

Introduction à la poésie moderne

Par Daniel Bergez*

Si l'on parle volontiers d' « univers poétique », à l'instar de Jean-Pierre Richard étudiant L'Univers imaginaire de Mallarmé, c'est pour mettre en évidence l'originalité irréductible de la création du poète, tout à la fois construction singulière de mots et vision du monde. Quoi de plus singulier en effet que l'« univers » d'un Baudelaire, d'un Saint-John Perse, d'un Francis Ponge ? Si les héritages semblent manifestes pour l'écriture romanesque, ils sont plus incertains en matière de poésie – et surtout pour celle qui s'écrit depuis le romantisme : Mallarmé puise bien des motifs chez Hugo, et développe pourtant une conception et une pratique de la poésie toutes différentes dans leur radicalité. Et comment situer Baudelaire, entre romantisme, Parnasse (c'est bien à Théophile Gautier qu'il dédie ses Fleurs du mal), et invention de la « modernité » ? La question paraît encore plus ardue pour certains grands poètes du xx^e siècle comme Antonin Artaud, Henri Michaux, ou Yves Bonnefoy. La poésie semble ainsi largement échapper aux schémas linéaires de l'histoire littéraire. On rattache généralement la poésie moderne à Apollinaire et au surréalisme. Notre réflexion voudrait nuancer cette vision sommaire, en tentant de montrer comment la « modernité » poétique s'est mise en place progressivement à partir du romantisme.

SOMMAIRE

I. Unité et diversité

> p. 10

1. Les deux faces de la « modernité »
2. Diversité de la poésie du xx^e siècle

II. La redéfinition romantique de la poésie

> p. 10

1. « Les fibres mêmes du cœur de l'homme »
2. La recherche d'une expression neuve

III. Le renouvellement des formes poétiques

> p. 11

1. Le poème en prose
2. L'affaiblissement du vers métrique

3. L'apparition du « vers libre »

4. Le verset

5. La suppression de la ponctuation

6. Rôle du lecteur et spatialisation du poème

IV. Inspirations et finalités de la poésie moderne

> p. 10

1. Intériorité et quête de l'essence

2. La « modernité »

3. Vers une « poésie de la poésie »

I. Unité et diversité

1/ Les deux faces de la « modernité »

C'est surtout à la poésie que s'applique la qualification de « moderne », pour rendre compte des changements esthétiques qui ont affecté l'écriture littéraire au xx^e siècle. **La poésie est en effet devenue progressivement un genre expérimental**, une pratique d'écriture où le poète fait l'épreuve de la langue, loin de l'usage instrumental que tout un chacun peut en faire, selon les modalités habituelles de la prose. Répondant à Degas qui se plaignait de ne pas arriver à produire des poèmes alors qu'il avait des idées à développer, Mallarmé lui dit : « *Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots* ». C'était affirmer que le langage est pour le poète moderne la matière qu'il affronte et travaille, dans un geste esthétique qui n'est pas éloigné de celui du peintre, du sculpteur ou du musicien.

Il ne s'agit pas pour autant d'un retour à une conception superficiellement esthétisante, ornementale et rhétoricienne de la poésie : Mallarmé, qui met tout son espoir dans le travail des mots, cherche aussi à faire poétiquement apparaître « *l'absente de tous bouquets* ». Le souci du langage est chez lui au service d'une visée ultime qui relève d'une ambition philosophique : faire apparaître l'essence des choses, dévoiler la vérité que masquent – tout en la trahissant – les apparences. Tout **le paradoxe de la poésie « moderne »** réside précisément en ceci qu'**elle renoue avec les plus hautes ambitions de l'art occidental** – reléguant dans l'oubli le statut décoratif ou ornemental de l'art des vers aux siècles précédents –, mais **au prix d'un recentrage du travail poétique sur la lettre même du texte**. L'écriture automatique pratiquée par les surréalistes se tient dans cette tension : abandonner toute maîtrise consciente du processus de l'écriture c'est, pour Breton, attendre du texte produit une révélation illuminante, à l'image

de la « beauté convulsive » qu'il définit dans *L'Amour fou* : « *érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonscrite* ». De même Francis Ponge, qui n'a cessé d'affirmer que son travail portait d'abord sur la langue, attendait de la poésie une forme de salut, une morale donnant un sens à la vie.

Pour Jean Starobinski, la poésie moderne, depuis le romantisme, « *assume consciemment une fonction ontologique* » (préface aux *Poèmes*, d'Yves Bonnefoy, éd. « Poésie » / Gallimard) : elle questionne verbalement la présence de l'homme au monde. Elle est devenue une quête problématique où le langage est à la fois le lieu et le moyen de l'investigation. Dans cette redéfinition, **le rôle de la pensée philosophique a été capital** ; le romantisme allemand est, comme on le sait, imprégné de philosophie, et des poètes comme Novalis et Hölderlin développent poétiquement des ambitions proches des philosophes. Avec Nietzsche, la proximité sera encore plus manifeste, puisqu'il emprunte souvent à la poésie ses formes d'écriture. C'est l'époque où, presque parallèlement, Rimbaud tente au moyen de ses « illuminations » de faire entendre l'« inouï » et de trouver la « nouvelle harmonie ».

Au xx^e siècle, le dialogue entre philosophie et poésie se poursuivra : Heidegger sera l'un des interlocuteurs privilégiés de René Char ; l'auteur de *Fureur et mystère* aurait pu contresigner les commentaires du philosophe allemand sur l'affirmation d'Hölderlin : « [...] *l'homme habite en poète* [...] » (cf. Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, éd. TEL). Et c'est *via* la philosophie que la critique poétique s'est le plus profondément renouvelée au xx^e siècle : la critique « thématique » représentée par Jean-Pierre Richard – à qui l'on doit des ouvrages majeurs en matière de poésie (notamment *Poésie et profondeur* et *Onze études sur la poésie moderne*) – se place dans le droit fil des analyses de poétique du philosophe Bachelard, lui-même profondément influencé par les travaux de Jung.

