

MODERNITE ROMANTIQUE : ENJEUX D'UNE RELECTURE

SOUS LA DIRECTION DE
AUGUSTIN DUMONT ET LAURENT VAN EYNDE

Ouvrage publié avec le concours des Facultés universitaires
Saint-Louis (Bruxelles)

ÉDITIONS KIMÉ
2, impasse des Peintres
PARIS II^e

2011

ROMANTISME ET LITTÉRALITÉ

PASCAL DURAND
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Romantisme et littéralité ? Le seul rapprochement de ces termes a quelque chose d'incongru et il se trouvera sans doute des lecteurs pour voir dans ce titre une faute de frappe – *littéralité* au lieu de *littérarité* – ou bien pour y rétablir spontanément, sans avoir rien remarqué, *littérarité* au lieu de *littéralité*. C'est que le romantisme est très justement associé dans notre esprit avec le passage d'une conception technicienne, propre au classicisme, à une conception expressive de la forme, voyant en celle-ci non plus un accessoire transparent au service de la pensée, mais l'adhésive médiation d'une sensibilité en prise à la fois sur une histoire – le romantisme, en France du moins, se pense comme enfant du siècle – et sur une métaphysique du langage, profondeur à sonder plutôt que surface enfermée dans le périmètre d'une langue commune. L'inflation de la métaphore sur fond de religion de l'analogie, si caractéristique du mouvement dans son ensemble, n'a rien sous cet angle d'un luxe plus grand apporté à l'ornementation du propos ; elle est bien plutôt un marqueur de la position occupée par le romantisme au seuil de la modernité : d'un côté, rupture avec la stabilité discursive des Belles-Lettres et réaction à la rationalité des Lumières, dont la signification politique tombe sous le sens pour le romantisme des années 1820 ; de l'autre, impulsion donnée au double processus d'épaississement des signes de la littérature et d'autonomisation du champ littéraire avec quoi va se confondre toute la marche du siècle. Sacre de l'Écrivain. Sacre de l'Auteur et de la Littérature qu'il incarne. Sacre du Poète et de l'invention poétique : de la poésie comme invention et en même temps comme réglage de cette invention sur la nature, forme des formes, grosse de ses fécondes difformités. Tout cela par décro-

chage spéculatif, non par spécification graduelle, car chaque terme – écrivain, auteur, poète ; littérature, poésie, invention – essentialise autant qu'il englobe celui qui le précède. C'est l'une des dimensions génériques du romantisme que la poésie cesse en effet d'être perçue comme une région de la littérature et le poète comme une espèce de l'écrivain pour être pensés comme leur forme et leur figure les plus pures et les plus radicales. Et à cette pureté, à cette radicalité, rien n'atteindra mieux que la poésie lyrique, expérience d'une singularité au travail faisant émerger, à travers les formes signées qu'elle produit, les tréfonds du langage. « La poésie lyrique, note dans cet esprit Leopardi en 1820, peut être considérée comme la cime, le faite et le sommet de la poésie qui est elle-même le sommet du discours humain¹ ». Aussi le romantisme nomme-t-il moins une esthétique, une vision du monde ou une époque de la littérature européenne que l'époque qu'il a ouverte, époque de la littérature elle-même en tant que surcroît du langage sur la pensée, c'est-à-dire aussi en tant qu'espace inséparablement formel et social, dans lequel le champ opératoire de l'écriture, produit d'une division du travail langagier, répondra de façon évidemment circulaire au champ d'action des écrivains en position d'autonomie².

I. TRADUIRE À LA LETTRE

Il y a de quoi s'étonner, dans cette configuration générale, à voir Chateaubriand mettre si fortement l'accent, en 1836, sur le principe qu'il a cru devoir suivre pour mettre sous les yeux de ses compatriotes une version nouvelle du *Paradis perdu* de Milton qu'avaient déjà traduit un Dupré de Saint-Maur (1729), un Louis Racine (1755) ou encore l'abbé Dellile (1805) : « c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux³ ». Marie-Joseph Chénier, en 1808, s'était pourtant élevé avec la plus grande fermeté, dans son *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* – commandité six ans plus tôt par l'Empereur et republié jusqu'en 1834 –, contre « la traduction littérale, système vicieux en prose et ridicule en vers » : « Copier servilement des formes étrangères, écrivait ainsi le frère cadet du poète, c'est travestir à la fois sa propre langue et l'auteur qu'on interprète ; ce n'est pas traduire, c'est calomnier. Voulez-vous

faire un portrait ressemblant ? Saisissez la physionomie. Voulez-vous rendre fidèlement un classique, en conservant toutes ses pensées ? écrivez, s'il est possible, comme il eût écrit dans votre langue ; car ce n'est point le mot, c'est le génie qu'il faut traduire⁴ ». L'Enchanteur vieillissant n'en enfonce pas moins le clou : « J'ai calqué le poème de Milton à la vitre⁵ » au prix, insiste-t-il, d'efforts considérables. Car ce calque, procédé de dessinateur plus que d'écrivain, n'a rien d'une facilité ; il a tout au contraire d'une exigence et d'une ascèse : « Ce qu'il m'a fallu pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la même harmonie ; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela, ne peut se dire. Qui m'obligeait à cette exactitude dont il y aura si peu de juges, et dont on me saura si peu de gré ? Cette conscience que je mets à tout, et qui me remplit de remords quand je n'ai pas fait ce que j'ai pu faire⁶ ». Soulignant encore, soixante ans plus tard, l'« audacieuse littéralité » de cette traduction, un Louis Petit de Julleville jugera pour sa part que, dans « sa lutte de précision pittoresque avec le texte », elle a donné « un des chefs-d'œuvre de notre siècle⁷ ».

