

Pataki Virág

INTERFÉRENCES DU DISCOURS CRITIQUE ET DU DISCOURS LITTÉRAIRE dans la poésie française de la seconde moitié du XIXe siècle

„Orage, lustral; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule: — A savoir s'il y a lieu d'écrire.”

(Mallarmé: *La Musique et les Lettres*)

L'interrogation sur la nature et la fonction de la poésie a toujours constitué une source d'inspiration poétique. Cette réflexion de la poésie sur elle-même trouve son illustration classique dans l'art poétique. A l'origine, le terme désigne néanmoins un texte discursif, écrit essentiellement dans un but didactique. Dans la plupart des cas il s'agit d'un discours didactique versifié qui vise à transmettre un corps de savoir systématisé sur le „métier” du poète. Dès le romantisme un changement qualitatif s'observe dans l'évolution du genre: les textes ayant pour thème la poésie perdent leur caractère normatif et deviennent témoignages d'une expérience personnelle. Moins concernés par le côté technique du métier, ils s'intéressent avant tout aux questions de la création et de la vocation poétique qu'ils traitent plus ou moins directement. Cette forme de poésie lyrique qui a remplacé l'art poétique traditionnel a reçu le nom de métapoésie.

Ce mouvement réflexif va encore s'approfondissant dans la poésie française du dernier quart du siècle précédent, où l'emploi massif d'une forme littéraire relativement nouvelle comme le poème en prose puis les innovations techniques dans le domaine de la versification soulèvent bien des problèmes poétiques et favorisent ainsi l'introspection. Ces nouvelles pratiques, mettant respectivement en cause les dichotomies poésie/prose et vers/prose renforcent l'intérêt sur les possibilités de l'écriture et mettent

* cf. A. P. Frank: „Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht” p. 151-156. dans *Litteraturwissenschaft zwischen Extremen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1977. et René Wellek: „The Poet, the Critic, the Poet-Critic” dans *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1970.

au premier plan la question de la spécificité du langage poétique. Accompagnées, bien entendu, de facteurs extra-littéraires, elles jouent un rôle catalyseur dans la prise de conscience de la poésie. („Notre phase, récente, sinon se ferme, prend arrêt ou peut-être conscience...“.)

La formule célèbre de Mallarmé, qui résume le mieux la nature du bouleversement — „On a touché au vers“ (*La Musique et les Lettres*, OC. p.643.) —, traduit le caractère scandaleux du fait („Même cas ne se vit encore“, *ibid.*) mais, par ses connotations musicales, elle suggère en même temps son effet salutaire. Point ultime des transformations apportées au „canon hiératique du vers“ (OC. p.361.), l'invention du vers libre est au service d'un nuancement de l'expression poétique: elle rend possible la fabrication d'un instrument individuel à chacun des poètes. Mais „en raison que le vers est tout, dès qu'on écrit“ (OC. p.644.), cette „crise“ du vers devient chez certains une crise généralisée de la notion même de littérature“. Ainsi l'histoire littéraire vit un moment doublement „critique“: „l'exquise crise, fondamentale“ de la littérature s'accompagne d'une réflexion critique, qui laisse son empreinte jusque dans les oeuvres littéraires.

Un double mouvement se laisse apercevoir: parallèlement à l'accentuation du caractère auto-réflexif des oeuvres poétiques, qui intègrent ainsi en elles (de façons et à des degrés divers) leur propre contexte critique, la critique littéraire, à son tour, tend à se poétiser pour donner comme résultat un autre type du métapoème. Les exemples les plus évidents de cette écriture à la fois poétique et critique sont les „poèmes critiques“ de Mallarmé (*La Musique et les Lettres*, *Crise de vers*, *Le Mystère dans les lettres*, etc.) dont on peut rapprocher d'autres tentatives comme les diverses variantes du *Traité du Verbe* de René Ghil (avec, évidemment, *L'Avant-Dire* de Mallarmé) et — quoique écrites d'une décennie plus tôt — les *Poésies* de Lautréamont. A travers ces textes le discours critique perd son statut bien défini et s'apparente au discours littéraire.

* Mallarmé: *Crise de vers*, *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, 1970. p. 360. Toutes les indications de pages renvoient désormais à cette édition de la Pléiade.

** „[...] je suis venu relativement à un sujet plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes; [...] Quelque chose comme les Lettres existe-il; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine (?)“ (Mallarmé: *La Musique et les Lettres*, OC. p.645.)