2/ Diversité de la poésie du xx^e siècle

Cette double inflexion, vers l'expérimentation du langage et vers le questionnement existentiel, ne doit pas cependant masquer l'extrême diversité de la production poétique au xx^e siècle. Comment situer dans cette problématique un Paul-Jean Toulet ? Quel sort faire à Blaise Cendrars ? Et Prévert ? Et Boris Vian ? La production poétique est soutenue d'ailleurs par le rôle capital des revues et des courants. Étudie-t-on encore l'unanimité ? C'est pourtant lui qui a donné l'impulsion à l'œuvre littéraire de Jules Romains. Quant à l'école de Rochefort, elle semble bien oubliée, alors que son meilleur représentant, René-Guy Cadou, est un poète d'une rare intensité, et d'un lyrisme souvent bouleversant. Comment rendre justice, aussi, à tous les poètes hors-normes, irréductibles aux écoles et phénomènes de mode comme Pierre Reverdy, l'un des plus profonds poètes du xx^e siècle, et qu'André Breton a toujours reconnu comme un maître, à l'égal de Baudelaire ? Et où placer Jules Supervielle, le touchant poète de *Débarcadères* et des *Amis inconnus* ? C'est donc abusivement sans doute que l'on parle de « la » poésie française du xx^e siècle. Au-delà même de la diversité des courants et écoles, il y a **des poètes, dont chacun propose un univers propre**. Ils sont tous cependant les héritiers directs d'une « modernité » poétique qui remonte au siècle précédent : leurs audaces s'enracinent dans une longue évolution. Et c'est en faisant l'archéologie de cette « modernité » que l'on pourra le mieux les situer et les comprendre.

II. La redéfinition romantique de la poésie

1/ « Les fibres mêmes du cœur de l'homme »

C'est très certainement du romantisme qu'on peut dater la fondation de ce

qu'on appellera poésie « moderne ». La poésie avait pu être, jusqu'au XVIII^e siècle, assimilée à un « discours orné » (on parlait même encore au XVI^e siècle d' un « art de seconder l'hétorique », par opposition à la « première » rhétorique représentée par la prose) ; c'est dire que la poésie appartenait globalement à la sphère du discours, et pouvait ne se différencier que par des caractéristiques formelles en quelque sorte ornementales : les « fleurs » de la poésie étaient aussi celles de la rhétorique. Or, **avec le romantisme s'opère une redéfinition profonde du genre** : les « règles » de la versification, demeurées pour l'essentiel inchangées depuis l'époque de Malherbe, sont contestées au nom d'une ambition artistique globale qui se méfie de la division en genres parce qu'elle vise un art « total » (il sera représenté, pour les contemporains, par l'opéra wagnérien). L'inflexion des modalités poétiques va de pair avec une ambition recentrée sur l'intériorité du sujet humain ; la mutation des titres est à cet égard particulièrement parlante : si Hugo commence par publier des *Odes* – se plaçant, comme avant lui Ronsard, sous le patronage d'une forme prestigieuse – il propose très rapidement des titres où s'affiche une inspiration personnelle : les *Feuilles d'automne*, comme les *Contemplations*, disent d'abord une expérience de la conscience. Lamartine revendiquera la responsabilité d'avoir « donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ».

2/ La recherche d'une expression neuve

Toute la poésie post-romantique sera ainsi aimantée par le désir d'inventer une expression qui délaisse les modèles canoniques légués par l'Antiquité ou anoblis par d'illustres devanciers (comme le sonnet l'avait été par Pétrarque). En poésie, la « Querelle des Anciens et des Moder-

nes » semble donc définitivement terminée ; **on attend du poète qu'il crée une forme propre, originale**, qui soit en elle-même expression du sentiment ou de la pensée. En apparence, les formes poétiques demeurent les mêmes (avec une structuration du poème en strophes et en vers réguliers), mais la dénonciation des artifices de la versification va devenir un leitmotiv des poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Rimbaud, dans une lettre à Paul Demeny, affirmera ainsi que « *musique et rimes sont jeux, délassements* », très éloignés, donc, de l'« inouï » qu'il se propose de faire entendre au prix d'un « *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* ». Victor Segalen souhaitera de même que « *le chant ne suive point en leur trop commune mesure / Ces vains jeux de mots encadrés* » (*Tibet*). C'est sans doute l'« Art poétique » de Verlaine qui formulera avec le plus de netteté suggestive ce rejet d'une définition ornementale de l'écriture poétique au profit d'une « aventure » qui invente sa propre forme :

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Paul Verlaine.

À la « littérature » officielle, académique, socialement définie car obéissant à des codes collectifs, Verlaine oppose donc, dans un parallèle ironiquement souligné par la rime, l'« aventure ». Il est remarquable que celle-ci ne fasse intervenir dans sa définition aucun terme technique référant à la versification, et même à la langue : la poésie est immergée dans le monde sensible, jusqu'à se confondre avec un pur sentir. **Verlaine pousse ainsi à l'extrême**, et dans le sens de la subjectivité la plus individuelle, **les bouleversements que les romantiques, notamment Hugo, avaient déjà introduits dans l'écriture poétique** : la libération du vocabulaire (Hugo avait affirmé hautement, dans « Réponse à un acte d'accusation » des

Contemplations : « *J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire* ») ; la suppression des différentes prescriptions qui remontaient à Malherbe (rétablissement de la possibilité de l'hiatus, de l'enjambement et du rejet...) ; la libération du rythme poétique par l'emploi fréquent du trimètre (un alexandrin coupé 4/4/4, au lieu du tétramètre classique organisé en quatre cellules rythmiques disposées symétriquement de part et d'autre de la césure).

