

Table des matières

Introduction	7
Poésie fantastique et fantastique poétique	17
Le paradigme positiviste	25
Visionnaires et voyants	36
Poésie, diégèse, fantastique	39
<i>Une narrativité a priori?</i>	44
<i>Un référent obscur</i>	49
<i>Répétition, lyrisme, angoisse</i>	54
Poésie, description, fantastique	59
<i>Topographie et unheimliche</i>	63
<i>Imaginaire et imaginal</i>	70
<i>Poétique visionnaire et hypotypose</i>	75
Les démons de l'analogie	84
Inquiétude et mystère	97
Motifs	101
• CHIMÈRES	103
• OMBRES	125
Vengeances posthumes	128
Mort, amour, mémoire	135
Évocations	144
Ombres de soi-même	152
Sublimations mystiques	157

• LIEUX	165
Chambres	170
Ruines	175
Cimetières	178
Villes.....	180
Nature	187
• TÉNÉBRES	195
Épouvante et horreur	195
La vie grimaçante	201
<i>Caricatures de Dieu</i>	202
<i>Un bestiaire de cauchemar</i>	210
<i>The evil that men do</i>	216
Démonisme et révolte métaphysique	227
• VOIX.....	235
Silences d'en haut	239
Entendre le monde	244
Voix des morts.....	254
Langage	265
• NOMS	267
Le mystère d'un nom	268
Fonctions magiques	276
Du nom perdu à l'innommé	284
<i>Spectres, encore</i>	285
<i>Épiphanies ambiguës</i>	288
• MÉTRIQUE.....	293
Accords et discordances	294

Paradoxes temporels.....	296
Vertiges du même	300
Ruptures.....	311
Arithmétiques lyriques	314
• TRANSFIGURATIONS.....	319
L'image des images	319
Surgissements	321
Éblouissements	328
Tremblements	332
<i>Prémises du vide</i>	334
<i>D'un monde l'autre</i>	338
Conclusion	347
Bibliographie	351
Index	371

Poésie fantastique, fantastique poétique

Prémises théoriques

La première question à poser lorsque l'on cherche à définir la poésie fantastique est celle des limites de la poésie elle-même. Sans vouloir entrer dans le débat sur les genres, qu'ont alimenté les analyses de Genette, D. Combe, J.-M. Schaeffer¹, entre autres, il est tout de même indispensable de tracer les frontières du corpus. La poésie fantastique, en premier lieu, est un sous-ensemble de la poésie comme *genre*, et non du «poétique» en tant que catégorie générale. Nous y intégrerons *a priori* tout texte qui, par sa forme et son énonciation, se donne à lire comme poésie dans le champ de conscience littéraire de son époque: en premier lieu, tout texte versifié non-théâtral². En effet, en dehors de cet «architexte» particulier, le vers demeure *per se*, au dix-neuvième siècle, un signifiant de poéticité. Même le simple retour à la ligne, dans le cas du *versum* dit «libre», sa façon d'occuper l'espace paginal, produisent un «effet de poésie» analogue à l'«effet de réel». Entre également dans ce vaste corpus, bien entendu, le poème en prose, qui, sans attendre la lettre de Baudelaire à Arsène Houssaye, en 1862, s'était déjà imposé dans le champ littéraire dès les romantiques, avec Chateaubriand et les textes qu'il attribue à sa sœur Lucile dans les *Mémoires*, ainsi qu'Alphonse Rabbe, Jules Lefèvre-Deumier, Xavier Forneret et surtout Aloysius Bertrand. Les synthèses de Suzanne Bernard, Yves Vadé, Michel Sandras ont retracé l'histoire de la codification de ce nouveau sous-genre, de sa genèse à sa maturité.

Mais les critères formels, énonciatifs, voire pragmatiques, ne suffisent pas. Si l'on met de côté tous les «signifiants de poéticité» légués par la tradition métrique et subvertis, mais non pas abolis, par les ruptures vers-libristes, la poéticité d'un texte tient avant tout au rapport qu'il institue

-
1. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1985, D. Combe, *Poésie et récit. Une Rhétorique des genres*, Corti, 1989, J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Seuil, 1989. Cf. aussi *Théorie des genres*, Seuil, 1986, avec des textes de Hans Robert Jauss, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel et Karl Vietor, outre les autres auteurs cités, ainsi que le quatrième chapitre d'*Anatomie de la critique*, de Northrop Frye, «Critique rhétorique: théorie des genres», (trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969).
 2. «Non-théâtral» plutôt que «non-dramatique», car le caractère dramatique peut être attribué par extension à un passage narratif, de même que la poésie en tant que genre doit être distinguée du «poétique» conçu comme catégorie.

entre l'ordre du monde et l'ordre du discours. Comme le rappelle justement Henri Meschonnic, à qui l'on pourrait difficilement reprocher de sous-estimer les critères formels de la poésie, tels que rime, mètre, rythme, ceux-ci ne prennent sens que sous-tendus par une posture fondamentale :

La rime et les métriques, associées à la poésie, sont à prendre – si on cherche à comprendre l'une par l'autre – par la poésie. Non la poésie par la rime et la métrique. Car cette prise dernière est ce qui constitue la théorie traditionnelle où l'hétérogénéité réciproque de la forme et du sens rend la rime dénuée de sens³.

Le genre poétique n'est donc ni une simple essence – la catégorie du «poétique» – ni la somme historique de ses attributs formels, mais se situe à l'intersection des deux, dans cet espace à la fois vaste et étroit où se réalise l'homogénéité du discours, la fusion d'une forme et d'un sens. Les textes relevant du genre poétique peuvent ainsi être distingués de tous les autres, par cette conception langagière bien particulière : d'un côté, des textes qui présupposent un ordre extérieur au langage, auquel ce dernier doit se conformer ; de l'autre, des textes qui, *sans pour autant désactiver la fonction référentielle*, posent comme pacte de lecture que c'est au sein du langage lui-même que réside le principe d'intelligibilité du monde. Cette bipartition, on le voit, ne recoupe pas exactement celle de Jakobson entre les discours où prédomine l'une ou l'autre fonction, référentielle ou «poétique». Elle ne recoupe pas davantage la distinction de Käte Hamburger entre la «fiction» et le «lyrique», puisque celle-ci place au centre de la problématique le *je-origine*, l'instance d'énonciation. Ici, il s'agit plutôt d'une «posture illocutoire», pour reprendre une formule que Philippe Hamon utilise à propos du réalisme⁴ : le genre poétique dans toutes ses composantes, notamment formelles, procède directement de ce que l'on pourrait appeler une «posture orphique», au sens où l'entend Mallarmé lorsqu'il écrit à Verlaine que le projet qui devra s'incarner dans son livre est celui d'une «explication orphique de

3. *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 211.

4. «Un discours contraint» in *Littérature et réalité*, G. Genette et T. Todorov édés, Seuil, 1982, p. 132.

la Terre⁵». En d'autres termes, le propre du langage poétique est d'être tendu par une nécessité interne vers la révélation, ou l'« explication » des relations, autres que celles de la simple logique, qui construisent un univers. Et ceci n'exclut nullement le monde sensible : lorsque Hugo, dans tel poème de *La Légende des siècles*, explore les ténèbres rutilantes du monde sous-marin, il ne prend pas le monde sensible comme simple prétexte à une construction langagière. Par le biais d'un « réalisme fantastique » ou d'un « concrétisme visionnaire », il cherche bien au contraire à suggérer comment le monde matériel s'intègre à un ordre poétique auquel seul le langage peut pleinement donner accès⁶.