À quelle intention répond le choix affiché par le nouveau traducteur de Milton ? Il paraît difficile de la séparer de la distance tout aussi ostensible qu'il prend, dans cette période, avec un romantisme ayant à la fois vaincu sur la scène littéraire le clan des vieilles perruques et abjuré le credo ultra qui avait marqué les débuts du mouvement. Cette même année 1836 voit la publication de ses *Essais sur la littérature anglaise* où figure, reprise au manuscrit des *Mémoires*, l'une des formules exprimant, comme chacun sait, le point de vue désenchanté qu'il se plaît désormais à prendre sur ceux qui passent ou passèrent pour ses émules : « Lord Byron a laissé une déplorable école : je présume qu'il serait aussi désolé des Childe-Harold auxquels il a donné naissance, que je le suis des René qui rêvassent autour de moi⁸ ». C'est que ceux-ci sont tombés d'un excès dans l'autre : « si jadis on resta trop en deçà du romantique, maintenant on a passé le but ; chose ordinaire à l'esprit français qui sautille du blanc au noir comme le cavalier au jeu d'échecs⁹ ». Et de se remémorer l'utile vigilance d'un Fontanes : « il m'empêcha de tomber dans l'extravagance d'invention et le rocailleux de mes disciples, si j'ai des disciples¹⁰ ». Tout cela dit à fleuret encore bien moucheté au regard des coups d'une grande violence qu'il porte aux « Modernes » dans tout le cours d'un *Essai* qui se veut aussi ensemble de

Considérations sur le génie des temps, des hommes et des révolutions : « Cet amour du laid qui nous a saisis, cette horreur de l'idéal, cette passion pour les bancroches, les culs-de-jatte, les borgnes, les moricauds, les édentés ; cette tendresse pour les verrues, les rides, les escarres, les formes triviales, sales, communes, sont une dépravation de l'esprit ; elle ne nous est pas donnée par cette nature dont on parle tant. Lors même que nous aimons une certaine laideur, c'est que nous y trouvons une certaine beauté. Nous préférons naturellement une belle femme à une femme laide, une rose à un chardon, la baie de Naples à la plaine de Montrouge, le Parthénon à un toit à porc : il en est de même au figuré et au moral. Arrière donc cette école *animalisée* et *matérialisée* qui nous mènerait, dans l'effigie de l'objet, à préférer notre visage moulé avec tous ses défauts par une machine, à notre ressemblance produite par le pinceau de Raphaël¹¹ ». La violence n'est pas moindre dans la sage recommandation qu'il adresse aux auteurs qui le lisent de réconcilier à nouveau le « goût » et le « génie » – « Le goût est le bon sens du génie ; sans le goût, le génie n'est qu'une sublime folie¹² » – et de retremper leurs ferveurs au bain solidifiant des règles : « Persuadons-nous qu'écrire est un art ; que cet art a des genres ; que chaque genre a des règles. Les genres et les règles ne sont point arbitraires : ils sont nés de la nature même ; l'art a seulement séparé ce que la nature a confondu, il a choisi les plus beaux traits sans s'écarter de la ressemblance du modèle. La perfection ne détruit point la vérité : Racine dans toute l'excellence de son *art*, est plus *naturel* que Shakespeare, comme l'*Apollon*, dans toute sa *divinité*, a plus les formes *humaines* qu'un colosse égyptien¹³ ». La suite ne démentira pas ce réquisitoire au nom des règles et du goût, c'est-à-dire d'un art d'écrire opposé aux transports du génie : « Les efforts infructueux que l'on a tentés dernièrement pour découvrir de nouvelles formes, pour trouver un nouveau nombre, une nouvelle césure, pour raviver la couleur, rajeunir le tour, le mot, l'idée, pour envieillir la phrase, pour revenir au naïf et au populaire, ne semblent-ils pas prouver que le cercle est parcouru ? Au lieu d'avancer on a rétrogradé ; on ne s'est pas aperçu qu'on retournoit au balbutiement de la langue, aux contes des nourrices, à l'enfance de l'art. Soutenir qu'il n'y a pas d'art, qu'il n'y a point d'idéal ; qu'il ne faut pas choisir, qu'il faut tout peindre, que le laid est aussi beau que le beau, c'est tout simplement un jeu d'esprit dans ceux-ci, une dépravation du goût dans ceux-là, un sophisme de la paresse dans les uns, de l'impuissance dans les autres¹⁴ ». Les roman-

tiques, on peut s'en douter, ne s'y trompèrent pas : ce grand tableau des lettres « *angloises* », brossé du moine Augustin à Byron, doit être lu comme un plan de coupe opéré à vif dans l'école française contemporaine. Vigny note amèrement dans son *Journal*, en 1836, que « las du silence qu'on garde sur lui, fatigué surtout d'entendre vanter des noms plus nouveaux et plus grands que le sien, [Chateaubriand] vient de faire à la fois une mauvaise œuvre et une mauvaise action » et que « [ses] *Études sur la littérature anglaise* sont un pamphlet contre la nouvelle école » ; « œuvre de fatuité et d'ignorance », ajoute-t-il aussitôt, et à coup sûr tout aussi ridicule à ses yeux que le soin que leur auteur met en règle générale à passer en France pour « l'alpha et l'oméga du siècle¹⁵ » et à introduire en particulier, dans ses *Mémoires*, à mesure qu'il les compose, les beautés qu'il repère dans les œuvres de cette école, afin d'en passer pour le précurseur¹⁶.

Faut-il pour autant rabattre le principe de littéralité suivi par Chateaubriand dans sa traduction du *Paradis perdu* sur cette propagande néo-classique qui le voit dilapider au même moment son crédit auprès de la jeunesse de 1830 ? Coller au texte, préférer le pédestre cheminement du mot à mot aux envols d'une haute rhétorique, serait-ce prêcher d'exemple les vertus de cet art d'écrire, tout de soin et de retenue, qu'il enveloppe de séniles exhortations ? Cela semble plus que douteux, et pour deux raisons d'abord. On a rappelé d'une part, avec Chénier, combien la traduction littérale, production de monstres verbaux qui ne sont d'aucune langue ni d'aucune esthétique, est étrangère au goût classique, et peut-être a-t-on perçu, d'autre part, que certaines des prescriptions formulées par Chateaubriand dans son *Essai* contreviennent au parti qu'il a pris d'une traduction de ce genre. Soutenir, ainsi qu'on le lui a vu faire plus haut, que les esthétiques modernes conduisent, « dans l'effigie de l'objet, à préférer notre visage moulé avec tous ses défauts par une machine, à notre ressemblance produite par le pinceau de Raphaël » rejoint d'assez près les préventions de Chénier et contredit en l'occurrence, dans son esprit comme dans sa lettre, le mécanisme du « calque » effectué « à la vitre » auquel il dit s'être astreint à grand effort pour rendre en français les étranges beautés du chef-d'œuvre de Milton ; et il est tout aussi frappant de mettre en regard le dédain dont il recouvre, dans son *Essai*, « l'enfance de l'art » vers quoi régresse, à l'en croire, le souci du naturel propre au romantisme et l'idée qu'il défend, dans sa préface au *Paradis perdu*, d'« une traduction qu'un enfant et un poète [pourraient] suivre

sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux ».