III. Le renouvellement des formes poétiques

1/Le poème en prose

Les audaces romantiques annonçaient la dissolution du « vers métrique », c'est-à-dire de ce segment d'expression artificiellement détaché de la chaîne parlée et caractérisé, depuis des siècles, par des contraintes de longueur (ce que l'on nommait précisément le « mètre »), d'accentuation, et de rimes. Un coup décisif fut porté par le « poème en prose ». Sa fortune est due à **la réussite des Petits poèmes en prose de Baudelaire**, qui fut immédiatement suivi par tous les grands poètes ultérieurs (Rimbaud, Mallarmé, et presque tous les poètes du XX^e siècle) ; mais la première tentative est due à Aloysius Bertrand, qui publia *Gaspard de la nuit* en 1842, avec le sous-titre « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ». Ces rêveries nocturnes et fantastiques sur un Paris médiéval sont au croisement du style « troubadour », qui fleurissait en littérature comme en peinture à l'époque romantique, et du thème de la flânerie urbaine et nocturne, mise à la mode, notamment au XVIII^e siècle, par Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*. Bertrand y pratique une écriture allusive et suggestive, qui emprunte à la poésie, mais sans recourir à la rime, ses moyens prosodiques (effets de cadences, de rythmes...), et qui se déploie toujours dans des textes courts. Ainsi s'opère le partage avec la prose poétique, qui carac-

Introduction à la poésie moderne

térise (chez Fénelon, Rousseau ou Chateaubriand, par exemple) des passages particuliers appartenant à des ensembles plus vastes de prose. Baudelaire avait lu et admiré le recueil. Fervent lecteur d'Edgar Poe - lui-même apôtre de la brièveté -, il donnera à celle-ci une valeur esthétique essentielle. La définition qu'il proposera de ce nouveau type d'écriture poétique montre bien la continuité qui relie le « poème en prose » à l'ambition romantique d'une quête de l'intériorité :

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

(Préface)

C'est la **perception dynamique de la vie intérieure** qui appelle naturellement la liberté d'allure de la prose, sans pour autant rompre avec les ressources prosodiques traditionnelles de la versification. Pour autant, la gêne de Baudelaire pour définir ce nouveau genre poétique est patente : il ne parvient pas à se défaire de l'expression en réalité inadaptée de « prose poétique » ; quant au terme de « miracle », il montre l'audace d'un projet qui échappe à toute théorisation rationnelle. À vrai dire, cette nouvelle écriture poétique présente **trois caractères majeurs : la brièveté, l'effet de clôture, et la possibilité du détachement par rapport à soi** (grâce à la prose et à l'introduction du récit, alors que la versification lyrique tend à renvoyer le poète à sa propre intériorité).

2/ L'affaiblissement du vers métrique

Concurrencé par la forme nouvelle du poème en prose, le vers métrique s'affaiblit dans le même moment en perdant sa structure cadencée héritée de l'époque classique. L'œuvre de Verlaine est sans

doute la plus significative de cette décomposition qui se fait sans violence mais tend à miner de l'intérieur les formes versifiées. Le poème « Le Rossignol », des *Poèmes saturniens*, est exemplaire de ce travail qui, à terme, va rendre inidentifiable le mètre. Il est écrit en décasyllabes, un vers « long » (comme l'alexandrin), qui s'est donc constitué à travers son histoire comme un moule accentuel, imposant une division rythmique 4/6 ou 6/4. Or dès les deux premiers vers ce schéma attendu est perverti :

Comme un vol criard / d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs / s'abattent sur moi,
[...]

Paul Verlaine, « Le Rossignol »,
in *Poèmes saturniens*.

Les deux vers sont césurés sur le modèle 5/5, qui ménage une ambiguïté typique de la poétique verlainienne : **le partage entre deux hémistiches égaux est rétabli, mais c'est au prix d'une acceptation de l'impair**, c'est-à-dire d'une mesure qui, en fonction de nos habitudes auditives, paraît incomplète ou sumuméraire. Le même poème présente des coupes rythmiques encore plus audacieuses :

[...]
Et, / dans la splendeur d'une triste lune
Se levant blafarde et solennelle, / une
[...]

Ibid.

Disposé en chiasme, le rythme 1/9 et 9/1 établit ici encore une symétrie, mais fondée toujours sur des mesures impaires, de surcroît totalement déséquilibrées. À ce degré de désarticulation, la forme canonique du vers métrique est menacée : l'organisation accentuelle n'étant plus reconnaissable, l'oreille ne peut plus attendre un canevas rythmique régulier, et la perception du vers comme forme structurante tend à disparaître.

3/ L'apparition du « vers libre »

C'est donc sans surprise que le « vers libre » fait son apparition à la même époque : Rimbaud y a recours dans ses *Illuminations* ; il connaîtra une grande fortune chez les symbolistes (Maeterlinck, Verhaeren), avant d'être utilisé abondamment par presque tous les grands poètes du xx^e siècle. C'est dire à quel point cette forme était attendue, et correspondait à la sensibilité poétique moderne. La nouveauté qu'elle introduit doit être mesurée à sa juste définition : le vers « libre » est aussi éloigné des « vers mêlés » pratiqués par La Fontaine (mélange parfois anarchique de mètres « classiques » divers : alexandrins, décasyllabes, octosyllabes, heptasyllabes...) que de la dissolution du vers dans la prose : **il reste en effet un vers**, c'est-à-dire un segment d'expression (étymologiquement, le mot dérive de *versus*, le participe passé du verbe latin *vertere*, « tourner ») ; **mais il n'obéit plus aux trois caractères qui définissent habituellement le vers français** : longueur déterminée, accentuation fixe, et nécessité de la rime. Libéré de ces trois contraintes, le vers libre correspond le plus souvent à une unité de sens et de souffle : en se modelant sur la voix et la sensibilité du poète, il se constitue comme forme toujours réinventée de l'expression. Dans ces vers d'Éluard, il accompagne simplement les différentes visions que décline le texte comme dans un « blason » :

Un visage à la fin du jour
Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
[...]