D'une manière analogue, le projet mallarméen inabouti du Livre n'aurait pu exclure la matière : si, comme il dit, en forme de conclusion à l'interview de Jules Huret, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », c'est parce que ce monde est de toutes parts l'ébauche d'une parfaite Nécessité, qui n'est plus pour lui, à partir de 1866, d'ordre transcendant, et que seul l'art peut manifester⁷. Ce n'est pas un

-
5. Lettre du 16 novembre 1885, *Œuvres complètes I*, Bertrand Marchal éd., Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998. Toutes les références à Mallarmé seront tirées de cette édition (OC).
 6. Georges Cattai, à juste titre, fait du milieu sous-marin l'un des grands paradigmes de l'imaginaire hugolien : « Le pouvoir de Hugo réside dans l'ambiance ambiguë où nous aventure ce conjureur, dans la machination dont nous devenons complices. Par la puissance incantatoire de son verbe, le songeur plante son cauchemar dans la réalité. Il nous immerge dans un élément qui n'est pas le nôtre, et dont les densités ou les dimensions déconcertent. Les choses trempent dans une lueur sous-marine. Le rêve est pour lui l'aquarium de la nuit ». *Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Plon, 1965, p. 35.
 7. La poésie en particulier, même si « un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Valéry suit ses traces dans « L'Amateur de poèmes », un texte en prose très mallarméen d'*Album de vers anciens*. D'une manière générale, l'obsession d'une nécessité perdue, dans l'ordre des mots comme celui des choses, explique largement la « déréalisation » du monde depuis le milieu du dix-neuvième siècle : « La réalité manque, si l'on veut, de nécessité, pour puiser dans le langage de la scolastique, et il est certain que la mort de Dieu, la perte de la source de nécessité métaphysique, a plongé notre siècle en particulier dans une contingence qui empêche la réalité, pour beaucoup, d'être pleinement réelle. » (Michael Edwards, « Dialectique du rêve et du réel », *Vérité poétique et vérité scientifique*, Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 85).

«arrière-monde» qu'il vise à suggérer: son poème, plutôt, vise à dévoiler la totalité du réel, à en creuser la perspective, par le «mystère d'un nom». Comme l'énonce la «Prose pour Des Esseintes», son entreprise poétique se nourrit de «vues et non de visions»: le langage n'opère pas un retour au «ciel antérieur où fleurit la Beauté», mais un parachèvement de l'ici et maintenant, un accomplissement harmonique de l'être⁸.

À l'inverse, dans le cadre d'une littérature qui se veut non-poétique, le langage, aussi sophistiqué soit-il, ne met pas en avant ce principe épiphanique, si ce n'est dans un sens purement aristotélien, en tant que la syntaxe reflète les réseaux de causalité qui constituent le maillage logique du monde⁹. Ce dernier, dans toute son épaisseur, dans toute sa contingence, garde un primat très net. Il s'agit là, précisons-le toutefois, d'un cas d'école, car rares sont les romans, par exemple, qui ne comportent absolument pas, du moins par intermittences, de «poétique» au sens catégoriel. Le modèle du non-poétique serait un texte qui, à la limite, se présenterait *en creux*, structure absente où le hors-texte pourrait illusoirement faire entendre sa présence compacte. Primat du référentiel, donc, et laïcisation complète du langage, dépouillé de ses derniers prestiges orphiques: l'air est connu. Mais il convient d'insister sur le fait que le discours poétique, lui, n'est pas exempt de référentialité, contrairement à certains dogmes structuralistes, disséminés surtout par la plume de Riffaterre¹⁰. La référence, hormis dans quelques cas extrêmes, que l'on

8. Dans la «Prose» pour Des Esseintes: «Oui, dans une île que l'air charge/De vue et non de visions,/Toute fleur s'étalait plus large/Sans que nous en devisions», (*OC* 29). Pour Bertrand Marchal, il s'agit là d'une «révélation naturaliste» (*OC* 1176) qui détermine toute la poétique de Mallarmé après 1866: «Cette île n'est pas un monde idéal, une illusion de poète; elle est cette terre, simplement offerte à qui sait voir, l'opposition entre vue et vision reprenant celle, dans "Toast funèbre", du regard et du rêve» (*ibid.*).

9. Le parallélisme logico-grammatical est développé par Aristote dans ses *Analytiques*. Wittgenstein, dans le *Tractatus*, renchérit sur cette idée, en assimilant le non-dicible au non-réel, et en proposant comme tâche à la philosophie de soigner les «maladies du langage», fauteuses d'illusions funestes, au premier rang desquelles la métaphysique sous toutes ses formes. Bertrand Russell, en prônant un rigoureux isomorphisme entre langage et réalité physique, va dans le même sens.

10. «L'Illusion référentielle», in T. Todorov et G. Genette, éd., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1978.

trouve plutôt après 14-18¹¹, n'est jamais une pure illusion: le texte poétique se réfère bien à du hors-texte, mais différemment et à un autre niveau. Ce n'est pas la pure présence des choses ou des êtres qu'il cherche à mimer, c'est le texte du monde, compris comme son sens intime et sa «révélabilité¹²».

Cela ne saurait signifier pour autant que tout poème, en vertu de cette *intentio operis* qui le caractérise à l'encontre du théâtre et du récit, puisse être qualifié de fantastique. Alain Vircondelet, dans la préface de son anthologie, se laisse emporter par un enthousiasme qui nuit quelque peu à l'objet qu'il a eu le mérite de mettre à jour, lorsqu'il déclare que «la poésie ne peut être que fantastique» et que «le reste n'est que fariboles et douce musique de nuit¹³». Soyons sérieux: une notion n'existe que par ses limites et ses contraires, et la douce musique verbale du lyrisme, pour n'être pas «fantastique», ne saurait être reléguée parmi les «fari-boles». Ceux qui, les premiers, ont fait émerger le sous-genre d'une «poésie fantastique» se sont heurtés à l'extrême difficulté que pose la

-
11. Tzara, en 1918, fait une distinction intéressante entre la poésie comme «moyen d'expression» et comme «activité de l'esprit», autrement dit entre signifiant et signifié poétiques: «Aussi mal définie qu'ait pu être la poésie au moment où les romantiques parlaient pour la première fois d'une manière consciente de l'*ineffable* et de l'*inexprimable* tout en essayant de l'exprimer, nous avons toutes les raisons de croire que le problème de la poésie en tant que moyen d'expression ne se posait pas pour eux [...] La séparation [avec René Ghil] à l'intérieur de la poésie, de la poésie-moyen d'expression et de la poésie-activité de l'esprit, devient encore plus sensible, et c'est décidément sur le second plateau de la balance que désormais on cherchera le poids des nouvelles conquêtes». (*Essai sur la situation de la poésie*, cité par J.-M. Gleize, *La Poésie. Textes critiques xiv^e-xx^e siècle*, Larousse, 1995, pp. 469-70). On peut rapprocher cette vue historiciste de l'idée selon laquelle la poésie vise à «une transformation qualitative des signifiés» (Jean Cohen, «Théorie de la figure», in *Sémantique de la poésie*, Seuil, 1979, p. 125).
 12. Notion-clé dans l'ontologie heideggerienne: «Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont les gardiens de cet abri. Leur garde est l'accomplissement de la révélabilité de l'Être, en tant que par leur parole ils font accéder au langage cette révélabilité (*Offenbarkeit*), et la conservent dans le langage» (*Lettre sur l'humanisme (Über den Humanismus)*, trad. Roger Munier, Aubier, 1973, pp. 14-15).
 13. *La Poésie fantastique française*, Paris, Seghers, 1973, p. 23.

définition du fantastique lui-même, en tant que catégorie. Ainsi Patrick Murphy, dont il faut saluer le travail de pionnier dans le domaine anglo-saxon, apparaît-il trop enfermé dans la triade todorovienne – étrange, fantastique « pur », merveilleux – lorsqu'il propose de couvrir la gamme très étendue des textes qu'il étudie :

Fantastic poems range in the material they treat from the strange but explainable to the utterly fanciful, from horror to wonder, and from the rigidly verisimilitudinous to the purely surrealist. They may utilize traditional prosody or may avail themselves of the discontinuities and fragmentation of modernist free verse. They may use as setting the primary world, a secondary world, or a combination of the two¹⁴.

Une vue aussi inclusive tend à confondre, entre autres, le fantastique et la fantaisie, ce qui est particulièrement gênant, et risque d'apporter de l'eau au moulin de ceux qui, comme l'auteur de *l'Introduction à la littérature fantastique*, refusent l'idée d'une poésie relevant de cette catégorie. Nous y reviendrons un peu plus loin. Pour l'instant, rappelons que le fantastique est un concept historiquement déterminé, motivé par une *weltanschauung* à laquelle il s'oppose frontalement, celle du rationalisme occidental, façonnée par les Lumières et achevée au milieu du siècle suivant par un courant de pensée que l'on peut désigner, par commodité et malgré certains inconvénients, sous l'étiquette de positivisme. Si l'on veut cerner plus clairement les contours de cette littérature fantastique « fille de l'incroyance », selon la formule de Louis Vax, il faut revenir un instant sur le paysage intellectuel qui la voit naître et se développer.