Laissons donc de côté les coups de griffe que le vieux lion du préromantisme donne à ses successeurs pour faire plutôt l'hypothèse, en troisième instance, que la littéralité dont il se réclame dans son travail de traducteur répond – à son insu ou non, cela importe peu – au nouveau régime d'expression propre à la génération née avec le siècle. C'est d'« une révolution dans la manière de traduire » que Chateaubriand se veut l'instigateur : « Du temps d'Ablancourt les traductions s'appelaient de *belles infidèles* ; depuis ce temps-là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix¹⁷ ». Et à quoi tient cette « révolution » sinon d'abord à un refus de conformer la phraséologie biscornue et les audaces rhétoriques de Milton au canevas français de la clarté et de l'élégance ? « Souvent, en relisant mes pages, remarque-t-il, j'ai cru les trouver obscures ou traînantes, j'ai essayé de faire mieux, lorsque la période a été debout *élégante* ou *claire*, au lieu de *Milton* je n'ai rencontré que *Bitaubé* ; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique. Je suis revenu à ma première traduction ; quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée : à travers cette obscurité on sentira encore le Dieu¹⁸ ». Par les effets d'opacité qu'elle crée, c'est toute l'épaisseur du texte source que la traduction littérale fait sentir ; et par l'étrangeté qu'elle introduit au sein de la langue traductrice, ce qu'elle rend sensible n'est rien d'autre que la ferme adhésion du texte traduit non tant à sa langue originelle qu'au langage original dont il est le produit¹⁹. « Je n'ai pas craint, dit encore Chateaubriand, de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus *français*, j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie [...]»²⁰ ». Car tel est bien, en définitive, le paradoxe de la traduction littérale : loin de manifester la possibilité de transposer mécaniquement un langage dans une autre langue, elle est négation de la traductibilité et, par un redoublement du paradoxe, cette négation est en même temps affirmation de la littérature, c'est-à-dire d'un régime d'expression dans lequel les liens de la forme et du fond sont indissolubles ou dans lequel, pour dire les choses avec plus de précision, le sens importe bien moins que le processus formel de la signification. Ainsi, ce qui se transporte insensiblement d'une langue à l'autre n'est que le résidu

de l'œuvre, sa dimension pré-littéraire, la part en tout cas de servitude qui est la sienne à l'égard d'une « prose commune » et d'une sémantique codée. Et à l'inverse c'est aux rugosités, aux scories, aux obscurités, aux phrases « traînantes » venant comme dissiper en elle l'illusion de la transparence et de l'appropriation sans reste qu'une telle traduction doit de manifester tout ensemble sa réussite et son échec : sa réussite à rendre sensible au lecteur tout ce qui, dans la littérarité de l'œuvre à traduire, lui a invinciblement résisté.

II. ÉCRIRE À LA LETTRE

Il est assez significatif que Chateaubriand prenne pour lecteur modèle de sa traduction « un poète » autant qu'« un enfant ». La conception générale dont témoigne sa démarche peut en effet être reliée à l'ample changement de front survenu, au cours des années 1820-1830, dans l'ordre des représentations du fait poétique. Un fait qui de Lamartine à Nerval en passant par Hugo se voit et se pratique comme un faire, c'est-à-dire comme un travail du langage porteur d'une redéfinition fondamentale de la forme. Rendant compte à leur sortie des *Méditations poétiques*, Hugo les accueille en ces termes : « Voici donc enfin des poèmes d'un poète, des poésies qui sont de la poésie ! ²¹ » La tautologie n'est pas seulement ici l'expression d'un redondant enthousiasme. Elle marque aussi bien que le discours lamartinien, tout anonyme qu'il fut à son apparition, procède d'un tempérament, d'une subjectivité sensible ; qu'il rend à la poésie une authenticité perdue ; qu'il lui donne « enfin » la force d'impulsion qui lui faisait défaut à la fin d'un âge classique ayant enjambé le nouveau siècle. Par quoi Lamartine, observe Jean-Marie Gleize, « lance » la poésie : « Il "invente" le lyrisme. Il travaille une langue morte qu'il rebranche sur la respiration du corps²² ». Et ce que fait encore sentir la tautologie spontanée du jeune Hugo, c'est, plus fondamentalement, que les *Méditations* ne placent pas en amont du poème les certitudes d'une poétique dont elles seraient la déduction et l'application plus ou moins talentueuse, mais une féconde interrogation de la poésie même. Ces *Méditations* sont *poétiques* et ces poésies sont *méditations* aussi en ce sens-là : elles sont le lieu d'une réflexion sur un genre à rebâtir sans échafaudage, l'amorce apparemment paisible de la réflexivité qui va peu à peu coloniser de fond en comble l'imagination poétique au cours du siècle.