Paul Éluard, « Belle et ressemblante »,
in *La Vie immédiate*, 1932.¹

Ailleurs, le vers libre pourra créer dans la diction poétique un rythme imprévisible en ménageant des effets de rupture engendrés par l'inégalité des segments :

Je jeterai mon sort vide dans le fossé
Et les désirs
Et les retours
Et les nœuds trop serrés de la distance
Pierre Reverdy, « Cœur à la roue »,
in *Ferraille*, 1937.

4/ Le verset

Le vers libre préparait l'apparition du « verset », abondamment pratiqué par Claudel ; il hérite, chez ce poète, de son origine biblique qui en fait un prolongement du verbe divin. **Avec sa valeur originale et fondatrice, il est un acte de parole** qui réengendre le monde dans le moment même de la nomination. Ainsi Claudel évoque-t-il les « Muses modératrices » :

Et toi entre toutes, pourvoyeuse, infatigable Thalie !
Toi, tu ne demeures pas au logis ! Mais comme le chasseur dans la luzerne bleue
Suit sans le voir son chien dans le fourrage, c'est ainsi qu'un petit frémissement dans l'herbe du monde
À l'œil toujours préparé indique la quête que tu mènes ;
Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*.¹

La pratique du verset permet d'entretenir **une écriture « pneumatique »** (terme affectionné par Claudel), c'est-à-dire qui mobilise les ressources du souffle. En convoquant ainsi le corps, cette parole littéralement incarnée accompagne par son propre mouvement l'évocation dynamique de Thalie, muse de la Comédie. Le verset sera ainsi utilisé par les poètes d'inspiration religieuse (Jean-Claude Renard) ou cosmique (Saint-John Perse).

5/ La suppression de la ponctuation

La suppression de la ponctuation viendra, au début du xx^e siècle, consacrer cet affranchissement de l'écriture poétique, non seulement par rapport aux contraintes ancestrales de la versification, mais aussi par rapport à l'ordre social du « dis-

cours ». **Les modes de ponctuation des textes ont beaucoup varié à travers l'histoire.** Les éditions originales antérieures à la Révolution française montrent à quel point elle pouvait être libre, et parfois capricieuse, liée au désir de mettre en valeur tel mot, ou déterminée par une oralité implicite. Mais depuis le xix^e siècle, l'uniformisation des pratiques linguistiques, la standardisation des moyens d'impression, et le développement de l'enseignement ont tendu à la rationaliser, en la mettant au service de l'organisation syntaxique et notionnelle du discours. Une telle contrainte la rendait de plus en plus hétérogène à une écriture poétique soucieuse au contraire de liberté et d'inventivité. C'est ainsi qu'**Apollinaire supprime toute ponctuation dans son recueil *Alcools*, en 1913.** Son audace est à relativiser : il n'a décidé cette suppression que tardivement, en corrigeant les épreuves d'imprimerie de son texte, et le procédé n'est pas totalement neuf. Mais c'est une étape marquante, et un geste symbolique qui feront immédiatement école : la suppression de la ponctuation sera l'une des grandes constantes de la poésie du xx^e siècle. Apollinaire s'en explique ainsi : « *Le rythme et la coupe du vers voilà la véritable ponctuation, et il n'y en a pas d'autre* » (1913).

En un siècle, depuis le romantisme, le langage poétique a ainsi conquis une réelle autonomie, aussi bien par rapport aux codes traditionnels de la versification que par rapport même à toute forme d'expression collective : **le langage devient de plus en plus un matériau que le poète travaille à sa guise**, tendant à faire fi aussi bien des contraintes des poétiques que des simples usages de la communication. Cet affranchissement sera toujours très relatif chez certains (les réminiscences des rythmes classiques sont constantes chez Éluard comme chez Yves Bonnefoy) ; chez d'autres, la rupture avec les codes et conventions sera radicale : le « Lettrisme » d'Isidore Isou fait fi de la structure sémantique du langage, qu'il décompose en graphèmes et phonèmes dispersés. La plupart des poètes

modernes se placeront dans un entre-deux : Aragon pratique le vers libre, mais aussi les formes les plus ancestrales de la versification française (il s'en explique dans la préface aux *Yeux d'Elisa* en 1942) ; quant à Francis Ponge, lorsqu'il utilise le terme de « Proème » il entend désigner une écriture qui vise la poésie par les moyens de la prose, dans une tension jamais résolue (là où le « poème en prose » suggère plutôt une sorte de lieu commun où les deux ambitions seraient harmonieusement combinées).

6/ Rôle du lecteur et spatialisation du poème

La libération des formes poétiques aura deux conséquences annexes mais déterminantes : l'importance donnée au lecteur dans la constitution du sens du texte, et la spatialisation de l'écriture poétique, qui la placera dans le voisinage des arts plastiques. Le délitement de la structure formelle de l'expression poétique va tendre à faire du lecteur le co-créateur du poème : c'est lui qui repère ou place les délimitations de phrases et les articulations syntaxiques :

[...]
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
[...]
Guillaume Apollinaire,
« Les Colchiques », *Zone* in *Alcools*.¹

Dans ces deux vers bien connus d'Apollinaire, l'absence de ponctuation donne au lecteur la possibilité de faire des « yeux » le complément d'objet de « fleurit » en même temps que le sujet de « sont ».

