu* proposé par Verlaine. Dans son extrême détachement, le voyant est un Poète absolu.

Par l'insistance sur la question de l'identité et des maux psychologiques et même physiques, nous n'aurions pas tort d'affirmer que, dans ses lettres, Rimbaud résume une crise qui se déroule à la fin du siècle, celle où l'on constate en définitif l'absence d'un Créateur, ce qui provoque une confusion concernant le domaine spirituel de l'existence. Ce domaine insiste à se manifester et pourtant est alors creux :

Si cette gigantesque crise de la conscience occidentale n'est ressentie avant 1875 que par de rares écrivains, ceux-ci la vivent avec une extraordinaire acuité, dans leur âme et dans leur corps (en attendant que l'inconscient soit reconnu et nommé). Qui peut nier la nature spirituelle de l'« hystérie » baudelairienne ? On ne peut nier davantage les rapports entre la traversée effectuée par Mallarmé dans les années 1864-1867, et certains états physiques – sensation d'un trou dans la poitrine, insomnies, fantasmes de corps morcelé – dont il fait confidence à ses amis.¹⁴²

D'après cela, il est possible de vérifier avec plus d'exactitude que la malédiction du Poète maudit n'est pas seulement celle de l'écrivain isolé et méprisé du grand public bourgeois, ce personnage observé par Bourdieu et représentant d'un long discours de malédiction littéraire. Les poètes qui s'encadrent dans ce mythe expriment un vrai bouleversement. Si nous connaissons déjà la révolte externe contre les valeurs de la société bourgeoise, ils se battent également sur le plan de l'*intérieurité* subjective, les sensations du spirituel qui *descendent* au psychologique, au profane. Il s'agit d'une crise identitaire aiguë qui provoque une réaction d'où le désespoir est la première sortie.

Si le plan spirituel traditionnel se présente – ou est senti – comme *creux*, il porte également quelques signes d'une nouvelle opportunité, d'une page vierge à remplir. Rimbaud, avec sa proposition d'un poète voyant, choisit d'explorer les voies qui semblent inévitables pour les nouveaux chemins de la poésie. Ses lettres peuvent être avant tout un message de courage. Son poète accepte la crise identitaire et se place au-delà du victimisme : il propose d'aller plus loin que la seule passivité d'un désespéré perdu. Il prend la malédiction comme une *valeur*, une promesse de connaissance. Il regarde la crise et veut s'y plonger pour trouver cet objet appelé

¹⁴² VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990, p. 344.

inconnu. Si l'on sait que l'expérience du poète est la plus extrême dans la crise mentionnée, le Poète maudit choisit lui-même de définir les limites de son expérience, il ne l'éprouve jamais passivement. Si la crise s'épuise, il en crée une version nouvelle. Bref, voici le sens de la voyance : partir et être sur l'extrême de l'identité perdue, toujours en le transgressant et en le donnant un nouveau sens.

Trouver de l'*inconnu* par la qualité de voyant n'est pas le dernier effort du poète rimbaldien. Il y a deux plans concernant l'activité poétique : l'individuel et le collectif. Le premier concerne tout ce que nous avons exposé jusqu'ici ; le second, qui est plutôt une conséquence du premier, est cependant la fin de toute recherche poétique :

toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès*. Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès* ! [...] L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*.¹⁴³

Ce point est où le voyant rompt avec le courant de l'art pour l'art : s'il éprouve la même haine du bourgeois typique, s'il est également méprisé du grand public et prétend de briser toute la morale établie et tout signe d'une tradition quelconque, il a pourtant une forte conscience collective et une conséquente croyance au progrès. Même si son *langage universel* est placé dans le futur, comme la consécration christique de l'artiste de l'art pour l'art, il pense bien à la collectivité, au progrès de la société, ce progrès ciblant une société bien différente de la sienne, où poésie et réalité se mélangent. Rimbaud ne croit pas seulement à la consécration individuelle future, il propose un compromis du poète avec le futur. Le poète romantique qui parle au présent est mort, mais le nouveau poète peut agir sur un futur en l'apportant, et c'est exactement ici que le choix du terme *voyant* paraît trouver sa principale justification : l'inconnu est le futur (de la poésie et de la société) qui se dessine ; la seule condition pour son arrivée, c'est que tous les poètes travaillent à se rendre voyants.

En effet, cette conscience collective n'est qu'un regard plus ample sur le travail individuel de chaque poète. Si Rimbaud imagine chacun d'eux comme un

¹⁴³ RIMBAUD, op. cit., p. 99.

voyant, ça ne veut pas dire que leur voie ou leurs découvertes soient les mêmes : le langage universel est l'union des différents inconnus trouvés particulièrement. Ainsi, par exemple, l'auteur se montre enthousiasmé à l'égard de la poésie des femmes : « La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes et idées différencieront des nôtres ? - Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons ». ¹⁴⁴ Ce *silence* implicite des femmes nous donne une notion de leur situation dans l'univers de la création poétique à l'époque de ces lettres. L'*inconnu* peut être compris aussi comme les voix qui sont méconnues ou non légitimées dans une société déterminée. La conscience collective de Rimbaud est avant tout la constatation des censures variées existantes, des lois qui étouffent des richesses poétiques potentielles. Ça ne veut pas dire que Rimbaud est, comme les partisans de la bohème réaliste, pour une *cause* des opprimés ; il pense d'abord à la valeur esthétique des voix encore plongées dans l'inconnu. Ainsi, il rétablit la paix entre l'art pour l'art et la société, en comprenant le progrès non au sens politique hugolien et romantique, mais toujours dans le domaine esthétique qui peut un jour créer la réalité ; son ascension symbolique est moins verticale qu'horizontale, l'arrivée du *langage universel* est une question de temps et travail. Bref la fruition aristocratique de l'art pour l'art trouve une voie où il est possible de devenir *action*. Rimbaud avait certes des reproches envers cette allure aristocratique de l'art pour l'art ; quand il fait l'éloge de Baudelaire, il détache qu'« Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ». ¹⁴⁵ Peut-être la critique touche le dandysme et une figure d'artiste déjà dépassée selon lui. Il est conscient de la nouveauté du voyant : « auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! ». ¹⁴⁶

Même si ce poète voyant est déclaré comme une nouveauté, nous avons déjà remarqué son héritage romantique dans la représentation d'un *guide* collectif, le poète comme civilisateur, le porte-parole d'un savoir. Le voyant, autrement dit, est une espèce de mise à jour du guide romantique, et les symboles de l'*au-delà* de du progrès sont remplacés par le poétique strict dans le domaine esthétique et linguistique. Pour être voyant, l'essentiel est d'« Inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes [...] les inventions d'inconnu réclament

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ RIMBAUD, op. cit., p. 101.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 96.

des formes nouvelles ». ¹⁴⁷ Naturellement, dans une quête tellement plongée dans la réflexion linguistique, le drapeau du renouveau formel est au premier plan. L'universalisme du voyant rend possible de pressentir la voyance au cours de l'histoire dans la poésie moderne – et l'on voit que le Poète voyant/maudit naît de la notion de poésie moderne, où ce qui importe, c'est la création, le présent et l'avenir. Ainsi, Rimbaud n'oublie pas l'effort des romantiques :

Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte ; la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents : locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelque temps de rails. - Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. – Hugo, *trop cabochard*, a bien du *vu* dans les derniers volumes ; Les Misérables sont un vrai *poème*. J'ai *Les Châtiments* sous la main ; *Stella* donne à peu près la mesure de la *vue* de Hugo. Trop de Belmontet et de Lamennais, de Jéhovahs et de colonnes, vieilles énormités crevées. ¹⁴⁸

Toutes les ironies de Rimbaud désapprouvant une partie des œuvres de Lamartine et Hugo ciblent les formes poétiques classiques et les dogmes religieux, ces deux éléments empêchant une voyance *sans limites*. À propos des seconds romantiques, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Rimbaud les considère très voyants, mais la grande reconnaissance c'est à l'auteur des *Fleurs du Mal* : « Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu* ». ¹⁴⁹ Tout cela malgré la critique au caractère d'*artiste* baudelairien ci-dessus mentionnée, outre les reproches sur la forme utilisée dans sa poésie, selon Rimbaud encore traditionnelle, plus précisément « mesquine ». ¹⁵⁰

Pour comprendre brièvement la raison de ce culte de Baudelaire chez Rimbaud, analysons quelques caractéristiques de son esthétique. Commençons par une influence évidente : au dernier vers du « Voyage » des *Fleurs du Mal*, on trouve deux termes fondamentaux pour l'obsession du voyant : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». ¹⁵¹ En plus, l'avant dernier vers apporte une disposition immorale qui rappelle bien le détachement profane du poète rimbaldien : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? ». ¹⁵² Même si la thématique du poème est la mort, son titre étant une métaphore du passage vers l'au-delà, donc non

¹⁴⁷ Ibidem, p. 101.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 100.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 101.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2012, p. 166.

¹⁵² Ibidem.

nécessairement une quête déclarée de l'écriture poétique, l'intérêt du moi lyrique se penche vers l'aventure de l'inconnu, quelle que soit sa source. Baudelaire, le premier auteur qui a pensé consciemment un concept philosophique pour la modernité, a fait de son œuvre une grande recherche pour le renouveau esthétique. Dans son projet, la réflexion sur le langage a été de grande importance. En analysant la célèbre notion des *correspondances*, Vadé retrace que

Pour Baudelaire, qui l'écrit à Toussenel le 21 janvier 1856, la Nature n'est pas seulement un Temple, mais aussi un « verbe » ; les fleurs et les choses muettes ont un « langage » ; et les constellations constituent un « alphabet céleste ». Le verbe humain n'est donc pas isolé, enfermé dans la chambre sourde d'un silence cosmique. Il fait partie d'un jeu d'échos, il résonne au sein d'un univers incessamment parcouru de « confuses paroles » qui parfois nous atteignent. Rien n'interdit donc de penser que le maniement du verbe poétique peut à son tour mettre en jeu, dans l'esprit qui le reçoit, sinon dans l'univers sensible, de mystérieuses résonances. Par là, le poème ou, dans le cas d'un peintre, le tableau déborderaient l'ordre de la communication pour acquérir une vertu de transmutation, voire de création spirituelle.¹⁵³

Baudelaire est déjà penseur d'un univers cosmique profane inséparable d'une réflexion linguistique, un plan supérieur détaché d'une morale préétablie, constitué de dynamiques avant tout symboliques. Marcel Raymond nous expose une relation essentielle pour l'auteur des *Fleurs du mal* :

Nul plus que lui, spiritualiste et matérialiste à la fois, ne fut esclave de son corps, en un sens, et de ses « perceptions obscures ». De plus, rompant avec une morale et une psychologie traditionnelles, il accepte comme un fait évident, dont il saura dans sa poésie exploiter les premières conséquences, l'étroite relation du physique et du spirituel. Un parfum « chargé de nonchaloir » est capable d'enchaîner toutes ses puissances et de « changer son âme ». Ce sentiment profond des rapports longtemps insoupçonnés du plus haut et du plus bas, des exigences de l'inconscient et des aspirations supérieures, en un mot cette conscience de l'unité de la vie psychique, voilà bien une des plus importantes révélations de la poésie de Baudelaire.¹⁵⁴

Ainsi, il n'est pas difficile de trouver les raisons dont Rimbaud considère Baudelaire « un vrai Dieu » et « le premier voyant ». Il est vrai que Baudelaire ne tenait pas l'idée d'un vide spirituel créé par une crise métaphysique : il est là, mais toujours en intime relation avec ce qui est de la chair. Fondamentalement par cette dialectique du physique et du spirituel créant un espace psychologique important et bien présent

¹⁵³ VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990, p. 381.

¹⁵⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1940, p. 18.

dans les écrits rimbaldiens, nous considérons Baudelaire comme un Poète maudit exemplaire, même si Verlaine ne le contemple pas dans son ouvrage de 1884¹⁵⁵.

Il y a aussi le cas contraire, celui d'un poète considéré maudit par Verlaine, mais non compris comme voyant par Rimbaud. Pourtant, ici, nous croyons qu'il s'agit plutôt d'une question de méconnaissance : en 1871, Stéphane Mallarmé n'avait pas l'essentiel de son œuvre publié. Il est possible que le jeune Rimbaud ait connu ses premiers écrits, mais pas suffisamment au point d'apprendre les recherches esthétiques de l'auteur des *L'après-midi d'un faune*. La réflexion linguistique occupe un espace primordial dans ses écrits, et la condition maudite du poète y est également importante. Comme on peut le voir indirectement chez Rimbaud, la crise de conscience par la mort d'un Créateur a sensiblement touché l'œuvre de Mallarmé, avec la différence que cela est déclaré. Claude Abastado observe : « Tandis que les Romantiques subordonnaient la poésie à l'intuition de l'Absolu, Mallarmé assume le Néant, chante en désespéré et demande à l'écriture de donner sens au désespoir ».¹⁵⁶ Comme pour le voyant, l'expérience intérieure de perte identitaire du poète apporte une connaissance définitive : « J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude ».¹⁵⁷ En dépit des souffrances, le creux spirituel est vu comme une opportunité pour connaître les voies du psychologique et d'un nouvel univers :

il a compris que les vérités n'existent que dans la pensée des hommes – et la parole des poètes. En « inventant » une langue, il a acquis le pouvoir de faire exister l'univers, ou plutôt de le signifier ; il est remonté à la source du sens. Il vit désormais dans l'intimité du Néant, responsable « devant le Rien... » de « toutes les divines impressions », de toutes les certitudes qu'a forgées l'humanité au long des siècles. Il détient le privilège de les maintenir et de les réinventer ; et il assume toute l'histoire de la pensée humaine. Il n'est plus, comme le poète romantique, un témoin d'élection de la vérité, il en est le créateur.¹⁵⁸

Pour comprendre toute la complexité de l'écriture mallarméenne, il faudrait une étude bien plus détaillée. On sait que, de plus en plus, il a tenté de laisser de côté sa forte tendance impressionniste pour arriver à une œuvre plutôt impersonnelle, *pure*, avec le

¹⁵⁵ Même si le critère est assez brouillé, il semble que Verlaine a choisi les noms composant son *Poètes maudits* à partir d'une condition fondamentale : qu'ils n'avaient pas encore gagné une certaine notoriété tantôt de la part du grand public, tantôt des lecteurs spécialisés, c'est-à-dire les écrivains et la presse littéraire ou académique. Baudelaire, mort en 1867, était bien considéré aux milieux littéraires en 1884.

¹⁵⁶ ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Éditions Complexe, 1979, p. 302.

¹⁵⁷ MALLARMÉ, *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1971, p. 243.

¹⁵⁸ ABASTADO, op. cit., p. 287.

but de « composer un livre qui fût Le Livre, une poésie qui fût La Poésie, comme si la structure de notre esprit était marquée au sceau de l'univers entier ». ¹⁵⁹ De toute façon, dans cette brève exposition, nous croyons qu'il est possible d'envisager la qualité de voyant et quelques chemins similaires du « suprême Savant » dans les fondements de l'œuvre de Mallarmé. D'une crise d'identité psychologique, fruit de la constatation d'un grand vide métaphysique, il y a un effort de remplir cet espace confus et instable avec un ou des nouveaux sens et projets. Et cette tâche est encore légitimée au poète, le guide spirituel moderne devenu guide esthétique.

Pour finir ce chapitre, voici listées les deux caractéristiques fondamentales que nous proposons au mythe du Poète maudit :

- 1) outre le désenchantement politique, l'isolement bohème, les difficultés matérielles et la haine du bourgeois partagés avec l'écrivain de l'art pour l'art, le Poète maudit est le poète qui souffre intimement avec la crise métaphysique et identitaire de la fin du XIXe siècle, puisque la relation avec le domaine de la Sensibilité a été toujours au Poète, le guide spirituel romantique, traditionnellement lié à la morale chrétienne. Le Poète maudit naît donc – et va demeurer – dans le laïque ;
- 2) son attitude définitive face à la crise de l'abandon de Dieu n'est pas celle d'un désespéré, même s'il en reconnaît toujours les difficultés. Il trouve dans la crise une opportunité de réinventer l'espace laissé par le plan spirituel à travers l'auto-connaissance psychologique et la création esthétique ; pour le Poète maudit, toute malédiction est une source de savoir, c'est-à-dire qu'il est *positivement* maudit.

Rappelons que ces deux points sont dans la formation du voyant, cette figure de poète *schématisée* par Rimbaud dans ses lettres. Si le voyant emprunte pour notre finalité les bases du Poète maudit, il ne nous est pas nécessaire d'ajouter au mythe les rêves de progrès et d'un langage universel du poète rimbaldien. Nous considérons que ce souhait, même si dans une intime relation avec les deux points qui le fondent, est placé outre la formation du poète, quelques pas après la constatation de la crise identitaire qui bâtit son mythe. C'est-à-dire que les Poètes maudits ont chacun un projet particulier avec leur poésie, cependant leur formation est la même, résumée dans les deux points de la citation ci-dessus. Il nous suffit de dire que tout Poète maudit cherche son objet avec une disposition sans précédent, afin de nommer ce qui n'existe pas ou plus, afin de trouver ou inventer un nouveau savoir, même si son entreprise coûte sa propre santé physique et mentale ; il dédie corps et âme, tout isolé, à son projet.

¹⁵⁹ RAYMOND, op. cit., p. 35.

Finalement, notre proposition établit une relation fondamentale entre le contexte de crise matérielle et métaphysique de la fin du XIXe siècle et le concept du mythe du Poète maudit. Si d'autres perspectives veulent nommer comme *maudits* les poètes ou écrivains d'un contexte historique avant ou après la fin du XIXe siècle français, nous préférons considérer que ces écrivains n'appartiennent pas au mythe spécifique du Poète maudit, mais qu'ils sont certes encadrés, comme les Poètes maudits eux-mêmes, dans le traditionnel discours de la malédiction littéraire qui traverse les temps.

Chapitre 5 Le XXe siècle et la désacralisation du Poète

À la fin du XIXe siècle, avec l'autonomisation du littéraire, nous constatons une nouvelle organisation dans les relations entre l'univers littéraire et le domaine politique. La grande Ère de l'écrivain sacré romantique finie, les dynamiques du champ littéraire définies, il demeure pourtant une confiance générale envers la position du travailleur de la plume. Ainsi, aux marges de la littérature et de l'Université, surgit la figure de l'*intellectuel*.

Apparu parmi l'opinion publique concernant l'affaire Dreyfus, ce conflit qui a bouleversé la société française pendant douze ans, de 1894 à 1906, l'intellectuel vient comme celui qui pouvait intervenir dans le débat sociopolitique en produisant des appointements à caractère général :

La fonction intellectuelle tend dès lors à se superposer aux fonctions traditionnellement dévolues à l'écrivain et à l'écriture. Il s'opère une redistribution des rôles, au terme de laquelle la littérature voit paradoxalement son prestige renforcé (l'écrivain qui fit œuvre d'intellectuel reste un écrivain et c'est ce prestige-là qu'il met en jeu dans son intervention), alors même que sa distance à l'actualité politique et sociale s'accuse encore, puisque l'intellectuel accapare le champ de l'intervention sociopolitique.¹⁶⁰

L'avènement de la figure de l'intellectuel peut donner une mesure de la distance entre la littérature et la société à l'époque. Maintenant, l'écrivain qui n'est plus un guide avec son écriture artistique peut l'être avec son opinion attestée par la connaissance

¹⁶⁰ DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 21.

relative des domaines de la littérature, de la philosophie et des sciences. Émile Zola, Octave Mirbeau et Anatole France sont quelques noms importants des premiers moments des intellectuels.

La position d'*intellectuel* a pu être une bonne voie pour les écrivains qui désiraient intervenir sur la réalité sociale avec son regard sur le monde, comme l'embryon de l'idéologie romantique le voulait. Mais nous allons penser ici la condition spécifique des poètes. Comme on l'a déjà montré, ceux qui voient leur sacralité collective perdue finissent par maintenir une image de guide, pourtant dans la voie de la particularité esthétique. L'artiste moderne de Baudelaire, le voyant de Rimbaud, les absolus de Verlaine, le désespéré du Néant de Mallarmé, tous investissent fortement sur la figure d'un homme plongé dans son travail, un individu porteur d'une connaissance suprême et fruit d'un dévouement exténuant. Comme par une stratégie narcissique, le poète n'abandonne guère son statut de guide à ses propres yeux – le narcissisme de ne pas oublier l'ancien orphisme ; il atteste et peut-être cherche toujours pour soi l'autorité de témoigner un grand savoir.