Par quoi passe cette réflexion ? Par une substitution de formes inventées à des formes reçues, sans doute, et la mise en jeu en général d'un principe d'invention qui ne peut porter que sur la forme. « En toutes choses, désormais, écrit Nodier au seuil de ses *Notions de linguistique*, rien ne peut être nouveau que par la forme ». Et il ajoute ceci qui, sans qu'il y songe, rendrait fort bien compte de la voix trouvée par Lamartine : « De toutes les formes possibles, chez un peuple qui s'use, la plus simple est nécessairement la plus nouvelle²³ ». Mais elle demande aussi, cette réflexion, une nouvelle idée de la forme, qui commence par une négation de la forme. « Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, écrit Hugo en 1822, dans la première préface à ses *Odes*, ont révélé cette vérité, à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout²⁴ ». Plus que cette intimité – où se dit cependant le rapport du sujet au monde qui est constitutif de la vision autant que de la visée poétiques du romantisme, rapport à un monde s'offrant non comme objet extérieur, mais comme la réflexion d'une subjectivité²⁵ –, c'est l'opposition de la forme et de l'idée qui doit retenir ici l'attention, dans laquelle les termes opposés ne sont pas tant, à bien y regarder, la forme et l'idée que deux idées de la forme : d'un côté, la forme classique, vue comme ornement du discours, tribut solennel payé au genre et performance technique ; de l'autre, la forme dont le romantisme sera porteur, une forme idée, vue comme productivité symbolique et frayage du sujet dans le discours. Musset, en élargissant le propos, ne dira pas autre chose, avec moins de densité : « Savez-vous où est l'art ? dans la tête de l'homme, dans son cœur, dans sa main, jusqu'au bout de ses ongles. À moins que vous n'appeliez de ce nom l'esprit d'imitation, la règle seule, l'éternelle momie que la pédanterie embaume [...] »²⁶.

Il faut se garder de voir dans la profession de foi du jeune Hugo une position encore pré-moderne, de même que dans le romantisme pris en entier un mouvement antérieur à une modernité poétique qui ne commencerait qu'avec Baudelaire en attendant de culminer, chez Mallarmé, du côté d'un formalisme radical professant que la poésie se fait avec des mots, non avec des idées. Son credo poétique, tributaire d'un appareillage conceptuel qui peut paraître rudimentaire, signale au contraire le début de cette modernité, dont les développements à venir resteront comptables de cette première re-

présentation résolument non instrumentale de la forme, chargée à sa date d'une vive intensité polémique. Une forme qui ne pourra plus être pensée ni surtout pratiquée comme l'enveloppe d'un sens exprimable en d'autres mots, mais comme la force opératrice d'une signification²⁷. Une forme dont un Merleau-Ponty soulignera d'un trait si juste tout ce qui la distingue précisément du *formalisme*, auquel Hugo, ayant en ligne de mire la forme décorative propre au classicisme finissant, opposait, en son temps, l'« idée » et l'« intime » : « On a bien raison, écrira-t-il, de condamner le formalisme, mais on oublie d'habitude que ce qui est condamnable en lui, ce n'est pas qu'il estime trop la forme, c'est qu'il l'estime trop peu, au point de la détacher du sens. [...] Le vrai contraire du formalisme est une bonne théorie de la parole qui la distingue de toute technique ou de tout instrument parce qu'elle n'est pas seulement moyen au service d'une fin extérieure, et qu'elle a en elle-même sa morale, sa règle d'emploi, sa vision du monde comme un geste révèle toute la vérité d'un homme²⁸ ».

Cette forme rebelle à tout formalisme – comme la poésie véritable l'est aussi, selon lui, à toute poétique –, Hugo en dessine plus nettement les contours dans un article décisif de 1833 qui le voit présenter « l'idée et l'expression de l'idée » comme le double produit, donné « en bloc », d'un jaillissement verbal venu des profondeurs du génie²⁹. De l'idée à la forme, point de solution de continuité, mais un rapport d'immédiate réciprocité répondant au pouvoir d'invention du poète autant qu'à la puissance d'engendrement du langage quand il est retrempé à sa source : tel est pour lui le grand apport de « l'art du dix-neuvième siècle³⁰ » après deux siècles de filtration et de domestication de la langue. Car cette théorie de la signification poétique, si fondamentale qu'elle soit, est très historiquement inscrite et s'établit, à sa date, sur plusieurs fronts de combat³¹. Combat contre les derniers « classiques » sans doute, qui, devenus « jacobins », ont mis « un bonnet rouge sur une perruque³² », comme dit Hugo avec esprit. Leur forme est sans profondeur, sans rien qui la rattache à une idée avec quoi elle ferait indissolublement corps ; de l'une à l'autre, l'alliance est aussi lâche et artificielle que de leur poétique passéiste à leur libéralisme politique. Avec le romantisme de 1830, en revanche, le tournant libéral pris en politique prolonge le tour révolutionnaire pris en poésie : à la fusion profonde de la forme et de l'idée correspond désormais, en surface, une esthétique novatrice en prise cohérente sur une idéologie de progrès³³. Le classicisme, bien sûr, est vaincu :

« On voit bien flotter encore çà et là sur la surface de l'art quelques tronçons des vieilles poétiques démantées, lesquelles faisaient déjà eau de toutes parts il y a dix ans. On voit bien aussi quelques obstinés qui se cramponnent à cela. *Rari nantes*. Nous les plaignons³⁴ ». Mais d'autres forces à contrer se présentent, qui pour les unes viennent d'une routinisation du romantisme et, pour d'autres, de la propagande en faveur d'un « art utile » que certains développent avec plus ou moins de talent dans les colonnes des journaux proches des saint-simoniens.

La théorisation de la forme idée à laquelle Hugo se livre dans cet article de *L'Europe littéraire* – qu'il placera en 1834 au seuil de *Littérature et philosophie mêlées* – a en effet pour cible, d'un côté, un romantisme réduit à une quincaillerie de procédés, contre lequel l'auteur de *Cromwell* a mis en garde dès 1827 en constatant, dans sa grande préface manifeste, que « le génie moderne a déjà son ombre, sa contre-épreuve, son parasite, son *classique*, qui se grime sur lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse ses miettes, et semblable à l'*élève du sorcier*, met en jeu, avec des mots retenus de mémoire, des éléments d'action dont il n'a pas le secret³⁵ ». Six ans plus tard, Hugo n'a pas désarmé : « Les modes défigurent tout, font la grimace de tout profil et la parodie de toute œuvre » ; elles « mettent à la disposition de tout le monde une manière vernissée et chatoyante, peu solide sans doute, mais qui a quelquefois un éclat de surface plus vif et plus amusant à l'œil que le rayonnement tranquille du talent³⁶ ». Ce n'est pas seulement que les modes en fait de style substituent le procédé à l'originalité et le clinquant des « mots » au « secret » de l'art authentique ; c'est aussi qu'elles tendent à réintroduire dans la Littérature, sous une variante dégradée, ce que la forme représentait au sein des Belles-Lettres : une contrainte sociale exercée de l'extérieur sur le discours, alors que la forme telle que Hugo la comprend, à la lumière de sa propre pratique, résulte d'une poussée interne au discours et qu'elle répond, dans celui-ci, à une nécessité qui n'a rien d'une servitude.