La polysémie du langage poétique est ainsi activée, et **le lecteur est mis à contribution face à un texte qui présente des propositions de sens.** C'est aussi ce que les surréalistes voudront souligner lorsqu'ils citeront la phrase de Lautréamont : « *La poésie doit être faite par tous. Non par un* ». Cette liberté sollicitée chez le lecteur fera écrire à Éluard :

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se défait pour recréer un délire sans passé.

Paul Éluard, *L'Évidence poétique*, 1936.¹

L'oblitération de la « mémoire » et du « passé » est garante d'un sens neuf issu de la rêverie conjointe du poète et du lecteur. Rêverie activée par les « marges » qui entourent le texte, et qui mettent en évidence son caractère plastique. La libération du langage poétique va en effet **donner à la disposition graphique du poème une importance parfois essentielle**. On sait déjà que, traditionnellement dans un recueil, chaque page ne peut comporter qu'un poème : les chevauchements de deux textes sur une même page sont exclus : en poésie le texte est une disposition de mots sur une surface blanche. Mallarmé exploitera cette possibilité dans « Un coup de dés », puisque le texte y est dispersé horizontalement, et joue avec les blancs : la poésie crée alors son sens par un travail de l'espace en croisant littérature et figuration. Bien des poètes du xx^e siècle exploiteront cette possibilité : poètes contemporains comme André du Bouchet (cf. *Airs*, 1986), ou du début du siècle ; ainsi Pierre Reverdy.

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
on
avait écrit

un poème
La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent

Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit*, 1918.²

Les fameux *Calligrammes* d'Apollinaire ne sont qu'une exploitation du procédé, dans un sens mimétique (ces « vers figurés » ne sont d'ailleurs pas une nouveauté : on en trouve dans l'Antiquité ; mais le choix de la dénomination est bien d'Apollinaire). On comprend dans ce contexte que les rapports entre poètes et peintres aient été aussi intenses et diversifiés tout au long du xx^e siècle : sur la page où s'imprime le texte,

la poésie sollicite aussi un imaginaire de l'espace.

IV. Inspirations et finalités de la poésie moderne

Tous les renouvellements qui ont ainsi affecté l'écriture poétique pendant un siècle ne sont rien moins que formels : ils accompagnent des redéfinitions de l'activité poétique. Celle-ci s'est toujours doublée d'un « discours d'escorte » lui donnant un sens ou une légitimité. La Pléiade s'est ainsi illustrée, au xv^e siècle, par une double inflexion : vers un renouvellement des formes poétiques, et vers une dignité nouvelle (rompant avec la tradition de la « Grande Rhétorique » médiévale) trouvée en référence au néoplatonisme. De même, la réflexion sur la fonction de la poésie n'a cessé de se réactiver, au xix^e siècle, engendrant les grandes orientations de la poésie « modeme ».

1/ Intériorité et quête de l'essence

Hugo affirmait, en 1822, dans la préface de ses *Odes et Poésies diverses* : « *La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout* ». C'était vouer l'écriture poétique à **une exploration de l'intériorité**, qui est de fait l'une des lignes de force majeures de la poésie moderne. L'écriture poétique est ainsi devenue depuis deux siècles le lieu et le moyen par excellence de l'aventure intérieure. Ses inflexions suivent les courants et écoles : au moi « sensible » défini par le romantisme succède le moi « vaporeux » des symbolistes, pris dans de multiples jeux de reflets aux contours imprécis. Le moi nostalgique d'Apollinaire se dit alors que la civilisation urbaine et la sociologie naissante suggèrent l'existence d'un moi collectif, dont *La Vie unanime* (1908) de Jules Romains avait déjà célébré l'avènement. Avec le surréalisme le moi puisera sa définition et

les modalités de son expression dans le monde du rêve et des pulsions, étudié à la même époque par la psychanalyse : l'intériorité n'est plus alors le lieu de l'identité mais de la fantasmagorie, des associations libres d'idées : « *Je est un autre* », comme l'avait pressenti Rimbaud, et l'écriture est le moyen du surgissement de cette altérité. Chez Michaux, ce rapport à l'autre sera l'un des dynamismes essentiels de l'inspiration poétique, dans une investigation toujours recommencée de l'« espace du dedans ».

En un siècle et demi, **le lyrisme s'est ainsi à la fois maintenu et métamorphosé : de moins en moins miroir d'une identité profonde, il est devenu de plus en plus une quête**.

Les poètes les plus subtils du xix^e siècle l'avaient bien annoncé : Nerval qui demandait : « *Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?* » (*Les Chimères*), et Verlaine, dont le lyrisme interrogatif ne débouchait sur aucune réponse assurée :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer
[...]
Pourquoi, Pourquoi ?

Paul Verlaine, *Sagesse*

Les tentatives pour sortir de l'inspiration lyrique sont d'autant plus marquantes par contraste : Verlaine lui-même, à partir d'une idée de Rimbaud, formulera l'ambition d'une poésie « objective » (il écrit en 1873 dans une lettre : « *je caresse l'idée de faire un livre de poèmes d'où l'homme sera complètement banni* ») ; Éluard fondera, selon l'heureuse expression de Pierre Emmanuel, un « je universel » ; surtout Francis Ponge, dans *Le Parti pris des choses*, confrontera la langue au « monde muet » des choses, en tentant de la débarrasser des scories et facilités de l'anthropomorphisme.