Si l'on fait un survol de la production poétique au XXe siècle, on a du mal à reconnaître un discours qui loue visiblement un individu porteur d'une connaissance ultime de l'art poétique, un souverain de l'esthétique, le grand alchimiste des symboles. Aussi l'image d'un guide spirituel collectif est déjà dépassée. Quelles seraient les raisons pour cet affaissement de la figure du poète par rapport aux chemins de l'esthétique et du progrès ? On voit, bien sûr, une nouvelle croyance au rôle des arts. Les avant-gardes et autres idées pendant la période d'entre-guerres et la deuxième moitié du siècle affirment des propositions artistiques qui critiquent la réalité sociale. Au XXe siècle, d'ailleurs, surgit avec Jean-Paul Sartre le concept de littérature *engagée*. Cependant, le *sacre de l'écrivain* n'est guère le même.

La réflexion sur la littérature et les possibilités du littéraire occupe tout le XXe siècle. Même avec l'avènement d'autres médias tels que le cinéma, la télévision et la radio, la littérature a gagné de la force en tant que matière chère pour les disciplines scientifiques, notamment la philosophie, la psychologie, la linguistique et, évidemment, la théorie de la littérature. En effet, l'objet littéraire témoigne un grand développement de théories à partir de lui. Au XXe siècle, on pourrait dire que les mythologies romantiques envers la littérature sont remplacées par les méthodologies diverses des nouvelles théories.

Il est une tâche difficile de diagnostiquer ce qui a ôté aux poètes la croyance à leur dernière sacralité, celle des maudits de la fin du XIXe siècle. Est-ce que la rigueur scientifique du XXe suffirait à expliquer l'hésitation des poètes par rapport à leur statut de guide, de voyant, de quelqu'un qui a une intimité avec un savoir suprême ? Nous tenterons ici de répondre à cette question en projetant quelques chemins vers l'affaïssement référé.

Commençons par un poète maudit. Selon Michelle Aquien, Mallarmé inaugure une tendance pour l'ère qui lui succède :

si l'on doit retenir une date qui marque le début de ce siècle de recherches poétiques qu'est le XXe siècle, on retiendra 1897 et la publication du *Coup de dés* de Mallarmé, première manifestation, appelée à un intense retentissement dans la poésie qui a suivi, de la primauté donnée au signifiant : lettres, caractères, mise en page, typographie, etc. Le poème devient, selon le mot même de Mallarmé dans sa préface, une « partition ». L'autre fait important, retenu également par Mallarmé dès 1891 est l'individualisation des formes poétiques.¹⁶¹

Cette primauté donnée au signifiant, apparemment inoffensive, pose des changements gigantesques au sein du poétique. Le fait touche directement sur l'univers de la communication. Cela veut dire qu'il n'y aurait rien *au dehors* de la poésie, le texte poétique serait autonome, une ambiance de signifiants sans nécessité de signifiés. L'esthétique mallarméenne se plonge dans une profonde réflexion linguistique déjà présagée par les symbolistes qui lui précèdent. De la crise métaphysique, ils se sont tous absorbés dans un univers de symboles qui se suffisent, qui sont une vérité, une expression *pure*. Cet univers semble être héritier de la pensée de Platon, bien que partiellement, parce que la philosophie platonicienne, « trop statique, se fige dans l'immobile. En réalité, le terme idéal auquel tend le poète symboliste, l'étoile qu'il entrevoit et même qu'il escalade, se dérobe toujours à la contemplation tranquille ».¹⁶² Dans la tendance symboliste du XIXe siècle, le poétique devient une langue sans signes proprement dits, mais avec des signifiants qui se suffisent et portent l'infini.

Claude Abastado observe que Mallarmé conclut une nouvelle notion de *Texte* – alors en capitales : « Le "Texte" n'est pas la trace mnémonique d'une "voix" d'auteur, mais un "théâtre", une "scène mentale" où quelque chose a lieu, où l'écrivain

¹⁶¹ AQUIEN, Michèle. La poésie du XXe siècle et le langage en liberté. In: *L'Information Grammaticale*, N. 94, 2002. pp. 39-44, p. 39.

¹⁶² STINGLHAMBER, Louis. Le sentiment de l'infini dans la poésie moderne. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 1, mars 1956. pp. 119-132, p. 123.

est un metteur en scène, un "opérateur" ». ¹⁶³ L'empire du signifiant, en plus qu'effacer le signifié, finit également par ôter l'importance qui était à l'énonciateur, ce premier élément de la communication. En niant l'auteur, dans ce cas le poète, l'objet *livre* est investi de valeurs mythiques. Voici le grand projet mallarméen, celui d'écrire une œuvre fondatrice, porteuse de toute l'essence de la poésie, sans la nécessité d'en conférer le crédit au poète :

Le Livre est une production fantasmagorique : non pas un livre, mais le désir d'écriture et son objet mythique. Mallarmé sacralise non plus l'écrivain mais l'acte d'écrire. Il le conçoit comme une cérémonie, un office accompli dans le recueillement et la piété ; il voit dans l'alphabet la clef d'un Éden et un dogme avec ses vingt-quatre signes ; [...] il fonde le culte de l'écriture sur une « théologie des lettres » ; il lui donne pour transcendance le Livre (ABASTADO, 1979, p. 277). ¹⁶⁴

De l'écrivain à l'écriture, une nouvelle mythologie : celle du Livre. Il se passe quelque temps pour que l'influence d'une œuvre soit évidente dans les générations qui lui suivent. Mais, comme on le certifie ci-dessus, les considérations mallarméennes sur l'écriture poétique, en touchant un domaine manifestement linguistique, sont le premier signe d'une grande aventure qui traverse tout le XXe siècle, celle qui postule comme base la séparation entre le texte littéraire, la réalité sociale, l'auteur et le lecteur. Si le courant de l'art pour l'art a créé l'autonomie du champ littéraire au XIXe siècle, l'ère suivante va tenter d'organiser méthodologiquement tous les éléments qui enferment l'univers de la littérature : plusieurs branches théoriques sont apparues le long du XXe siècle. C'est d'ailleurs un structuraliste qui a écrit, dans les années 1960, le célèbre article « La mort de l'auteur ». Roland Barthes, dès le début, y finit avec tout romantisme en proposant que, d'un écrivain, « on peut à la rigueur admirer la 'performance' (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le 'génie' ». ¹⁶⁵ L'idée d'auteur aurait une origine bien marquée :

L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce

¹⁶³ ABASTADO, op. cit., p. 275.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 277.

¹⁶⁵ BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 61.

soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur.¹⁶⁶

Barthes attaque toute une tradition d'analyse (des manuels d'histoire littéraire, des biographies, des interviews des magazines, etc.) qui veut trouver dans quelques faits biographiques de l'auteur le *sens* définitif de son texte. Dans cette tradition, les vices, les goûts, les passions de celui qui écrit, tout cela apporterait l'explication de son œuvre. Le titre provocateur, « La mort de l'auteur », propose de nier tout romantisme humaniste, en séparant personne et texte par rapport au sens : « l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence ».¹⁶⁷

À ce sujet, Barthes reconnaît le rôle pionnier de notre poète maudit : « En France, Mallarmé sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ».¹⁶⁸ Le sémiologue place les théoriciens de la littérature au XXe siècle à côté de l'auteur du *Coup de dés* : « pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ».¹⁶⁹ La grande différence entre Barthes et Mallarmé, c'est l'entreprise qui a obsédé ce dernier, celle de l'investissement dans l'écriture de la grande Œuvre dont le sens se suffit. Chez Barthes, le sens de l'œuvre n'est ni dans l'auteur, ni complètement dans le texte : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ».¹⁷⁰ Mallarmé ne voulait pas l'ascension du lecteur comme le grand porteur du sens d'un ouvrage littéraire. Quoi qu'il en soit, et malheureusement, il n'a pas fini ce Livre fondamental, pourtant la théorie de la littérature a profité du point de départ qui est le désir d'un langage *pur*, absolu, et la conséquente rupture du romantisme du poète par rapport à son texte.

Toujours sur la tentative de cerner quelques signes de l'affaïssement de la figure du poète-guide au XXe, nous avons pensé aux avant-gardes. Ces mouvements représentent certes une disposition de plus pour les artistes réfléchissant sur l'ordre de la réalité sociale. Le Futurisme de Marinetti, le Dadaïsme sorti du Cabaret Voltaire et le Surréalisme ont en commun la disposition à attaquer toute une tradition artistique dans différents domaines, en donnant la valeur à la spontanéité en détriment du rationalisme caractéristique de la tradition formalisée dans les arts. Cette critique est en

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ BARTHES, op. cit., p. 62.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ BARTHES, op. cit., p. 67.

vérité le refus des idéaux politiques et culturels qui représentent l'ordre capitaliste dominante. Donc, il n'est pas par hasard que les projets avant-gardistes mettent en évidence leurs préférences politiques :

le surréalisme se déclare révolutionnaire et tend sa main au parti communiste. C'est la première fois depuis la Restauration qu'une école littéraire se réclame explicitement d'un mouvement révolutionnaire organisé. Les raisons sont claires : ces écrivains, qui sont aussi des jeunes gens, veulent surtout anéantir leur famille, l'oncle général, le cousin curé, comme Baudelaire, en 48, voyait dans la révolution de Février, l'occasion d'incendier la maison du général Aupick.¹⁷¹

La principale différence entre ces révoltés, c'est qu'au XIXe siècle les écrivains étaient encore croyants à une action effective par le littéraire, tandis que les surréalistes, de leur côté, connaissent bien clairement leurs limites : « Ils en arrivent donc à souhaiter que d'autres se chargent, en marge de leurs expériences spirituelles, d'opérer par la force des destructions concrètes ».¹⁷² Leur destruction est esthétique, même leur public est leur opposant – ce n'est pas le prolétariat qui les lit. Ainsi, en général, il semble que les avant-gardistes ont déjà la conscience que leur action est une seule fraction du tout, l'esthétique n'a plus le pouvoir politique qu'on lui attribuait un siècle auparavant. Par conséquent, les poètes ne sont plus des guides, de grands voyants, mais plutôt des hommes destructeurs de la portion discursive d'une idéologie. En outre, ils sont plutôt des individus représentants d'un courant de pensée, d'une méthode, et non plus des poètes isolés dans un univers subjectif et créateurs d'une méthode personnelle, comme étaient les maudits. Bref, le contexte politique du mouvement surréaliste paraît être sur un niveau hiérarchique supérieur au statut du poète. D'ailleurs, c'est encore Barthes disant que l'écriture surréaliste contribue à la mort de l'auteur, et la décadence de la voyance poétique l'accompagne :

en recommandant sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus (c'était la fameuse « saccade » surréaliste), en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur.¹⁷³

¹⁷¹ SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1972, p. 229.

¹⁷² Ibidem, p. 230.

¹⁷³ BARTHES, op. cit., p. 63.

Pour conclure notre tentative de vérifier ce qui nous semble un processus de désacralisation de la figure du poète, une constatation sartrienne paraît bien adéquate. Même si elle ne touche pas la situation particulière des poètes, elle diagnostique un changement important qui diffère des temps de la formation du *champ littéraire* bourdieusien. Quand Sartre décrit la situation des écrivains qui commencent leur production peu avant 1914, il perçoit deux nouvelles dispositions :

le divorce que nous signalons entre l'auteur et son public, il est dans le cœur même de l'auteur, à présent. Vingt ans après le symbolisme il n'a pas perdu la conscience de la gratuité absolue de l'art ; mais il est engagé dans le même temps dans le cycle utilitaire des moyens-fins et des fins-moyens. Producteur et destructeur à la fois, [...] incapable d'embrasser sans réserve l'idéologie bourgeoise comme aussi bien de condamner sans recours la classe dont il fait partie. Ce qui va le secourir en cet embarras, c'est que la bourgeoisie elle-même a changé : elle n'est plus cette féroce classe montante dont l'unique souci est l'épargne et la possession des biens. Les fils, les petit-fils des paysans parvenus, des boutiquiers enrichis, sont nés avec de la fortune ; ils ont appris l'art de dépenser ; l'idéologie utilitaire, sans disparaître aucunement est reléguée dans l'ombre ; cent ans de règne ininterrompu ont créé des traditions ; les enfances bourgeoises, dans la grande maison provinciale, dans le château racheté à un noble ruiné, ont acquis une profondeur poétique ; les « men of property », comblés, ont recours moins souvent à l'esprit d'analyse ; à leur tour, ils demandent à l'esprit de synthèse de gouverner un lien synthétique – donc de poésie – est établi entre le propriétaire et la chose possédée [...] Certes, il (l'écrivain) ne servira pas l'idéologie utilitaire, il s'en fera même, au besoin, le critique sévère, mais il découvrira dans les serres exquises de l'âme bourgeoise toute la gratuité, toute la spiritualité dont il a besoin pour exercer son art avec une bonne conscience.¹⁷⁴

En même temps que le bourgeois typique se reconnaît plus aisé et disponible à la fruition artistique, l'écrivain accepte sans grandes peines sa condition de bourgeois. Cette acceptation paraît le placer sur le niveau de ses semblables ; ce qui reste d'isolement dans sa position d'artiste ne signifie plus une sacralité. Autrement dit, il abandonne enfin l'aristocratie de l'art pour l'art et n'espère plus une consécration future. Ces dispositions, alliées au développement des théories de la littérature, paraissent mettre fin au sacre de l'écrivain, y inclus le poète.

Revenons à Mallarmé. Au moment où il se dédie à effacer l'auteur en cédant sa sacralité au Livre, il finit par abattre le dernier mythe de poète influencé par l'idéal romantique. Le XXe siècle, en somme contre toute mythologie dans le domaine

¹⁷⁴ SARTRE, op. cit., p. 212.

littéraire – exceptée sûrement celle qui finit par isoler un objet appelé Texte –, ne permettra pas l'ascension d'un poète qui se reconnaît comme sacré, porteur d'un regard exceptionnel conduisant à un savoir suprême. S'il le veut, on lui répondra certainement avec une apostrophe ironique en le nommant un *romantique*.

Malgré cette désacralisation, nous allons analyser ensuite un ouvrage qui propose un nouveau mythe du poète à l'aube du XXI^e siècle. En plus de la présentation du texte, nous souhaitons explorer les possibilités d'un investissement sur la sacralité du poète dans un contexte où tout discours mythique paraît déjà impossible ou incohérent.

SECONDE PARTIE

***Rester vivant* et le poète houellebecquien :
une mise à jour du Poète maudit**

Chapitre 1 L'auteur et le lecteur Michel Houellebecq

Michel Houellebecq, écrivain en activité lors de la parution du présent travail, a commencé sa carrière littéraire comme poète. Ce fait nous intéresse, puisque *Rester vivant*, notre corpus littéraire principal, est dans l'univers de l'écriture poétique. En 1988, à l'entrée de la trentaine, l'auteur publia ses premiers poèmes dans *La Nouvelle revue de Paris*. Une décennie plus tard, il sera mondialement connu non par la poésie, mais par sa prose romanesque.

Toujours reconnus comme des textes qui questionnent la culture de la société occidentale contemporaine – ou bien de l'humanité – au tournant du XXe pour le XXIe siècle, les romans de Michel Houellebecq sont aujourd'hui traduits dans plusieurs langues : *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les Particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001), *La Possibilité d'une île* (2005), *La Carte et le territoire* (2010)¹⁷⁵ et *Soumission* (2015) dépassent les frontières de la France, mais leur importance est également remarquable pour les lecteurs français. Même s'il est porteur d'une image controversée, Houellebecq finit par être un des écrivains phare de sa génération.

Si son travail comme poète n'est pas comme le scandale littéraire des romans, il a toutefois dès le début attiré les regards de la critique. Des trois premiers recueils de poésie, deux sont récompensés par des prix littéraires : paru en 1991, *La Poursuite du bonheur* a reçu le prix Tristan Tzara et *Le Sens du combat*, de 1996, a obtenu le prix de Flore. *Renaissance* (1999) a été rassemblé par Flammarion avec les deux premiers recueils dans *Poésies*, de 2001. Houellebecq a passé une longue période sans publier des poèmes ; *Configuration du dernier rivage* a paru en 2013, suivi d'une anthologie personnelle de toutes ses publications poétiques intitulée *Non réconcilié* (2014).

Dans la même année de la sortie de son premier recueil de poésies, l'auteur a publié un essai sur H.P. Lovecraft, *HP. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* (1991), presque inaperçu lors de sa sortie mais bientôt traduit en plusieurs langues, comme notre déjà cité *Rester vivant, méthode*, qui sera réédité en 1997 avec sept autres textes, des chroniques et des articles de revues dans un volume intitulé *Rester vivant et autres textes*. Un recueil d'essais et d'entretiens paru en 1998, *Interventions*,

¹⁷⁵ Œuvre qui a gagné le *Prix Goncourt* en l'année de sa parution.

a été réédité onze ans plus tard dans une version augmentée : *Interventions 2*. Un court récit de fiction, *Lanzarote* (2000), a également été repris dans un livre ultérieur, *Lanzarote et autres textes* (2002). *Ennemis publics*, une correspondance électronique entre Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, est sorti en 2008 et marque son dernier titre d'essai littéraire. En 2005, deux textes publiés sur le site personnel de l'auteur s'ajoutent aux livres : *Mourir*, un court récit autobiographique, et *En présence de Schopenhauer*, qui commente quelques passages de l'ouvrage *Le monde comme volonté et comme représentation* écrite par le philosophe allemand en 1819.

Parmi quelques apparitions dans les médias, un très grand nombre d'articles dans quelques journaux et des entretiens variés, on peut résumer les publications de Michel Houellebecq par le schéma suivant :

Romans :

Extension du domaine de la lutte (1994)

Les Particules élémentaires (1998)

Plateforme (2001)

La Possibilité d'une île (2005)

La Carte et le territoire (2010)

Soumission (2015)

Recueils de poèmes :

La Poursuite du bonheur (1991)

Le sens du combat (1996)

Renaissance (1999)

(Tous ci-dessus rassemblés dans *Poésies*, 2000)

Configuration du dernier rivage (2013)

Non réconcilié [anthologie personnelle 2001-2013] (2014)

Autres textes (essais, chroniques, articles, récits) :

H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie (1991), republié en 1999

Rester vivant, méthode (1991), republié dans une édition augmentée :

Rester vivant et autres textes (1999)

Interventions (1998), republié dans une édition augmentée : *Interventions 2* (2009)

Lanzarote (2000), republié dans une édition augmentée : *Lanzarote et autres textes* (2002)

Ennemis publics (2008)

Textes publiés sur le site personnel de l'écrivain :

En présence de Schopenhauer (2005)

Mourir (2005)

Suite à ce schéma présentant le Michel Houellebecq écrivain, essayons de faire une petite introduction au Michel Houellebecq lecteur, c'est-à-dire de connaître les influences principales de son écriture, d'envisager donc quelques traits d'un projet esthétique général ou, du moins, une direction de sa création. Dans ce sens, si l'on parle du lecteur, on continue d'analyser l'auteur qui produit. Commençons par une déclaration, lors d'un entretien quelques années après la parution de son plus célèbre roman, *Les Particules élémentaires* :

Represento, certamente, uma ruptura em relação à literatura francesa do século XX; mas de forma alguma uma ruptura no que se refere à totalidade do passado literário. A maioria das minhas referências, em realidade, dizem respeito ao século XIX, que me parece de uma energia criativa e de um talento excepcionais. Essa rejeição do século XX não me incomoda nem um pouco; afinal de contas, estamos por deixá-lo para trás. Gostaria muito, ao contrário, de figurar como um precursor do século XXI.¹⁷⁶

Quand Houellebecq utilise les valeurs d'« énergie créative » et de « talent exceptionnel » pour caractériser les écrivains du XIXe siècle, une question s'impose immédiatement. Le passage « Énergie créative et talent exceptionnels » rappelle la force de l'individu écrivain par rapport à son écriture, c'est-à-dire que dans cette perspective la personne de l'auteur a un rôle fondamental et que parler de *créativité* et de *talent*, c'est dialoguer avec une notion romantique de l'activité artistique fondée sur la force du génie. Houellebecq semble rejeter de cette façon l'autonomie excessive du texte littéraire, idée proche de la proposition barthésienne de la *mort de l'auteur*.