D'un côté donc, des modes qui miment l'art au moyen de formes privées de substance. Mais d'un autre côté il y a également, affaire plus sérieuse, des doctrines exhortant à préférer l'idée « utile » au luxe des formes. Que les poètes mettent toute la force de leur talent au service du progrès, voilà ce qui se dit dans les parages du *Globe*. Propagande très ciblée : Hugo incarne aux yeux de tous, dans ces années-là, cette virtuosité et cette ivresse

de la forme. N'avait-il pas d'ailleurs présenté ses *Orientales* comme un « livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public³⁷ » ? Provocation apparente, dont la charge ironique n'avait guère été perçue et qu'il convient donc d'éclaircir. C'est à quoi il s'emploie pour l'essentiel dans le texte donné à *L'Europe littéraire* : l'idée primant sur la forme, telle qu'on la réclame dans le camp des « utilitaires », n'est pas moins étrangère à la poésie, dans ce qu'elle a de plus vivant et de plus efficace, que la forme primant sur l'idée dont les modes font leur recette. Le discours poétique repose sur un engendrement simultané de la forme et de l'idée, et faire prévaloir l'une sur l'autre revient, en la rabattant tantôt sur du prosaïque, tantôt sur du décoratif, à priver la poésie non seulement de son essence, mais du principe d'efficacité qui lui appartient en propre : Hugo ne transigera jamais sur ce point, lors même qu'il sera devenu, aux yeux de nouveaux opposants, l'incarnation encombrante d'une poésie à la fois personnelle et engagée. Ainsi, quand il s'agira, dans les années 1860, de répondre aux tenants de « l'art pour l'art », dont la position se sera largement définie contre lui, c'est à la même argumentation et aux mêmes développements empruntés presque ligne à ligne à son article de 1833 qu'il aura recours. Le « beau » et l'« utile », redira-t-il, ne peuvent être pensés comme des valeurs opposées qu'au prix d'une dissociation de l'idée et du mot qui est négation de la poésie même : « L'idée sans le mot, serait une abstraction ; le mot sans l'idée, serait un bruit ; leur jonction est leur vie. Le poète ne peut les concevoir distincts³⁸ ».

Cette philosophie de la forme et de l'idée est lourdement tributaire bien sûr d'une mythologie de la création : Hugo, comme le poète romantique en général, aime à se voir en demiurge animant de son souffle une informe matière ; et elle n'est pas non plus sans rapport avec la logique d'autonomisation dans laquelle la littérature est en train de s'engager autour de 1830 et qui la porte à se penser comme un art répondant à des sollicitations surgies des profondeurs du génie plutôt qu'à des contingences dictées par les pouvoirs politiques et religieux. C'est là encore, sans doute, affaire d'idéologie : ce que l'écrivain gagne en fait d'indépendance se paie, dans les représentations qu'il se fait de sa propre activité, en monnaie d'illusion et d'emphase. L'affirmation de l'unité indissoluble de l'idée et de l'expression n'en répond pas moins cependant, du côté de la théorie, à un processus effectivement mis en jeu dans les pratiques d'écriture à partir du romantisme et qui consiste

en quelque sorte à manifester la littérarité du texte au moyen d'une *littérialisation* des formes qu'il mobilise.

Au plus simple, cette *littérialisation des formes* passe par un refus de la périphrase emblématique du classicisme. Elle se marque aussi, de façon plus diffuse, par une tendance à établir la forme du texte sur le plan d'une densité et d'une profondeur plutôt que d'une transparence et d'une surface. Profondeur verticale, par étagement de différents niveaux de signification figurée. Mais horizontale également, si l'on veut, par l'impression de compacité que la profusion des figures induit dans la linéarité du discours. Notre éloignement par rapport au romantisme en a affaibli les sautes d'énergie. Ses productions les plus significatives n'ont pas mieux résisté aux anthologies que certains textiles au lavage : leurs couleurs, qui étaient si vives, ont viré au pastel. Et les ruptures dont son esthétique a été l'objet, de la restauration parnassienne à la révolution symboliste, ont fait oublier combien ses audaces de langage ont étonné ceux qui en furent les premiers témoins. Marie-Joseph Chénier déjà reprochait à Le Brun – non sans prédire imprudemment qu'il « [serait] dans la postérité l'un des trois grands lyriques français » – « le luxe et l'abus des figures, l'audace outrée des expressions, et trop de penchant à marier des mots qui ne voulaient pas aller ensemble³⁹ ». Rien là de comparable pourtant au déferlement rhétorique dont Hugo allait montrer l'exemple dans ses *Orientales*, recueil représentatif, aux yeux d'un Pierre Leroux, du style porté par le jeune chef de file de sa génération, un « style symbolique » jouant d'une forme « intermédiaire entre la comparaison et l'allégorie proprement dites » et caractérisé par des effets de « rapidité » et d'accumulation. Donnant à relire le début d'une pièce telle que « Les Fantômes », Leroux y soulignait l'apparition d'« une même idée sous vingt formes différentes, et presque autant de comparaisons que de vers. » « Il aurait fallu, continuait-il, deux cents vers dans l'ancien système pour répandre toutes ces images ; ou plutôt il aurait été impossible de les accumuler ainsi : l'habitude même de la forme aurait empêché le poète d'y songer ; car l'ancienne forme répugnait tellement à cette profusion, que jamais vous ne trouverez dans un poète du dix-septième ou du dix-huitième siècle plus de deux comparaisons pour une même idée⁴⁰ ».