Jamais sans doute la poésie n'a été à ce point tournée vers l'intériorité. Et pourtant **la poésie moderne ambitionne,**

dans le même temps, **de trouver un sens au monde**, d'en dévoiler le secret, ou de toucher à son essence. Une telle ambition remonte, là encore, au XIX^e siècle. Rien de tel n'était en jeu à l'époque classique : jamais un Malherbe ou un La Fontaine n'ont prétendu questionner le monde ; le premier est même réputé pour avoir affirmé, selon Racan, qu'« *un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles* ». En revanche, **le poète romantique se veut aussi un « penseur »**, qui éclaire la réalité. Certes avec bien des nuances : Lamartine oriente son œuvre vers la méditation élégiaque, tandis que Vigny interroge les « Destinées » de l'homme, et que Hugo donne au poète une fonction de guide messianique tout en le vouant à un questionnement métaphysique : il est le « *pâtre promontoire au chapeau de nuées* » qui « *S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis* » (« Pasteurs et troupeaux », *Les Contemporains*). Chez Nerval cette démarche prend l'allure d'une quête orphique ; chez Baudelaire elle s'articule à partir de l'opposition existentielle entre « spleen » et « idéal », qui fournit le portique d'entrée des *Fleurs du mal* et en explique la composition comme l'esthétique ; Rimbaud tente quant à lui de trouver la « nouvelle harmonie » (« À une raison », *Illuminations*) d'un monde réconcilié par-delà ses anciennes divisions : « *J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse* » (« Phrases », *Illuminations*). **C'est sans doute avec Mallarmé que le projet poétique porte la plus grande ambition** : d'abord en tentant de dévoiler l'essence des choses par le traitement esthétique de la langue, puis en s'affrontant désespérément au néant de la réalité - tentative ultime qui aboutit à l'impasse du « *coup de dés* » qui « *jamais / n'abolira / le hasard* ».

Au XX^e siècle, l'ambition extrême de la poésie se cristallisera surtout avec le surréalisme ; c'est en effet en des termes

proches de l'ésotérisme et de la mystique que **Breton** en définira la vocation :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.

André Breton,
Second manifeste du surréalisme, 1930.³

Dans cette définition où aucun terme proprement littéraire n'intervient, le surréalisme ne se réclame pas de ses œuvres, mais se présente comme une recherche métaphysique et orphique, qui rejoint le rêve alchimique d'une réunification totale du réel par-delà ses divisions apparentes. Les grands poètes du XX^e siècle ont souvent affiché des ambitions aussi vastes : Pierre Reverdy pour qui la poésie est « *le bouche-abîme du réel désiré qui manque* » (*En vrac*) ; Saint-John Perse qui affirme que « *par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'être* » (*Discours de Stockholm*) ; Jean Cocteau selon qui le poète « *décalque / l'invisible* » (*Opéra*). Certains se réclament d'une vocation plus éthique et existentielle que philosophique, mais l'ambition est toujours aussi haute : René Char affirme que le poète est « *la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient* » (*Fureur et mystère*), puisque le poème est pour lui « *l'amour réalisé du désir demeuré désir* » (*Seuls demeurent*).

2/ La « modernité »

Cette double ambition lyrique et métaphysique se nourrit de la « **modernité** », c'est-à-dire à la fois de l'expérience du monde contemporain et de la réflexion esthétique engagée sous ce terme par l'œuvre de Baudelaire. Jamais

sans doute les poètes n'ont à ce point puisé dans l'actualité immédiate. Aux siècles précédents, le poids des modèles culturels et l'esthétique classique de l'imitation n'excluaient certes pas la sensibilité individuelle, mais la cantonnaient dans un rôle de « variation » : la pratique poétique (plus que pour les autres genres, moins astreints à des règles contraignantes) était éminemment intertextuelle : Ronsard réécrit bien souvent Pétrarque, comme Hugo lui-même (mais avec certes une extraordinaire liberté inventive) le fera avec Virgile. En revanche, et en dehors même de la poésie « engagée », **le monde contemporain fait irruption dans la poésie du XX^e siècle**. Jules Romains dépeint poétiquement les foules et tous les dynamismes qui irriguent les métropoles modernes. Valéry Larbaud (*A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes*) et Blaise Cendrars (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*), font du voyage en train un motif poétique, qui entraîne dans son rythme une écriture volontiers orale et saccadée. Apollinaire compose des « poèmes-conversation » comme « Lundi rue Christine » (*Calligrammes*), où la parole publique, multiple et anonyme, se substitue à l'inspiration personnelle ; à partir de son expérience des tranchées, il compose même des poèmes où les éclats d'obus illuminant la nuit prennent une étrange et inquiétante beauté esthétique. **La quotidienneté est volontiers promue au rang de motif poétique** : « Le cageot », « Le pain », « La cigarette », etc., obtiennent sous la plume de Francis Ponge une reconnaissance inattendue, grâce à l'intrication subtile d'un regard apparemment naïf et d'une écriture ingénieuse ; Jean Follain prolonge quant à lui l'attention d'un Francis Jammes pour les atmosphères domestiques où la banalité se met tout à coup à briller d'un éclat neuf, comme dans cette « Apparition de la vieille » :

[...]
ses escabeaux et ses écuelles
forment le mobilier que gardent
les fins greniers
de nos mémoires.

Exister, 1947.⁴

Toute cette « modernité » quotidienne compose ce que Paul Éluard appelait, en titre d'un de ses recueils, *La Vie immédiate* (1932). Le surréalisme place en effet la poésie dans la vie avant d'en faire la visée d'une écriture. L'un des motifs les plus insistants chez Breton est ainsi celui de la rencontre dans un contexte urbain et quotidien : les quartiers de Paris servent de décor – ou plutôt de lieux propices et comme magnétiques – aux épisodes de *Nadja* comme à deux de ses poèmes parmi les plus connus : « Tournesol » et « Vigilance » ; débutant par l'évocation de « la tour Saint-Jacques chancelante », celui-ci s'achève par cette assurance aux résonances presque mystiques : « Je ne touche plus que le cœur des choses je tiens le fil ».

C'est à **Baudelaire** que Breton, comme tous ses contemporains, est redevable d'avoir le premier révélé et exploité le potentiel poétique de la modernité. Le poète des *Fleurs du mal* a d'ailleurs fait de ce terme un concept esthétique – encore largement utilisé de nos jours, et jusque dans le dépassement proposé par Jean-François Lyotard avec le « post-moderne ». **Il inaugure ainsi radicalement une nouvelle conception de l'acte poétique en intégrant la modernité dans sa définition du Beau.**

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion [...]. La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme.