14. «Foreword» by Patrick D. Murphy, in *The Poetic Fantastic. Studies in an Evolving Genre*, Patrick D. Murphy et Vernon Hyles, éd., New York & Londres, Greenwood Press, 1989, p. II.

Le paradigme positiviste

Au dix-neuvième siècle, cette «explication orphique» que projetait Mallarmé est d'autant plus urgente que le monde, avec l'arrivée en Europe du machinisme, du capitalisme et de l'urbanisation industrielle, se trouve, aux yeux de beaucoup, menacé de «dé-signifiante». Marcel Gauchet a analysé ce «désenchantement du monde» dans un essai brillant, qui paradoxalement fait du christianisme lui-même, «religion de la fin des religions», l'agent et le vecteur culturels de ce nouveau paradigme¹⁵. Nous utilisons ce terme ici dans la définition que lui a donnée Thomas Kuhn, à savoir «l'ensemble des croyances, des valeurs reconnues, et des techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné¹⁶». Culturellement, la période allant du romantisme à la Belle Époque est un affrontement entre ces deux grands paradigmes que sont la rationalité expérimentale et la nébuleuse des idéalismes de toutes sortes. Il est clair, pour le moins, que le refus nietzschéen des arrièremondes va à rebours de la sensibilité poétique majoritaire du siècle: ce n'est pas l'au-delà, l'horizon métaphysique des phénomènes, qui apparaît comme un mirage méprisable, mais bien plutôt l'«en-deça» que constitue un réel dégradé, une «prose du monde» qui n'est plus à la hauteur des capacités et des exigences herméneutiques de l'esprit.

Parmi les nombreux symptômes de cette inquiétude devant la modernité rationaliste, il faut citer les textes poétiques qui constituent de véritables cris d'alarme contre la science, ou plus exactement le *scientisme*. Outre le sonnet de Poe, «To Science», dont Mallarmé donnera une traduction en prose, les attaques de Musset contre les héritiers de Voltaire et celles de Gautier contre la laideur des machines, on peut se référer à ce passage de Vigny dans «La Maison du berger», I, v. 120-126:

La distance et le temps sont vaincus. La science
Trace autour de la terre un chemin triste et droit.
Le Monde est rétréci par notre expérience
Et l'équateur n'est plus qu'un anneau trop étroit.

15. *Le Désenchantement du monde*, Gallimard, 1985.

16. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983, p. 238.

Plus de hasard. Chacun glissera sur sa ligne,
Immobile au seul rang que le départ assigne,
Plongé dans un calcul silencieux et froid¹⁷.

À partir d'un angle différent, mais dans un esprit analogue, Banville s'en prend à Courbet, dont la peinture, inspirée par une conception positiviste, a selon lui vulgarisé et «aplati» la nature. Il étale sa verve satirique dans l'une des *Odes funambulesques* intitulée «Bonjour, Monsieur Courbet»:

Moi, saisi de douleur, je m'écriais: «Cybèle!
Ouvrière qui fais la farine et le vin!
Toi que j'ai vue hier si puissante et si belle,
Qui t'a mordue ainsi, Nourrice au flanc divin?»

La Déesse, entendant que je criais à l'aide,
Fut touchée, et voici comme elle me parla:
Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
C'est que Monsieur Courbet vient de passer par là! ¹⁸

Certes, on pourrait objecter que quelques poètes, sans même attendre le nouveau siècle, embrassent l'ère nouvelle et se proposent même d'en être les hérauts, à défaut d'en être les acteurs. On sait la tendance positiviste inhérente aux parnassiens, notamment à certains d'entre eux, de formation scientifique, tels Sully Prudhomme, traducteur en vers de Lucrèce et auteurs d'hymnes pompiers au Progrès. Dans un style plus radical – on serait tenté de dire plus «viril¹⁹» – Victorine Choquet, *alias*

17. *Œuvres poétiques*, Jean-Philippe Saint-Gérard éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 199. Toutes les références à Vigny seront tirées de cette édition (*OP*).

18. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. III, Peter J. Edwards éd., Paris, Champion, 1995, p. 137. Toutes les références à Banville seront tirées de cette édition (*OPC*) avec le numéro du tome.

19. Comte lui-même, dans la première leçon du *Cours de philosophie positive*, décrit la troisième phase dans le développement intellectuel de l'humanité comme «l'état viril de notre intelligence». Certes, l'adjectif, sous sa plume, est ici synonyme d'«adulte», mais il n'est pas interdit d'y voir, par connotation, une identification au «féminin» de tout ce qui n'est pas l'intelligence rigoureuse et froide du fait objectif.

Louise Ackermann, adresse à la nouvelle «religion» cet hommage à la fois vibrant et ambigu :

Il s'ouvre par-delà toute science humaine
Un vide dont la Foi fut prompte à s'emparer.
De cet abîme obscur elle a fait son domaine;
En s'y précipitant elle a cru l'éclairer.
Eh bien! nous t'expulsons de tes divins royaumes,
Dominatrice ardente, et l'instant est venu :
Tu ne vas plus savoir où loger tes fantômes;
Nous fermons l'Inconnu.

Mais ton triomphateur expiera ta défaite.
L'homme déjà se trouble, et, vainqueur éperdu,
Il se sent ruiné par sa propre conquête :
En te dépossédant nous avons tout perdu.
Nous restons sans espoir, sans recours, sans asile,
Tandis qu'obstinément le Désir qu'on exile
Revient errer autour du gouffre défendu²⁰.

Celle qu'Anatole France surnommait la «sainte de l'athéisme» reconnaît dans la deuxième strophe que l'homme ne peut vivre sans inconnu, et que la science peine à combler le gouffre du Sens. Les «fantômes» de la foi sont donc, dans cette optique, enfantés moins par la peur de l'inconnu que par celle du vide. On trouve une idée analogue dans certains contes de Maupassant, notamment dans «La Peur». L'œuvre de Jules

20. «Le Positivismisme», in *Poésies philosophiques*, A. Lemerre, 1877, cité par Christine Planté, *Anthologie des femmes poètes au dix-neuvième siècle*, Presses Universitaires de Lyon, p. 127. Barbey, qui consacre un compte rendu au recueil dans *Le Constitutionnel*, admire cet «athéisme net, articulé et définitif» (*ibid.*, p. 126). Dans un autre poème du recueil, intitulé «De la lumière!» en référence aux dernières paroles de Goethe, elle pousse encore plus loin ce ton désabusé, conférant à la science un pouvoir essentiellement négatif de destruction des mythes :

Sans doute elle [la Science] a rendu nos ombres moins funèbres;
Un peu de jour s'est fait où ses rayons portaient;
Mais son pouvoir ne va qu'à chasser des ténèbres
Les fantômes qui les hantaient (p. 128)

Verne peut être lue, dans ce contexte, comme un effort puissant pour réunir science et mythe, conférer à l'épopée de la conquête positive du monde – les « voyages extraordinaires » – une structure et une tension archétypales²¹. Mais le créateur du capitaine Némoto laisse entrevoir, dès *L'Île mystérieuse*, le revers de la « mission » occidentale de soumission du monde à l'ordre du *logos* positif. La moderne science-fiction, qui balbutie alors en France avec J.H. Rosny Aîné et Jacques Robida, connaîtra au vingtième siècle une trajectoire analogue, sa veine dystopique l'emportant de loin sur l'optimisme relatif d'un Alexis Tolstoï ou d'un Isaac Asimov. Mais quelle que soit leur position ultime face au scientisme, les poètes, plus que tous les autres créateurs, reconnaissent le formidable défi que représente ce qui est devenu, à la faveur de grandes coupures historiques et épistémologiques, le paradigme dominant du siècle.

Là encore, certains objecteraient qu'il est réducteur d'enfermer les conflits idéologiques nombreux et complexes qui agitèrent l'Europe entre la Révolution française et la Première Guerre Mondiale dans le seul duel matérialisme-idéalisme, ou positivisme-spiritualisme. De fait, il importe de reconnaître, sans pour autant chercher un alibi facile dans l'indéfinie complexité de l'Histoire, que la crise du sens qui façonne le paysage mental et imaginaire des romantiques n'est pas la même que celle qui sévit à l'arrière-plan des interrogations angoissées de Baudelaire et de ses successeurs. Les romantiques se débattaient dans un travail de deuil métaphysique : une instance supérieure du sens s'était abîmée, avec l'Ancien Régime pour Chateaubriand et Vigny, avec l'élan prométhéen de la Révolution, puis de l'Empire, pour les « enfants du siècle²² ». Pour presque tous, 1848 est la véritable ligne de « partage des eaux » du siècle. L'illusion lyrique, en se brisant sur les sabres de Cavaignac, emporte dans son naufrage les vestiges d'un idéal qui avait trouvé dans l'identification de l'artiste au mouvement des peuples son dernier avatar.

