



HAL
open science

La belle utopie du Parnasse : les leçons d'un échec

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. La belle utopie du Parnasse : les leçons d'un échec. Colloque L'ECOLE POETIQUE PARNASSIENNE 2018, Prosper Eve, Feb 2018, Saint-Denis de La Réunion, France. p. 13-25. hal-03594057

HAL Id: hal-03594057

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03594057v1>

Submitted on 9 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La belle utopie du Parnasse : les leçons d'un échec

1) Grandeur et misère de l'échec poétique.

On trouvera sans doute très incongru, et même inconvenant, de parler d'échec à propos du Parnasse et, en particulier, du poète qui, sans doute, l'a le plus magnifiquement incarné, Leconte de Lisle. Mais nous sommes en général très injustes à l'égard des échecs littéraires. Notre position d'historiens, consacrant une bonne partie de notre temps – sinon, parfois, sa totalité – à l'étude ou plutôt à l'éloge des écrivains du canon, nous amène à cautionner une sorte de fiction historique, selon laquelle la grande littérature ne serait faite que de succès, de triomphes éclatants, de trajectoires lumineuses dont chaque inflexion serait le résultat d'un projet concerté et abouti. On glose donc sur les prodigieuses avancées inaugurées par Balzac, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, en décidant d'ignorer les fausses routes, les déceptions, les renoncements qu'ils ont tous dû assumer en chemin. Même Hugo, le génie solaire du 19^{ème} siècle à qui tout a paru toujours réussir, a été obligé de constater l'erreur capitale qu'il avait d'entrée commise et qui a déterminé toute sa trajectoire à venir. Il a cru, comme tous ses contemporains, que, par nécessité historique, la révolution esthétique de la modernité littéraire devrait se faire au théâtre et il a conçu sa poétique dans ce but. Or la vraie modernité, dans la longue durée de l'histoire, a pris racine dans le roman, laissant Hugo sur le côté. Car Hugo a écrit des romans prodigieux, prodigieux mais marginaux, qui ne pouvaient avoir la même postérité que les inventions décisives de Balzac ou de Flaubert. En matière d'art, il faut toujours garder à l'esprit, malgré son allure sans doute trop radicale, l'avertissement que donnait Pierre Reverdy, dans *Le Livre de mon bord* : « La vie n'est qu'une succession de défaites. Il y a de belles façades – il en est de pires. Mais, derrière les belles, presque autant que derrière les pires, la défaite, toujours la défaite et encore la défaite – ce qui n'empêche pas de chanter victoire! [...] ».

Pour autant, il ne faut inférer aucun jugement de valeur à partir du mot d'échec. Tout d'abord, par souci d'éthique professionnelle. Nous, historiens de la littérature, nous venons une fois que la bataille est terminée, lorsque les mécanismes complexes de la panthéonisation ont joué et ont décidé pour nous qui nous allions honorer – même si nous avons le droit, au second rang des écrivains perpétués, de pousser en avant quelques *minores* négligés, pour introduire un peu de vie et de suspens dans le rite mémoriel. Cependant, ne nous illusionnons pas : nous n'avons pas eu à nous déterminer face à ce Panthéon et la moindre honnêteté intellectuelle voudrait que nous nous abstenions de tout jugement et que nous ne sortions pas de notre neutralité de serviteurs du temple.

On ne voit d'ailleurs pas bien ce que signifie la valeur en poésie, sinon pour repérer les maladresses les plus évidentes, les chevilles et les périphrases naïves. Cela même est-il d'ailleurs possible, puisque, selon une anecdote célèbre rapportée par son ami Asselineau, Baudelaire lui-même, au nom des intérêts supérieurs de l'art, revendiquait le droit de faire de mauvais vers, pour en amener un seul qui soit bon² ? Dès lors qu'une entreprise d'écriture nous paraît authentique, c'est-à-dire qu'elle semble avoir eu un caractère de nécessité pour celui qui l'écrit,

¹ Pierre REVERDY, *Le Livre de mon bord (1930-1936)*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 76.