Carlson, dans son étude exhaustive dans la quête d'une *poétique de Michel Houellebecq*, propose une influence dix-neuviémiste importante dans l'auteur des *Particules élémentaires* :

Stendhal et Balzac inaugurent le réalisme du XIXe siècle en ouvrant la voie à une description sérieuse et complexe, parfois même tragique, de la vie quotidienne de personnes ordinaires. De toute évidence, le XIXe siècle est une époque marquée par des conditions sociales bien différentes de la nôtre. Mais l'ambition du projet romanesque de Houellebecq, consistant à analyser et à dépendre les grands mouvements sociologiques de notre époque, apparaît tout de même comme comparable à celle d'un Balzac.¹⁷⁷

¹⁷⁶ SILVA, Juremir Machado da. Contraponto: Michel Houellebecq. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, PUCRS, n. 12, p. 127-130, junho, 2000, p. 129.

¹⁷⁷ CARLSON, Jacob. *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dép. des Langues et Littératures, Université de Göteborg. Göteborg, 2011, p. 106.

Le Romantisme est également présent dans les références trouvées par les autres lecteurs de Michel Houellebecq. Bruno Viard vérifie une opposition entre réalité et idéal dans l'œuvre de cet auteur polémique :

Ce que je trouve romantique chez Houellebecq, c'est l'exaltation double qu'il manifeste dans sa critique du monde moderne libéral aussi bien que dans l'idéalisme de l'amour. L'antithèse structurante de l'univers houellebecquien, c'est cette opposition entre libéralisme et amour : nous ne sommes sans doute pas suffisamment prêts à sacrifier notre liberté, sexuelle et économique, pour aimer. Resterait à se demander si liberté et amour sont à opposer ou à concilier.¹⁷⁸

En plus des influences littéraires observées dans l'œuvre de Houellebecq, il y a aussi les perspectives philosophiques adoptées par l'écrivain. Sur ce point, nous avons bien plus de précision lorsque, par exemple, il déclare être positiviste dans le texte *En présence de Schopenhauer*. Carlson approfondit l'analyse concernant les incompatibilités des pensées de Comte et de Schopenhauer, ceci représentant un autre courant philosophique qui a profondément influencé l'auteur de *La Poursuite du bonheur* :

L'écriture houellebecquienne est fondée sur un logos à la fois sociobiologique et schopenhauerien (hiérarchies créées par la sélection sexuelle et souffrance quasi co-substantielle avec le monde ou, du moins, avec la vie). D'un point de vue strictement philosophique, la métaphysique schopenhauerienne se voit cependant constamment minée par l'adhésion de Houellebecq au positivisme. Ce que nous définirions comme un pathos schopenhauerien subsiste néanmoins au niveau affectif où prédomine l'expression de la souffrance et où une place centrale est accordée à la compassion.¹⁷⁹

Tantôt pour la référence au positivisme, tantôt pour la référence à la pensée du philosophe allemand, l'auteur fixe le XIXe siècle comme le point de départ de l'ontologie littéraire houellebecquienne. Nous aurons l'occasion de signaler rapidement ces questions de philosophie au bout du présent travail. Pour le moment, il suffit d'apporter ces données liminaires pour dépeindre le paysage esthétique et intellectuel d'où sort la production de Houellebecq.

¹⁷⁸ BIBLIOBS. « Houellebecq est mal lu ! ». Entretien avec Bruno Viard. Paris: Nouvel Observatoire, 2012. <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>.

¹⁷⁹ CARLSON, op. cit., p. 239.

Chapitre 2 Rester vivant

Publiée en 1991 par les Éditions de la Différence, la première édition de *Rester vivant* est passée inaperçue du grand public. La nouvelle maison d'édition de l'auteur, après la notoriété d'*Extension du domaine de la lutte*, a choisi de rééditer le texte à côté d'autres et non individuellement. Une des justificatives du présent travail est de mettre en valeur cet ouvrage qui, à nos yeux, comporte les fondements esthétiques et même moraux de l'écriture poétique houellebecquienne, un univers important et moins lu de sa production.

La définition du genre textuel de *Rester vivant* est controversée. Sous-titré comme *méthode*, vu comme essai dans quelques références, ce petit texte de 21 pages est divisé en quatre chapitres : *D'abord, la souffrance* ; *Articuler* ; *Survivre* ; *Frapper là où ça compte*. Évoluant dans cet ordre, ces quatre parties présentent d'une notion formative de l'individu poète à une désignation de sa fonction sociale. Sous la personne *vous*, qui oscille entre le singulier et le pluriel, les lecteurs sont les poètes potentiels d'une interlocution bien marquée. Avec un ton lyrique plein de métaphores et de jeux de mots, cette espèce d'art poétique peut être dès lors considérée comme un texte de poésie en prose.

Concernant la disposition structurale de cet ouvrage, chaque chapitre est suivi d'une épigraphe, toujours entre guillemets, illustrant le contenu à venir. Les deux premières épigraphes n'ont pas de source de la citation identifiée, tandis que les deux dernières informent leurs auteurs entre parenthèses. Par rapport au corps du texte, la division des paragraphes attire particulièrement l'attention. Elle est faite de trois manières : d'abord, comme la prose traditionnelle, avec une seule ligne séparant l'un de l'autre ; aussi, avec deux lignes qui séparent les paragraphes, donc une ligne blanche entre eux ; finalement, avec trois lignes de distance entre chaque paragraphe, en marquant deux lignes blanches d'intervalle. Cette composition paraît avoir une fonction logique, celle de délimiter physiquement la séparation des sujets traités dans les paragraphes, c'est-à-dire que plus éloignées sont les thématiques apportées, plus distants sont disposés les blocs textuels entre eux. En outre, il y en a un effet qui peut être observé : les quelques paragraphes isolés dans les pages rappellent bien de grandes strophes composant un poème.

Dans *Rester vivant*, malgré les nombreuses suggestions imprécises et autres caractéristiques de style, Michel Houellebecq présente une figure de poète. Nous

prenons cette construction symbolique comme un mythe du poète contemporain, qui sera pris au chapitre 3 de cette partie du présent travail comme une mise à jour du mythe du Poète maudit. Pour le moment, nous ferons une analyse de chaque chapitre de *Rester vivant*, en essayant d'identifier et de résumer leurs thèmes.

2.1 « D'abord, la souffrance » ou la source de la poésie

Le premier chapitre de *Rester vivant* explore les forces fondatrices de la poésie et les premiers pas pour la formation des poètes. Il commence en affirmant que le principe de tout est la souffrance. Non seulement de l'humanité ou de tout animal qui sent ; tout le monde, toutes les *choses* souffrent. Ainsi, « Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme ». ¹⁸⁰ À partir des êtres avec un certain niveau de conscience, surgit « le cri » ¹⁸¹, et le texte propose que le langage articulé et la poésie en dérivent. Selon l'ouvrage, le *cri* est une première réaction des êtres à la souffrance, un premier mouvement d'expression, sans pourtant porter un sens précis. Peut-être, le *cri* n'est que l'indication de la présence d'une conscience. Quoi qu'il en soit, il y a une affirmation : « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance ». ¹⁸² Ces considérations sur la genèse de tout l'univers et, ensuite, de l'univers poétique, marquent un primitivisme poétique chez Houellebecq. La poésie est placée à côté du langage articulé en tant que produit de la souffrance primordiale ; ce sont deux formes d'expression outre le mouvement abstrait du *cri*. Il est important d'observer la différence entre la poésie et le langage articulé, les deux ont chacun un schéma de sens variés, mais représentant deux formes d'expression distinctes.

Le chapitre souligne l'importance des différentes modalités de souffrance, mais ne les considère pas essentielles : « Toute souffrance est bonne ; toute souffrance est utile ; toute souffrance porte ses fruits ; toute souffrance est un univers ». ¹⁸³ Ensuite, le lecteur connaît quelques exemples de souffrance à partir de trois petits récits de vie. La souffrance du petit Henri, c'est le manque d'attention de sa mère prostituée ; la douleur de Marc vient de son père qui est en train de mourir à l'hôpital à

¹⁸⁰ HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Librio, 2010, p. 9.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

cause d'un cancer, ce qui crée une confusion aux sentiments du garçon, le désir que son père meure et la conséquente culpabilité ; l'adolescent Michel souffre d'être méprisé par Sylvie, une fille dont il est amoureux. Suite à ces trois exemples, le narrateur justifie l'existence de toute souffrance et entame le premier des plusieurs impératifs de *Rester vivant* : « Si le monde est composé de souffrance c'est parce qu'il est, essentiellement, libre. La souffrance est la conséquence nécessaire du libre jeu des parties du système. Vous devez le savoir, et le dire ».¹⁸⁴ Le poète houellebecquien doit avoir la disposition de ne pas nier la souffrance, au contraire, il doit l'accueillir. C'est en même temps une question d'exercice sensible et d'auto-connaissance :

Aller jusqu'au fond du gouffre de l'absence d'amour. Cultiver la haine de soi. Haine de soi, mépris des autres. Haine des autres, mépris de soi. Tout mélanger. Faire la synthèse. Dans le tumulte de la vie, être toujours perdant. L'univers comme une discothèque. Accumuler des frustrations en grand nombre. Apprendre à devenir poète, c'est désapprendre à vivre. Aimez votre passé, ou haïssez-le ; mais qu'il reste présent à vos yeux. Vous devez acquérir une connaissance complète de vous-même. Ainsi, peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil [...] Vous devez apprendre à ressentir la douleur par tous vos pores. Chaque fragment de l'univers doit vous être une blessure personnelle. Pourtant, vous devez rester vivant – au moins un certain temps.¹⁸⁵

Dans le premier chapitre de *Rester vivant*, quatre notions fondamentales sont manifestées, toutes interliées : la souffrance, à l'origine de tout, est la première quête de l'individu qui aspire à être poète ; la liberté caractérisant le monde est la cause de toute souffrance, donc on connaît le monde en même temps que on souffre ; la souffrance est en même temps une forme de sensibilisation esthétique et de connaissance du moi ; la quête de la souffrance est une voie à contresens de la vie, un exercice dominé par le symbole de la perte. Cette dernière notion, précédant la phrase adversative « Pourtant, vous devez rester vivant », introduit la justification du titre de l'ouvrage, ce qui sera développée dans les chapitres suivants.

2.2 « Articuler » ou la question de la forme

Le deuxième chapitre de *Rester vivant* concerne le moment où l'écriture commence. Tout sujet traité dans le premier chapitre prélude l'action d'écrire, étant

¹⁸⁴ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 10.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 11.

donc une préparation du regard et de la sensibilité du poète. *Articuler* souligne l'importance des formes et de l'écriture poétiques. Cependant, cette importance n'envisage pas une valeur esthétique, mais plutôt une stratégie de survie :

Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie, vous êtes foutu. La souffrance vous bouffera tout cru, de l'intérieur, avant que vous ayez eu le temps d'écrire quoi qu'il en soit. La structure est le seul moyen d'échapper au suicide. Et le suicide ne résout rien. Imaginez que Baudelaire ait réussi sa tentative de suicide, à vingt-quatre ans.¹⁸⁶

Le mot *structure* peut encadrer tantôt la forme libre ou nouvelle, tantôt les métriques anciennes. L'importance de l'écriture, c'est d'ouvrir un chemin pour la libération de la vie intérieure. Encore une fois, le titre *Rester vivant* est justifié : si le poète est tellement plongé dans une voie pour *désapprendre à vivre*, il est toujours tête à tête avec la mort. Ainsi, *rester vivant* est la condition logique pour la parution de la poésie. La référence à Baudelaire dans le texte peut servir comme illustration et même comme source d'inspiration pour les poètes qui prétendent de suivre ses prescriptions.

Le texte ne stimule pas la création de formes neuves. Pourtant, cette orientation ne représente pas une apologie du classique. En fait, *Rester vivant* affirme que les nouveautés formelles sont rares et surgissent avec la régularité moyenne d'une fois par siècle. Ensuite, il y a une déclaration forte : « ce ne sont pas les grands poètes qui en¹⁸⁷ sont l'origine. La poésie n'est pas un travail sur le langage ; pas essentiellement. Les mots sont sous la responsabilité de l'ensemble de la société ».¹⁸⁸ Dans le deuxième chapitre du texte, le narrateur observe que les formes neuves ne partent pas du zéro, elles évoluent peu à peu à partir de formes antérieures, un phénomène comparable à l'évolution animale. Bref, le renouveau formel n'est pas une quête pour le poète houellebecquien ; comme on le verra dans le dernier chapitre du texte analysé, la poésie porte certes un pouvoir de changement, cependant la réinvention formelle ne fait pas partie de son objectif.

Rester vivant reprend le point de l'expression poétique à côté du langage articulé, et nous avons à cet égard une nouvelle information : « La poésie, en réalité, précède de peu le langage articulé ».¹⁸⁹ Ainsi, le poète est en définitif la voix d'un

¹⁸⁶ Ibidem, p. 15.

¹⁸⁷ Des nouvelles forms poétiques.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 15.

primitivisme, pourvu que la poésie est le premier pas après le *cri* de la conscience, et parfois lui-même : « Vous émettrez d'abord des cris inarticulés. Et vous serez souvent tenté d'y revenir. C'est normal. [...] Replongez dans les cris inarticulés, chaque fois que vous en ressentirez le besoin. C'est un bain de jouvence ». ¹⁹⁰ Dans cette description des premiers mouvements de la création poétique, le conseil est de varier les formes :

Si l'emploi d'une forme déterminée (par exemple l'alexandrin) vous demande un effort, renoncez-y. Ce type d'effort n'est jamais payant. [...] Au sujet de la forme, n'hésitez jamais à vous contredire. Bifurquez, changez de direction autant de fois que nécessaire. Ne vous efforcez pas trop d'avoir une personnalité cohérente ; cette personnalité existe, que vous le vouliez ou non. ¹⁹¹

Ici, il est suffisant de constater l'intime relation entre la production poétique et la personne de l'auteur. *Moi, identité et poésie* sont des éléments inséparables chez le poète houellebecquien, cet individu dès le début guidé par une perspective sensiblement *affective* du métier poétique. À partir de ces considérations, le chapitre finit avec une constatation grave : « le bonheur n'est pas pour vous ; cela est décidé, et depuis fort longtemps. [...] Votre existence n'est plus qu'un tissu de souffrances ». ¹⁹² Le destin du poète en vie exprimé, nous allons encore connaître quelques détails de son métier.

2.3 « *Survivre* » ou les difficultés du poète

Au début du troisième chapitre de *Rester vivant*, l'explication du titre est littéralement manifestée : « Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant ». ¹⁹³ Dès le titre « *Rester vivant* » il y a une tension, une conscience des forces contraires à la réussite en poésie, ou même à la permanence en vie des poètes. Pourtant la question ici n'est pas exactement d'écarter la voie du suicide, comme au chapitre précédent, mais plutôt d'orienter les poètes à trouver des moyens de survie matérielle. On pourrait dire que les deux premiers chapitres traitent la souffrance non comme une difficulté, mais comme l'élément fondamental d'une ontologie. Dans

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 16.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 19.

Survivre, nous pouvons parler de *difficultés*, puisque l'idée ici concerne plutôt le *métier* de poète, c'est-à-dire l'activité poétique lorsque les premiers pas de sa formation sont accomplis. L'épigraphe du chapitre, une citation attribuée à Jules Renard, concerne la problématique pécuniaire : « Le métier des lettres est tout de même le seul où on puisse sans ridicule ne pas gagner d'argent ».¹⁹⁴

D'abord, on constate que, pour rester vivant, la stérilité créatrice est une difficulté importante, un des points sur lesquels le poète n'exerce pas de domination :

Si vous n'écrivez plus, c'est peut-être le prélude d'un changement de forme. Ou d'un changement de thème. Ou des deux. Ou c'est peut-être, effectivement, le prélude de votre mort créatrice. Mais vous n'en savez rien. Vous ne connaîtrez jamais exactement cette part de vous-même qui vous pousse à écrire. [...] Devant votre ignorance, devant cette part mystérieuse de vous-même, restez honnête et humble.¹⁹⁵

Survivre, ici, fait également référence à la perpétuation de la carrière de poète même. Face à toutes les difficultés matérielles, *Rester vivant* souligne qu'il y a des moments où l'individu poète met en question sa réussite, l'utilité de son entreprise. Ainsi, le troisième chapitre élucide les principaux obstacles du métier poétique en même temps qu'il en propose quelques solutions. Le texte souligne que l'alcool sera difficile à éviter face aux amertumes et à l'apathie ; que les psychiatres peuvent donner quelques arrêts de travail, pourtant il avertit que le séjour prolongé en hôpital est trop destructeur ; il suggère d'éviter les voisins trop bruyants, qui sont tellement puissants au point de provoquer une mort intellectuelle définitive ; d'autres insertions professionnelles seraient utiles pour comprendre le fonctionnement de la société ; des réalités de vie variées, comme le mariage, une vie sexuelle harmonieuse peuvent être bénéfiques, mais le chapitre souligne que, sur le plan artistique, ce sont « des terres pratiquement inconnues »¹⁹⁶ ; l'étude de quelques biographies de poètes est citée comme utile pour éviter la répétition de quelques erreurs ; aussi, quelques autres moyens moins spécifiques sont suggérés : « Les mécanismes de solidarité sociale (allocation chômage, etc.) devront être utilisés à plein, ainsi que le soutien financier d'amis plus aisés. Ne développez pas de culpabilité excessive à cet égard. Le poète est un parasite sacré ».¹⁹⁷

¹⁹⁴ Ibidem, p. 18.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 19.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁹⁷ Ibidem.

Après ces difficultés listées, le chapitre souligne encore que l'entreprise poétique peut rater. De toute façon, un impératif apporte une sécurité : « Vous devez au moins une fois par jour vous répéter que l'essentiel est de faire son possible ».¹⁹⁸ Comme dans la clôture du chapitre précédent, tout après un petit souffle d'espoir, le texte insiste toujours sur l'isolement du poète par rapport à ceux qui désirent une vie agréable : « N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas » (HOUELLEBECQ, 2010, p. 21). Il est important de constater dans ce passage une certitude, une proposition *vraie* ; il ne s'agit pas d'une croyance, d'une hypothèse ; la déclaration est une partie de la connaissance nécessaire pour ceux qui veulent se consacrer à la poésie.

2.4 « *Frapper là où ça compte* » ou *l'objet de la poésie*

Dans le dernier chapitre de *Rester vivant*, nous voyons plus nettement l'évolution logique du texte, qui commence par la formation individuelle du poète, passant par ses outils structuraux et son métier pour, finalement, arriver à délimiter son objet. Cette évolution peut être comprise dans un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur où, si l'on préfère, de l'individuel au collectif. Pour parler autrement, cela représente la genèse du poétique jusqu'au moment où il rencontre son articulation effective et justifiée. Ainsi, toute une conception affective du poète trouve du sens : « L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perspective est l'objet de la poésie ».¹⁹⁹ Ces *choses en soi* reçoivent tout de suite un nom : le *Vrai*. *Rester vivant* reconnaît une identité de buts entre la poésie et la philosophie. Cependant, il y a une différence fondamentale entre les deux domaines : « la poésie doit découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde ».²⁰⁰ Cette proposition semble évoquer les premiers temps de la poésie moderne, où la crise de conscience postévolutionnaire a engendré la séparation entre Raison et Sensibilité. Mais différemment de ces temps embryonnaires, la figure du poète houellebecquien prend la poésie comme une plateforme pour une réflexion légitime, supérieure même à la philosophie, semblable à ce que Hugo désirait avec

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 25.