Il y a donc d'une part incorporation, ou intériorisation, du discours critique par le texte littéraire, et poétisation d'autre part du métadiscours par excellence qu'est la critique (c'est à dire du métalangage institutionnalisé comme genre).

Nous voudrions ici mettre en lumière quelques modalités de cette interférence entre le métadiscours poétique et le texte littéraire, qui prend, évidemment, des formes très variées dans les oeuvres concrètes. En dehors des textes mallarméens, incontournables certes, c'est *Les Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont qui fournit à notre sens la meilleure synthèse des divers procédés méta-poétiques. Pour une première approche, nous allons donc réduire notre corpus aux textes de ces deux auteurs — et encore nous nous contenterons de quelques remarques sommaires, signalant simplement l'orientation de nos recherches.

Supposant, pour des raisons de commodité, qu'une glose sur le code de la littérature est toujours en même temps une glose sur le code de la langue, et inversement, que dans le texte littéraire toute référence au code de la langue (mode métalinguistique) fonctionne également comme référence du message à son propre code (mode autonome), dans le présent travail nous ne tiendrons pas à distinguer ce qu'on appelle — selon la terminologie jakobsonienne — le métalinguistique et le poétique.

Les mécanismes susceptibles de mettre en relief la dimension littéraire du texte peuvent s'opérer dans des unités textuelles de grandeur et de nature très diverses (s'agit-il d'une opération métalinguistique incorporée ou coïncidant au texte entier, d'un emploi ponctuel ou massif ? etc.) ainsi que sur des plans différents (celui de l'énoncé ou de l'énonciation). De plus, le discours métalinguistique du texte sur lui-même ou sur les codes en général peut être explicite ou implicite (et parfois tout hypothétique). Ces facteurs — distribution, place textuelle accordée, complexité, degré d'explicité — doivent être tous pris en considération pour décider de la pertinence de l'élément en question et, par conséquent, de la teneur métalinguistique (ou méta-poétique si l'on veut) de l'énoncé. On peut identifier comme appareils métalinguistiques des éléments très divers qui, en eux-mêmes, ne fonctionnent pas forcément comme un indice du caractère méta-poétique du texte au sein duquel ils apparaissent, mais qui,

en concert avec d'autres éléments, deviennent des moyens par lesquels le texte affiche sa littérarité.

Parmi les textes les plus visiblement auto-réflexifs il y a d'abord ceux dont le caractère métopoétique est imposé par le choix d'un genre particulier: ainsi l'art poétique proprement dit et les hommages ou tombeaux en l'honneur d'autres artistes — poètes, peintres ou musiciens. Ces derniers — qui constituent un chapitre important dans la création poétique de Mallarmé (cf. les tombeaux d'Edgar Poe, de Charles Baudelaire ou de Verlaine, les hommages à Richard Wagner et à Puvis de Chavannes, ainsi que le *Toast funèbre* pour Théophile Gautier) — sont autant d'occasions d'auto-définition: parler de l'art des autres c'est toujours une manière de parler de soi.

L'auto-commentaire peut d'ailleurs revêtir la forme d'une „autobiographie littéraire” (cf. l'*Alchimie du Verbe*, poème en prose où Rimbaud cite et commente ses poèmes en vers antérieurs) ou s'incarner dans des textes proprement auto-référentiels, comme c'est le cas de maints passages des *Chants de Maldoror*. Ici les commentaires constants du narrateur sur son propre texte prolongent, en le parodiant, un certain héritage romantique et font, par là même, partie intégrante de toute l'entreprise scripturale, où la fonction de la lecture occupe une place prépondérante.

D'autres oeuvres poétiques se servent des formes moins explicites de l'introspection. C'est très souvent par le biais de la métaphore que s'élabore un métalangage implicite du texte sur lui-même. Nous trouvons parmi ces „métopoèmes métaphoriques”, surtout concernés par les questions de la vocation poétique et de l'identité artistique, des textes qui représentent le poète sous une de ses figures. Conformément à l'interprétation changée du rôle du poète, le répertoire classique des prototypes mythiques. (Orphée, Pan et personnages dérivés: cf. p.ex. *L'Après-Midi d'un Faune* ou *Igitur* de Mallarmé) s'enrichit de figures clownesques, plus ou moins grotesques comme le pitre, le saltimbanque (cf. entre autres *Le Vieux saltimbanque* de Baudelaire, les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville ou *Le Pitre châtié* de Mallarmé) ou le Pierrot de la commedia dell'arte cher à Jules

Laforgue ou à Verlaine¹.