² Voir la Préface de *La Double Vie* de Charles Asselineau, annotée par Baudelaire, dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Claude PICHOS (éd.), t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 94.

il y a œuvre. Et, s'il y a œuvre, nous n'avons qu'à nous mettre à l'écoute de la voix poétique. Victor Hugo l'a résumé d'une formule splendide dans la Préface *ne varietur* de ses œuvres : « tout homme qui écrit écrit un livre, et ce livre c'est lui³ ». Or, il ne fait pas de doute, pour tout lecteur, que Leconte de Lisle poursuit de livre en livre une œuvre cohérente, forte, exprimant un projet personnel où se reconnaît la pleine subjectivité d'un auteur.

En revanche, il existe deux raisons objectives de perler d'échec à propos du Parnasse. La première est que ses premiers promoteurs étaient eux-mêmes obsédés par la conviction que leur époque, marquée par le désenchantement politique et l'acceptation morose du consumérisme bourgeois, était condamnée à un prosaïsme stérile et désespérant. Ce pessimisme absolu avait inspiré dès 1835 au premier promoteur de l'« Art pour l'Art », Théophile Gautier, sa flamboyante Préface de *Mademoiselle de Maupin* en forme de réquisitoire jubilatoire contre le monde moderne. Surtout, faisant écho à l'érection spectaculaire de l'obélisque sur la place de la Concorde, il publiera en 1851, avec son poème double « Nostalgies d'obélisques⁴ », une allégorie mélancolique de la poésie du 19^{ème} siècle, condamnée à ruminer un dilemme désespérant : soit être l'obélisque resté à Luxor, seul et oublié dans le désert aride ; soit être l'obélisque de Paris, perdu dans un monde gris et sale. Si l'on veut, être Leconte de Lisle ou Baudelaire : on sent bien que, par affinité, Gautier penche du côté de Luxor, mais cette dilection ne pouvait qu'accroître sa neurasthénie. Leconte de Lisle, lui, avait trop d'énergie pour baisser ainsi les bras. Il n'empêche que sa Préface des *Poèmes antiques*, en 1852, à peu près contemporaine du poème de Gautier, formule le même pessimisme à l'égard d'une époque de décadence, marquée par l'essoufflement du romantisme (« la vieillesse précoce d'une esthétique inféconde ») et condamnée à espérer que, « dans un siècle ou deux », « la poésie redeviendra (...) le verbe inspiré et immédiat de l'âme humaine ». Au Parnasse est ainsi assigné le rôle, guère exaltant, d'une esthétique de transition et d'attente, un pis-aller en attendant des jours meilleurs - la poésie n'ayant dans l'immédiat « qu'à se recueillir et à s'étudier dans son passé glorieux⁵ ».

Surtout, l'échec du Parnasse est objectif et découle d'un simple constat : on ne le lit plus. Il est une référence obligée de l'histoire littéraire, mais il est sorti de la littérature vivante, perpétuée par la mémoire collective et présente dans les bibliothèques personnelles des lecteurs de livres. Dans la geste poétique du 19^{ème} siècle, qui mène de Lamartine à Mallarmé, en passant par les quatre grands (Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), auxquels on peut encore ajouter un génial désinvolte (Musset) et deux marginaux ressuscités par le surréalisme (Nerval et Lautréamont), on se passe à peu près totalement du Parnasse, de ce qu'il représente collectivement comme de ses plus illustres représentants : Gautier (le précurseur), Leconte de Lisle et Banville (les deux maîtres), Heredia (l'héritier). Il n'est plus qu'une référence scolaire, rattachée à un slogan rabâché à tous les lycéens, « l'Art pour l'Art ». Pour l'amateur contemporain de poésie, on l'assimile vaguement à une esthétique enlisée dans un classicisme stérile - l'assimilation est particulièrement consternante lorsque l'on songe à l'hostilité profonde de Leconte de Lisle à l'égard des classiques. Pourtant, le Parnasse a voulu créer les conditions d'une véritable renaissance poétique, comparable à celle de la Pléiade et s'appuyant d'ailleurs,

³ Victor HUGO, Préambule de l'édition des Œuvres complètes, dite *ne varietur* [1880], dans *Œuvres complètes*, volume « Politique », Jean-Claude FIZAINÉ (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 1081.