²⁰⁰ Ibidem.

son Poète mage. Ce qui change, c'est la nature du Vrai et du métier de celui qui l'atteint.²⁰¹

Le texte poursuit la différence entre les méthodes philosophique et poétique : « Respectez les philosophes, ne les imitez pas ; votre voie, malheureusement, est ailleurs. Elle est indissociable de la névrose [...] vous n'avez pas le choix. Il n'y a pas d'autre chemin ».²⁰² La formation poétique est alors confondue avec une *pathologie*. Le texte paraît marquer encore plus la fondamentale séparation entre philosophie et poésie, la première marquée par une quête d'impartialité rationnelle, et la seconde par la partialité profondément subjective où les manifestations du corps physique de l'individu qui pense sont essentielles.

À partir de ces observations, la conception du Vrai est développée. D'abord, le texte apporte l'amour comme la résolution de tous les problèmes. À première vue, cette affirmation paraît isolée par rapport à ce que l'on venait de proposer, mais l'argument est tout de suite repris : « toute grande passion finit par conduire à une zone de vérité. À un espace différent, extrêmement douloureux, mais où la vue porte loin, et clair. Où les objets nettoyés apparaissent dans leur netteté, leur vérité limpide ».²⁰³ La formulation métaphorique de cet extrait, la passion en tant que *zone* et *espace* est à souligner ; l'amour serait un univers pour une perception spéciale des choses, et sans doute un lieu créé dans l'intimité des êtres. Après parler de cette ambiance subjective et porteuse d'une vue aiguë, *Rester vivant* oriente vers les sens du Vrai :

La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L'arme qu'elle emploiera est l'indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d'adopter la même attitude. Passez à l'attaque ! Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort.

Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.²⁰⁴

La poésie est un moyen d'attaquer, donc une force pour la destruction discursive ou, du moins, pour le changement. En tant que révélateur de vérités profondes, le poète

²⁰¹ Dans le chapitre 3.1 du présent travail, nous analyserons avec plus d'attention le Vrai de *Rester vivant*.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 26.

²⁰⁴ Ibidem.

serait un être inconvenant. Autrement dit, la société évite le Vrai, ce concept apparemment dérangeant ; il arrive que le monde, d'après *Rester vivant*, serait un lieu hypocrite *a priori*, exerçant constamment le mouvement de cacher ou d'oublier ses « plaies ». Le poète houellebecquien, outre la charge philosophique attachée à lui, ressemble une espèce de psychologue collectif qui veut apporter à la lumière les réalités intimes et *crués* que la société a du mal à affronter. La formation ciblant l'auto-connaissance et la connaissance des mécanismes de l'existence légitime sa parole. De toute façon, il faut toujours rappeler que le savoir du poète dans *Rester vivant*, cette révélation « des choses en soi », est toujours intuitive, jamais aidée par des modèles de « reconstruction intellectuelle du monde », venus de la philosophie, ou de la psychologie. Il faut toujours tenir compte du passage qui ouvre le chapitre : « Ne recherchez pas la connaissance pour elle-même. Tout ce qui ne procède pas directement de l'émotion est, en poésie, de valeur nulle ».²⁰⁵

Selon *Rester vivant*, la valeur esthétique des textes est inséparable de la vérité. Si la forme poétique n'a aucun rôle de révélation, l'objet du poète houellebecquien est une garantie d'appréciation :

La vérité est scandaleuse. Mais, sans elle, il n'y a rien qui vaille. Une vision honnête et naïve du monde est déjà un chef-d'œuvre. En regard de cette exigence, l'originalité pèse peu. Ne vous en préoccupez pas. De toute manière, une originalité de dégagera forcément de la somme de vos défauts. Pour ce qui vous concerne, dites simplement la vérité ; dites tout simplement la vérité, ni plus ni moins.²⁰⁶

Dans cet *art poétique* à l'aube du XXI^e siècle, le sens de la discipline ou de la rigueur est mis à l'inverse : la *naïveté* et les *défauts* sont des qualités fondamentales pour la réussite poétique, tout ce qui est naïf contient du Vrai. Le travail du poète n'est pas d'arriver à une perfection formelle et technique, un triomphe des paradigmes formels traditionnels : le triomphe est, avant tout, de nier toute artificialité, toute frivolité, tout ce qui ne touche pas à l'expérience affective des poètes, à ce qu'ils ont témoigné ou *senti* dans leur formation. Nous pouvons dire que *Rester vivant* est l'art de plonger radicalement dans la Sensibilité et d'en récolter tous les fruits. En même temps, le texte souligne toujours qu'il s'agit d'une entreprise extrêmement difficile, source de douleurs :

²⁰⁵ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 25.

²⁰⁶ Ibidem, p. 27.

Vous ne pouvez aimer la vérité et le monde. Mais vous avez déjà choisi. Le problème consiste maintenant à tenir ce choix. Je vous invite à garder courage. Non que vous ayez quoi que ce soit à espérer. Au contraire, sachez que vous serez très seuls. La plupart des gens s'arrangent avec la vie, ou bien ils meurent. Vous êtes des suicidés vivants.²⁰⁷

Malgré toutes les peines dans la voie vers la vérité, tout le travail de résistance physique et mentale pour toucher la matière poétique ; malgré l'effort d'aller à la recherche d'un isolement, des souffrances, d'une sorte de pathologie même, il y a au bout de compte un salut réservé aux poètes. Ce salut n'est révélé qu'à la dernière ligne du texte, et ce choix de l'auteur atteste un soin de style, une des qualités dans la composition textuelle de *Rester vivant* : « Souvenez-vous-en : fondamentalement, vous êtes déjà mort. Vous êtes maintenant en tête à tête avec l'éternité ».²⁰⁸ L'ouvrage finit avec la promesse d'insertion du poète dans l'histoire de l'humanité.

Chapitre 3 Une mise à jour du Poète maudit

Par *mise à jour du Poète maudit* nous comprenons deux idées de base : la première, c'est l'affirmation que le poète houellebecquien ne configure pas un mythe de poète complètement indépendant dans l'histoire de la littérature. Par là, nous voulons souligner le fort héritage romantique dans les symboles qui le composent et, plus spécifiquement, des éléments d'identification avec le mythe du Poète maudit de la fin du XIXe siècle. La seconde idée, au contraire, explore ce qu'il y a de *nouveau* dans le mythe de poète houellebecquien par rapport au mythe du Poète maudit. Au bout, même si nous vérifions quelques aspects symboliques exclusifs composant le poète houellebecquien, nous ne croyons pas à une autonomie suffisante pour le considérer comme nouveau mythe ; plutôt que de choisir un nom pour le mythe du poète dans l'ouvrage *Rester vivant*, il est préférable d'y attester la présence d'un *Poète maudit houellebecquien*.

L'analyse sera faite par une comparaison entre les deux textes qui, selon nous, fondent leurs respectives figures de poète : les *Lettres du voyant*, de Rimbaud, pour le Poète maudit et *Rester vivant* de Houellebecq pour la mise à jour du Poète maudit. *Les Poètes maudits* de Verlaine sera également utile pour la liaison entre les deux. Concernant l'organisation de notre étude comparative, nous suivons l'ordre thématique

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

constituant les chapitres du texte plus récent, pourvu que nous le considérons un manifeste clairement organisé et, comme cela, un facilitateur pour cette nature de rapprochement. Ainsi, nous traiterons d'abord de la formation individuelle du poète et de l'importance de la subjectivité ; ensuite, nous allons vérifier la valeur de la forme poétique ; le troisième point est la condition matérielle des poètes ; pour finir, nous allons focaliser l'objet de chacun des deux poètes et les conséquences d'une réussite en poésie dans les deux cas. Pour approfondir les éléments symboliques indicateurs des particularités du poète houellebecquien par rapport au Poète maudit, nous proposons deux sous-chapitres (3.1 et 3.2) analysant sa perspective poétique avec les possibilités philosophiques et morales.

Avant tout, prenons les deux textes de la comparaison. Comme nous avons déjà souligné, les *Lettres du voyant* ne sont pas un manifeste déclaré, et son organisation structurale l'illustre. Tandis que *Rester vivant* sépare en chapitres les étapes et les sujets les plus importants pour la formation du poète, le texte de Rimbaud ne divise pas ses lettres en chapitres. De toute façon, le jeune poète a eu le soin de formuler, dans son écriture épistolaire, un remarquable didactisme qui rend possible d'y accompagner un ordre logique de tous les pas essentiels pour la formation du voyant : il commence par l'exploration du subjectif, la connaissance du moi. Tout de suite, il propose l'objet poétique, l'*inconnu*. Puis, il envisage un *langage universel* pour lequel le renouveau formel et la variation des énonciateurs seraient les conditions essentielles. À la fin, Rimbaud répertorie quelques noms du passé qui possédaient la qualité de voyant. En gros, c'est la division en quatre parties de la théorie de la voyance.

Soit par une logique organisatrice d'un art poétique moderne, soit par une coïncidence, les textes de Rimbaud et de Houellebecq commencent par l'exploration subjective de l'individu qui veut être poète. Pourtant, *Rester vivant* fait un pas en arrière : la souffrance est à l'origine de tout, précédant l'existence de la conscience. La méthode de Houellebecq part d'une proposition ontologique, avant même de reconnaître l'individu : « Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent, jusqu'à ce qu'elles soient ».²⁰⁹ C'est seulement après l'idée du *cri* de la conscience que le texte parle de l'être, son langage, sa poésie. Ainsi, les trois

²⁰⁹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 9.

petits récits de vie dans le texte illustrent différents univers de souffrance. Si « la première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance »²¹⁰, cette direction aboutit, comme nous l'avons constaté, dans un exercice d'auto-connaissance : « Vous devez acquérir une connaissance complète de vous-même. Ainsi, peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil ; et votre corps restera sur place [...] mûr pour de nouvelles souffrances ».²¹¹ La souffrance n'est pas l'objet du poète, mais une condition pour sa formation : « Il ne vous sera possible de transformer la souffrance en but. La souffrance *est*, et ne saurait pas conséquent devenir un but ».²¹² Chez Rimbaud, la question de l'auto-connaissance est également primordiale : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend ».²¹³ De la même manière, d'après lui, cet exercice de faire du poète un voyant est une source de souffrances : « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine ».²¹⁴

Voici ce qui nous est essentiel : tant pour le voyant que pour le poète houellebecquien, il n'y a aucune référence à une élection divine, un génie préalable attribué à l'individu poète ; les deux sont fondés à partir d'un travail autonome, dans un bouleversement psychologique et affectif qui explore en eux-mêmes la connaissance qui prépare leur regard poétique. Plus ces deux figures de poète arrivent à leurs limites, spécifiquement à leurs épuisements dans la quête identitaire, plus ils trouvent la connaissance nécessaire à leur métier. En même temps qu'ils se connaissent eux-mêmes, ils voient détruite toute stabilité de ce qu'ils imaginaient être. La formule rimbaldienne *Je est un autre* est un équivalent au passage « peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil »²¹⁵, puisque cet *autre* de Rimbaud est la constatation des profondeurs inconnues du moi : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 10.

²¹² Ibidem.

²¹³ RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010, p. 96.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 11.

scène ». ²¹⁶ Inconnu et pluriel qu'il soit, le moi *existe* sûrement ; l'*autre* dans le *moi* est l'espace jamais exploré pour les êtres soutenant une idée unitaire et stable de la subjectivité – cette idée étant sans doute nourrie par les bonnes mœurs bourgeoises et l'ancienne morale religieuse, tout ce que représentent les « vieilles énormités crevées ». ²¹⁷ Le voyant et le poète houellebecquien sont conscients de leur isolement radical par rapport à la société, puisqu'ils sont plongés dans la complexité psychologique, dans la voie contraire à celle de ceux qui cherchent à vivre dans la stabilité. Ainsi, les deux figures de poètes sont *nées dans la malédiction*, celle-ci comprise surtout dans la conscience de l'inexistence de toute stabilité identitaire, morale, existentielle, en éprouvant et en cherchant les peines de cette condition. Sur ce point-ci, la relation entre le poète de *Rester vivant* et le voyant/maudit paraît être bien profonde : le premier assume la crise existentielle des poètes de la fin du XIX^e siècle, le vide spirituel qui devient un creux psychologique. Même sur un plan ontologique bien élaboré, l'écho d'un *vide métaphysique* demeure dans l'ouvrage de Houellebecq, et cela paraît justifier toute la névrose que propose son ontologie. En plus, l'impératif « Développez en vous un profond ressentiment à l'égard de la vie. Ce ressentiment est nécessaire à toute création artistique véritable » ²¹⁸ rappelle bien la disposition des artistes de l'art pour l'art, isolés des intérêts sur la matérialité pour se consacrer à leur recherche esthétique.

Suivant l'ordre proposé, analysons comment la question de la forme poétique se manifeste chez Houellebecq et dans le mythe du Poète maudit. La référence à Baudelaire au début du chapitre « Articuler » est liée à la menace de suicide qui touche les poètes, des forces justifiées par l'amalgame de souffrances composant la formation poétique. Ce que *Rester vivant* appelle *structure* porte une solution double : « la structure est le seul moyen d'échapper au suicide » et « la versification est un puissant outil de libération de la vie intérieure ». ²¹⁹ La souffrance articulée en forme poétique est une stratégie de survie en même temps qu'elle établit le poétique comme un produit de l'écriture. Quand le poète écrit, il reste vivant parce qu'il produit. Pour ces raisons, qui sont des priorités, il n'y a aucune importance si la forme employée est empruntée par la tradition classique ou si elle cherche le renouveau formel. Carlson,

²¹⁶ RIMBAUD, op. cit., p. 95.

²¹⁷ Ibidem, p. 100.

²¹⁸ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 11.

²¹⁹ Ibidem, p. 15.

d'après la lecture de quelques poèmes de Michel Houellebecq, formule une hypothèse concernant le choix de la métrique :

la versification est l'une des premières choses qui frappent le lecteur des recueils de poésie de Houellebecq. La moitié des poèmes, ou peu s'en faut, est en alexandrins ou en octosyllabes. Et sans doute le recours à l'alexandrin et aux images religieuses héritées peut-il se voir comme une façon d'apporter une certaine dignité au caractère banal de la souffrance de l'homme moderne (p. 63).²²⁰

Cette observation n'a pas une relation directe avec notre présente étude, cependant elle peut montrer que, en tant que poète, Houellebecq paraît suivre les orientations de *Rester vivant* concernant la forme : en dépit de la distance temporelle des temps classiques et de tout l'effort des avant-gardes au début du XXe siècle, l'auteur ne démontre aucune préoccupation sur l'innovation formelle²²¹. Ainsi, Carlson affirme que Houellebecq « soulève des doutes concernant toute recherche de formes radicalement nouvelles »²²² et justifie son observation en présentant un extrait de *Rester vivant* : « La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d'une forme antérieure ».²²³ Ainsi, il nous semble que Houellebecq a une conscience pareille à la déconversion avant-gardiste de Philippe Sollers :

J'étais dans cette utopie, que je n'ai plus du tout maintenant, que la révolution du langage et la révolution dans l'action sont des choses qui doivent absolument marcher du même pas. C'est une idée qui vient des formalistes ou des surréalistes d'une certaine façon. C'est l'illusion des avant-gardes européennes au XXe siècle, qu'il faut complètement abandonner.²²⁴

La question de la forme poétique est la différence la plus évidente entre le voyant et le poète houellebecquien. Ici, nous avons une rupture de perspective entre les deux figures de poète. Tandis que le poète de *Rester vivant* ignore tout effort pour le

²²⁰ CARLSON, Jacob. *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dép. des Langues et Littératures, Université de Göteborg. Göteborg, 2011, p. 63.

²²¹ Carlson propose que ce mépris est fondé dans une négation de l'idée nietzschéenne de l'esthétisation de la réalité. Il explore quelques études sur Nietzsche en affirmant que le philosophe a fondé une conception de l'art comme expression d'une force vitale pour le changement politique.

²²² Ibidem, p. 42.

²²³ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 15.

²²⁴ SOLLERS, Philippe. « Pourquoi j'ai été chinois ? ». Entretien avec Shuhsi Kao. *Tel Quel* no 88, 1981, pp. 11-30, p. 13.

renouveau formel, Rimbaud dépeint une vision qui insiste sur la forme nouvelle. Nous avons déjà vérifié que la théorie de la voyance nourrit bien des symboles du *nouveau*. Tout d'abord, les premiers pas du voyant ressemblent le poète de Houellebecq : « il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ».²²⁵ Il n'y a pas ici nécessairement l'exigence d'un renouveau formel, on pourrait dire que Rimbaud propose d'articuler ce qui ne l'est pas encore. Cependant, l'expression *trouver une langue* est déjà vers les chemins de l'innovation, non seulement une exigence de structurer une matière poétique déterminée, comme chez Houellebecq. Pour celui-ci, le plus important, c'est que la souffrance se fasse articulation, structure, la forme choisie ne compromet pas le résultat. Chez Rimbaud, le cas est tout autre : « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles »²²⁶ ; en outre, l'exigence de trouver une langue touche la réalité : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ».²²⁷ Le jeu temporel est bien marqué, Rimbaud sait qu'une telle langue n'existe pas encore, c'est un projet pour le futur : « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant ».²²⁸ Pour le présent, il propose une seule exigence : « En attendant, demandons aux *poètes du nouveau*, – idées et formes ».²²⁹ Comme dans la formule de Baudelaire, l'inconnu est une représentation logique du nouveau ; ce que Rimbaud envisage pour le futur, c'est le langage poétique devenu un langage du quotidien. Ainsi, lors de la poésie devenue langue, au temps de Rimbaud une langue non établie, l'innovation des formes poétiques finit par être la condition primordiale de ce nouvel idiome.

La notion de progrès rimbaldienne est intimement liée à la rupture des traditions classiques en art. Le voyant « est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ».²³⁰ Pour lui, la poésie n'est pas – seulement – un espace qui donne voix à des idées morales externes d'elle, la poésie *est* une morale dans sa propre forme. Plus que jamais, chez Rimbaud la forme *est* contenu, et voilà justifiée l'importance de la question formelle. Dans ce sens, Houellebecq finit par être en désaccord avec Rimbaud : s'il ne sépare pas

²²⁵ RIMBAUD, op. cit., p. 99.

²²⁶ Ibidem, p. 101.

²²⁷ Ibidem, p. 99.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ RIMBAUD, op. cit., p. 100.

²³⁰ RIMBAUD, op. cit., p. 99.

nécessairement forme et contenu, il juge que ce sont deux côtés qui ne peuvent pas marcher du même pas, à la même vitesse, en une conformité parfaite. À son égard, l'inconnu ou le nouveau dans le contenu ne nécessite pas d'être représenté dans une forme également inconnue ou nouvelle, ce sont deux natures distinctes de représentation. Voici le Poète maudit avec une nouveauté dans *Rester vivant* : il a abdiqué l'importance du renouveau de la forme poétique si cher aux maudits du XIXe siècle.

Nous avons vu que Houellebecq a beaucoup contribué sur le sujet de la condition matérielle des poètes. Le chapitre « Survivre » détaille les difficultés de leur survie et propose quelques solutions. Cependant, comme dans la majorité des passages du texte, la réalité est frugale : « Dites-vous bien qu'en règle générale il n'y a pas de bonne solution au problème de la survie matérielle ; mais il y en a de très mauvaises ». ²³¹ Rimbaud, tellement focalisé dans le *dérèglement de tous les sens* du voyant, n'a pas directement parlé des difficultés matérielles que son poète pourrait subir dans son entreprise. Peut-être parce que, à son époque et encore plus par l'écriture épistolaire, parler objectivement du mépris du public envers la poésie serait une redondance. Cependant, la formation du voyant exprime un isolement intrinsèque : « il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit [...] Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! ». ²³² Si ces conséquences viennent d'une quête avant tout subjective à la recherche de la matière poétique, les qualités de maudit, de malade et la condition des poètes comme « horribles travailleurs » ²³³ portent sans doute une motivation externe ; aucun individu n'est horrible si rien ne le juge comme tel ; ainsi, les aspects négatifs du voyant en formation se justifient par rapport aux valeurs morales en vigueur dans la société contemporaine de Rimbaud. L'annulation de toute malédiction est dans le futur, ce poète ne serait plus *horrible* ou *malade* quand le temps du langage universel arriverait :

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès*. Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès* ! ²³⁴

²³¹ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 20.