21. Cf. notamment Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000 (rééd.)

22. Marcel Schwob, dans la préface de *Cœur double*, cite le cas d'un jeune homme qui s'était suicidé, pour avoir compris, après une douloureuse introspection, qu'il ne pourrait jamais égaler le destin de Napoléon. Qu'il soit historiquement vrai ou faux, ce fait divers a valeur d'un mythe emblématique et générationnel pour les romantiques français.

Baudelaire et les symbolistes prendront acte du fait qu'ils sont tous, à leurs corps défendant, des enfants adoptifs du général Aupick.

Autre argument possible contre le refus de réduire l'*bénaurme siècle* au duel gigantomachique entre la raison positive et l'intuition spiritualiste : plusieurs mouvements ont tenté de dépasser cette opposition, de la subsumer dans une problématique *aufhebung*. De nombreuses passerelles, il est vrai, ont été jetées entre les deux rives, et l'on peut citer certains scientifiques éminents qui se sont livrés à des expérimentations douteuses, notamment dans le domaine du spiritisme. Le cas du britannique William Crookes, prix Nobel de chimie en 1907, est assez typique :

Crookes conduisit, avec la même rigueur, des enquêtes sur les manifestations spirites. Les procès-verbaux de ses expériences avec la médium Florence Cook, qui matérialisait un double appelé Katie King, connurent un grand retentissement, comme en témoignent, par exemple, un conte et un roman de Villiers de l'Isle-Adam, «Les Expériences du Dr. Crookes» et *L'Eve future*, ainsi que plusieurs allusions de Huysmans, notamment dans *Là-bas*. À la suite, dans un mouvement qui accrédite à l'excès l'inductionnisme et le primat du témoignage oculaire en matière de science, de nombreux savants comme les Curie, Branly, d'Arsonval, Crawford ou encore Oliver Lodge et Barrett, prêtèrent leur nom, et même leur foi, à ces expérimentations²³.

Dira-t-on pour autant que les fumées de l'irrationnel s'infiltrèrent dans le temple de la Science, par des fissures qui seraient comme les tares héréditaires, la malédiction zolienne de la «famille» européenne? C'est exactement l'inverse : la Raison conquérante veut étendre son empire au-delà des frontières qu'elle a provisoirement tracées autour du monde matériel et organique. Loin de remettre en cause le paradigme fondamental, cet intérêt passager de la «science» pour des territoires que le dix-huitième siècle avait abandonnés à l'occulte et à la superstition montre une confiance sans bornes dans ses présupposés ontologiques.

23. Noël Cordonnier, *Max-Anély et les fantômes. Les débuts littéraires de Victor Segalen*, Paris, Editions Kimé, 1995, p. 83.

Comme le note Eliade dans *La Nostalgie des origines*, «l'important élément nouveau du spiritisme moderne est sa conception matérialiste²⁴». Emile Faguet, dans l'article qu'il consacre aux émules de Delphine de Girardin et de la Blavatsky dans un numéro de la *Revue bleue*, en 1897, va exactement dans ce sens: «Les spirites ont à l'égard des positivistes, qu'ils appellent «matérialistes» les allures les plus rogues du monde [...] Or les spirites sont les spiritualistes les plus matérialistes qui existent²⁵».

Cette prégnance du paradigme positif, y compris dans le domaine de l'illuminisme, prouve encore à quel point il détermine et informe les esprits du siècle. Plusieurs «mages» réclament sa caution, dont Stanislas de Gaita, le (re) fondateur de la Rose-Croix. Ce dernier, dans les années quatre-vingt, lançait cet hommage ampoulé aux

expérimentateurs hardis, profonds penseurs, qui, en appliquant au monde hyperphysique les procédés même de la science positive, avez établi l'inébranlable base d'un monument synthétique des connaissances humaines et posé la première pierre du temple auguste où se célébrera – l'heure est proche – la réconciliation solennelle des deux sœurs ennemies: la Science et la Foi²⁶.

Réconciliation, mais pas sur un pied d'égalité: la «foi» – dont le contenu ici est opportunément laissé dans le vague – emprunte sa démonstration, son apologétique, aux méthodes expérimentales. S'il s'agit d'un catéchisme, pour reprendre le terme de Comte lui-même, il

24. Paris, Gallimard «Idées», 1971, p. 88.

25. Cité par Cordonnier, *op. cit.*, p. 82. L'auteur de cet intéressant essai sur le paysage intellectuel dans lequel mûrit le jeune Segalen enfonce le clou: «Il faut y insister: si les protocoles expérimentaux en matière de métapsychique manquent singulièrement de rigueur, la notion de science qui les gouverne pêche par excès et non par défaut de scientificité» (p. 84).

26. Cité par J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977, p. 144. À l'inverse et plus logiquement, il est vrai, Péladan, en bon «halluciné raisonnant», se positionne clairement contre ses adversaires idéologiques dans *La Science, la religion, la conscience. Réponse à MM. Berthelot, Brunetière, Poincaré, Perrier, Brisson, de Rosny et Sarrachaga* (Paris, Chamuel, 1895), ainsi que dans *La Réfutation esthétique de Taine* (Mercure de France, 1906).

est bel et bien positiviste. Du reste, cette déclaration d'un personnage par ailleurs plus que douteux est à mettre en parallèle avec la trajectoire propre du mouvement philosophique initié par Comte. Celui-ci, comme Kant, rejetait la métaphysique dans le domaine de l'inconnaissable, et conseillait seulement d'en détourner l'intelligence, pour asseoir l'empire de cette dernière sur la réalité sensible. Mais d'autres, comme Renan, ne s'en tiennent pas à cet agnosticisme prudent : dans *L'Avenir de la science*, l'ex-séminariste revendique pour l'investigation positive les territoires jusque-là dévolus à la philosophie morale et à la théologie. Un autre «mage», Hippolyte-Léon Dénizard Rivail, *alias* Allan Kardec (1804-1869), apparaît aussi, à première vue, comme un curieux cas de schizophrénie idéologique. Lui qui écrit, dans un esprit qui préfigure l'école de Jules Ferry, des manuels scolaires sur l'arithmétique et la morale, publie en 1857 son *Livre des esprits*, qui fera concurrence au *Dogme et rituel de haute magie* d'Eliphas Levi. Mais il n'y a là aucune contradiction, la doctrine du pseudo-druide se proposant de concilier l'idée de la réincarnation avec la foi républicaine en un Progrès indéfini de l'humanité. L'individu «spirituel», à chacune de ses morts naturelles, passe une sorte d'examen – toujours le modèle scolaire – pour accéder à une nouvelle naissance plus lucide, plus sage. L'expérience que les hindous qualifiaient de «karmique» est ici intégralement positive. Quant au théosophe-mathématicien Hoene Wronski, dont la «loi de création» exerce une influence discrète mais profonde sur plusieurs poètes qu'avaient pu tenter une sorte de néo-pythagorisme, il a

constamment affirmé son hostilité au mysticisme. Selon lui, il y revient avec insistance, le mysticisme constitue une réelle paralysie de la raison. Il fonde sa foi sur la raison : se déclarer hors d'elle, c'est se déclarer contre elle²⁷.