Franck Laurent observe très justement que cette étude de Leroux est « grosse d'une théorie, à peine implicite, de la *forme-sens*⁴¹ », ce qui ne manque pas de sel compte tenu du fait que Leroux passera sous peu dans le

camp de ces « utilitaires » contre lesquels Hugo formulera en 1833 sa propre théorie de l'idée-forme. Mais, de notre point de vue, cette étude est grosse d'une autre théorie encore, qui tient précisément à l'effet de masse produit par la rhétorique hugolienne. « La même idée sous vingt formes différentes », écrit Leroux : la formule est faible et peu pertinente au regard de la dynamique mise en œuvre dans un tel enchaînement de figures, dont aucune ne peut être reçue comme la périphrase ponctuelle d'une idée générale et dont chacune refuse obstinément d'apparaître comme un substitut possible des autres⁴². De quoi témoignent plutôt ces nappes de métaphores ? Au-delà d'un degré supérieur atteint dans l'audace par rapport au style classique, elles font signe d'une autre disposition à l'égard de la forme poétique et du fait formel en général, désormais pensé comme vecteur de libre expansion plutôt que comme limitation imposée à la parole. Et, plus fondamentalement, cette abondance indique un changement de régime d'écriture, voulant que celle-ci en vienne à faire matériau de sa propre inventivité rhétorique. Ce n'est pas simplement d'une démonstration de force et d'imagination formelle qu'il s'agit là, bien que ce genre de prouesse soit évidemment très présent chez un Hugo. C'est bien davantage que la forme, par sa densité propre et la profusion du traitement dont elle fait l'objet, affiche à même le texte qu'elle est tout ensemble le produit d'une poéticité au travail et le signe de cette poéticité. La constriction d'un Vigny, les tensions d'un Nerval ou les sinuosités d'un Lamartine concourent par d'autres moyens au même effet : formulaire, obscure ou indécise, portée au resserrement, à l'opacité ou à l'interrogation, la forme tend non seulement à devenir, à partir du romantisme, l'objet principal du travail poétique, mais la démonstration en acte d'une poésie qui demande à être prise à la lettre dans les torsions qu'elle impose au langage et dans les ressources expressives qu'elle en fait émerger. Telle métaphore, tel rythme, telle organisation du propos ne seront plus les véhicules subsidiaires d'un message exprimable en d'autres mots et d'autres structures, mais des formations verbales porteuses à la fois d'un effet de sens spécifique et d'une signification symbolique supérieure renvoyant à la poésie elle-même, définie non plus comme genre codé *a priori*, mais comme l'ensemble des textes présentant les mêmes propriétés, désormais plus déterminantes que la seule charpente prosodique du discours⁴³ : inventivité rhétorique, sur fond de problématisation du langage, et production de formes résistant à toute transposition.

« Au contraire des poèmes, remarquera Valéry, un roman peut être *résumé*, c'est-à-dire *raconté* lui-même ; il supporte qu'on en déduise une figure semblable ; il contient donc toute une part qui peut, à volonté, devenir implicite. Il peut aussi être *traduit*, sans perte du principal. Il peut être *développé* intérieurement ou *prolongé* à l'infini, comme il peut être lu en plusieurs séances⁴⁴ ». Cette différence entre roman et poème préexiste certes au romantisme et représente probablement, sous l'opposition plus fondamentale de la prose instrumentale et du langage à dimension esthétique, l'un des invariants du système des genres ; elle n'en prend pas moins à partir de lui une force d'évidence considérable, qui continuera de s'alourdir avec le déclin de plus en plus net de la poésie narrative, qu'un Mallarmé exclura du champ de la poésie pure à la fin du siècle. Il est frappant en tout cas de constater que, pour nombre de ses contemporains – et des historiens de la littérature les plus conservateurs –, le romantisme se signale par la production de figures présentant plusieurs traits référables à une sorte de pétrification poétique de la forme : apparence biscornue, opacité, inintelligibilité. « Des figures enfin qu'un pinceau ne peut peindre⁴⁵ », écrit ainsi Jean Pons Viennet dans une *Satire* qu'il réserve aux « Romantiques », soulignant par là que la rhétorique ouverte par eux se différencie de la rhétorique classique, du point de vue des anti-modernes, par des figures qui ne sont plus des « images », des figures qu'on ne peut plus se représenter dans l'esprit sous une transposition visuelle – des figures qui se refusent, autrement dit, à toute translation dans une autre sémiotique de la même façon qu'elles résistent à leur traduction en d'autres mots, que ce soit dans une langue étrangère ou par les moyens de la paraphrase, cette traduction à l'intérieur d'une même langue⁴⁶. En 1872, l'on verra bien encore un professeur d'histoire de la littérature pourfendre chez Hugo « l'abondance de « mauvaises métaphores », souvent « dures et inintelligibles », alors que, selon lui, « toute image doit faire voir, montrer les choses plus vivement que l'expression ordinaire⁴⁷ ». Et Proust ne rappellera-t-il pas, dans *La Recherche*, que bien des vieilles dames de son enfance trouvaient des vers tels que « Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille / Applaudit à grands cris » aussi incompréhensibles que du Mallarmé⁴⁸ ?