²³² RIMBAUD, op. cit., p. 96.

²³³ Ibidem.

²³⁴ RIMBAUD, op. cit., p. 99.

Les verbes conjugués au conditionnel montrent que l'époque où *l'énormité est norme* n'est pas encore une réalité. Par conséquent, dans un espace où l'énormité n'est pas norme, le poète éprouve un isolement.

Ce point rappelle bien l'avant-propos des *Poètes maudits* de Verlaine : « C'est Poètes absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme, mais outre que le calme n'est guère de mise en ces temps-ci, notre titre a cela pour lui qu'il répond juste à notre haine et, nous en sommes sûrs, à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question ». ²³⁵ L'auteur ne détaille pas la condition matérielle des poètes, comme l'ont fait les textes qui ont bâti le mythe du Poète misère. De toute façon, le fait de les appeler des « survivants » rend évidentes leurs difficultés. En outre, Verlaine exprime sa haine envers la société, cette haine de la bohème embryonnaire qui a contribué pour fonder le courant de l'art pour l'art, une révolte qui dédaigne le manque de goût artistique du grand public, un sentiment que nous ne voyons pas dans les lettres de Rimbaud, même s'il le suggère en faisant indirectement comprendre que l'énormité n'est pas une norme en son temps.

Si, comme Rimbaud, Verlaine ne parle pas directement de la condition matérielle des poètes, *Les Poètes maudits* apporte une curiosité sur Rimbaud envers la permanence de son œuvre :

Le nom et l'œuvre de Corbière, ceux de Mallarmé sont assurés pour la suite des temps ; les uns retentiront sur la lèvre des hommes, les autres dans toutes les mémoires dignes d'eux. Corbière et Mallarmé *ont imprimé*, – cette petite chose immense. Rimbaud trop dédaigneux, plus dédaigneux même que Corbière qui du moins a jeté son volume au nez du siècle, n'a rien voulu faire paraître en fait de vers. [...] Eussions-nous consulté Rimbaud (dont nous ignorons l'adresse, aussi bien vague immensément), il nous aurait, c'est probable, déconseillé d'entreprendre ce travail pour ce qui le concerne. Ainsi, maudit par lui-même, ce Poète Maudit ! ²³⁶

Rimbaud avait déjà abandonné sa carrière de poète lors de la sortie des *Poètes maudits*. Comme nous l'avons vu, une des motivations de cet ouvrage est la tentative de valoriser les productions des poètes qui, selon l'auteur, n'avaient pas la reconnaissance qu'ils méritaient, ainsi l'attention des regards pourrait être attirée vers leurs livres. Par rapport à Rimbaud, Verlaine a une préoccupation de plus, celle de faire publier les textes du jeune poète qui a quitté la poésie. Tandis que Corbière et

²³⁵ VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888, p. 1.

²³⁶ Ibidem, p. 30.

Mallarmé sont « assurés pour la suite des temps », Rimbaud avait plein de matériel non paru, des brouillons perdus, et son attitude dédaigneuse lui fait un maudit, détachons l'expression, *par lui-même*. Si les autres poètes sont maudits par une réception insuffisante du public, Rimbaud méprise sa propre production au moment où il ne l'imprime pas.

Cette attitude de dédain apparemment paresseuse est déconseillée par *Rester vivant* :

il faut publier un petit peu ; c'est la condition nécessaire pour que la *reconnaissance posthume* puisse avoir lieu. Si vous ne publiez pas un minimum (ne serait-ce que quelques textes dans une revue de second ordre), vous passerez inaperçu de la postérité ; aussi inaperçu que vous l'étiez de votre vivant. Fussiez-vous le plus parfait génie, il vous faudra laisser une trace ; et faire confiance aux archéologues littéraires pour exhumer le reste.²³⁷

Le chapitre « Survivre », de *Rester vivant*, parle non seulement de la survie du poète : il concerne aussi la *survie de son œuvre*. Le passage ci-dessus précède le moment où le texte de Houellebecq rappelle que tout le travail peut rater et que le poète doit pourtant faire tout son possible. On dirait que *son possible*, ce sont donc les trois efforts suivants : rester vivant, écrire et publier. Le premier effort, donnant le titre de la méthode, paraît le plus important dans cette logique particulière de production poétique. On peut dire que le texte de Houellebecq exprime la conscience matérielle du Poète misère et l'unit à la crise de conscience qui a fait surgir le Poète maudit. Bref, *Rester vivant* concentre les principales malédictions éprouvées par les mythes de poètes modernes du XIXe siècle. Si nous proposons ici un *Poète maudit houellebecquien*, c'est surtout à cause de la conformité morale entre les maudits du XIXe siècle et de ce dernier, une morale dissociée des dogmes chrétiens et donc à *inventer*.

Comme nous l'avons déjà remarqué, les symboles du sacré trouvent pourtant des espaces pour s'exprimer dans ces mythes *immoraux* à la base. Nous avons observé que le poète en tant que guide collectif demeure dans le champ esthétique. En vérité, ce guide esthétique ne serait que le poète voulant et s'autorisant à inventer une nouvelle *morale* hors du champ religieux. Celle-ci peut être l'*absolu* chez Verlaine, ainsi que le *langage universel* rimbaldien ou le *mythe du Livre* mallarméen, ou même les suggestions des *correspondances* baudelairiennes. Quoi qu'il en soit, cette morale

²³⁷ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 20.

est fondée à partir de l'immersion des poètes dans une complexité psychologique dans l'absence de l'adoration de Dieu. Un siècle après les maudits du XIXe siècle, on peut dire que le poète maudit houellebecquien part de la même *page vierge morale* de ses prédécesseurs.

Pour le moment, continuons l'examen du chapitre « Survivre », de *Rester vivant* : cette partie du texte apporte le rapprochement le plus illustratif entre le Poète maudit et le poète houellebecquien. Il est sur le plan discursif, dans un contraste qui est présent chez Verlaine, Rimbaud et Houellebecq. Dans le cas de ce dernier, le contraste est au moment où le texte suggère aux poètes de chercher le soutien financier d'amis plus aisés : « Ne développez pas de culpabilité excessive à cet égard. Le poète est un parasite sacré ».²³⁸ Pour le cas de Rimbaud, le contraste apparaît quand le texte présente le dérèglement de tous les sens, le travail du voyant : « il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'*inconnu* ! ».²³⁹ Pour le cas de Verlaine, le contraste est dans l'avant-propos : « Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys-Netos des meilleurs siècles. Mais maudits ! ».²⁴⁰ Voici les trois contrastes qui résument le poète dans ces trois textes : *parasite/sacré* ; *grand maudit/suprême savant* ; *maudits/absolus*. Le contraste marque une tension entre deux pôles, positif et négatif²⁴¹.

D'abord, il faut s'interroger si ces constructions contrastives représentent tout simplement le discours de la malédiction littéraire observé par Pascal Brissette, une tradition qui a allié *mélancolie/génie*, *malheur/légitimité*, entre autres noyaux topiques qui justifient la persécution des martyrs religieux et d'autres hommes de lettres au fil de l'histoire. Par rapport à Verlaine, nous considérons le terme *absolu* comme un élément représentatif d'un contexte spécifique, lié au moment où la poésie est déjà éloignée tantôt de la société, tantôt de la morale chrétienne. Le terme *maudits*, dans le contraste *absolus/maudits*, finit ainsi par répondre également à un contexte distinct, ce que nous fait croire qu'il donne le nom à un mythe de poète bien inséré dans le temps.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ RIMBAUD, op. cit., p. 96.

²⁴⁰ VERLAINE, op. cit., p. 1.

²⁴¹ La figure de l'albatros baudelairien – le « roi de l'azur » en même temps que « gauche et veule » – pourrait être dans cette liste sans aucun inconvénient, puisque elle représente, comme nous avons déjà observé, la genèse du mythe du Poète maudit : il s'agit de la même nature de contraste composant une identité chaotique. Pourtant, nous préférons d'analyser des textes de nature plutôt théorique.

Par rapport aux textes de Rimbaud et de Houellebecq, il y a une particularité dans *Les Poètes maudits* : il s'agit, avant tout, d'un texte qui commente des ouvrages *déjà existants*. Il se construit autour d'eux, il recueille des poèmes et des descriptions biographiques de leurs auteurs, donc il n'est pas un art poétique : c'est plutôt un travail de critique. D'autre part, les textes de Rimbaud et Houellebecq *envisagent de nouveaux ouvrages*. Les deux textes cherchent de former chacun tant un nouveau profil de poète qu'une neuve poésie. *Les lettres du voyant* et *Rester vivant* se structurent en même temps qu'ils construisent ou identifient leurs idées bien définies du poète et de sa poésie. Même s'ils font des références à quelques poètes et des textes du passé, ils ne les évoquent que pour délimiter leurs propositions de ce qui *doit être fait*. Autrement dit, différemment de Verlaine, qui ne réalise des apologies que du déjà fait, les textes de Rimbaud et de Houellebecq sont des points de départ bien détaillés, des bases de projets. Ainsi, nous les considérons ici comme des textes plus proches du concept de *méthode*.

Ces observations ne suffisent pas à élucider la singularité de ces deux textes au milieu du discours de la malédiction littéraire. Voici ce qui résume leur authenticité : la malédiction devienne une source consciente de poésie. Si le discours de malédiction littéraire associe génie et mélancolie, malheur et légitimité etc., les textes de Houellebecq et Rimbaud disent, avec d'autres mots, qu'il faut chercher la mélancolie et le malheur, nier le génie et la légitimité. Le voyant et le poète houellebecquien nient l'identité, la stabilité, le génie, le bonheur ; ils cherchent la haine, l'immoralité, la terreur, la laideur. Cette *volonté de malédiction* des Poètes maudits est avant tout une disposition radicale à la rupture de toutes les valeurs en vogue, en cherchant toujours des chemins, disons, *non usuels*, afin d'entreprendre leurs découvertes. Sans aucun doute, les objets poétiques du *grand maudit/suprême savant* et du *parasite/sacré* sont différents, leurs projets ont chacun leurs intentions particulières. Quoi qu'il en soit, toujours concernant le rapprochement ici proposé, cette inversion des valeurs où la malédiction devient un *manifeste*, une condition de base pour la création poétique, finit par unifier les poètes rimbaldien et houellebecquien dans une originale et intime familiarité symbolique.

Dans *Frapper là où ça compte*, le chapitre qui nous révèle l'objet du poète houellebecquien, il y a un passage qui rappelle bien la quête du voyant :

À mesure que vous approchez de la vérité, votre solitude augmente. Le bâtiment est splendide, mais désert. Vous marchez dans des salles vides, qui vous renvoient l'écho de vos pas. L'atmosphère est limpide et invariable ; les objets semblent statufiés. Parfois vous vous mettez à pleurer, tant la netteté de la vision est cruelle. Vous aimeriez retourner en arrière, dans les brumes de l'inconnaissance ; mais au fond vous savez qu'il est déjà trop tard.²⁴²

Houellebecq insiste sur la métaphore de l'espace physique exploré par le poète, une belle construction de fond poétique qui trouve peut-être inspiration dans la descente aux enfers d'Orphée, ainsi que dans l'exploration du Néant mallarméen. De toute façon, le passage « Vous aimeriez retourner en arrière, dans les brumes de l'inconnaissance » nous fournit l'occasion d'évoquer le poète rimbaldien. Voyons que, par un jeu logique, cette « inconnaissance » est dans le point où le poète n'a pas encore trouvé le Vrai ; autrement dit, il se souvient du moment où le Vrai était encore *inconnu*. Ici, l'objet du poète houellebecquien trouve la même terminologie de l'objet poétique du voyant : le Vrai, en tant que projet de recherche, est l'inconnu, quelque chose à dévoiler. Ainsi, on perçoit une ressemblance de plus dans les méthodes de Houellebecq et Rimbaud, ces poètes envisageant une inconnaissance qui devienne matière poétique. Bref, pour notre propos, le nom ou la nature de leurs objets importe peu : l'inquiétude envers ce qui est à découvrir à partir d'un univers affectif, le procès de découverte étant douloureux, tout cela marque l'essence partagée par ces deux figures de poète.

Peut-être grâce à son ontologie plus développée, le poète de *Rester vivant* est représenté plus manifestement comme un individu isolé par rapport à la société. Sa séparation des autres est toujours élucidée : « Lorsque vous suscitez chez les autres un mélange de pitié effrayée et de mépris, vous saurez que vous êtes sur la bonne voie. Vous pourrez commencer à écrire ».²⁴³ Cette condition malheureuse aboutit au seul salut possible, celui de devenir historiquement éternel en conséquence d'être un révélateur du Vrai à travers son œuvre. De son côté, Rimbaud pense à un nouvel univers, au Progrès bâti par le langage poétique, un espace futur mais concret qui pourra donner une fin définitive à la malédiction présente du poète. Il est important de remarquer que, si les deux poètes se plongent dans une négativité du présent, aucun d'eux ne choisit un nihilisme moral. Au bout de compte, ils proposent chacun un projet différent, et nous insistons sur le rapprochement du plan de la formation de ces

²⁴² HOUELLEBECQ, op. cit., p. 27.

²⁴³ Ibidem, p. 10.

deux poètes : ils choisissent des chemins divers, mais leur point de départ est bien équivalent ; tout ce qui change ne nous présente qu'une mise à jour du même mythe.

3.1 *Le Vrai houellebecquien*

Dans le moment où l'on connaît l'objet du poète de *Rester vivant* – le Vrai –, on y reconnaît immédiatement un fond moralisant. Dans ce chapitre, nous allons essayer de mettre en lumière les éléments de la morale poétique houellebecquienne, en abordant toujours la notion de Vrai. La construction du texte et quelques passages nous assurent l'existence de cette morale, même si elle demeure une abstraction. Pour contribuer à notre analyse, l'œuvre de Victor Hugo et quelques éléments de la pensée grecque classique seront observés, approfondissant ainsi le thème de la poésie moderne en relation avec la tradition philosophique occidentale.

L'épigraphe de « Frapper là où ça compte » peut surprendre les lecteurs qui, jusqu'à ce chapitre, avaient suivi une formation laïque de poète : « Efforce-toi de te présenter devant Dieu comme un homme éprouvé, un ouvrier qui n'a point à rougir, qui dispense droitement la parole de la vérité. (II Timothée, 2, 15) ».²⁴⁴ Si on le lit littéralement, ce passage des Saintes Écritures a une incohérence par rapport au texte de *Rester vivant*. Cependant, il faut rappeler que l'une des fonctions des épigraphes est de faire une illustration ou une introduction à un sujet déterminé. Donc, la présence de l'extrait ci-dessus paraît avoir la fonction d'apporter une disposition générale plutôt qu'une leçon religieuse spécifique, c'est-à-dire qu'elle renforce la relation atemporelle de fierté de l'individu porte-parole avec son message. Cette épigraphe pourrait proposer que les poètes nourrissent le même sentiment d'honneur et de respect envers leur poésie que les disciples et les apôtres du Christianisme primitif avaient envers leur foi – ou leur Vrai. Ce que le passage met également en évidence, c'est que l'idée de Vrai change selon le temps et surtout selon le domaine du savoir ou de la croyance.

On sait que le Vrai dans *Rester vivant* est dans une relation forte avec le monde, la réalité, surtout les événements et les sentiments *cachés* par les individus ; il représenterait les *plaies* des sociétés, leur faiblesse : la mort, l'oubli, la frustration,

²⁴⁴ Ibidem, p. 24.

l'absence d'amour, parmi d'autres sujets. En plus, le texte révélerait l'ontologie du Vrai ; après un passage concernant le thème de l'amour, une importante prescription est apportée : « Croyez à l'identité entre le Vrai, le Beau et le Bien ». ²⁴⁵

On pourrait dire que, dès le surgissement de la philosophie, l'objet principal de la pensée est le *Vrai* ; on y remarque même une intime association : « la notion de philosophie apparaît elle-même comme inévitablement liée à celle de vérité ». ²⁴⁶ Le grand penseur est celui qui cherche la vérité dans toute son expression. Dans la pensée grecque classique, notamment celle de Platon, un plan métaphysique idéal est élaboré, et la vérité représente le principe de tout ce plan. D'après l'ontologie platonicienne, la réalité ne serait qu'une version imparfaite de ce plan. Nous ne voulons pas faire ici une étude exhaustive des temps classiques de la philosophie. Pour notre analyse, il suffit de déclarer que la logique, l'esthétique et l'éthique sont diluées dans un même domaine du savoir dans les premiers temps de la philosophie ²⁴⁷. On attribue principalement à Platon l'axiome du Vrai en identité avec le Beau et le Bien. Dans plusieurs de ses écrits, le Beau est une expression physique de l'idéal, c'est-à-dire du Vrai métaphysique. En même temps, la beauté est un signe du Bien. Quoi qu'il en soit, on perçoit une hiérarchie où le Vrai définit le plan idéal, tandis que le Beau et le Bien le composent, comme des chaînes qui nous lient à lui lorsque manifestés au plan du monde concret. Cette tradition philosophique a traversée le temps, et trouve de nouvelles expressions au Moyen Âge et dans les sociétés libérales modernes. En 1818, par exemple, le philosophe français Victor Cousin a professé un cours à la Faculté des Lettres sur la triade classique. Quelques années plus tard, en 1836, le cours a été publié sous le titre *Du Vrai, du Beau et du Bien* ; le philosophe s'y interroge sur le fondement de ces idées absolues pour proposer le rétablissement de l'axiome platonicien, en l'adaptant pourtant à la religion chrétienne : d'après lui, le *Vrai*, le *Beau* et le *Bien* seraient une même manifestation de Dieu :

Dieu se manifeste à nous par l'idée du vrai, par l'idée du bien, par l'idée du beau. Ces trois idées sont égales entre elles et filles légitimes du même père. Chacune d'elles mène à Dieu, parce qu'elle en vient. La vraie beauté est la beauté idéale, et la beauté idéale est un reflet de l'infini. Ainsi, même indépendamment de toute alliance officielle avec la religion et la morale,

²⁴⁵ Ibidem, p. 26.

²⁴⁶ VAN RIET, Georges. Histoire de la philosophie et vérité. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 55, n°48, 1957. pp. 429-442, p. 429.

²⁴⁷ La séparation de ces trois notions en disciplines autonomes est due à l'avènement de l'épistémologie des Lumières en Occident.

l'art est par lui-même essentiellement moral et religieux ; car, à moins de manquer à sa propre loi, à son propre génie, il exprime partout dans ses œuvres la beauté éternelle.²⁴⁸

Victor Hugo, dans son *William Shakespeare*, publié en 1864, reprend également la pensée classique lorsqu'il réfléchit sur le rôle des poètes dans la société. Le sixième livre du texte est intitulé *Le Beau serviteur du Vrai*. Nous connaissons déjà la grande importance du poète chez Hugo, supérieure même à celle du philosophe et du scientifique. On n'aurait pas tort de dire que le poète hugolien cherche également un *Vrai*. Ce terme, comme chez Houellebecq, est un héritier indiscutable de l'idéal platonicien. Le poète hugolien éprouve une intimité avec la pensée rationnelle, sans jamais pourtant oublier son origine du côté de la Sensibilité primitive qui caractérise le début du Romantisme français : « Il fait à chaque instant fonction de philosophe. Il faut qu'il défende, selon le côté menacé, tantôt la liberté de l'esprit humain, tantôt la liberté du cœur humain, aimer n'étant pas moins sacré que penser ».²⁴⁹ Si l'auteur des *Misérables* permet au poète de penser philosophiquement, Houellebecq a le soin de séparer la pensée intellectuelle et la pensée intuitive autour du Vrai. De toute façon, la perspective de Hugo voit dans la poésie une force pour le changement des intériorités individuelles qui composent les collectivités. Son poète, comme celui de *Rester vivant*, paraît comprendre et chercher à attaquer les *plaies* des sociétés, non sans évoquer d'autres traditions classiques :

Le poète arrive au milieu de ces allants et venants qu'on nomme les vivants, pour apprivoiser, comme l'Orphée antique, les mauvais instincts, les tigres qui sont dans l'homme, et, comme l'Amphion légendaire, pour remuer toutes les pierres, les préjugés et les superstitions, mettre en mouvement les blocs nouveaux, refaire les assises et les bases, et rebâtir la ville, c'est-à-dire la société.²⁵⁰

Malgré les similitudes, il y a une différence fondamentale dans le sens du Vrai chez Hugo et chez Houellebecq. Si l'axiome du *Vrai-Beau-Bien* est maintenu à la structure des deux propositions morales, le contenu de leur objet ne sera guère le même : « Les difformités publiques régnantes imposent à la conscience du penseur, philosophe ou poète, des obligations austères. [...] Il est plus que jamais nécessaire de montrer aux

²⁴⁸ COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien (2e édition augmentée d'un appendice sur l'art français)*. Paris : Didier, 1854, p. 187.