27. Nicole Celyrette-Pietri, «Valéry et Wronski» in *Paul Valéry. Musique, mystique, mathématique*, Paul Gifford et Brian Stimpson, éd., Lille, Presses universitaires de Lille «Problématiques», 1993, p. 158. Suit cette citation de Wronski : «Par une détermination intérieure ou subjective de la raison, le sentiment mystique lui offre, dans notre intimité, l'illusion de l'absolu [...] il détourne ainsi la raison de la voie objective ou extérieure sur laquelle seule elle peut parvenir à la réalité même de l'absolu (*Prospectus de la philosophie absolue et son développement*, Paris, au dépôt des ouvrages de l'auteur, 1878, p. 101)

Lorsque même ceux qu'il désigne comme adversaires empruntent révérencieusement ses principes de base, on peut dire, assurément, qu'un modèle cognitif s'est imposé. D'ailleurs, tel est bien l'avis des contemporains, que ce soit – pour le déplorer – des rebelles comme Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam, d'un côté, ou de l'autre des apologistes tels que Marcelin Berthelot, qui dans *Science et éducation*, en 1901, déclarait que le propre du siècle écoulé était d'avoir marqué «l'influence prépondérante de la science sur la direction des choses humaines²⁸». Les historiens des idées, dans leur majorité, partagent aujourd'hui cette vue, selon laquelle les fondamentaux du positivisme – entendu au sens large – ont constitué

un état d'esprit assez communément partagé, que l'on retrouve, à des degrés divers, chez Renan, Taine ou Durkheim en France, John Stuart Mill ou chez Spencer en Angleterre – et ce quels que soient les désaccords théoriques (on pense à Renan, qui avouait n'avoir jamais pu être comtien), les distances prises à l'égard de Comte (on pense à J. S. Mill) ou les critiques qui lui furent adressées. De cet état d'esprit général positiviste, de ce positivisme diffus, on a pu ainsi écrire qu'il avait dominé pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁹.

De fait, quelles sont les idées sur lesquelles les auteurs cités³⁰, malgré leurs inévitables querelles de chapelle, se retrouvent et dont ils font leur socle épistémologique commun? En prenant en compte les précurseurs qu'ils se reconnaissent eux-mêmes, Francis Bacon, Descartes, Hume, et leurs héritiers directs au début du vingtième siècle, Wittgenstein, Russell, le Cercle de Vienne, on peut mettre en avant trois «théorèmes» essentiels qui définissent une conception de la connaissance, et même de la culture, que l'on peut appeler positivisme ou scientisme³¹:

28. Cité par Pierre Kahn, *Le Positivisme*, Paris, Quintette, 1996, p. 12.

29. Pierre Kahn, *ibid.*, p. 10.

30. Auxquels il faudrait ajouter Emile Littré (*De la philosophie positive*, 1845), Claude Bernard et son disciple Paul Bert, Pierre Laffitte, directeur de la *Revue occidentale*, et Lucien Lévy-Brühl (*La Philosophie d'Auguste Comte*, 1900).

31. Le terme de «scientisme» aurait été forgé par Jacques Maritain en 1911. Il a l'avantage de ne pas pouvoir, comme «positivisme», se laisser réduire à un mouvement particulier à l'intérieur de ce qui fut un courant historique majeur.

- le primat du fait, et la vérifiabilité expérimentale de la théorie (ce que Comte nomme « théories réelles », à l'inverse des « théories quelconques » de la philosophie spéculative)
- le principe d'intelligibilité, qui rejette toute notion de mystère intrinsèque (l'« infracassable noyau de nuit » de Breton). Pour paraphraser la formule de Berkeley, *esse est intellegi*: il n'y a pas de limite *a priori* à la connaissance scientifique, et ce qui ne pourrait être compris positivement n'est qu'une chimère métaphysique, dénuée de toute réalité. Tout réel peut se comprendre (question de temps) et peut aussi être formulé: pour Wittgenstein et Russell, les « maladies du langage » sont le principal obstacle à la connaissance.
- la perspective « imprenable » du sujet connaissant, qui demeure extérieur à son objet, et peut même se prendre lui-même pour objet, sans que la neutralité et la fiabilité de son regard en soit affectées.

On le devine, la plupart des réfractaires au scientisme ont maille à partir avec ces deux derniers points, le premier étant passible d'une sorte de « séparation des pouvoirs », comme celle qu'avaient initiée, en leur temps, les Nominalistes. Le principe d'intelligibilité ne pouvait que heurter de plein fouet une mentalité ressentant le « mystère », dans le sens au moins résiduellement religieux du terme, comme un oxygène indispensable de l'esprit, un excédent inépuisable du Sens. Pour de nombreux auteurs de la fin-de-siècle, tels Maeterlinck, un univers où plus rien ne résisterait au savoir positif serait le cauchemar ultime³². Il existe donc un clivage très fort entre deux catégories d'esprit, ceux qui postulent le sens comme épuisable, et ceux qui rejettent avec mépris, avec horreur parfois, cette vue totalisante.

Enfin, ce que l'on pourrait appeler le mythe fondateur de la pensée scientifique, à savoir cette « extériorité », ce non-lieu inviolable à partir duquel scruter l'ensemble du réel, dont l'origine se trouve peut-être dans le dualisme cartésien, est ce qui rencontre au dix-neuvième siècle la plus forte résistance. Déjà, on s'en souvient, Berkeley s'était opposé sur ce

32. Cf. M. Viegnes, « Le problème de l'inconnaissable dans les essais de Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, 1991, pp. 67-81.

point à Descartes. Mais si la plupart des créateurs, à partir du romantisme, rejettent catégoriquement un savoir qui n'impliquerait pas l'homme dans toutes ses dimensions – affective, morale, esthétique – on voit là également, et de façon plus inattendue, une ligne de fracture à l'intérieur de la mouvance scientiste. Renan, lorsqu'il rédige *L'Avenir de la science* en 1848, se démarque du refus de Comte de distinguer entre des sciences de la nature et des sciences que l'on qualifiera plus tard d'«humaines». C'est l'émergence de ces nouveaux *logoï* qui séparent les ultras et les modérés du mouvement: alors que Comte jette lui-même les bases de la future sociologie, il ne veut y voir qu'une extension de la physique au champ social, et l'on sait que son refus de prendre en compte la psychologie est l'une des causes de la rupture avec son «éminent ami» J. S. Mill, qui cesse de correspondre avec lui, également vers cette date-charnière de 48. Or, la difficulté qu'aura la psychologie pour trouver sa place dans le tableau des sciences au dix-neuvième siècle est révélatrice d'une contestation profonde de ce principe d'«objectivité» du savoir positif. Non seulement les créateurs, éternels explorateurs du sujet, mais aussi certains théoriciens résisteront à l'alignement de la psychologie sur les axiomes positivistes. De Maine de Biran à Bergson, en passant par Félix Ravaisson, Jules Lachelier et Emile Boutroux, les pionniers de la psychologie moderne anticipent, en quelque sorte, sur Heisenberg et son principe d'indétermination:

Le motif commun est en somme toujours de démontrer que la psychologie ne peut être constituée au niveau de l'expérience entendue dans un sens positiviste et matérialiste; d'établir qu'une telle expérience revient à mutiler, pour lui imposer un carcan, la réalité qu'on prétend étudier³³.

Dans ce contexte, l'avènement de la psychanalyse constituera au tournant du siècle une indéniable victoire pour le courant positiviste, le point de vue matérialiste de Freud étant largement conforme aux postulats de ce dernier. Avec lui, comme avec les principaux aliénistes du siècle, à la suite de Pinel, la psychologie cesse d'être considérée comme «la science

33. Fernand-Lucien Mueller, *Histoire de la psychologie*, tome I, De l'Antiquité à Bergson, Paris, Payot, 1976, pp. 328-9.

de l'intimité³⁴» pour devenir celle des profondeurs de la psyché: l'analyste, par le biais d'un regard nullement affecté par son propre inconscient, objectivise le sujet traité en mettant à jour les causes à lui-même cachées de ses actes et de ses pensées.

Globalement, donc, le duel entre le paradigme scientifique et ses adversaires est un schéma sans doute simplifié, mais néanmoins adéquat, du débat d'idées qui marque l'ensemble du dix-neuvième siècle, surtout dans sa seconde moitié. Mais comme le montreraient à satiété certains exemples tirés de la littérature romantique, dont l'*Onophrius* de Gautier, le formidable défi de l'esprit positif se fait déjà sentir aux esprits les plus lucides de la première moitié du siècle. Si peintres et romanciers, dès le milieu du siècle, ont pu être séduits par ce *zeitgeist*, la grande majorité des poètes y voient une menace mortelle, par le fait même qu'il s'oppose aux conceptions dominantes, jusqu'à lors, de la poésie. Certains, pourtant, se laisseront tenter: des parnassiens, nous l'avons vu, mais également un René Ghil, qui pense pouvoir «se passer de l'Eden», et enfin ceux qui, à la Belle Époque, se sentiront «las de ce monde ancien». Il reste un cas paradoxal, celui de Hugo, qui en génie de la *coïncidentia oppositorum* proposera une improbable et titanesque synthèse entre spiritualisme et sens positiviste de l'histoire, comme si pour lui la connaissance, fondamentalement une, devait inéluctablement conduire l'homme, par-delà ses tribulations historiques, aux portes du divin et de l'éternité.