A côté de ces „portraits” d’artiste on peut distinguer un autre sous-genre du métapoème, dont la thématique — grâce à certains indices textuels — peut être lue comme métaphore de l’écriture. Ce type de poésie renvoyant plus ou moins implicitement à l’acte créatif trouve ses exemples les plus illustres chez Mallarmé (*Don du poème, Salut, Eventail, Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...*, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...* [„sonnet allégorique de lui-même”], *Une dentelle s’abolit...*, *Le Nénuphar blanc, Un coup de dés*).

Il n’est pas rare que le motif du miroir ou ses variantes (fenêtre, vitre, verre, lac gelé) apparaissent au sein de ces textes narcissiques comme métaphores du processus réflexif lui-même. Parmi les nombreux exemples qui s’imposent, nous évoquons maintenant *Le Démon de l’Analogie* — un poème en prose ostensiblement auto-réflexif — où c’est le vitrage d’une boutique de luthier(!) qui assume ce rôle. Ce texte datant de 1864 est significatif à plusieurs égards². Rassamblant les mêmes motifs que les poèmes critiques des années 80-90, il préfigure étrangement toute la problématique de la crise du vers. D’autres rapports intertextuels surdéterminent encore sa lecture — à commencer par le titre, réminiscent d’une nouvelle de Poe (*The Imp of the Perverse* traduit en français comme *Le Démon de la Perversité*) et renvoyant à l’extra-texte littéraire par un mot aussi riche de connotations comme ‘analogie’. *Le Démon de l’Analogie* devient cependant non tant une réflexion sur la genèse d’une oeuvre, comme le titre et la première phrase (toujours non sans rappeler Poe) laisseraient supposer („Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d’une phrase absurde ?” OC. p.272.), mais thématise plutôt l’échec d’un genre de lecture. C’est une bribe de phrase ou, plus exactement, de vers soi-même métalinguistique („La Pénultième/Est morte” *ibid.*) qui sert de point de départ à une dramatisation du rapport entre texte poétique et lecture critique. Cette

¹ cf. à ce sujet Jean Starobinski: *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. Genève: Skira, ©1970 et Dorothy Zayatz Baker: *Mythic masks in self-reflexive poetry: a study of Pan and Orpheus*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986.

² Pour une étude plus complète de ce texte nous renvoyons à l’analyse de Barbara Johnson (dans *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979. pp. 193-211.) dont nous nous sommes partiellement inspirées.

thématisation de la lecture comme pratique désespérée nous conduit à un texte autrement énigmatique où la fonction de la lecture est également mise au premier plan.

Il est évidemment impossible de rendre compte en quelques phrases d'un texte aussi complexe que *Les Chants de Maldoror*. Ce qui nous intéresse avant tout c'est en ce qu'il est devenu l'oeuvre fondatrice de la poésie moderne: à savoir l'inscription d'une problématique de l'écriture „dans la textualité même et comme objet de cette textualité”. A côté des textes mallarméens c'est l'oeuvre de Lautréamont qui incarne le mieux la prise de conscience de la poésie d'elle-même. Mais l'étiquette facile de métapoésie risque d'occulter des différences fondamentales bien que ce soit pour des raisons et par des moyens très différents que chez ces deux auteurs la poésie devient parole sur elle-même. La crise qui est à l'origine de l'entreprise de Lautréamont est d'une toute autre nature — c'est une crise des valeurs et de l'écriture romantiques. C'est le discours romantique qui, dans sa thématique comme dans sa rhétorique, sert de pré-texte à l'exploration méthodique de l'objet littéraire, c'est en passant par la caricature d'un courant littéraire bien précis que le texte devient une expérience des limites de la littérature.

L'importance de la problématique de la lecture a été mise en évidence à leur temps par les analyses du groupe Tel Quel. L'investissement ironique (comme moyen de faire éclater le discours ambigu des romantiques de l'intérieur), pour être reconnu, exige une lecture lucide, et le lecteur est effectivement mis en cause dès le début. En dehors des apostrophes directes (mises en garde ambiguës, dont le lieu d'origine reste incertain à cause du dédoublement du sujet de l'énonciation, c'est-à-dire d'une fusion du narrateur et de son héros), il se trouve identifié — par une mise en abyme au niveau des personnages — tantôt à une victime de Maldoror tantôt à Maldoror lui-même. La question primordiale de l'interprétation se trouve également mise en scène grâce à une thématique accentuée du chemin étroitement liée à celle du regard.

De plus, le travail intertextuel (ou transtextuel”si l'on préfère)

* Claude Bouché: *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*. Paris: Larousse, 1974. p. 11.