²⁴⁹ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Œuvres complètes de Victor Hugo. Philosophie. 2. Paris: Albin Michel, 1937, p. 186.

²⁵⁰ Ibidem.

hommes l'idéal, ce miroir où est la face de Dieu ».²⁵¹ Le principe hugolien, comme nous l'avons déjà vu dans son Poète mage, est le Dieu chrétien. Voici le Vrai dont le Beau poétique est le serviteur. Comme Victor Cousin, Hugo voit l'idéal platonicien comme une manifestation divine.

Le Vrai de *Rester vivant*, d'autre part, n'a aucune origine métaphysique : en plaçant l'objet poétique parmi les attitudes des êtres dans le monde, Houellebecq rompt avec le principe platonicien d'un plan idéal supérieur à la réalité. Pour analyser la morale composant le Vrai houellebecquien, nous jugeons encore pertinent d'observer *William Shakespeare* : « Les lois morales anciennes veulent être constatées, les lois morales nouvelles veulent être révélées, ces deux séries ne coïncident pas sans quelque effort. Cet effort incombe au poète ».²⁵² Le poète de *Rester vivant* paraît être chargé de cette même réflexion de Hugo sur ce qui doit être conservé et ce qui doit être ignoré en matière de tradition. Si le poète hugolien choisit de vénérer Dieu, nous savons que toute conception céleste du monde est absente dans le texte de Houellebecq. Ce point ontologique profane, insistons-y, justifie notre choix d'affirmer l'existence d'un *Poète maudit houellebecquien*. De toute façon, la décision profane de *Rester vivant*, comme l'idéalisme platonicien, n'exclut pas une conscience dualiste du Bien et du Mal :

Déterminez l'innocence, et la culpabilité. D'abord en vous-même, ce qui fournira un guide. Mais aussi chez les autres. Considérez leur comportement, et leurs excuses ; puis jugez, en toute impartialité. Vous ne vous épargnez pas ; n'épargnez personne.
Vous êtes riches. Vous connaissez le Bien, vous connaissez le Mal. Ne renoncez jamais à les séparer ; ne vous laissez pas engluer dans la tolérance, ce pauvre stigmaté de l'âge. La poésie est en mesure d'établir des vérités morales définitives.²⁵³

En dépit de toute une évidence terminologique, la nature du discours de *Rester vivant* finit par laisser une indéfinition au sujet de la morale. Si le texte insiste sur des perspectives classiques comme l'identité entre le *Vrai*, le *Beau* et le *Bien*, leurs contenus sont incomplets, puisque le travail de leur définition est à chaque poète. On peut dire que le texte de Houellebecq n'apporte que les structures essentielles pour que les poètes les remplissent avec leurs expériences et leurs productions subjectives. Chez Houellebecq, l'art poétique n'apporte pas le sens du Bien, le sens du Mal : le

²⁵¹ HUGO, op. cit., p. 182.

²⁵² HUGO, op. cit., p. 185.

²⁵³ HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Libro, 2010, p. 26.

texte ne fait qu'affirmer leur existence, et c'est aux poètes de leur donner la forme et le contenu. Les prescriptions de l'interlocution qui résume l'ouvrage finissent par représenter des énoncés plutôt à *répondre* qu'à *obéir*. En somme, malgré une ontologie bien marquée, l'organisation et les illustrations composant le texte, le lecteur de *Rester vivant* n'a que des abstractions morales devant ses yeux, en attendant de nouveaux sens pour le Vrai.

À l'extérieur de notre corpus principal et outre les limites de la perspective strictement poétique, comme par exemple dans le texte de l'ouvrage *Interventions*, nous pouvons trouver quelques signes plus clairs d'une morale houellebecquienne. Même si cela n'est pas l'objet de notre présente étude, nous considérons pertinent d'analyser brièvement d'autres textes dans la perspective esthétique/philosophique de notre auteur. Quelques expressions présentes dans *Rester vivant* seront même reprises ; voyons le passage suivant :

En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde.²⁵⁴

Si ce « discours à la fois honnête et positif » n'est pas un synonyme du Vrai houellebecquien, il est sans doute dans la même voie des prescriptions de *Rester vivant*. Rappelons que l'honnêteté a également une valeur positive dans la méthode. Au moment où le texte affirme que le poète n'a pas de contrôle sur son inspiration créatrice, on prescrit que « Devant votre ignorance, devant cette part mystérieuse de vous-même, restez honnête et humble ».²⁵⁵ Par rapport à la perspective du poète sur la réalité, le texte affirme qu'« Une vision honnête et naïve du monde est déjà un chef d'œuvre ».²⁵⁶ Ce second passage est en consonance avec le « discours à la fois honnête et positif » de l'extrait ci-dessus. En outre, l'expression « mettre le doigt sur les plaies » y est réutilisée avec un sens analogue à celui de *Rester vivant*, en exprimant une rivalité entre l'écrivain et la société. Il est important de souligner que l'on ne parle pas de la poésie ici, mais de la littérature en général. Carlson, dans sa

²⁵⁴ HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions 2*. Paris: Flammarion, 2009, p. 111.

²⁵⁵ HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Librio, 2010, p. 19.

²⁵⁶ Ibidem, p. 27.

recherche d'une *Poétique de Houellebecq*, propose une relation intéressante avec laquelle nous sommes d'accord :

Texte à part, difficilement classable, *Rester vivant, méthode* ne fait que mieux annoncer les textes houellebecquiens à suivre, publiés sous des dénominations génériques différentes : romans, poèmes, essais, tous plus ou moins marqués par, d'un côté, la souffrance et le pathétique, de l'autre, la satire, ainsi que par une certaine ambiguïté autobiographique.²⁵⁷

Dans la même étude, l'auteur cherche les possibilités du projet sous la notion de « discours honnête et positif » houellebecquien :

Comment Houellebecq cherche-t-il la vérité ? Une première réponse à cette question serait d'évoquer la grande place qu'occupe la science dans ses romans. On pourrait également rappeler son désir de réhabiliter le roman réaliste, même si cela se fait de manière contrastée et en se servant de toute une artillerie de procédés associés au roman postmoderne, comme l'intrusion d'un jeu autofictionnel qui – paradoxalement – insiste sur la subjectivité de la vision du monde présentée, tout en servant de gage à une certaine authenticité. L'honnêteté du discours houellebecquien résiderait alors dans le fait de ne pas renier les acquis de la science, tout en faisant ressortir le caractère historique – voire autobiographique – des interprétations présentées. [...]

On se demandera cependant si par « discours positif » Houellebecq entend vraiment, et avant tout, un discours basé sur les critères de la philosophie positiviste. Rappelons que Houellebecq évoque le « discours honnête et positif » en réponse à la question de savoir quel pourrait être « le rôle de la littérature dans [un] monde vidé de tout sens moral ». Il nous semble que le projet romanesque de Michel Houellebecq se présente plutôt comme une recherche rhétorique et poétique, recherche de métaphores et de récits capables de guider l'homme au niveau existentiel afin de combler le négatif existentiel et émotionnel provoqué par l'effondrement des vérités révélées – qui, elles, ne s'adressaient pas uniquement à la raison pure.²⁵⁸

Même à travers l'écriture dans autres genres, littéraires ou non, Houellebecq nous révèle un attachement à la tradition romantique où l'écrivain est le porte-parole d'une nouvelle morale pour guider l'humanité. Chez lui, nous arrivons toujours au littéraire chargé d'un grand pouvoir de changement de la réalité sociale, son poète est sacré, cependant une sacralité sans Dieu, une morale sans religion.

Le Vrai dessiné dans *Rester vivant*, en niant toute métaphysique, est fruit d'un contexte existentiel bien spécifique, de même que la crise de conscience qui a touché les Poètes maudits à leur époque. Le dernier chapitre de notre travail présente

²⁵⁷ CARLSON, Jacob. *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dép. des Langues et Littératures, Université de Göteborg. Göteborg, 2011, p. 51.

²⁵⁸ Ibidem, p. 65.

quelques éléments qui indiquent les conditions pour le surgissement d'un nouveau mythe du poète à la fin du XXe siècle.

3.2 *Un art poétique à l'aube du XXIe siècle ?*

Est-ce que *Rester vivant* répond à un contexte historique précis ? Le rôle primordial à la poésie, par Houellebecq, représenterait une demande culturelle ? Ou la parution de cet ouvrage serait arbitraire, sans aucune liaison avec la réalité sociale de son époque, n'étant qu'un texte littéraire isolé de tout autre domaine, exclus de toute autre ambition que la construction esthétique ? Ce sont quelques interrogations qui s'imposent quand nous considérons tantôt la liaison entre la poésie et la société proposée par *Rester vivant*, tantôt l'intime relation entre les mythes du poète et le contexte historique d'où ils sortent. Dans ce chapitre, suivant les perspectives sur les études mythologiques utilisées jusqu'ici, nous répondons positivement aux deux questions qui ouvrent ce paragraphe. Avec la contribution des ouvrages de Gilles Lipovetsky et Michel Maffesoli, nous tentons de soulever quelques éléments du débat contemporain comprenant les valeurs morales manifestement traitées dans le texte de Houellebecq pour, ensuite, réfléchir sur les possibilités d'un art poétique à l'aube du XXIe siècle.

D'abord, justifions l'interrogation dans le titre du présent chapitre : le doute vient de la désacralisation du poète entreprise à partir des premières décennies du XXe siècle. Comme nous l'avons déjà vu²⁵⁹, plusieurs approches théoriques de la littérature ont tenté d'isoler l'objet littéraire. La conséquence directe de ce phénomène, c'est la distance du texte littéraire tantôt par rapport à l'auteur – *La mort de l'auteur* de Barthes l'illustre bien –, tantôt par rapport au contexte historique et culturel d'où il sort. Cependant, dans les années 1990, contrairement à une certaine tendance théorique du XXe siècle, le texte de Houellebecq reprend la valeur de l'individu auteur par rapport à son texte, et également du texte littéraire en tant que plateforme liée à la réalité sociale. Dans *Rester vivant*, le poète, muni de sa poésie, a une claire fonction de modification du monde : il est le porte-parole d'une nouvelle morale.

²⁵⁹ Consulter le chapitre 5 de la première partie du présent mémoire.

Cette fermeté houellebecquienne n'est pas ignorante de son siècle qui a bien isolé l'objet appelé littérature. Avec *Rester vivant*, Houellebecq est sans doute conscient de provoquer un impact dans les milieux littéraires. Ici, il est convenable de rappeler l'extrait d'*Interventions* déjà cité :

Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde.²⁶⁰

Nous n'aurions pas tort de dire que la force assertive des prescriptions de *Rester vivant* est une manifestation du « discours honnête et positif » contre tout cynisme en littérature, contre toute négativité en grande partie conséquente de l'isolement de l'objet littéraire par rapport à la réalité sociale et à l'identité de l'écrivain. Le texte est sans doute une provocation des discours de son temps – voire l'« aujourd'hui » de l'extrait – qui, en isolant la littérature de tout autre domaine, ôtent également à elle une force d'échanges et d'influence dans les chemins de la société. Il ne paraît pas gratuit que les médias, peut-être pour éviter la concurrence, renforcent l'idée de l'autonomisation du littéraire pour lui attribuer des valeurs comme l'ironie, la négativité, le cynisme, bref tout ce qui représente une *inutilité*, un délasement des sens qui jamais ne « modifiera l'histoire du monde ».

Outre le constat de cette provocation des milieux littéraires et médiatisés, le présent mémoire propose que *Rester vivant* répond aussi à deux autres questions spécifiques de son époque : celle des indéfinitions dans le domaine de la morale et celle d'une crise des approches scientifiques héritières des Lumières. Pour analyser la première question, quelques remarques de Gilles Lipovetsky sur l'époque postmoraliste nous seront utiles ; pour la seconde question, nous allons observer brièvement des constatations de Michel Maffesoli concernant l'ère où les grands discours universels deviennent les objets de plusieurs critiques.

Le Poète maudit surgit d'une crise de conscience où la présence de Dieu ne sert plus aux domaines poétiques, où le poète ne sert plus aux révélations des champs célestes. Sans quitter le désir d'une morale, il se charge pourtant de la recréer à travers une quête esthétique profane, en rêvant d'un nouveau langage symbolique riche et

²⁶⁰ HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions 2*. Paris: Flammarion, 2009, p. 111.

porteur de beautés et de sens absolus. Le poète houellebecquien est sur un point de départ laïque. Cependant, certainement sa crise n'est pas exactement la même du Poète maudit ; un siècle qui les sépare dans le temps a certainement changé l'univers social et culturel d'où ils sortent et, comme nous l'avons vu, l'organisation ontologique de leurs angoisses et de leurs quêtes. De toute façon, la base de la crise est en somme la même : l'abandon de Dieu se fait encore sentir chez Houellebecq. La *mise à jour du Poète maudit* est également une *mise à jour de la crise de conscience* d'où est sorti le Poète maudit.

Gilles Lipovetsky, dans son *Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, publié en 1992, entreprend une analyse profonde du long processus de l'établissement d'une morale laïque dans les sociétés occidentales, partant des Lumières jusqu'à nos jours. L'auteur remarque que les possibilités d'une *vertu sans Dieu* sont pensées bien avant le surgissement des Poètes maudits, avant même les premières manifestations du Romantisme. Toutefois, les plus illustres représentants de la raison éclairée ont eu du mal à abandonner une présence théologique. Ainsi, le mouvement se fait lentement :

A coup sûr, tous les ponts entre moralité et théologie sont loin d'être coupés, le plus grand nombre, y compris Voltaire ou Rousseau, reconnaissant dans l'idée d'un tribunal divin – fût-il hors de l'Église chrétienne – le plus solide garant d'une morale viable. Mais le mouvement de désimbrication de l'éthique par rapport aux croyances théologiques est en marche qui connaîtra une notable extension au XIXe siècle avec l'essor du positivisme, du néocriticisme, de l'athéisme, de l'anticléricisme. D'Auguste Comte à É. Littré, de Renouvier aux pères fondateurs de l'école républicaine, la morale se suffit à elle seule, elle peut élever l'âme sans l'idée de Dieu et la terreur des sanctions théologiques.²⁶¹

Cette morale délivrée de Dieu n'est pas faite sans controverses, et nous connaissons bien l'exemple du courant contre-révolutionnaire qui finit par créer le Romantisme, cette *demi religion* qui a duré plus que la moitié du XIXe siècle. Les Poètes maudits sont au milieu de ce mouvement d'aller-retour, éprouvant les détachements définitifs en même temps que les formes de substitution et de reconfiguration de l'ancienne morale. En peu de mots, dans un monde de plus en plus laïque les Poètes maudits sont *perdus*, moralement désorientés, acceptant et intensifiant pourtant cette condition pour y puiser leur poésie. Dans les domaines de l'Église, le mouvement a été logiquement encore plus lent : c'est seulement dans les années 1920 que les lois dites de laïcité sont

²⁶¹ LIPOVETSKY, Gilles. *Le crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard, 1994, p. 31.

reconnues sans être considérées comme des écoles du crime et de l'ignominie. Ainsi, « La vraie valeur, même religieuse, ne s'incarne plus dans les jeûnes, pénitences et prières mais dans l'obéissance à la loi de la raison morale ». ²⁶² Lipovetsky utilise l'expression *le sacre du devoir* pour définir la coïncidence de l'avènement de la culture moderne avec cette « *inversion historique de primauté*, avec cette souveraineté du devoir proprement éthique ». ²⁶³

Le sacre du devoir, ainsi que la recherche des maudits, représentent des tentatives de création d'une nouvelle orientation morale sans Dieu. Tandis que les poètes essayent de résoudre la crise depuis le plan artistique, le sacre du devoir agit sur le quotidien, c'est-à-dire dans les mentalités de la nouvelle société démocratique, en touchant plutôt le domaine de l'ordre politique. On a rêvé depuis les Lumières à une vertu séparée de l'ordre théologique, un espoir positif de liberté humaniste. Cette liberté nouvelle, dans la pratique, se fait sentir avec un inconvénient :

À la différence des morales anciennes ne connaissant que l'« optatif » en vue de la vie heureuse, les morales modernes ont inventé les morales de l'obligation pure ; à la différence de la morale chrétienne laissant entrevoir l'espérance du bonheur éternel, les morales modernes ont valorisé le principe du désintéressement absolu comme condition de la vertu. Désormais, la moralité est ce qui exige l'entière abnégation de soi-même, le sacrifice intégral, l'obéissance inconditionnelle et désintéressée à l'impératif du Bien. ²⁶⁴

La philanthropie, les valeurs rigoureuses de la famille et du travail sont quelques domaines où le sacrifice de soi-même s'exprime. L'espoir d'une liberté est, en effet, remplacé par la sévérité du jugement des hommes. Les tabous sont définis : l'indulgence envers l'homme qui peut fréquenter le bordel, la virginité des filles exigée le jour du mariage ; sur la philanthropie, « l'assistance a cessé d'être une fin en soi, il s'agit désormais de promouvoir des actions *efficaces*, de corriger réellement et durablement les conduites indignes ». ²⁶⁵ Il est important de souligner que les idées chrétiennes ne sont pas abandonnées en tant que telles, mais adaptées : « au miracle de la foi salvatrice se substitue l'idée d'action sanitaire et morale comme remède aux maux dont sont affligées les couches laborieuses ». ²⁶⁶ C'est-à-dire que la nouvelle

²⁶² Ibidem, p. 35.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ LIPOVETSKY, op. cit., p. 36.

²⁶⁵ Ibidem, p. 46.

²⁶⁶ Ibidem.

morale est une sorte d'anticipation de la salvation éternelle, on la met en pratique dans l'organisation matérielle de la société.

Le sacre du devoir, le progrès des sciences et des techniques font partie du même moment historique, représenté par une foi désignant l'époque glorieuse de la modernité. Mais toute cette évolution révèle ses limites :

La civilisation du bien-être consummatif a été le grand fossoyeur historique de l'idéologie glorieuse du devoir. Au cours de la seconde moitié du siècle, la logique de la consommation de masse a dissous l'univers des homélies moralisatrices, elle a éradiqué les impératifs rigoristes et engendré une culture où le bonheur l'emporte sur le commandement moral, les plaisirs sur l'interdit, la séduction sur l'obligation. A travers la publicité, le crédit, l'inflation des objets et des loisirs, le capitalisme des besoins a renoncé à la sanctification des idéaux au bénéfice des plaisirs renouvelés et des rêves du bonheur privé. Une nouvelle civilisation s'est édifiée, ne s'employant plus à juguler le désir mais à l'exacerber et le déculpabiliser : les jouissances du présent, le temple du moi, du corps et du confort sont devenus la nouvelle Jérusalem des temps postmoralistes.²⁶⁷

Ce tableau explique le titre *Le crépuscule du devoir* et les premières manifestations d'une *éthique indolore*. Ce moment, c'est la deuxième moitié du XXe siècle, plus spécifiquement les années 1960-70, où la grande diffusion des idées marxistes, freudiennes, nietzscheennes et structuralistes finit par influencer non seulement les cercles intellectuels et étudiants, mais aussi la société en général. Ainsi, on voit s'établir une légitimation de la relégation de l'idéologie du devoir : « Les problématiques de la révolution, du désir, de la vie libérée se sont substituées à la rhétorique de l'obligation ; la thématique de l'expression individuelle et de l'émancipation sexuelle a pris le pas sur celle de la vertu ».²⁶⁸ Lipovetsky observe dans les mœurs comme le sport et la volonté de puissance, la croisade antitabac, le recul de l'idéal altruiste, l'éco-consommation, la bienfaisance médiatique, entre autres domaines, quelques signes d'une moralité qui se détache de plus en plus de la rigueur du devoir. Pour l'inexistence d'une morale bien définie, Lipovetsky utilise le terme *postmoralisme*, ce qui peut englober les nouvelles tendances des relations des gens entre eux et par rapport à l'existence.