34. Cf. G. Canguilhem, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 375 *passim*.

Visionnaires et voyants

Une précision s'impose: ce supplément de sens, cette «oxygénation» du réel que veut apporter au siècle de Pasteur la conscience poétique, n'est pas uniformément, loin s'en faut, une transcendance de type idéaliste ou religieux. Chez Hugo et Baudelaire, cet horizon du sens porte le nom de Dieu, un Dieu à la fois transcendant et immanent, personnel et impersonnel, abscons en tous les cas, et qui échappe totalement aux contours de la théologie officielle. Mais beaucoup d'autres auteurs refusent de ranger cet excès mystérieux du sens sous la bannière d'une doctrine religieuse particulière, ce qui ne signifie pas qu'ils renient les multiples filiations d'ordre théosophique ou occulte dont ils sont tributaires. Brian Juden, Alain Mercier, Guy Michaud, Hermine Riffaterre³⁵ et d'autres ont relevé les influences très diverses qui ont nourri l'imaginaire poétique du dix-neuvième siècle, de l'Alchimie à la Kabbale en passant par l'illuminisme de Martinez Pasqually, de Swedenborg ou de l'Abbé Constant, *alias* Eliphas Levi. D'autres poètes, à l'extrême, se posent en créateurs *ex nihilo*, prétendant tirer de leur seul génie³⁶ une capacité visionnaire, et apporter un orphisme «absolument moderne», selon la formule du «voleur de feu» des *Illuminations*; mais même lui, avec l'«alchimie du verbe», reprend la tradition occulte comme métaphore de l'entreprise poétique. L'alchimie est en effet le paradigme poétique suprême pour Baudelaire («Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or»), pour Mallarmé, avec l'hermétisme, et jusqu'à Breton, qui professe sa

35. Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, 1800-1855*, Klincksieck, 1971, Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste, 1870-1914*, 2 vols., Nizet, 1969, Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1966, Hermine Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et styles surnaturalistes*, Nizet, 1970. Voir aussi Anny Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, 1976 et Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Nizet, 1994.

36. Cf. Mallarmé, «Mes bouquins fermés sur le nom de Paphos,/Il m'amuse d'élire avec le seul génie/Une ruine...» (OC 44). Ce sonnet est le dernier texte de l'édition Deman des *Poésies*, de même que «Génie» referme les *Illuminations*; testaments d'Orphée, prologues de la poésie future...

fascination pour la figure de Nicolas Flamel. Pour autant, ni Rimbaud ni Mallarmé ne confessent d'autre «foi» que celle, tout à fait idiosyncrasique, en leur art. Sont-ils pour autant matérialistes? Certainement pas au sens moderne du terme. Mais Mallarmé, le «seul grand mystique athée que nous ayons jusqu'ici connu en Occident» selon Charles Mauron³⁷, vise non plus un «Ciel antérieur», ni le monde sensible réduit à la seule physique, mais une réalité unitaire, plus profonde que la matière et plus proche que le «rêve» divin, où l'être, purifié de sa contingence, atteinne à la parfaite nécessité harmonique – «l'absente de tous bouquets» – que font advenir les langages de l'art, poésie avant tout, mais aussi peinture, musique, spectacle³⁸.

Nous avons donc, *grosso modo*, deux grands groupes de poètes, dont l'œuvre peut nourrir notre corpus: d'une part ceux qui se réclament d'une tradition historiquement identifiable, d'autre part ceux qui se présentent comme des *Kulturheroen* capables d'apporter du radicalement neuf à l'entreprise orphique. Rimbaud et Mallarmé ont cette ambition clairement avouée: ils se veulent, comme les *grands initiés* d'Edouard Schuré, des porteurs de secret, mais leur révélation ne quitte pas les «jardins de cet astre³⁹». Le «solitaire ébloui de sa foi» ne prêche que lui-même, son art propre, sa vision unique et inimitable.

37. *Mallarmé l'obscur*, cité par Cattai, *op.cit.*, p. 119.

38. «L'œuvre de Mallarmé éprouve le réel comme insuffisant, la transcendance comme le néant, le rapport entre ces deux termes comme une insoluble dissonance. Que reste-t-il donc? Un «dire» qui porte en soi sa propre évidence» (Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, trad. F. Demet, Denoël/Gonthier, 1976, p. 187). Friedrich insiste sur le versant négatif de la vision mallarméenne, qui finit par prévaloir dans le *Coup de dés*. Mais l'ensemble de l'œuvre montre une oscillation entre foi (artistique) et nihilisme.

39. «Toast funèbre» (*OC* 28). On peut ici rejoindre, dans une certaine mesure, la définition que donnait, après-guerre, Jules Monnerot: «La poésie est magie pour la magie, magie sans espoir, le poète est un magicien qui s'adonne aux rites pour eux-mêmes, et n'en attend rien, sinon les *Erlebnisse* qui font corps avec l'acte même de perpétrer des rites. Dès lors l'incantation cesse de chercher sa fin en dehors d'elle-même, l'appel n'attend point qu'on l'exauce, la poésie est prière à l'absence» (*La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, cité par Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, *op. cit.*, pp. 11-12).

Dans la première catégorie, il est possible de distinguer ceux qui postulent une divinité suprême, comparable à celle des monothéismes, de ceux qui se gardent de tout rapprochement possible avec la tradition chrétienne, et préfèrent s'en tenir à la théosophie et aux sciences occultes. Il convient en effet de séparer poésie fantastique et poésie religieuse. Cette dernière, si elle affirme l'invisible, postule que ce dernier a été plus ou moins cadastré par la Révélation et la Tradition; on y trouvera donc, certes, un élargissement vers l'infini, et un sens du «mystère», mais sans l'inquiétude ni la fascination trouble suscitées par l'exploration d'une *terra incognita*. Vigny en donne un exemple, malgré la complexité de sa pensée religieuse, faite de tradition et de révolte, dans cet autre passage de «La Maison du berger»:

L'invisible est réel. Les âmes ont leur monde
Où sont accumulés d'impalpables trésors.
Le Seigneur contient tout dans ses deux bras immenses,
Son Verbe est le séjour de nos intelligences,
Comme ici-bas l'espace est celui de nos corps (OP 201-2)

Encore cette cloison est-elle bien poreuse: Hugo lui aussi parle de Dieu, mais se passionne tout autant pour le spiritisme. Et le même Vigny, lorsqu'il évoque en la personnifiant la «Rêverie», faculté poétique maîtresse, en fait une contemplation qui s'efforce de creuser le visible, d'en sonder l'intériorité secrète. Parlant du «chemin triste et droit» que trace le scientisme naissant, il déclare:

Jamais la Rêverie amoureuse et paisible
N'y verra sans horreur son pied blanc attaché;
Car il faut que ses yeux sur chaque objet visible
Versent un long regard, comme un fleuve épanché;
Qu'elle interroge tout avec inquiétude,
Et, des secrets divins se faisant une étude,
Marche, s'arrête et marche avec le col penché (OP 199).

L'inquiétude et le secret, composants de cette rêverie poético-philosophique, la rapprochent assez de *l'ethos* fantastique. Baudelaire, quant à lui, se présente à certains moments comme un poète catholique dans

la lignée de Joseph de Maistre⁴⁰, tout en se réclamant des idées de Swedenborg, mais garde en fait une certaine distance par rapport à tout l'héritage théosophique, avec lequel il entretient un rapport de fascination intellectuelle plus que d'adhésion vécue. Il est exact de dire, comme Alain Mercier, que «Baudelaire ne s'attache pas, contrairement à Nerval, à des associations ou des pratiques ésotériques [et qu'il] ne s'intéresse pas aux pratiques théurgiques et au spiritisme qui passionnent pourtant Hugo – et d'autres romantiques – vers la même époque»⁴¹. Mais cela n'empêche pas que les diverses doctrines qu'il étudie par lui-même – celle de Wronski, par exemple – et à travers ses traductions de Poe, n'aient un impact réel sur son imaginaire et sa poétique.

Pour ces auteurs, quelles que soient par ailleurs leurs divergences philosophiques, la poésie ne saurait s'opposer par principe au fantastique, puisqu'elle s'attache elle aussi à traverser le miroitement superficiel des phénomènes, à révéler, par un processus de «creusement», sur lequel nous reviendrons, le mystère du réel lui-même, ce «fantastique de la réalité» dont parle Barbey d'Aurevilly. Deux objections se présentent immédiatement, toutefois, dès que l'on veut parler de «poésie fantastique»: peut-il y avoir du fantastique en dehors du narratif, et le narratif – si l'on en reste à un schéma événementiel du fantastique – peut-il trouver sa place dans le discours poétique?