Le Peintre de la vie moderne.

Rompant avec les définitions traditionnellement unitaires du Beau, Baudelaire en fait une transposition de la nature double de l'homme (vieille idée chrétienne, fortement réactivée chez les romantiques, notamment Musset et Nerval). Et il pense ici cette dualité selon une logique temporelle, qui lui permet de légitimer le statut esthétique du monde contemporain de l'artiste. La modernité baudelairienne caractérise tout ce qui est par nature fugace et passager : Constantin Guys, le « *peintre de la vie moderne* », « *a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente* » (*Ibid.*). Pour autant l'artiste n'est pas confiné dans une simple acceptation passive du moment actuel : la modernité tire son intérêt de la tension qu'y inscrit la nostalgie de l'éternel et de l'absolu.

Il s'agit, pour lui [le « peintre de la vie moderne »], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.

Ibid.

La promotion esthétique de la modernité se marque chez Baudelaire autant dans les thèmes que dans les pratiques d'écriture. **Il est le premier en France à orienter radicalement l'inspiration poétique vers l'univers urbain**, en donnant (après Louis-Sébastien Mercier, Hugo et Eugène Sue pour la prose) une dignité littéraire à la ville : dans *Le Spleen de Paris* comme dans les « Tableaux parisiens », deuxième section des *Fleurs du mal* dans l'édition de 1861. Moderne également,

l'esthétique de la brièveté et de la condensation des images, qui aura après lui une immense fortune : dans les « illuminations » de Rimbaud (lequel affirmera, dans *Une saison en enfer* : « *Il faut être absolument moderne* »), comme dans les saisissants raccourcis surréalistes. La modernité de Baudelaire tient aussi à **une mise en scène critique du travail du poète**. Non seulement il fut un critique littéraire (inégalement inspiré) et un prodigieux critique d'art ; mais il inclut également cette activité réflexive dans la texture même de son œuvre ; non pour célébrer, comme traditionnellement, le pouvoir de la création poétique (ce que firent souvent, à leur manière, par exemple Ronsard et Hugo), mais pour tendre à son œuvre un miroir. Baudelaire réoriente ainsi le lyrisme vers la spécularité poétique, dans une attitude à la fois inquiète et douloureuse.

3/ Vers une « poésie de la poésie »

Il préfigure ce faisant l'un des axes majeurs de la poésie moderne : le retour de la poésie sur elle-même, dans une interrogation sur sa propre nature. L'auto-référencialité et tous les procédés de la spécularité sont à vrai dire une constante de l'art et de la littérature du xx^e siècle. Dans une époque où la définition de l'art devient problématique et où la notion de genre tend à disparaître, **le retour de la création sur elle-même** apparaît assurément comme une nécessité. Mais c'est aussi d'une recherche de plus grande pureté qu'il s'agit, dans la quête d'une essence propre à la poésie. Les années 1920 ont ainsi été marquées par la notion de « poésie pure », proposée par l'abbé Brémond (il anticipait sans le savoir sur la définition de la « fonction poétique » que donnera plus tard le linguiste Jakobson). Valéry célèbre, dans *Charmes*, l'« Honneur des Hommes, Saint LANGAGE », et ne cesse de mettre en scène ce mouvement de spécularité qui dit l'essence verbale du poème : les « *grenades entrouvertes* » où le poète

« *croi[t] voir des fronts souverains / Éclatés de leurs découvertes* » (Charmes) offrent l'image même de la gestation et de l'architecture du poème ; de même le poème « La Fileuse » (*Album de vers anciens*), qui débute par une image inspirée par la peinture hollandaise (« *Assise, la fileuse au bleu de la croisée* »), se termine-t-il par un dernier vers détaché qui, après la « mort » symbolique du modèle, fait retour à l'évocation initiale :

Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

Cette circularité invite à une relecture sans fin du texte, univers de mots qui se passe presque dès lors de tout appui extérieur.

La mise en évidence du langage suppose en effet **un effacement du sujet qui sert de prétexte au poème**. Verlaine en est sans doute l'un des plus grands précurseurs. Dans les « Ariettes oubliées » des *Romances sans paroles* (titres déjà en eux-mêmes significatifs), le sens référentiel du poème est bien des fois problématique :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
[...]

Verlaine, « Ariettes oubliées »,
Romances sans paroles.

De quoi et de qui est-il ici question ? Le gallicisme impersonnel rend inidentifiable l'instance d'énonciation, tandis que le mélange des registres, affectif et naturel, ne permet pas de se représenter une scène précise. Seule demeure la voix, anonyme et pourtant audible, qui soutient l'ensemble, et dont la vibration (associant les nasales et les vibrantes) assure la « tenue » poétique. L'écriture de **Mallarmé tentera** de manière plus délibérée encore **de constituer la scène poétique en un univers de mots**. Il faut pour Mallarmé non pas décrire mais suggérer, en donnant « *un sens plus pur aux mots de la tribu* », c'est-à-dire en rendant aux vocables leur pureté originelle ;

de la sorte s'opère la « disparition vibratoire » de la réalité, dans un poème où « *les mots s'allument de reflets réciproques* » (*Variations sur un sujet*) : c'est dès lors le tissu linguistique qu'ils forment qui tient lieu de réalité sensible pour le lecteur.