Revenons à *Rester vivant* : l'ouvrage est paru en 1991. Après de constater que la société postmoraliste éprouve des incertitudes sur les chemins moraux à suivre, en présentant une constante dynamique d'adaptation entre les nécessités individuelles et

²⁶⁷ LIPOVETSKY, op. cit., p. 52.

²⁶⁸ Ibidem, p. 53.

l'ordre collectif, nous proposons que l'espoir d'une nouvelle morale chez le poète houellebecquien a aussi un rapport avec ce contexte spécifique. Le fait que le poète est chargé de définir le Bien et le Mal ne paraît pas arbitraire : nous pensons que *Rester vivant* est dans une intime relation avec les temps du crépuscule du devoir, et de son mythe du poète est surtout une possibilité de réponse aux problèmes complexes que cette condition apporte.

Pour renforcer notre hypothèse, observons un texte théorique de Houellebecq décrivant un panorama moral similaire à celui de Lipovetsky. Dans *Approches du désarroi*, publié en 1997 et dans le même recueil de *Rester vivant*, l'auteur analyse la société contemporaine à partir d'un regard mixte de philosophie et de critique d'art. Ce qui nous intéresse le plus, c'est le point de départ de la problématique morale présentée, celle de l'absence divine :

La mort de Dieu en Occident a constitué le prélude d'un formidable feuilleton métaphysique, qui se poursuit jusqu'à nos jours. Tout historien des mentalités serait à même de reconstituer le détail des étapes ; disons pour résumer que le christianisme réussissait ce *coup de maître* de combiner la croyance farouche en l'individu – par rapport aux épîtres de saint Paul, l'ensemble de la culture antique nous paraît aujourd'hui curieusement polie et morne – avec la promesse de la participation éternelle à l'Être absolu. Une fois le rêve évanoui, diverses tentatives furent faites pour promettre à l'individu un minimum d'être ; pour concilier le rêve d'être qu'il portait en lui avec l'omniprésence obsédante du devenir. Toutes ces tentatives, jusqu'à présent, ont échoué, et le malheur a continué à s'étendre.

La publicité constitue la dernière en date de ces tentatives. Bien qu'elle vise à susciter, à provoquer, à *être* le désir, ses méthodes sont au fond assez proches de celles qui caractérisaient l'ancienne morale. Elle met en effet en place un Surmoi terrifiant et dur, beaucoup plus impitoyable qu'aucun impératif ayant jamais existé, qui se colle à la peau de l'individu et lui répète sans cesse : « Tu dois désirer. · Tu dois être désirable. Tu dois participer à la compétition, à la lutte, à la vie du monde. Si tu t'arrêtes, tu n'existes plus. Si tu restes en arrière, tu es mort. » Niant toute notion d'éternité, se définissant elle-même comme processus de renouvellement permanent, la publicité vise à vaporiser le sujet pour le transformer en fantôme obéissant du devenir. Et cette participation épidermique, superficielle à la vie du monde, est supposée prendre la place du désir d'être.

La publicité échoue, les dépressions se multiplient, le désarroi s'accroît ; la publicité continue cependant à bâtir les infrastructures de réception de ses messages.²⁶⁹

Comme Lipovetsky, Houellebecq est conscient des *tentatives* morales entreprises par la culture occidentale dans l'absence de Dieu. Il élabore un commentaire critique de son objet et assume une figure intermédiaire entre l'intellectuel et le chroniqueur. En

²⁶⁹ HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Librio, 2010, p. 52.

dépit des différentes perspectives, nous considérons que l'actualité culturelle diagnostiquée par les ouvrages de Houellebecq et de Lipovetsky est la même. Ainsi, cette conscience profonde de Houellebecq par rapport aux problématiques de son temps finit par renforcer notre proposition selon laquelle *Rester vivant* est une réponse aux incertitudes de la société contemporaine.

Si *Rester vivant* porte un projet pour les questions morales du monde contemporain, comment la poésie pourrait-elle devenir une voie légitime pour les discussions concernant l'avenir de la société ? Autrement dit : de quelle façon le poète pourrait assumer un statut romantique de guide collectif à l'aube du XXI^e siècle ? Une étude de Michel Maffesoli peut nous donner quelques indices à cet égard.

L'ouvrage *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, comme le travail de Lipovetsky, vérifie les changements des relations humaines dans la société occidentale contemporaine. Maffesoli indique quelques problématiques de notre temps où les grands discours universels se sont affaiblis et sont devenus objet de critiques. L'époque culturelle observée et nommée postmoraliste par Lipovetsky est celle où s'encadre le poète de *Rester vivant*. En plus de considérer les complexes manifestations morales qui se dessinent en son temps, Maffesoli focalise le rôle de l'affectivité au milieu des institutions diverses composant la société. En somme, sa perspective cherche à réduire la séparation moderne entre la raison et l'imaginaire ou entre la raison et le sensible. Au début du livre, il délimite son objectif :

On pourrait parler de « sensibilité de la raison », à savoir ce qui, dans tous les domaines : politiques, professionnels, moraux, fait frémir la raison par ces forces sensibles qui sont celles de la vie privée ou publique. Observer qu'il y a une synergie de plus en plus prononcée entre la pensée et la sensibilité.²⁷⁰

Le texte souligne que l'affirmation des « forces sensibles » dans les domaines les plus variés de la vie privée et publique n'est pas une nouveauté, c'est un point déjà travaillé par la psychologie. Cependant, il soutient que « leur intensité s'accroît, jusqu'à devenir un paramètre essentiel sans lequel il n'est plus possible de gérer quelque organisation ou institution que ce soit ».²⁷¹

Maffesoli comprend *éthique de l'esthétique* comme le fait d'éprouver ensemble quelque chose comme facteur de socialisation. C'est-à-dire qu'à l'intérieur des

²⁷⁰ MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990, p. 13.

²⁷¹ Ibidem, p. 18.

idéologies et des thèmes tels que le marché, le social, le libéralisme, entre autres entités de pratiques légitimées, ce qui va prévaloir est la communion affective entre les personnes qui y adhèrent. L'esthétique ou le sensible, plutôt que l'organisation rationnelle, finit par être l'élément fondamental guidant, unissant ou séparant les individus envers n'importe quel sujet. En utilisant des exemples historiques, Maffesoli explique sa proposition :

quand on observe le devenir de la civilisation chrétienne, les grands événements politiques qui ont fondé la modernité, telle la Révolution française, ou encore les évolutions des grandes idéologies qui ont marqué l'histoire des idées, on ne peut qu'être frappé par la charge affective qui, pour le meilleur et pour le pire, préside à leur développement. C'est en ce sens que la dimension esthétique peut être un bon angle d'attaque pour apprécier le grouillement vitaliste qui, d'une manière polymorphe, s'esquisse contemporanément. Le désengagement politique, la saturation des grands idéaux lointains, la faiblesse d'une morale universelle, peuvent signifier la fin d'une certaine conception de la vie fondée sur la maîtrise de l'individu et de la nature, mais cela peut également indiquer qu'une nouvelle culture est en train de naître. En tout cas, tous les éléments sont rassemblés pour nous le laisser croire.²⁷²

Dans le présent travail, il n'est pas nécessaire d'approfondir l'analyse de l'ouvrage, comme par exemple les observations sur la naturalisation de la culture, la baroquisation du monde, la vie comme forme d'art, entre autres thèmes suggérés par Maffesoli. Ce qui nous intéresse, c'est la constatation d'une primauté de l'affectif dans toutes les institutions de l'organisation sociale et les conséquences de cette prééminence de plus en plus importante et évidente. Cette marque du contemporain pourrait bien renvoyer à la figure du poète, cette personnification de la sensibilité. La dimension esthétique comme « bon angle d'attaque » pour comprendre l'actualité, cette « synergie de plus en plus prononcée entre la pensée et la sensibilité » nous fait croire à une légitimation de l'expression poétique en tant que plateforme pour la recherche de nouvelles valeurs morales ou, comme l'envisage Maffesoli lui-même, d'une culture qui est en train de naître.

Ainsi, la parution de *Rester vivant* paraît encore plus liée à la culture et aux besoins contemporains : une époque pleine d'indéfinitions de valeurs, un temps où les sociétés sont plus que jamais prêtes à chercher ou à créer leurs paramètres moraux, une ère où la pensée scientifique se prend comme objet de critique, un contexte où un écrivain se permet d'élaborer un projet esthétique touchant les domaines longtemps interdits au regard sensible, et d'affirmer que

²⁷² Ibidem, p. 17.

c'est toujours chez les poètes qu'une philosophie neuve trouvera ses lecteurs les plus sérieux, les plus attentifs et féconds. De même, seuls certains philosophes seront capables de discerner, de mettre au jour et d'utiliser les vérités cachées dans la poésie. C'est dans la poésie, presque autant que dans la contemplation directe – et beaucoup plus que dans les philosophies antérieures – qu'ils trouveront matière à de nouvelles représentations du monde.²⁷³

Pour finir notre analyse, observons que la parution d'un art poétique à l'aube du XXI^e siècle ne nous paraît pas arbitraire en fonction de ces deux topiques : 1) le moment du *crépuscule* de la morale du devoir laïque peut ouvrir les possibilités à une *aurore* de projets moraux, le poète houellebecquien y est donc une réponse aux besoins de son présent ; 2) la primauté contemporaine de la sensibilité aux affaires de toute institution reprend la légitimation de la poésie en tant que plateforme de connaissance, la parole poétique étant la source d'un savoir *utile* à l'avenir de la société.

Ainsi, comme les poètes des premiers moments de la poésie moderne, le poète de *Rester vivant* revendique une possibilité d'intervention dans la réalité sociale. Cependant, chez Houellebecq, le poète est porteur d'un projet moral complètement laïque, à bâtir, mais ayant dès le début une valeur assurée, puisque créé à partir de l'affectif, de la sensibilité, bref de l'origine de toute existence.

²⁷³ HOUELLEBECQ, op. cit., p. 25.

En guise de conclusion

Dans ce mémoire, j'ai essayé de faire un rapprochement entre deux mythes du poète. Pour rendre cette entreprise possible, il a fallu avant tout proposer une définition pour le premier mythe dont l'autre est considéré une mise à jour. Le travail a été élaboré à partir de trois efforts principaux : celui de comprendre les bases symboliques et idéologiques du surgissement des premiers mythes du poète moderne au début du XIXe siècle ; celui de trouver les éléments du contexte historique qui ont rendu possible d'affirmer l'autonomie du mythe du Poète maudit, résumé dans le *voyant* d'Arthur Rimbaud, à la fin du XIXe siècle ; celui de trouver une mise à jour du Poète maudit dans le texte intitulé *Rester vivant* de Michel Houellebecq, publié à la fin du XXe siècle. Dans ces trois perspectives, la relation entre la littérature et la société a été une condition fondamentale.

Penser la littérature par rapport à la réalité sociale n'est pas une tâche simple. En tenant compte des diverses difficultés de ce sujet, j'ai essayé d'établir une délimitation de l'objet d'étude. L'analyse de la poésie dans cette relation est un travail encore plus risqué, dû son rôle particulier et varié au sein de l'institution littéraire selon les différentes époques. La *mise à jour du Poète maudit* est entreprise alors sur deux plans bien définis : celui de l'intertextualité interne aux représentations des mythes, les discours qui se ressemblent aux niveaux purement structurel et symbolique ; celui de l'extra-littéraire, représenté dans les cultures de deux époques bien distinctes de la société d'où sortent les mythes. En examinant ces deux plans assez illustratifs pour les finalités du travail, j'ai choisi de les unir dans l'analyse. Même si j'utilise des notions encore superficielles des différents domaines extra-littéraires, j'espère avoir réussi à bien développer les propositions principales de la recherche, résumée dans son titre : celle de localiser et de définir le mythe du Poète maudit et celle de cerner un Poète maudit houellebecquien. Si un ouvrage de la littérature actuelle a provoqué mon premier intérêt de recherche, le présent mémoire a un travail plus ample dont le côté le plus concret est celui qui tente d'éclairer les dynamiques idéologiques en jeu lors des origines de la poésie moderne, les mouvements complexes qui entrelacent les domaines du littéraire, du politique et du spirituel. La *mise à jour du Poète maudit* révèle les échos de tout cet ample décor dans un manifeste contemporain pour l'écriture poétique : *Rester vivant*.

Profitions de ce moment de conclusion pour observer encore quelques particularités des deux principaux mythes étudiés ici. Malgré la distance temporelle, le maudit houellebecquien paraît *plus romantique* par rapport à son prédécesseur maudit du XIXe siècle : en dépit de toute la souffrance et l'isolement qui caractérisent le poète de *Rester vivant*, l'attribution de quelques qualités comme le « sacré » et l'affirmation du poète comme le porte-parole d'une morale reprennent quelques perspectives bien utilisées par les romantiques, notamment la figure du Poète mage hugolien. En plus, la primauté donnée à la sensibilité et à l'indifférence concernant la forme poétique séparent profondément les projets de Houellebecq et de Rimbaud. Bref, on perçoit que le maudit houellebecquien est *plus romantique et moins révolté*. Tellement intéressés à rompre avec tout ce qui est vieux, tellement intéressés au nouveau – et l'appel au futur est déjà dans le terme *voyant* –, les Poètes maudits du XIXe siècle ne veulent guère respecter les références du Romantisme, les axiomes classiques et la morale chrétienne. *Sacré, Bien* et *Mal, Vrai*, leur utilisation était encore trop récente pour la considérer sans répugnance. Pour sa part, le maudit houellebecquien reprend quelques points de vue classiques, sans pourtant oublier sa finalité principale, celle d'établir une morale nouvelle – ou des morales nouvelles.

« En attendant, demandons aux *poètes du nouveau*, – idées et formes ». ²⁷⁴ Si nous avons affirmé que le poète rimbaldien ne sépare pas forme et contenu, c'est parce que toute forme nouvelle est déjà *idée*. La forme nouvelle étant *idée*, elle n'est plus une *reproduction*. Le Poète maudit intensifie la crise métaphysique revendiquant le nouveau dans tous les registres. La poésie nouvelle est l'annonce d'un nouveau langage. Bref, Rimbaud ne semble pas être intéressé ni par la morale chrétienne, ni par la métrique classique. Ce que nous pouvons conclure, c'est que la malédiction des maudits de la fin du XIXe siècle naît dans le signe de la révolte, dans le désir du nouveau et de l'inconnu à tout prix ; la malédiction du maudit de la fin du XXe siècle naît dans une ontologie de la souffrance, et la révolte est quelques pas après, en présentant deux fonctions : 1) *nourrir* la souffrance, cette origine de toute poésie et de l'existence ; 2) *attaquer* la société et, en même temps, lui révéler le Vrai. Malgré les différences de statut de la révolte pour chacune des deux figures de poète, être maudit, pour les deux, est la condition d'isolement nécessaire pour arriver à un savoir.

²⁷⁴ RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010, p. 100.

Au bout du présent mémoire, je souligne que l'objectif de ma recherche n'a jamais été de juger les valeurs esthétiques des propositions de Rimbaud et de Houellebecq, mais de les analyser en considérant les conditions historiques de la parution de ces deux espèces de méthodes modernes pour l'écriture poétique. Si mon attachement personnel à un *savoir poétique* a été une des grandes motivations de travailler sur *Rester vivant*, ce choix ne veut pas dire que l'auteur du présent mémoire est en accord avec les démarches prescrites dans le texte ou avec son élaboration ontologique. De toute façon, la volonté de stimuler les réflexions autour de la poésie a certes été présente pendant toute l'écriture de ma recherche. *Rester vivant*, ce texte qui est en même temps poétique et méta-poétique, qui prend la poésie en tant que discours légitime pour le changement du monde, qui affirme un savoir spécifique du poétique, toutes ces caractéristiques peuvent provoquer les réactions les plus variées et, à mon avis, toujours importantes dans la mesure où l'ouvrage fait de la poésie son objet. Bref, penser les possibilités du poétique n'est pas loin de penser poétiquement.

Références

- ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Éditions Complexe, 1979.
- AQUIEN, Michèle. La poésie du XXe siècle et le langage en liberté. In: *L'Information Grammaticale*, N. 94, 2002. pp. 39-44.
http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2002_num_94_1_2670 (20.11.2015).
- BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Paris: Delmas, 1952.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2012.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004.
- BENOIT, Jérémie. Le Cygne et la Valkyrie. Dévaluation d'un mythe. In: *Romantisme*, 1989, n°64. Raison, dérision, Laforgue. pp. 69-84.
http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5588 (23.09.2015).
- BIBLIOBS. « Houellebecq est mal lu ! ». Entretien avec Bruno Viard. Paris: Nouvel Observatoire, 2012.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html> (22.08.2015).
- BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Bruxelles: Chez tous les libraires, 1868.
<https://fr.wikisource.org/wiki/Rhapsodies> (15.10.2015).
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BRISSETTE, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire : hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe ». *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008. <http://contextes.revues.org/1392>. (10/01/2015).
- CARLSON, Jacob. *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dép. des Langues et Littératures, Université de Göteborg. Göteborg, 2011.
- CELLIER, Léon. Le Romantisme et le mythe d'Orphée. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, N°10. pp. 138-157.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. *Mémoires d'outre tombe*. Paris: Le Livre de Poche, 2011.
 _____ *Génie du christianisme, suivi de La Défense du Génie du Christianisme et de la Lettre à M. de Fontanes*, Volume 2, Paris : F. Didot, 1844.
 _____ *Œuvres complètes de Chateaubriand*, volume 3, Paris, P.-H. Krabbe, 1854.
- COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien (2e édition augmentée d'un appendice sur l'art français)*. Paris: Didier, 1854. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30282135s> (18.12.2015).

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

DIAZ, José-Luis, « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1992, pp. 828-845.

_____ « Lamartine et le poète mourant », In : *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 47-58.

_____ « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », In : *Littérature*, N°124, 2001, Histoires littéraires, pp. 7-22.

_____ *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007.

FLAUBERT, Gustave. *Lettres de Flaubert (1830-1880)*. Paris: Conard, 1930.

<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/accueil.html> (14.12.2015).

HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions 2*. Paris: Flammarion, 2009.

_____ *Rester vivant et autres textes*. Paris: Librio, 2010.

HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Nelson, 1911.

_____ *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Paris: Hetzel-Quantin, 1880.

_____ *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse, 1989.

_____ *William Shakespeare*. Œuvres complètes de Victor Hugo. Philosophie. 2. Paris: Albin Michel, 1937.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6429355h.r=victor%20hugo%20william%20shakespeare> (14.12.2015).

JAUSS, Hans-Robert. « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui ». *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.

LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles méditations poétiques*. Paris: L. Hachette, 1858. https://books.google.fr/books?id=3oATAAAAQAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s (15.06.2015).

LIPOVETSKY, Gilles. *Le crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard, 1994.

MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990.

MALLARMÉ, *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1971.

MASSOL, Jean-François. De l'artiste au voyant : le poète selon Rimbaud. In: *Romantisme*, 1990, n°67. Avatars de l'artiste. pp. 77-86.

http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1990_num_20_67_5652 (10.10.2015).