⁴ « Nostalgies d'obélisques », *La Presse*, 4 août 1851 (repris dans *Émaux et Camées*, 1852).

⁵ Charles-Marie LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, Paris, Ducloux, 1852, p. XIV-XV.

comme elle, sur un retour au passé ; pendant un tiers de siècle, il a pu se croire le centre rayonnant de la poésie française. Il faut s'interroger sur les raisons profondes de cet échec, et sur les leçons qu'on doit en tirer. À moins que, en revenant au premier Parnasse, celui de 1866, on considère que les vrais grands parnassiens soient Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et que les symbolistes n'offrent qu'une forme évolutive, peut-être plus subtile ou plus complexe, de la poésie parnassienne. Mais le moins qu'on puisse dire alors est qu'ils n'en ont pas revendiqué le nom et il faut se demander pourquoi, ce qui nous ramène au même problème.

2) Le ou les Parnasse ?

Prévenons pour commencer une objection légitime. Nous savons tous qu'il est abusif de parler du Parnasse comme d'une école structurée et homogène, ainsi que nous continuons à le faire par commodité. Il en va du Parnasse comme du Nouveau Roman. Dans les deux cas, nous avons affaire d'abord à une invention éditoriale réussie (de Lemerre pour le Parnasse, des éditions de Minuit pour le Nouveau Roman), confortée par l'écho médiatique qui lui assure un succès immédiat, puis à une reconnaissance précoce par les institutions officielles (l'Académie ou l'École), sans doute du fait d'un formalisme esthétisant qui rassure toujours les professeurs, enfin à une perte rapide d'audience : les représentants des institutions d'État sont souvent les plus mal placés pour apprécier les vraies dynamiques de la culture vivante.

Il faut donc commencer par une distinction préalable, qui permet d'isoler grossièrement deux types de Parnassiens. Chronologiquement, il y eut d'abord les poètes issus de la « petite presse » artistico-littéraire qui emploie la plus grande part des écrivains-journalistes de la monarchie de Juillet et du Second Empire. Écrivains venus à la littérature par amour de la poésie et ayant trouvé à s'employer dans les innombrables journaux qui éclosent à Paris, ils forment les rangs de la bohème, dont ils partagent la vision joyeusement désabusée du monde. Ce Parnasse de la petite presse se caractérise par son allure ludique, ironique, sourdement contestataire. Ces dissidents de la culture médiatique sont, parmi les plus connus, Gautier, Banville, Baudelaire. Mais, très vite (dès le Second Empire, en particulier), il y eut une deuxième catégorie de Parnassiens, enfants de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, qui n'ont pas eu à se commettre dans la presse et qui aspiraient à une vie sérieuse et honorable ; ceux-là ont naturellement donné à la poésie qu'ils pratiquaient un air plus solennel, éloigné des malices à la Banville, revendiquant un élitisme social autant qu'esthétique : citons, parmi beaucoup d'autres (car ils deviennent assez vite les plus nombreux), Dierx, Sully Prudhomme, Heredia. Quant à Leconte de Lisle, qui a fait ses premières armes dans la presse de Juillet, il occupe une position médiane entre les deux groupes.

Mais une autre césure chronologique intervient, cette fois autour de la guerre de 1870. Jusqu'à l'effondrement de l'Empire, le Parnasse est un point de ralliement éditorial plutôt qu'un groupe constitué autour d'une doctrine claire. Tous se reconnaissent dans le culte que Gautier voue à « l'art » qui donne son titre au poème final d'*Émaux et Camées* (1852). Cet esthétisme de bon aloi n'est guère compromettant : dans la pratique, *Le Parnasse contemporain* réunit des individualités diverses, qui partagent seulement, sous des formes diverses, la même passion avouée pour l'art de la versification et ses subtilités supposées. En revanche, après l'établissement de la Troisième République, les Parnassiens (ceux du moins qui seront sélectionnés dans le Parnasse de 1876) semblent entraînés dans une logique de reconnaissance

et de légitimation qui infléchit et, de fait, restreint la signification du mouvement. Les plus connus sont alors aimantés dans une voie qui doit les conduire vers la consécration académique, la reconnaissance officielle et, bientôt, l'intégration aux anthologies scolaires : la vulgate actuelle de l'histoire littéraire, qui représente l'histoire de la poésie du 19^{ème} siècle comme l'irrésistible ascension d'une modernité menant « de Baudelaire au surréalisme⁶ », a fait oublier que, pendant des décennies, les Parnassiens ont tenu le haut du pavé, jusqu'à la consécration mondiale de Sully Prudhomme par le prix Nobel de la littérature, dont il fut le premier lauréat en 1901.