** cf. Gérard Genette: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

qu'entreprend Lautréamont lui permet d'inscrire, à un niveau supplémentaire encore, la fonction de la lecture dans les *Chants*. Lecteur d'autres textes et lecteur de son propre texte, il a recours à différentes modalités de réécriture: prélèvements sur les discours les plus divers et leur assimilation par le plagiat, opérations métatextuelles et parodie* (mode hypertextuel) de l'écriture romantique à travers ses clichés thématiques (lieux communs), ses mécanismes narratifs et ses automatismes rhétoriques. La mise à nu de la rhétorique se fait au moyen de commentaires explicites, de mises en image (cf. la parabole des baobabs comme mise en figure de la métaphore elle-même) ou, le plus souvent, d'une attaque qui subvertit la figure de l'intérieur en la prolongeant jusqu'à ses dernières conséquences (cf. la littéralisation des catachrèses).

La fusion de plusieurs modes d'expression (prise en charge du narratif par un texte qui se donne à lire comme poésie [Chants] et son dynamitage simultané par le discours poétique), le télescopage complexe des différents registres de l'écriture (interférences savantes entre le niveau de l'énoncé et celui de l'énonciation), les figurations contradictoires du lecteur (contraint de se reconnaître dans les personnages les plus opposés et cherchant désespérément son identité après ses métamorphoses multiples) résultent en un texte vertigineux, semblable au vol des étourneaux au début du chant V. Leurré par les miroitements internes de cette écriture spéculaire, le moins que le lecteur puisse dire c'est qu'il a été créé beaucoup „crétinisé“:

Certes, tout texte littéraire est non seulement générateur de métatexte critique, mais contient à priori un certain nombre de procédés et opérateurs stylistiques qui sont assimilables de façon très générale à un métalangage“. Ces éléments ont pour fonction d'assurer un minimum de lisibilité au texte et tendent, par conséquent, à se proliférer à des endroits où cette lisibilité est compromise par une déflation sémantique. Tels lieux stratégiques sont par exemple les frontières externes (et internes) du texte: titres, sous-titres, dédicaces, préfaces, avant-dires, avis au lecteur, épigraphes, exergues, notes, postfaces, etc. qui encadrent et déterminent le texte et en

* Pour un bon exposé des procédés parodiques de Lautréamont cf. Bouché op. cit.

** cf. Philippe Hamon: „Texte littéraire et métalangage“. *Poétique*, VIII, 1977, p. 261-284.

conditionnent la lecture. Ce texte „extérieur”, ce qu’on appelle, d’après Gérard Genette, le paratexte et qui — vu sa relation au texte co-présent — est, par définition, métalinguistique, est un lieu potentiel où peut se développer un discours métalinguistique explicite sur le texte englobant ou sur les codes en général. Une étude possible serait de voir quel usage réservent à ces éléments donnés — du point de vue de l’introspection poétique — les symbolistes français et les poètes de la génération précédente.

Il ne suffit certainement pas de recourir à une préface ni même de faire figurer une épigraphe en début de texte pour souligner l’appartenance du texte au discours littéraire. Ces opérations, étant trop habituelles, ont peu de chances d’avoir en elles-mêmes une valeur métapoétique. Pour mettre en relief leur fonction métalinguistique, il est souhaitable que leur emploi vienne se rajouter à d’autres facteurs (comme c’est le cas par exemple des notes explicatives insérées par Théodore de Banville à l’édition de 1873 de ses *Odes funambulesques*) ou qu’elles soient peu conventionnelle, qu’il y ait écart par rapport à l’usage habituel. Un exemple flagrant de cet emploi détourné est le fameux avis au lecteur^{*} au début des *Chants de Maldoror*. Cet exorde curieux est un bon exemple des procédés complexes utilisés dans la mise en garde du lecteur: avertissement effectif indiquant les dangers de l’entreprise dans laquelle le lecteur s’appête à s’engager, il ne fonctionne pas moins comme un piège et devient par là même la première démonstration du pouvoir assimilateur de la fiction.

En dehors des rapports intertextuels au sens strict (citations dans l’exergue, allusions contenues dans le titre — cf. *Le Démon de L’Analogie* ou la *Prose pour des Esseintes* de Mallarmé), le paratexte peut également expliciter des rapports d’architextualité. Ainsi les titres ou sous-titres qui indiquent l’appartenance du texte à tel ou tel genre ou mode d’expression littéraires („Poèmes”, „sonnet”, etc.). Cette référence au code du message passe généralement inaperçue, sauf si elle se heurte à nos habitudes de lecture ou si le texte lu ne se conforme pas à cette étiquette donnée par le texte à lui-même.