Le travail de la langue, constituée en matériau essentiel du poème, prend des allures très contrastées au ^{xx}e siècle. Avec le surréalisme, l'écriture automatique suppose une suspension volontaire de la conscience, et tend à abolir la notion d'auteur et celle d'œuvre. Ponge revendique à l'inverse une maîtrise complète, soucieuse d'explorer et d'exploiter toutes les suggestions et strates sémantiques des mots pour faire du poème l'« objet » même que l'écrivain tentait d'abord de saisir. Chez René Char et Yves Bonnefoy - tous deux proches du surréalisme mais réticents vis-à-vis de sa confiance exclusive en l'inconscient - l'écriture est à la fois écoute et maîtrise des mots ; comme l'affirmait le premier : « *Le poète doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil* » (*Furax et mystère*).

L'élément stylistique commun à toutes ces poétiques du langage **est l'image**. Le rôle déterminant qui lui est accordé constitue certainement l'un des critères les plus sûrs de la poésie moderne. L'image a naturellement toujours occupé une place de premier plan dans toutes les poétiques. Mais c'est avec le romantisme qu'elle délaisse radicalement son statut ornemental pour gagner une fonction heuristique ou herméneutique : **elle est le moyen de parvenir à la vérité ou d'interpréter le réel**. La « contemplation » hugolienne tire précisément son importance de cette fonction : exercice du regard qui se laisse pénétrer par le mystère du monde, elle engendre des images qui éclairent la signification du réel. Ainsi le « manteau » du « Mendiant » devient-il, après un épisode de contemplation, un « ciel noir étoilé » où le poète peut voir « des constellations », révélant de la sorte l'éminente dignité de ce simple

« pauvre homme » (*Les Contemplations*). La future poétique rimbaldienne de la « voyance » est déjà ainsi en place ; elle passera entre-temps par Baudelaire, qui présentera le « culte des images » comme sa « grande », son « unique », sa « primitive passion » (*Mon cœur mis à nu*), et qui sera reconnu par l'auteur des *Illuminations* comme « le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu » (lettre à Paul Demeny). Chez tous ces poètes, comme plus tard au ^{xx}e siècle, **l'image est le plus souvent à la fois manifestation d'un sens et vision** : elle combine le travail des mots et l'exercice de l'imagination (que Baudelaire présentait comme la « reine des facultés »). Aragon affirmera que « le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image* ». Le surréalisme fera en effet de l'image le pivot de sa poétique, comme dans « L'Union libre » où Breton compose un « blason » détonnant et merveilleux du corps féminin :

[...]
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
[...]
Ma femme aux poignets d'allumettes
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur
[...]

André Breton, L'Union libre, in Clair de terre. ¹

Ce « culte des images » ne va pas sans susciter des réactions de rejet :

Guillevic tente souvent de les refuser au profit d'une parole directe, affrontée sans détour à la rugosité du monde ; Bonnefoy affiche quant à lui une pratique dialectique de l'image : nécessaire à l'expression, elle doit aussi être soumise à une dénégation qui brise son enchantement mystificateur afin de retrouver dans la parole une « présence » authentique au monde. L'omniprésence de l'image dans la poésie moderne est néanmoins patente. **Les réussites de la critique d'inspiration thématique** le montrent bien : c'est sous la forme d'une rêverie sur les images qu'elle se met en place

Introduction à la poésie moderne

avec Bachelard – convaincu qu'il faut « vivre l'être de l'image » –, avant de trouver un exceptionnel couronnement dans les travaux de Jean-Pierre Richard, dont on connaît l'extraordinaire contribution à l'étude de la poésie contemporaine.

Au croisement d'une pratique du langage et d'une vision qui constitue l'« univers » propre du poète, l'image condense remarquablement les enjeux majeurs de la poésie moderne. Invention personnelle puisée dans le matériau collectif de la langue, **elle rompt délibérément avec la logique du « discours » social** traversé par l'omniprésente idéologie de la communication ; tirée de l'inconscient, inspirée par la « modernité », ou résultat d'une élaboration maîtrisée, **elle traduit une sensibilité irréductible à toute autre**, et qui s'offre dans sa singularité ; enfin elle renoue souvent avec l'exercice primitif du Verbe, **en tentant de donner sens au monde**. Au-delà de l'expression de la subjectivité, la poésie moderne assume ainsi **une fonction d'éveil** : elle est un appel à redécouvrir le monde par des mots saisis dans leur fraîcheur première, désencombrés de leur usage quotidien : « *Levé avant son sens, un mot nous éveille, nous prodigue la clarté du jour, un mot qui n'a pas rêvé* » (René Char, *Le Nu perdu*).

Indications bibliographiques

■ Réflexions de poètes

- Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (critique d'art).
- Mallarmé, *Variations sur un sujet*.
- Valéry, *Variété*, Gallimard, « Folio » ; *Tel Quel*, Gallimard, « Folio ».
- Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio ».
- Éluard, *Donner à voir*, Gallimard, « Poésie ».
- Char, « Feuillettes d'Hypnos », in *Fureur et mystère*, Gallimard, « Poésie » ; *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie ».

- Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard.
- Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, éd. de la Baconnière.

■ Approches générales

- Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, « Le Livre de poche ».
- Daniel Briole, *Lire la poésie française du x^e siècle*, Dunod.
- *Poétiques et poésies contemporaines*, ouvrage collectif, éd. « Le temps qu'il fait » (sur la poésie contemporaine).

■ Approche thématique

- Gaston Bachelard : on peut consulter avec profit tous ses ouvrages de poétique ; *L'Eau et les rêves* et *La Poétique de l'espace* sont sans doute les plus riches.
- Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil.

■ Approche philosophique

- Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... » in *Essais et conférences*, Gallimard, coll. « Tel ».
- Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion*, Gallimard.

■ Pour les bases d'une analyse de la versification

- Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Nathan, « 128 ».
- Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, Nathan-Université.

* Professeur de littérature française en Khâgne à Henri-IV.

1. © Éd. Gallimard. 2. © Éd. Flammarion. 3. © Pauvert. 4. © Seghers.