Somme toute, le destin du Parnasse est très comparable à celui de la « peinture pompier », dont les réalisations monumentales ont servi à orner abondamment les murs des bâtiments de la jeune République avant d'être rapidement démonétisées par les innovations des avant-gardes artistiques. On pourrait donc se contenter, pour expliquer l'obsolescence accélérée du Parnasse, d'une explication purement sociologique, conforme au modèle théorique suggéré par Pierre Bourdieu. Pour asseoir leur légitimité et leur autonomie, les champs artistiques ont dû, dans le dernier tiers du 19^{ème} siècle, inverser les hiérarchies et les rapports de force qui dominaient la sphère du pouvoir – quitte à accepter le risque provisoire de la marginalité et de l'inconfort social. Le Parnasse, parce qu'il a voulu fonctionner comme une sorte de poésie officielle, s'excluait donc lui-même de la dynamique de légitimation propre au milieu poétique. Cette analyse est sans doute juste, mais elle ne suffit pas à tirer toutes les leçons proprement littéraires de l'échec du Parnasse, qui met en jeu, non seulement le fonctionnement social de la poésie, mais aussi sa nature et ses orientations esthétiques, dont il sera maintenant exclusivement question.

3) La Réification parnassienne de la Beauté.

Du point de vue général où nous nous situons ici, il ne faut d'ailleurs pas exagérer les divergences entre les Parnassiens : malgré des différences qui tiennent essentiellement à leurs places respectives dans le champ littéraire et, souvent aussi, au positionnement idéologique qui en découle, presque tous les contributeurs aux livraisons du Parnasse contemporain s'accordent sur trois principes fondamentaux qui, s'ils ne constituent pas une doctrine à proprement parler, assurent une cohésion minimale (et suffisante).

D'abord, une détestation partagée du monde moderne et de ce qu'il représente à leurs yeux (le matérialisme consumériste, l'emprise de l'économie et de l'industrie, la confiance aveugle dans le progrès technologique et scientifique) ; c'est contre cette modernité industrielle que, par exemple, Leconte de Lisle réserve ses formules les plus amères dans sa préface des *Poèmes et Poésies*, en 1855 : « J'ai beau tourner les yeux vers le passé, je ne l'aperçois qu'à travers la fumée de la houille, condensée en nuées épaisses dans le ciel ; j'ai beau tendre l'oreille aux premiers chants de la poésie humaine, les seuls qui méritent d'être écoutés, je les entends à peine, grâce aux clameurs barbares du Pandémonium industriel. Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni ne les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. »

⁶ La formule a servi de titre à l'ouvrage classique de Marcel RAYMOND (*De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1933).

Ensuite, la conviction que, désormais, la première mission dévolue à l'art et, en l'occurrence, à la poésie, est de lutter contre cet emballement industriel, d'opposer à l'emballement de la machine économique et technologique les formes pérennes de l'art et l'intemporalité (au moins partielle) du sentiment esthétique : même la modernité baudelairienne se définit par la volonté de « tirer l'éternel du transitoire⁷ », comme si l'éternité de l'art allait toujours de soi, malgré les apparences nouvelles qu'elle semblait contrainte d'adopter, à son corps défendant.