Poésie, diégèse, fantastique

La solution facile qui consisterait à rejeter cette dernière objection dans la catégorie des faux problèmes ne tient pas: historiquement, la poésie lyrique était tenue pour incompatible avec le récit, du moins parmi les générations post-romantiques. Dominique Combe situe très précisément cette rupture:

40. Cf. Daniel Vouga, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Corti, 1957.

41. *Les Sources ésotériques et occultes...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

Ce n'est véritablement qu'avec la postérité de Baudelaire – avec Mallarmé, mais aussi Rimbaud – que se dessinent avec précision les contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte⁴².

Par la suite, on sait à quel point Valéry professera le nécessaire éloignement, pour la poésie, de toute forme, même résiduelle, de narrativité. Il ne fait en cela que suivre le dédain mallarméen pour «l'universel reportage». Reste le cas de la poésie épique, dont le dix-neuvième siècle est peut-être la dernière grande époque en Occident. Les Français, contrairement à la formule canonique, semblent bien avoir «la tête épique», comme l'affirme Léon Cellier dès la première phrase de son étude sur *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*⁴³. Vigny, Hugo, Leconte de Lisle et Heredia sacrifient au genre illustre, non sans y apporter des innovations décisives, notamment dans l'envergure, plus réduite – les «petites épopées» et le sonnet heredien – et dans le fond idéologique : il s'agira de traduire le mouvement du progrès, ou en tout cas du génie dans l'histoire. Traditionnellement l'*epos* est bien sûr, avec le conte, l'ancêtre des genres narratifs historiques, et l'on considère généralement la poésie épique comme un récit. En fait, on s'aperçoit vite que bon nombre de poèmes du dix-neuvième siècle que l'on rangerait dans le genre épique sont assez pauvres en éléments narratifs : que ce soit le «Moïse» de Vigny, le «Lion d'Androclès» de *La Légende des siècles*, ou «Les Conquérants» de Heredia, on a davantage affaire à une description dynamique qu'à un véritable récit avec une chaîne de «fonctions» au sens de Propp ou de Barthes. Pour les romantiques, le genre poétique épique est avant tout défini par la hauteur de l'inspiration, voire par sa posture déclamatoire. Pour Vigny, il s'agit de la «mise en scène» d'une «pensée philosophique» (*OP* 54). Claude de Saint-Martin, dans un ouvrage posthume de 1807, *De la Poésie prophétique, épique et lyrique*, désigne ce qu'il appelle «poésie prophétique», autrement dit se donnant à lire en tant que parole inspirée et visionnaire, comme «l'âme, le ressort, le

42. *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 9.

43. Paris, SEDES, 1971, p. 15.

modèle de la poésie épique⁴⁴. On voit donc que le seul récit d'évènements héroïques, avec tension, crise et résolution, n'est plus au cœur même du concept d'épopée au dix-neuvième siècle.

Symétriquement, chez les romantiques, la poésie lyrique n'exclut pas systématiquement des éléments narratifs: on trouve dans de nombreux poèmes hugoliens, tels «Tristesse d'Olympio» ou «Demain, dès l'aube...», pour prendre deux exemples canoniques, des formes de récit minimal, constitué d'une ou deux fonctions. Le Musset de la «Nuit de Décembre» use et abuse de procédés narratifs chers au récit fantastique, notamment la récurrence cyclique, qui constitue l'un des points de passage entre lyrique et fantastique. Il n'est pas jusqu'à Baudelaire lui-même qui n'insère des récits dans *Les Fleurs du mal*: «Le Voyage à Cythère» (inspiré d'un texte de Nerval) ou «Les Métamorphoses du vampire» en sont des exemples patents, mais le cas le plus intéressant est sans doute «A une passante», dont le caractère de récit avorté, réduit au stade minimal selon le schéma triadique de Claude Brémont, permet des prolongements mystérieux, extrêmement suggestifs⁴⁵. Mais même après Baudelaire – dont plusieurs «poèmes en prose» sont en fait des nouvelles ou des contes – le narratif ne déserte pas entièrement le champ du poétique: il suffirait de citer, si besoin était, «Le Bateau ivre», ou «Aube», voire, chez Mallarmé lui-même, certains poèmes du *Parnasse contemporain* de 1866, dont «Apparition», et plusieurs poèmes en prose, dont le fameux «Démon de l'analogie», pour s'en convaincre. Après le symbolisme, la poésie ne renonce pas davantage à annexer le déroulement syntagmatique du récit, comme on peut le voir au début de la «Chanson du mal-aimé»; les poètes d'avant-guerre, surtout Cendrars et Larbaud⁴⁶, vont même, par souci de modernité, faire du mouvement et de l'itinérance un schème essentiel de l'écriture poétique. Les affirmations valéryennes sont donc suspectes: elles postulent un étagement hiérarchique des écritures,

44. Cité par Cellier, *L'Epopée humaine...*, p. 86.

45. En termes brémontiens, «A une passante» constitue l'amorce inchoative d'un récit, étant une virtualité non-actualisée.

46. *Les Poésies de A. O. Barnabooth* parurent en 1923, mais ce recueil est la reprise et l'amplification des *Poèmes par un riche amateur*, publiés en 1908.

un système de castes où le narratif est un paria, un intouchable dont le seul contact suffit à contaminer la pureté du « haut langage ». Dans cette vue exclusive qui fait de la poésie « le langage dans son essence la plus pure⁴⁷ », selon la formule de Benedetto Croce, toute impureté doit être traquée, le temps référentiel – le « hideux vieillard » de Baudelaire⁴⁸ – est banni de l'intériorité lyrique : celle-ci n'est régie que par la seule durée créative de la *psyché*, ce qui exclut toute possibilité de diégèse. Ce genre de conception, que l'on pourrait qualifier d'*idéalisante*, et non pas d'idéaliste, paraît relever d'une erreur de perspective, analogue à celle qui produit la notion de « poésie pure » chez l'Abbé Brémond ou le curieux finalisme que l'on trouve chez Jean Cohen, pour qui la poésie « évoluerait » au cours des siècles pour se rapprocher de plus en plus de son « essence » véritable⁴⁹.

En réalité, la posture orphique dont il était question plus haut n'exclut nullement le dynamisme diégétique, et s'il est vrai qu'une indéniable tension existe entre l'*épos* et le concept de poésie lyrique tel qu'il commence à être défini après la Renaissance⁵⁰, ladite tension n'a pas à être systématiquement évacuée du poème, étant riche elle-même d'effets poétiques, comme le montrera amplement l'œuvre de Saint-John Perse. Ce qui paraît en revanche incompatible avec toute notion de poésie, même à l'époque romantique où cette prévention est moindre, c'est le récit en tant que mimèse d'un monde totalement désenchanté et saisi dans sa contingence brute. Autrement dit : le monde qualifié de « réel » par les matérialistes et les positivistes. Le poème en prose a pu apparaître comme plus ouvert, par définition, à la « contamination » narrative. Il n'est pas évident, toutefois, que les fonctionnements du récit y soient

47. *La Poésie*, cité par Combe, *vide supra*, p. 23.

48. « La Chambre double », in *Le Spleen de Paris* : « Le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs... » (OC 150).

49. Dans *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966. Genette a éreinté cette thèse dans « Langage poétique, poétique du langage », in *Figures II*, Seuil, 1969.

50. Dans son *Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, Genette situe l'apparition du concept moderne de poésie lyrique comme « imitation » d'un état d'âme, d'un sentiment, en 1623, dans les *Tablas poeticas* de l'humaniste espagnol Francisco Cascales.

analogues à ceux que l'on trouve dans les genres narratifs, ni même, comme le déclare Barbara Johnson, que «la dominante des relations métonymiques sur les relations métaphoriques caractérise le poème en prose⁵¹». D'une part, l'opposition n'a rien d'absolu : Jakobson, dans son étude sur «La prose du poète Pasternak⁵²» et Jean-Yves Tadié, dans *Le Récit poétique*⁵³, analysent des types d'écriture qui prouvent que «la poésie présente également une dimension syntagmatique (...) et le roman une dimension paradigmatique⁵⁴»; d'autre part, comme le fait observer Yves Vadé :

Le pacte de lecture aussi bien que la situation d'énonciation d'un poème en prose sont radicalement différents de ceux d'un récit réaliste [...] En aucun cas le poème en prose ne pose les personnages et les évènements dont il parle comme réels. En aucun cas, il ne prétend transmettre une information sur qui que ce soit, pas plus qu'il ne vise à l'illusion réaliste, quand bien même tous les procédés qu'il utilise seraient ceux du récit réaliste⁵⁵.