Ainsi par exemple quand le titre ou sous-titre renvoie à un système signifiant autre que le langage (*Images d’un sou*, poème-art poétique de Verlaine, *Illuminations* de Rimbaud, les innombrables références

^{*} Quoique, cette fois il ne fait pas partie du paratexte, mais constitue la strophe liminaire.

intersémiotiques — musicales ou picturales — des symbolistes, etc.). La *Symphonie littéraire* de Mallarmé, ayant eu, un moment donné, le sous-titre „Trois poèmes en prose”, fait doublement défaut: non seulement y a-t-il interférence intersémiotique, mais, en plus, la perception générique du texte contredit à l'indicateur de genre. L'horizon d'attente est peut-être encore moins comblé dans le cas des *Chants de Maldoror* ou les *Poésies* de Lautréamont. (Les adjectifs tels que „épique”, „élégiaque”, „théâtral”, „romantique”, „prosaïque”, „poétique”, etc., intégrés à l'énoncé, peuvent d'ailleurs jouer la même fonction d'embrayage sur l'extratexte de l'histoire littéraire et sur ses découpages génériques*.)

Pour „boucler” notre aperçu nous évoquons en dernier lieu les paratextes qui se trouvent dans un rapport de commentaire explicite (mode métatextuel) avec le texte englobant. Les textes de Mallarmé relevant de ce type (la préface au *Coup de Dés*, *L'Avant-Dire* pour René Ghil, les notes pour *La Musique et les Lettres*) ainsi que certains de ses articles illustrent cette poétisation du discours critique dont nous avons parlée au début de cette étude. Conscient de ce déplacement, Mallarmé intitule son étude sur Richard Wagner „moitié article, moitié poème en prose” (lettre à Dujardin, OC. p.1592.). Dans sa *Bibliographie* du recueil *Divagations*, en s'expliquant sur la disposition typographique de l'ensemble des *Variations sur un sujet*, il écrit:

Les cassures du texte, on se tranquillisera, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination: une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. (OC. p.1576.)

L'intérêt de ces poèmes critiques (à la fois ceux de la crise et de la critique — cf. Johnson op. cit.) est qu'ils actualisent la crise dont ils sont censés apporter des nouvelles. Ils illustrent éminemment l'effacement de la frontière entre discours critique et discours poétique dont ils parlent. En déplaçant la ligne de partage entre „l'universel reportage” et la Littérature, ils témoignent du désir indéniable „de séparer comme en vue d'attributions

* cf. Hamon op. cit., p. 277-278.

différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel" (OC. p.857.).

Bibliographie

Baker, Dorothy Zayatz.- *Mythic masks in self-reflexive poetry: a study of Pan and Orpheus.*- Chapel Hill (N.C.): The University of North Carolina Press, 1986.

Bernard, Suzanne.- *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours.*- Paris: Nizet, 1959.

Biétry, Roland.- *Les Théories poétiques à l'Epoque symboliste (1883-1896).*- Bern: Peter Lang, ©1989.

Charpier, Jacques — Seghers, Pierre.- *L'Art poétique.*- Paris: Seghers, 1953.

Combe, Dominique.- *Poésie et récit: une rhétorique des genres.*- Paris: Corti, 1989.

Genette, Gérard.- *Introduction à l'architexte.*- Paris: Seuil, 1979.

Genette, Gérard.- *Palimpsestes: la littérature au second degré.*- Paris: Seuil, 1982.

Hamon, Philippe.- „Texte littéraire et métalangage”. *Poétique*, VIII, 1977, p. 261-284.

Johnson, Barbara.- *Défiguration du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne.*- Paris: Flammarion, 1979.

Kristeva, Julia.- *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé.*- Paris: Ed. du Seuil, 1974.

Lemaître, Henri.- *La poésie depuis Baudelaire.*- Paris: A. Colin, 1993.

Martino, Pierre.- *Parnasse et symbolisme*.- Paris: A. Colin, 1967.

Mauron, Charles.- *Mallarmé par lui-même*.- Paris: Seuil, 1964.

Michaud, Guy.- *Mallarmé*.- Paris: Hatier, 1971.

Meschonnic, Henri.- *Pour la Poétique*.- Paris: Gallimard, 1970.

Rey-Debove, Josette.- *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*.- Paris: Le Robert, 1978.

Starobinski, Jean.- *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.- Genève: Editions d'Art Albert Skira, ©1970.