Contre cette littéralisation de la forme engagée par les romantiques – et dont le traducteur de Milton est pourtant partie prenante –, les exhortations tardives de Chateaubriand en faveur d'un « art d'écrire » à retrouver sonne-

ront aussi creux que la doctrine du vers strict prêchée par Leconte de Lisle. Toutes les poétiques à venir resteront en effet comptables de cette transformation de la poésie ayant porté à faire de la forme, épaissie et enfermée dans ses contours, l'expression la plus visible de la poéticité et, plus largement, à faire de la *littéralité* du langage, tel qu'il est travaillé par l'écrivain, la condition primordiale de la *littéarité*. Signe qu'un point de non-retour a bien été franchi autour de 1830. On est très loin encore, c'est le moins que l'on puisse dire, de ce *lyrisme de la littéralité* qu'un Jean-Marie Gleize verra se profiler chez un Rimbaud et se mettre résolument à l'œuvre chez un Francis Ponge, un Denis Roche ou un Emmanuel Hocquard⁴⁹, cette littéralité du sens autant que de la forme, fondée sur une haine féconde de la « Poésie » et qui, à bien des égards, se définira plus ou moins spontanément contre la surenchère rhétorique déclenchée en poésie par les romantiques avant d'être relayée par l'esthétique artiste des parnassiens, le symbolisme évanescent des poètes fin de siècle et l'addiction au « stupéfiant image » développée par les surréalistes. Rien, à l'évidence, ne se dessine encore chez Hugo, Vigny ou Nerval de cette « poésie sans figures qui est elle-même un immense trope⁵⁰ » qu'un Goethe semble avoir déjà envisagée. La désignation directe de la chose, l'affrontement verbal au monde, le texte à prendre « *littéralement* et dans tous les sens » attendront. Encore est-ce bien au nom d'une conformité au réel et en se réclamant de la puissance d'engendrement de la nature que le romantisme a préconisé et pratiqué le mélange des genres, des registres, des niveaux de langue. C'est bien en se pensant et en se voulant l'équivalent littéraire d'une révolution politique qu'il a développé une poétique qui aura été aussi une politique du poème (ce que seront également, jusque dans leurs agressives dénégations, la dépolitisation apparente des Parnassiens et l'idéalisme vaporeux des symbolistes). Et c'est bien au romantisme, porté tantôt par une foi apparemment naïve dans la puissance du langage (comme chez Hugo), tantôt par une interrogation apparemment calme de ses ressources (comme chez Lamartine), que l'on doit d'avoir conféré au matériau verbal un poids de concrétude qu'un Leconte de Lisle, avec ses vers marmoréens, ne démentira pas plus qu'un Mallarmé avec ses vers lapidaires. Jusqu'à nouvel ordre, la littéralité des formes, leur intraductibilité constitueront le lot et le credo communs des poètes de la modernité. « Coupable », écrira Mallarmé au sujet de l'art de Huysmans, celui « qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : ou en sépare, pour les réa-

liser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques – pourtant exprimables, métaphores⁵¹ ». Et c'est en digne héritier du romantisme qu'André Breton pourfendra d'un trait définitif le rabattement de la métaphore vive sur la périphrase classique : « Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête [il s'agissait de Rémy de Gourmont] pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants ; on y lisait : *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire : papillon. / *Mamelles de cristal* veut dire : une carafe. / Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit⁵² ».

NOTES

¹ LEOPARDI (G.), *Tout est rien. Anthologie du Zibaldone di pensieri*, trad. par Rigoni, Allia, Paris, 1998, p. 48-49. Texte original : « *La lirica si puo' chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano* » (*Zibaldone di pensieri*, I, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 245).

² En position plus qu'en situation : car cette autonomie restera toute relative et, variable selon les écoles, les courants, les genres ou bien encore les tempéraments, elle s'inscrira moins dans l'ordre des faits que dans les postures adoptées par les écrivains et les représentations qu'ils aimeront à se faire de leur propre pratique.

³ *Le Paradis perdu de Milton*, Trad. par M. de Chateaubriand, Furne et Charles Gosselin, Paris, 1836, p. v-vi.

⁴ BLAISE DE CHÉNIER (M.-J.), *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* (1808), Ledentu, Paris, 1834, p. 247.

⁵ CHATEAUBRIAND, *Le Paradis perdu de Milton*, éd. citée, p. x.

⁶ *Ibid.*, p. v-vi.

⁷ PETIT DE JULLEVILLE (L.), *Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900* (1896), tome VII, Armand Colin et Cie, Paris, 1899, p. 45.

⁸ CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature anglaise* (1836), Garnier Frères, Paris, s.d., p. 562.

⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰ *Ibid.*, p. 521.

¹¹ *Ibid.*, p. 354.

¹² *Ibid.*, p. 366.

¹³ *Ibid.*, p. 353.

¹⁴ *Ibid.*, p. 507.

¹⁵ DE VIGNY (A.), *Le Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. F. Baldensperger, tome II, Gallimard, Paris, 1948, p. 1048.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1033.

¹⁷ CHATEAUBRIAND, *Le Paradis perdu de Milton*, éd. citée, p. XXXII-XXXIII.

¹⁸ *Ibid.*, p. XI-XII.

¹⁹ Cette position de traduction mot à mot, cette disposition à la littéralité, assumées jusque dans les contorsions verbales à travers lesquelles la langue source se rappelle au sein de la langue cible, se retrouveront significativement chez Baudelaire traducteur de Poe, au nom d'un semblable souci de rendre, « dans toute sa vérité », l'invention verbale et conceptuelle du texte original : « Le morceau d'Edgar Poe qu'on va lire [il s'agit de *Révélation magnétique*] est d'un raisonnement excessivement tenu parfois, d'autres fois obscur et de temps en temps singulièrement audacieux. Il faut en prendre son parti, et digérer la chose telle qu'elle est. Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures, si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technique philosophique d'Edgar Poe » (« Présentation de *Révélation magnétique* », dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 248-249). Merci à Jean-Pierre Bertrand de m'avoir signalé ce passage.

²⁰ *Ibid.*, p. X-XI.

²¹ HUGO (V.), « Littérature et philosophie mêlées », éd. A. R. W. James, in *Œuvres complètes, Critique*, coll. « Bouquins », Laffont, Paris, 1985, p. 83.

²² GLEIZE (J.-M.), *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », Seuil, Paris, 1983, p. 78-79.

²³ NODIER (Ch.), *Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, Renduel, Paris, 1834, p. 3. Précisons que la formule placée par Nodier à l'introduction de ses *Notions* ne concerne pas la poésie, ni a fortiori un Lamartine. Elle n'en fait pas moins signe d'une re-fonction générale des représentations touchant à l'invention autant qu'à la question de la forme.