Enfin, une commune orientation formelle découlait des deux premiers principes : puisque la poésie avait pour vocation de s'opposer à la supposée décadence moderne, il semblait logique qu'elle dût prendre appui sur les ressources et les enseignements du passé. À l'opposé d'un banal traditionalisme, ce recours au passé se présentait comme un geste provocateur de contestation qui, prenant à rebours le consensus bourgeois en faveur du progrès matériel, ne manquait pas de panache – surtout lorsqu'il était exprimé avec le style hautain de Leconte de Lisle, dans la Préface de 1855 : « [...] c'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour ce qui nous tue, que je hais mon temps. Haine inoffensive, malheureusement, et qui n'attriste que moi. S'il arrive donc que nous ne devions plus rien produire qui soit dû à nos propres efforts, sachons garder le souvenir des œuvres vénérables qui nous ont initiés à la poésie, et puisons dans la certitude même de leur inaccessible beauté la consolation de les comprendre et de les admirer. Le reproche qui m'a été adressé de préférer les morts aux vivants est on ne peut plus motivé, et j'y réponds, par l'aveu le plus explicite⁸. »

Il ne faut cependant pas exagérer l'originalité d'une telle doctrine. Le plus frappant, au contraire, est que ces trois principes, au moment où les Parnassiens les formulent, sont partagés très largement par les milieux poétiques pendant la deuxième moitié du 19^{ème} siècle – en fait depuis que la France a opéré son tournant bourgeois, en 1830 – et constituent déjà des clichés idéologiques, qu'on retrouve par exemple, sous la forme vigoureuse qui convient à un écrivain encore adolescent, dans les textes pourtant jugés les plus « révolutionnaires » de Rimbaud : en particulier, dans la section « Mauvais sang » d'une *Saison en enfer*, où la croyance au progrès matériel et industriel est ironiquement assimilée aux vieilles superstitions religieuses ; ou dans la « Lettre du voyant » du 15 mai 1871 où le poète est représenté comme le nouveau Prométhée des temps modernes (« [...] le poète est vraiment voleur de feu ») et où la Grèce antique constitue le référence obligée et le modèle indépassable (« Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque ; Vie harmonieuse. – De la Grèce au mouvement romantique, – moyen-âge, – il y a des lettrés, des versificateurs. [...] En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements⁹. »

Mais la comparaison avec Rimbaud fait immédiatement apparaître la spécificité des Parnassiens, malgré le consensus idéologique. Pour Rimbaud, l'Antiquité est un idéal révolu dont il ne veut plus entendre parler (« L'étude de ce passé charme les curieux : plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités : – c'est pour eux¹⁰. ») et il prononce donc en ouverture de la *Saison* son célèbre arrêt : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée

⁷ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, ouvr. cité, p. 694.

⁸ Charles-Marie LECONTE DE LISLE, *Poèmes et poésies*, Paris, Dentu, 1855, p. IX.

⁹ Arthur RIMBAUD, Lettre du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 343.

¹⁰ *Ibid.*, p. 343-344.

amère. – Et je l'ai injuriée¹¹. » Telle est en effet l'explication habituellement fournie pour justifier l'impasse esthétique où, selon Rimbaud, s'enferme la poésie parnassienne. Alors que le romantisme avait consacré, à la suite de Kant, la subjectivité absolue du Beau et où le sentiment même du Beau finissait par perdre toute consistance esthétique, les versificateurs du Parnasse semblaient vouloir détenir la formule objective du Beau et croire même, avec une naïveté confondante, qu'il leur suffirait de décrire de beaux objets (des œuvres d'art antiques ou des beautés naturelles) pour composer de beaux poèmes.

La poésie devenait ainsi une interminable *ekphrasis* – dont la Beauté dépendait évidemment du sentiment de chaque lecteur mais à laquelle il manquait à coup sûr la présence du réel, de ce réel dont chacun constatait l'existence dans sa vie quotidienne. Cet évident du réel donne sa signification profonde au roman ironique de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* ; son héros d'Albert, évident double fictionnel de l'auteur, passe stérilement son temps à rechercher la Beauté idéale, qu'il ne peut posséder, bien sûr, que fantasmatiquement ou de manière très fugitive (le temps d'une nuit d'amour dont la réalité semble d'ailleurs sujette à caution). De même, dans le poème en prose « Le Fou et la Vénus », le fou (qui figure tous les poètes amoureux de la Beauté idéale et, sans doute humoristiquement, Baudelaire lui-même) fixe les yeux (forcément vides) d'une statue de Vénus, sans rien voir de la nature réelle qui l'entoure (dont la beauté est pourtant tangible et à portée d'émotion).