NODIER, Charles. *Mélanges de Littérature et de Critique*. Paris: Chez Raymond, 1820

RACINE, Louis. *Œuvres Volume 2*. Paris: Le Normant, 1808.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1940.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1972.

SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème (1830-1930)*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.

SILVA, Juremir Machado da. Contraponto: Michel Houellebecq. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, PUCRS, n. 12, p. 127-130, junho, 2000.

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3073/2350> (27.06.2013).

SOLLERS, Philippe. « Pourquoi j'ai été chinois ? ». Entretien avec Shuhsi Kao. *Tel Quel* no 88, 1981, pp. 11-30.

STAËL, Anne-Louise Germaine de. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales [1800]. *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël-Holstein*. Paris: Didot, 1836.

STINGLHAMBER, Louis. Le sentiment de l'infini dans la poésie moderne. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 1, mars 1956. pp. 119-132.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_1956_num_1_1_3718 (14.09.2015).

VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990.

VAN RIET, Georges. Histoire de la philosophie et vérité. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 55, n°48, 1957. pp. 429-442.

http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1957_num_55_48_4929 (13.12.2015).

VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578076z> (07.10.2014).

VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Hyppolite Souverain, 1835.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610837m.r=alfred+de+vigny+chatterton+edouard+may.langPT> (09.11.2014).

Annexes

Rester vivant
méthode

D'ABORD, LA SOUFFRANCE

« L'univers crie. Le béton marque la violence avec laquelle il a été frappé comme mur. Le béton crie. L'herbe gémit sous les dents de l'animal. Et l'homme ? Que dirons-nous de l'homme ? »

Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent, jusqu'à ce qu'elles soient. Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme.

Les êtres se diversifient et se complexifient, sans rien perdre de leur nature première. À partir d'un certain niveau de conscience, se produit le cri. La poésie en dérive. Le langage articulé, également.

La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : à la souffrance.

Les modalités de la souffrance sont importantes ; elles ne sont pas essentielles. Toute souffrance est bonne ; toute souffrance est utile ; toute souffrance porte ses fruits ; toute souffrance est un univers.

Henri a un an. Il gît à terre, ses couches sont souillées ; il hurle. Sa mère passe et repasse en claquant des talons dans la pièce dallée, cherchant son soutien-gorge et sa jupe. Elle est pressée d'aller à son rendez-vous du soir. Cette petite chose couverte de merde, qui s'agite sur le carrelage, l'exaspère. Elle se met à crier, elle aussi. Henri hurle de plus belle. Puis elle sort.

Henri est bien parti dans sa carrière de poète.

Marc a dix ans. Son père est en train de mourir d'un cancer à l'hôpital. Cette espèce de machinerie usée, avec des tuyaux dans la gorge et des perfusions, c'est son père. Seul le regard vit ; il exprime la souffrance et la peur. Marc souffre aussi. Il a peur également. Il aime son père. Et en même temps il commence à avoir envie que son père meure, et à s'en sentir coupable.

Marc devra travailler. Il devra développer en lui cette souffrance si particulière et si féconde : la Très Sainte Culpabilité.

Michel a quinze ans. Aucune fille ne l'a jamais embrassé. Il aimerait danser avec Sylvie ; mais Sylvie danse avec Patrice, et manifestement elle y prend plaisir. Il est figé ; la musique pénètre jusqu'au plus profond de lui-même. C'est un slow magnifique, d'une beauté surréelle. Il ne savait pas qu'on pouvait souffrir autant. Son enfance, jusqu'à présent, avait été heureuse.

Michel n'oubliera jamais le contraste entre son cœur figé par la souffrance et la bouleversante beauté de la musique. Sa sensibilité est en train de se former.

Si le monde est composé de souffrance c'est parce qu'il est, essentiellement, libre. La souffrance est la conséquence nécessaire du libre jeu des parties du système. Vous devez le savoir, et le dire.

Il ne vous sera pas possible de transformer la souffrance en but. La souffrance *est*, et ne saurait par conséquent devenir un but.

Dans les blessures qu'elle nous inflige, la vie alterne entre le brutal et l'insidieux. Connaissez ces deux formes. Pratiquez-les. Acquérez-en une connaissance complète. Distinguez ce qui les sépare, et ce qui les unit. Beaucoup de contradictions, alors, seront résolues. Votre parole gagnera en force, et en amplitude.

Compte tenu des caractéristiques de l'époque moderne, l'amour ne peut plus guère se manifester ; mais l'idéal de l'amour n'a pas diminué. Étant, comme tout idéal, fondamentalement situé hors du temps, il ne saurait ni diminuer ni disparaître.

D'où une discordance idéal-réel particulièrement criante, source de souffrances particulièrement riche.

Les années d'adolescence sont importantes. Une fois que vous avez développé une conception de l'amour suffisamment idéale, suffisamment noble et parfaite, vous êtes fichu. Rien ne pourra, désormais, vous suffire.

Si vous ne fréquentez pas de femme (par timidité, laideur ou quelque autre raison), lisez des magazines féminins. Vous ressentirez des souffrances presque équivalentes.

Aller jusqu'au fond du gouffre de l'absence d'amour. Cultiver la haine de soi. Haine de soi, mépris des autres. Haine des autres, mépris de soi. Tout mélanger. Faire la synthèse. Dans le tumulte de la vie, être toujours perdant. L'univers comme une discothèque. Accumuler des frustrations en grand nombre. Apprendre à devenir poète, c'est désapprendre à vivre.

Aimez votre passé, ou haïssez-le ; mais qu'il reste présent à vos yeux. Vous devez acquérir une connaissance complète de vous-même. Ainsi, peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil ; et votre corps restera sur place ; gonflé, boursoufflé, irrité ; mûr pour de nouvelles souffrances.

La vie est une série de tests de destruction. Passer les premiers tests, échouer aux derniers. Rater sa vie, mais la rater *de peu*. Et souffrir, toujours souffrir. Vous devez apprendre à ressentir la douleur par tous vos pores. Chaque fragment de l'univers doit vous être une blessure personnelle. Pourtant, vous devez rester vivant — au moins un certain temps.

La timidité n'est pas à dédaigner. On a pu la considérer comme la seule source de richesse intérieure ; ce n'est pas faux. Effectivement, c'est dans ce moment de décalage entre la volonté et l'acte que les phénomènes mentaux intéressants commencent à se manifester. L'homme chez qui ce décalage est absent reste proche de l'animal. La timidité est un excellent point de départ pour un poète.

Développez en vous un profond ressentiment à l'égard de la vie. Ce ressentiment est nécessaire à toute création artistique véritable.

Parfois, c'est vrai, la vie vous apparaîtra simplement comme une expérience incongrue. Mais le ressentiment devra toujours rester proche, à portée de main — même si vous choisissez de ne pas l'exprimer.

Et revenez toujours à la source, qui est la souffrance.

Lorsque vous suscitez chez les autres un mélange de pitié effrayée et de mépris, vous saurez que vous êtes sur la bonne voie. Vous pourrez commencer à écrire.

ARTICULER

« Une force devient mouvement dès qu'elle entre en acte et se développe dans la durée. »

Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie, vous êtes foutu. La souffrance vous bouffera tout cru, de l'intérieur, avant que vous ayez eu le temps d'écrire quoi que ce soit.

La structure est le seul moyen d'échapper au suicide. Et le suicide ne résout rien. Imaginez que Baudelaire ait réussi sa tentative de suicide, à vingt-quatre ans.

Croyez à la structure. Croyez aux métriques anciennes, également. La versification est un puissant outil de libération de la vie intérieure.

Ne vous sentez pas obligé d'inventer une forme neuve. Les formes neuves sont rares. Une par siècle, c'est déjà bien. Et ce ne sont pas forcément les plus grands poètes qui en sont l'origine. La poésie n'est pas un travail sur le langage ; pas essentiellement. Les mots sont sous la responsabilité de l'ensemble de la société.

La plupart des formes neuves se produisent non pas en partant de zéro, mais par lente dérivation à partir d'une forme antérieure. L'outil s'adapte, peu à peu ; il subit de légères modifications ; la nouveauté qui résulte de leur effet conjoint n'apparaît généralement qu'à la fin, une fois l'œuvre écrite. C'est tout à fait comparable à l'évolution animale.

Vous émettez d'abord des cris inarticulés. Et vous serez souvent tenté d'y revenir. C'est normal. La poésie, en réalité, précède de peu le langage articulé.

Replongez dans les cris inarticulés, chaque fois que vous en ressentez le besoin. C'est un bain de jouvence. Mais n'oubliez pas : si vous ne parvenez pas, au moins une fois de temps à autre, à en sortir, vous mourrez. L'organisme humain a ses limites.

Au paroxysme de la souffrance, vous ne pourrez plus écrire. Si vous vous en sentez la force, essayez tout de même. Le résultat sera probablement mauvais ; probablement, mais pas certainement.

Ne travaillez jamais. Écrire des poèmes n'est pas un travail ; c'est une charge.

Si l'emploi d'une forme déterminée (par exemple l'alexandrin) vous demande un effort, renoncez-y. Ce type d'effort n'est jamais payant.

Il en va autrement de l'effort général, permanent, consistant à échapper à l'apathie. Il est, lui, indispensable.

Au sujet de la forme, n'hésitez jamais à vous contredire. Bifurquez, changez de direction autant de fois que nécessaire. Ne vous efforcez pas trop d'avoir une personnalité cohérente ; cette personnalité existe, que vous le vouliez ou non.

Ne négligez rien de ce qui peut vous procurer une parcelle d'équilibre. De toute façon, le bonheur n'est pas pour vous ; cela est décidé, et depuis fort longtemps. Mais si vous pouvez attraper un de ses simulacres, faites-le. Sans hésiter.

De toute façon, ça ne durera pas.

Votre existence n'est plus qu'un tissu de souffrances. Vous pensez parvenir à les déployer dans une forme cohérente. Votre objectif, à ce stade : une espérance de vie suffisante.

SURVIVRE

*« Le métier des lettres est tout de même le seul où on
puisse sans ridicule ne pas gagner d'argent. »*

Jules RENARD

Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant.

Ce raisonnement simple, il vous sera parfois difficile de le tenir. En particulier au cours des périodes de stérilité créatrice prolongée. Votre maintien en vie vous apparaîtra, dans ces cas, douloureusement inutile ; de toute façon, vous n'écrirez plus.

À cela, une seule réponse : au fond, vous n'en savez rien. Et si vous vous examinez honnêtement, vous devrez finalement en convenir. On a vu des cas étranges.

Si vous n'écrivez plus, c'est peut-être le prélude d'un changement de forme. Ou d'un changement de thème. Ou des deux. Ou c'est peut-être, effectivement, le prélude de votre mort créatrice. Mais vous n'en savez rien. Vous ne connaîtrez jamais exactement cette part de vous-même qui vous pousse à écrire. Vous ne la connaîtrez que sous des formes approchées, et contradictoires. Égoïsme ou dévouement ? Cruauté ou compassion ? Tout pourrait se soutenir. Preuve que, finalement, vous ne savez rien ; alors ne vous comportez pas comme si vous saviez. Devant votre ignorance, devant cette part mystérieuse de vous-même, restez honnête et humble.

Non seulement les poètes qui vivent vieux produisent dans l'ensemble davantage, mais la vieillesse est le siège de processus physiques et mentaux particuliers, qu'il serait dommage de méconnaître.

Cela dit, survivre est extrêmement difficile. On pourra penser à adopter une *stratégie à la Pessoa* : trouver un petit emploi, ne rien publier, attendre paisiblement sa mort.

En pratique, on ira au-devant de difficultés importantes : sensation de perdre son temps, de ne pas être à sa place, de ne pas être estimé à sa vraie valeur... tout cela deviendra vite insoutenable. L'alcool sera difficile à éviter. En fin de compte l'amertume et l'aigreur seront au bout du chemin, vite suivies par l'apathie, et la stérilité créatrice complète.

Cette solution a donc ses inconvénients, mais c'est en général la seule. Ne pas oublier les psychiatres, qui disposent de la faculté de

donner des arrêts de travail. Par contre, le séjour prolongé en hôpital psychiatrique est à proscrire : trop destructeur. On ne l'utilisera qu'en dernier ressort, comme alternative à la clochardisation.

Les mécanismes de solidarité sociale (allocation chômage, etc.) devront être utilisés à plein, ainsi que le soutien financier d'amis plus aisés. Ne développez pas de culpabilité excessive à cet égard. Le poète est un parasite sacré.

Le poète est un parasite sacré ; semblable aux scarabées de l'ancienne Égypte, il peut prospérer sur le corps des sociétés riches et en décomposition. Mais il a également sa place au cœur des sociétés frugales et fortes.

Vous n'avez pas à vous battre. Les boxeurs se battent ; pas les poètes. Mais, quand même, il faut publier un petit peu ; c'est la condition nécessaire pour que la *reconnaissance posthume* puisse avoir lieu. Si vous ne publiez pas un minimum (ne serait-ce que quelques textes dans une revue de second ordre), vous passerez inaperçu de la postérité ; aussi inaperçu que vous l'étiez de votre vivant. Fussiez-vous le plus parfait génie, il vous faudra laisser une trace ; et faire confiance aux archéologues littéraires pour exhumer le reste.

Cela peut rater ; cela rate souvent. Vous devrez au moins une fois par jour vous répéter que l'essentiel est de faire son possible.

L'étude de la biographie de vos poètes préférés pourra vous être utile ; elle devrait vous permettre d'éviter certaines erreurs.

Dites-vous bien qu'en règle générale il n'y a pas de bonne solution au problème de la survie matérielle ; mais il y en a de très mauvaises.

Le problème du lieu de vie ne se posera en général pas ; vous irez où vous pourrez. Essayez simplement d'éviter les voisins trop bruyants, capables à eux seuls de provoquer une mort intellectuelle définitive.

Une petite insertion professionnelle peut apporter certaines connaissances, éventuellement utilisables dans une œuvre ultérieure, sur le fonctionnement de la société. Mais une période de clochardisation, où l'on plongera dans la marginalité, apportera d'autres savoirs. L'idéal est d'alterner.

D'autres réalités de la vie, telles qu'une vie sexuelle harmonieuse, le mariage, le fait d'avoir des enfants, sont à la fois bénéfiques et fécondes. Mais elles sont presque impossibles à atteindre. Ce sont là, sur le plan artistique, des terres pratiquement inconnues.

D'une manière générale, vous serez bringuebalé entre l'amertume et l'angoisse. Dans les deux cas, l'alcool vous aidera. L'essentiel est d'obtenir ces quelques moments de rémission qui permettront la réalisation de votre œuvre. Ils seront brefs ; efforcez-vous de les saisir.

N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas.

FRAPPER LÀ OÙ ÇA COMPTE

« Efforce-toi de te présenter devant Dieu comme un homme éprouvé, un ouvrier qui n'a point à rougir, qui dispense droitement la parole de la vérité. »

(II Timothée, 2, 15)

Ne recherchez pas la connaissance pour elle-même. Tout ce qui ne procède pas directement de l'émotion est, en poésie, de valeur nulle.

(Il faut bien sûr entendre *émotion* au sens large ; certaines émotions ne sont ni agréables ni désagréables ; c'est en général le cas du sentiment d'étrangeté.)

L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie.

Cette identité de buts entre la philosophie et la poésie est la source de la secrète complicité qui les lie. Celle-ci ne se manifeste pas essentiellement par l'écriture de poèmes philosophiques ; poésie doit découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde. Encore moins par la philosophie exprimée sous forme poétique, qui n'est le plus souvent qu'une misérable duperie. Mais c'est toujours chez les poètes qu'une philosophie neuve trouvera ses lecteurs les plus sérieux, les plus attentifs et féconds. De même, seuls certains philosophes seront capables de discerner, de mettre au jour et d'utiliser les vérités cachées dans la poésie. C'est dans la poésie, presque autant que dans la contemplation directe — et beaucoup plus que dans les philosophies antérieures —, qu'ils trouveront matière à de nouvelles représentations du monde.

Respectez les philosophes, ne les imitez pas ; votre voie, malheureusement, est ailleurs. Elle est indissociable de la névrose. L'expérience poétique et l'expérience névrotique sont deux chemins qui se croisent, s'entrecroisent, et finissent le plus souvent par se confondre ; ceci par dissolution du filon poétique dans le flot sanglant de la névrose. Mais vous n'avez pas le choix. Il n'y a pas d'autre chemin.

Le travail permanent sur vos obsessions finira par vous transformer en une loque pathétique, minée par l'angoisse ou dévastée par l'apathie. Mais, je le répète, il n'y a pas d'autre chemin.

Vous devez atteindre le point de non-retour. Briser le cercle. Et produire quelques poèmes, avant de vous écraser au sol. Vous aurez entrevu des espaces immenses. Toute grande passion débouche sur l'infini.

En définitive, l'amour résout tous les problèmes. De même, toute grande passion finit par conduire à une zone de vérité. À un espace différent, extrêmement douloureux, mais où la vue porte loin, et clair. Où les objets nettoyés apparaissent dans leur netteté, leur vérité limpide.

Croyez à l'identité entre le Vrai, le Beau et le Bien.

La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L'arme qu'elle emploiera est l'indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d'adopter la même attitude. Passez à l'attaque !

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort.

Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.

N'adhérez à rien. Ou bien adhérez, puis trahissez tout de suite. Aucune adhésion théorique ne doit vous retenir bien longtemps. Le militantisme rend heureux, et vous n'avez pas à être heureux. Vous êtes du côté du malheur ; vous êtes la partie sombre.

Votre mission n'est pas avant tout de proposer, ni de construire. Si vous pouvez le faire, faites-le. Si vous aboutissez à des contradictions insoutenables, dites-le. Car votre mission la plus profonde est de creuser vers le Vrai. Vous êtes le fossoyeur, et vous êtes le cadavre. Vous êtes le corps de la société. Vous êtes responsables du corps de la société. Tous responsables, dans une égale mesure. Embrassez la terre, ordures !

Déterminez l'innocence, et la culpabilité. D'abord en vous-même, ce qui fournira un guide. Mais aussi chez les autres. Considérez leur comportement, et leurs excuses ; puis jugez, en toute impartialité. Vous ne vous épargnez pas ; n'épargnez personne.

Vous êtes riches. Vous connaissez le Bien, vous connaissez le Mal. Ne renoncez jamais à les séparer ; ne vous laissez pas engluer dans la tolérance, ce pauvre stigmate de l'âge. La poésie est en mesure d'établir des vérités morales définitives. Vous devez haïr la liberté de toutes vos forces.

La vérité est scandaleuse. Mais, sans elle, il n'y a rien qui vaille. Une vision honnête et naïve du monde est déjà un chef-d'œuvre. En regard de cette exigence, l'originalité pèse peu. Ne vous en préoccupez pas. De toute manière, une originalité se dégagera forcément de la somme de vos défauts. Pour ce qui vous concerne, dites simplement la vérité ; dites tout simplement la vérité, ni plus ni moins.

Vous ne pouvez aimer la vérité et le monde. Mais vous avez déjà choisi. Le problème consiste maintenant à tenir ce choix. Je vous invite à garder courage. Non que vous ayez quoi que ce soit à espérer. Au contraire, sachez que vous serez très seuls. La plupart des gens s'arrangent avec la vie, ou bien ils meurent. Vous êtes des suicidés vivants.

À mesure que vous approchez de la vérité, votre solitude augmente. Le bâtiment est splendide, mais désert. Vous marchez dans des salles vides, qui vous renvoient l'écho de vos pas. L'atmosphère est limpide et invariable ; les objets semblent statufiés. Parfois vous vous mettez à pleurer, tant la netteté de la vision est cruelle. Vous aimeriez retourner en arrière, dans les brumes de l'inconnaissance ; mais au fond vous savez qu'il est déjà trop tard.

Continuez. N'ayez pas peur. Le pire est déjà passé. Bien sûr, la vie vous déchirera encore ; mais, de votre côté, vous n'avez plus tellement à faire avec elle. Souvenez-vous-en : fondamentalement, vous êtes déjà mort. Vous êtes maintenant en tête à tête avec l'éternité.