²⁴ HUGO (V.), « Préface aux *Odes* » (1822), in *Œuvres poétiques*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. P. Albouy, tome I, Gallimard, Paris, 1964, p. 265.

²⁵ Cet intime-dans-tout condense le premier credo, peut-être le plus fondamental, du romantisme : sacre de la poésie, résistance à la réification, réenchâtement du monde, ambition totalisante.

²⁶ DE MUSSET (A.), « Un mot sur l'art moderne », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1833, in *Œuvres complètes en prose*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1960, p. 882.

²⁷ Il y aura bien entendu des résistances, des inerties, des régressions, non seulement du côté des poètes les plus académiques, mais aussi, par exemple, chez un Vigny, adepte d'une poésie philosophique et professant dès 1824 que « l'imagination donne du corps aux idées et leur crée des types et des symboles vivants qui sont comme la forme palpable et la preuve d'une théorie abstraite » (*Le Journal d'un poète*, éd. citée, p. 880). Encore y a-t-il loin de la théorie poétique qu'il affiche – et même de sa pratique de poète, telle qu'elle apparaît dans les chantiers de l'œuvre – aux poèmes qui en découlent.

²⁸ MERLEAU-PONTY (M.), *La Prose du monde*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1969, p. 126.

²⁹ HUGO (V.), « But de cette publication », in *Littérature et philosophie mêlées*, éd. citée, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ La modernité du romantisme de Hugo tient autant à cette théorie fondamentale de la signification qu'à la modalité sous laquelle elle s'exprime : toutes les poétiques qui suivront joueront de ces deux mêmes ressorts consistant d'un côté à penser leur démarche en termes de rupture novatrice, mais d'un autre côté aussi en termes de retrempe au principe de la poéticité.

³² HUGO (V.), « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 », in *Littérature et philosophie mêlées*, éd. citée, p. 134.

³³ « L'art qui, depuis cent ans, n'était plus en France qu'une littérature, est redevenu une poésie », écrit encore Hugo, en usant ici du sens ancien de « littérature » – une pratique instrumentale de l'expression, jouant d'une forme abstraite et fortement ritualisée – et en mettant sous « poésie » ce que, depuis le romantisme, nous appelons littérature (« But de cette publication », dans *Littérature et philosophie mêlées*, éd. citée, p. 54).

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ HUGO (V.), « préface à *Cromwell* », in *Théâtre complet*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Gallimard, Paris, 1963, p. 451.

³⁶ HUGO (V.), « But de cette publication » (1834), in *Littérature et philosophie mêlées*, éd. citée, p. 55.

³⁷ HUGO (V.), préface aux *Orientales* (1829), éd. Fr. Laurent, Le Livre de poche, Paris, 2000, p. 49.

³⁸ HUGO (V.), « Utilité du beau » (1864), in *Proses philosophiques des années 60-65*, éd. Y. Gohin, *Œuvres complètes. Critique*, éd. citée, p. 585. Ainsi, remarque Jacques Seebacher, « ce qui avait servi contre les saint-simoniens [servira] contre Baudelaire et les futurs parnassiens » (*Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France,

coll. « Écrivains », 1993, p. 24).

³⁹ CHÉNIER (M.-J.), *op. cit.*, p. 270.

⁴⁰ LEROUX (P.), « Du style symbolique », in *Le Globe*, 8 avril 1829, recueilli dans le dossier des *Orientales*, éd. Fr. Laurent, Le Livre de Poche, Paris, 2000, p. 409-410.

⁴¹ *Ibid.*, p. 408.

⁴² Hugo est là-dessus on ne peut plus clair : « La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense. C'est une erreur de croire, par exemple, qu'une même pensée peut s'écrire de plusieurs manières, qu'une même idée peut avoir plusieurs formes. Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle, sa forme préférée par elle, et qui jaillit toujours en bloc avec elle du cerveau de l'homme de génie. Ainsi, chez les grands poètes, rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée. Tuez la forme, presquez toujours vous tuez l'idée. Ôtez sa forme à Homère, vous avez Bitaubé » (« But de cette publication », dans *Littérature et philosophie mêlées*, éd. citée, p. 52).

⁴³ Ceci étant, d'ailleurs, l'une des conditions de possibilité du poème en prose.

⁴⁴ VALÉRY (P.), *Variété*, dans *Œuvres*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, Gallimard, Paris, 1957, p. 769-770.

⁴⁵ VIENNET (J.-P.-G.) (1777-1868), « Aux muses, sur les romantiques » (*Épîtres et Satires*, Gosselin, 1855), in *Anthologie des poètes français du XIXe siècle (1800-1866)*, Delagrave, Paris, 1922, p. 128-129.

⁴⁶ Que la multiplication de ces « figures qu'on ne peut peindre » se fasse, à partir du romantisme, sur fond d'inflation du descriptif, remarquable en poésie comme d'ailleurs dans le roman, n'a rien, si l'on y songe, de paradoxal : cette inflation participe à sa manière de l'épaississement des formes et de la pâte du langage ; la peinture pure, de son côté, sera elle aussi surtout une peinture de paysages.

⁴⁷ MARQUE (J. N.), *Histoire de la littérature française des origines jusqu'à nos jours*, Goemaere, Bruxelles, 1872, p. 403.

⁴⁸ PROUST (M.), *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, Gallimard, Paris, 1954, p. 492.

⁴⁹ Voir GLEIZE (J.-M.), *A noir. Poésie et littéralité*, coll. « Fiction & Cie », Seuil, Paris, 1992 et, plus récemment, *Sorties*, coll. « Forbidden Beach », Éditions Questions théoriques, s. l., 2009.

⁵⁰ GOETHE, *Maximes et réflexions*, trad. par G. Bianquis, Gallimard, Paris, 1943.

⁵¹ MALLARMÉ (St.), « Magie » (*Divagations*, 1897), in *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, Gallimard, Paris, 2003, p. 250.

⁵² BRETON (A.), « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), in *Point du jour, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, Gallimard, Paris, 1992, p. 275.