Mais la folie parnassienne est inoffensive. C'est pourquoi on perçoit souvent dans les jugements des contemporains – au moins sous le Second Empire, avant que les Parnassiens vieillissants n'aient semblé prendre le pouvoir au cœur du champ poétique – une sorte de bienveillance amusée. On a de l'estime pour leur adoration désintéressée du Beau antique (ou orientalisant), mais on ne la prend pas tout à fait au sérieux. On y voit de façon générale un fourvoiement estimable plutôt qu'une véritable option poétique. « Malheur, juge par exemple Baudelaire, à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations¹² ». Même désapprobation bienveillante chez Jules Vallès : « Je n'aime pas le monde antique, et je suis, par tempérament et conviction, l'ennemi de la tradition. Aussi n'étais-je point un fanatique des longs poèmes où M. de Lisle couronnait les bustes en marbre des dieux païens, avec des vers solides d'ailleurs comme la pierre¹³ ». Car les modernes, à quelques exceptions près (Rimbaud est la plus connue), n'avaient pas renoncé au Beau ; ils s'efforçaient encore, à travers leurs œuvres, de faire aboutir un projet esthétique auquel ils adhéraient profondément. En revanche, ils avaient compris qu'ils ne pouvaient imposer aux autres leur propre conception du Beau, ils savaient que cette dernière leur était un sentiment intime, qu'elle était la secrète motivation de leur travail mais qu'ils ne devaient pas chercher à la communiquer comme telle, et encore moins à l'imposer comme un dogme.

4) Poésie et idéal.

¹¹ Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 245.

¹² Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, ouvr. cité, p. 696.

¹³ Jules VALLES, « Les Poètes nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 31 octobre 1864, dans *Œuvres*, t. 1, Roger BELLET (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 426.

Mais prévenons la caricature : l'esthétisme naïf auquel on identifie scolairement le Parnasse ne vaut que pour les seconds couteaux du mouvement. Pour les chefs de file, la Beauté n'est pas un but en soi ; mais elle est l'apparence sensible et artialisée de leur idéalisme philosophique. En effet, le trait distinctif des parnassiens est leur idéalisme foncier – cependant, d'un idéalisme dont le point d'application ne se situe plus dans les abstractions métaphysiques du premier romantisme, mais dans la sublimation de l'idée – si bien que, très paradoxalement, leur obsession de la pierre, du marbre et des matériaux les plus durs leur sert à figurer la pure idéalité de la forme artistique (par opposition à la pesanteur informe de la réalité triviale). C'est précisément cet idéalisme singulier et exclusif que pointe, avec sa rigueur et sa lucidité habituelles, Baudelaire dans les articles critiques qu'il leur consacre : par exemple à Gautier, l'écrivain par excellence, dit-il, parce qu'il a fait du goût du Beau « une *idée fixe*¹⁴ » ; à Théodore de Banville, dont l'« âme lyrique », caractérisée par « cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante* », conduit « à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels¹⁵ » ; à Leconte de Lisle, « vrai poète sérieux et méditatif » dont le caractère distinctif est « un sentiment d'aristocratie intellectuelle » et « un goût inné pour la philosophie¹⁶ ».

Le Beau ou l'Art ne valent donc qu'en proportion de l'idéal qu'ils expriment. Cet idéalisme esthétique explique l'éloge à première vue surprenant que Leconte de Lisle fait de Lamartine en 1840, dans un article de jeunesse. Le texte, pourtant consacré à André Chénier, icône du romantisme de la Restauration, marque essentiellement les limites de Chénier : il est sans doute « le régénérateur et le roi de la forme lyrique », mais privé d'un « esprit complet » et n'ayant été capable que de faire « revivre la forme éteinte, que l'expression oubliée », par opposition à un autre Chénier, le « sublime libérateur de la pensée », « un Chénier, grand par le sentiment comme par la forme, M. de Lamartine¹⁷ ». On aurait tort de ne voir dans cet éloge dithyrambique de Lamartine que le vestige d'un Leconte de Lisle romantique et pré-parnassien. Car la vérité du Parnasse est dans cette union utopique de l'idéal et de la forme, d'un idéal qui trouverait la forme parfaite, capable de le faire contempler et admirer.