Encore ces distinguos sont-ils à nuancer : rien ne s'oppose à ce qu'un poème, qu'il soit en prose ou en vers, «pose» des personnages ou des évènements affectés d'un quotient de réalité historique et référentielle. Baudelaire se réfère explicitement, dans *Les Fleurs du mal*, à Mariette, la «servante au grand cœur» dont sa mère était jalouse, et Rimbaud, dans «Les poètes de sept ans», ne se prive pas d'évoquer ou de réinventer son enfance. Ces autobiographèmes ne constituent pas des corps étrangers dans le milieu lyrique. Le véritable clivage est ailleurs : le discours poétique ne saurait s'inféoder, contrairement au roman dans la «posture illocutoire» du réalisme⁵⁶, lui-même d'inspiration positiviste, à la contingence autoritaire du *fait*, que celui-ci soit d'ordre historique,

51. *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, 1979, cité par Combe, *op. cit.*, p. 96.

52. Repris dans *Huit questions de poétique*, Seuil, 1975.

53. PUF, 1978.

54. *Ibid.*, pp. 86-7.

55. *Le Poème en prose*, Belin, 1996, p. 187.

56. Cf. note 4.

biographique, ou psychologique. Si le poème intègre des personnages ou des événements référentiellement crédibles, c'est pour les «transfigurer», c'est-à-dire les transformer en figures de sens, construire une nécessité symbolique à partir de leur accidentalité. La belle passante, la mendicante rousse, le hideux vieillard ou les petites vieilles des «Tableaux parisiens» ne sont pas obligatoirement des personnages de pure fiction, à moins de considérer que la représentation transforme *a priori* le statut ontologique de tout personnage, fût-il historique. Mais c'est là un autre débat : il est indéniable que le Napoléon qui apparaît sous la plume de Hugo et de Tolstoï, ou sur la pellicule d'Abel Gance, n'est pas celui de l'histoire. Rien ne peut dupliquer celle-ci : même le pinceau très fidèle de David *invente* un personnage fictif, une icône du pouvoir. En revanche, la fiction peut ou non reposer sur un postulat de référentialité : l'Empereur, dans *Guerre et paix*, n'a pas le même statut que le prince Bolkonsky. La nuance est considérable. De même, le poème peut intégrer ce postulat sans cesser d'être poème ; c'est ce qu'il fait de cette «matière première» qui détermine sa nature générique.

Encore une fois, ne relève du poétique qu'un texte qui ne présuppose pas le sens en dehors du langage, mais tient ce dernier, au contraire, pour seule clé herméneutique du réel.

Une narrativité a priori ?

L'autre question qui se pose, relative à la compatibilité de la poésie lyrique et du fantastique, est celle de la pertinence de cette dernière catégorie hors du champ narratif. *A priori*, étudier le fantastique, c'est se pencher sur des *récits*. La première raison à cela est d'ordre factuel et historique : parmi les textes qui relèvent de cette poétique particulière, la majorité sont des nouvelles ou des romans. C'est ce constat, indiscutable en soi, qui amène Jean-Luc Steinmetz à voir dans le fantastique «l'une des tentations les plus profondes de l'art narratif⁵⁷». Mais faut-il aller plus

57. *La Littérature fantastique*, PUF «Que sais-je?», 1990, p. 123. Sur le terme lui-même, on se reportera à l'instructive «enquête lexicale» des premières pages, qui donne un panorama historique de la notion.

loin, et dire que le fantastique est *intrinsèquement* diégétique, c'est-à-dire qu'il se conçoit comme tel avant même sa réalisation effective dans le récit linéaire, au sens où Greimas envisage la narrativité comme une structure *a priori*, anticipant son «incarnation» dans le processus langagier? Nous postulerons ici que non, ce qui va à l'encontre d'une idée centrale dans la théorie de Todorov :

(...) la lecture poétique constitue un écueil pour le fantastique. Si, en lisant un texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître : il exige, on s'en souvient, une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué. Pour cette raison, le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique⁵⁸.

Cette *oukase* se fonde, en fait, sur une adhésion presque aveugle à la thèse de la non-référentialité absolue de la poésie, thèse avec laquelle il est nécessaire, pour les raisons mentionnées plus haut, de prendre ses distances. La phrase poétique ne saurait se réduire à une «pure combinaison sémantique», et l'image n'est pas un simple jeu mental qui consisterait à faire jaillir de plaisantes étincelles d'un choc de silex. Comme le rappelle Jean-Claude Renard, «le caractère paradoxal du poème est d'être à la fois un langage qui ne communique que soi et un langage qui instruit de ce qu'il n'est pas⁵⁹». Pour de nombreux poètes et théoriciens, l'image poétique elle-même, loin de s'enfermer dans la sphère de la *semiosis*, possède une indéniable valeur épistémologique : elle est même censée, idéalement, procéder d'une intuition alogique, mais non illogique, sur la nature profonde du réel et les rapports insoup-

58. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 65. C'est également la conclusion de Jean Fabre dans le chapitre «Fantastique et poésie» de son étude, par ailleurs riche et féconde, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Corti, 1992 : «Le Fantastique est d'abord un drame qui développe une action sur l'horizontalité du récit», p. 145. L'auteur oppose les deux modes du «faire» dans les racines grecques, *drame* venant de *drân* (agir pour modifier le cours des choses, dans l'ordre extérieur), alors que *poien* signifie *faire* au sens de construire, fabriquer.

59. *Notes sur la poésie*, cité par Fabre, *vide supra*, p. 142.

çonnés qu'entretiennent ses éléments. Une passerelle évidente entre ce que l'on pourrait appeler la logique poétique et la pensée magique se trouve dans la notion des « intersignes ». Le monde est traversé de reflets et d'échos, dans le temps comme dans l'espace, et son organisation peut apparaître identique à celle d'un texte. Max Duperray résume ainsi cette théorie assez connue :

Le premier axe de la problématique est la diversité de l'image en littérature, depuis une forme simple, l'image métaphore, support d'un processus d'identification, jusqu'aux formes développées, l'image-thème se confondant à la limite avec la cohérence du texte ; depuis une hyperbole jusqu'à une parabole. Ou alors dans une autre direction, l'image hétérogène, revendiquant un statut d'autonomie avec toutes les fonctions possibles de l'intersigne et de l'intertextualité, sollicitation d'un ailleurs du texte⁶⁰.

Même dans une perspective rationaliste, les travaux de Ricœur sur la métaphore donnent une vue beaucoup plus ambitieuse des fonctions du trope dans le raisonnement. Nietzsche, déjà, voyait dans la métaphore l'origine du concept⁶¹. Le langage poétique n'est donc ni référentiel ni purement autotélique⁶² : si les poètes, comme dit Sartre, « refusent d'utiliser le langage⁶³ », c'est-à-dire de le réduire à l'état d'outil déictique, ce n'est pas pour en faire un cosmos parallèle, entièrement clos sur lui-même, comme si la chose était possible. Les deux univers de la *mimesis* et de la *semiosis*, si rigoureusement distingués par Riffaterre⁶⁴, sont dans

60. « La figuration et l'infigurable : esquisse diachronique de la fonction de l'imaginaire en littérature », in *Du Fantastique en littérature : figures et figurations ; éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Presses de l'université de Provence Aix-Marseille I, 1990, p. 12.

61. « Le concept (...) n'est autre que le *résidu d'une métaphore*, et l'illusion de la transposition artistique d'une excitation nerveuse en images, si elle n'est pas la mère, est pourtant la grand-mère de tout concept » *Der Philosophenbuch*, trad. Angèle K. Marietti, Aubier-Flammarion, coll. « Bilingue », 1969, p. 185.

62. Ou « tautégorique », selon le terme proposé par Schelling.

63. « *Qu'est-ce que la littérature ?* », I, Gallimard « Idées », 1972 [1948], p. 17.

64. Cf. « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, *op. cit.* p. 93 sq.