Or cette utopie suffit à expliquer l'échec historique du Parnasse, qui est totalement à contre-courant de la littérature moderne, telle qu'elle se définit précisément dans cette deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Le vaste courant réaliste qui s'impose alors, à travers les œuvres inaugurales de Flaubert ou de Baudelaire, consiste justement, non pas à récuser l'idéal (toujours infiniment désirable), mais à en porter le deuil ou, du moins à n'en faire entr'apercevoir que l'éclat diffus à travers la représentation du réel : « spleen et idéal », dit Baudelaire, signifiant que l'idéal doit se résoudre à emprunter les couleurs mélancoliques du réel. Quant à Flaubert, comme il l'explique dès *L'Éducation sentimentale* de 1845, la beauté et l'idéal ne peuvent surgir qu'à travers un exercice masochiste d'ironisation de toutes les

¹⁴ Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, t. 2, ouvr. cité, p. 111.

¹⁵ Charles BAUDELAIRE, « Théodore de Banville », *ibid.*, p. 164-165.

¹⁶ Charles BAUDELAIRE, « Leconte de Lisle », *ibid.*, p. 177.

¹⁷ Charles-Marie LECONTE DE LISLE, « Esquisses littéraires. Article troisième. André Chénier. De la poésie lyrique à la fin du XVIII^e siècle », *La Variété*, août 1840, dans *Œuvres complètes*, Edgard Pich (éd.), t. 1, *L'œuvre romantique (1837-1847)*, Paris, Champion, 2011, p. 409.

émotions, à rebours de la gravité parnassienne : « Il porta dans les arts l'habitude, qu'il avait contractée dans l'étude du monde et insensiblement dans l'analyse de lui-même, de parodier ce qui lui plaisait davantage, de ravalier ce qu'il aimait le mieux, abaissant toutes les grandeurs et dénigrant toutes les beautés, pour voir si elles se relèveront ensuite dans leur grandeur et leur beauté première ; quelquefois même il niait complètement une œuvre afin de la mieux regarder sous un autre aspect. Mais de même que le velours en lambeau est plus beau que la toile neuve, et qu'un bonnet de papier sur la tête de l'Apollon ne la dégrade pas, la parodie ne peut rien détruire de ce qui est indestructible, son couteau se casse contre les marbres impérissables¹⁸ [...] ». Enfin, Mallarmé, sans doute le plus idéaliste des poètes modernes, aurait été un pur parnassien (ce qu'il a failli être au début de sa trajectoire littéraire) s'il n'avait compris, à une étape décisive de son évolution, que l'idéal du poème devait y être hermétiquement enfoui, afin de ne pas être imposé au lecteur mais pour lui laisser au contraire la liberté, grâce au mécanisme d'une poétique structurellement opaque voire hermétique, de l'inventer pour lui-même : après Mallarmé, une grande part de la poésie contemporaine est née de cet hermétisme idéaliste, voire spiritualiste.

Donc, le Parnasse, pour n'avoir pas compris que l'idéalisme moderne devait prendre le risque de la négativité, s'était enfermé dans une impasse. Ou plutôt, il aurait totalement sombré s'il n'avait été en effet que ce culte solennel rendu à l'idéal. Mais les véritables évolutions historiques sont toujours plus complexes que les représentations schématiques des historiens. Dans la pratique, il s'est avéré que l'idéal des Parnassiens, parce qu'il passait par la représentation artistique de la Beauté matérielle, les conduisait à se tourner vers le réel. À son corps défendant, le Parnasse, du fait même de son esthétisme, impliquait une forme de réalisme : par une extraordinaire paradoxe, le Parnasse a ainsi constitué une étape nécessaire dans la grande révolution réaliste qui caractérise tout l'art des deux derniers siècles. Dès 1866, Banville en avait d'ailleurs fait le constat amuse dans un article qu'il consacrait au *Parnasse contemporain* : « Lorsque le Réalisme fit son apparition, je fus, comme vous vous le rappelez, un des adversaires les plus convaincus de ce nouveau dieu bizarre et horrible, car j'avais cru naïvement, c'est-à-dire comme il le croyait lui-même, qu'il réaliserait religieusement ce qu'il s'était promis. [...] Le réalisme ne put nullement imposer à l'universalité du genre humain l'amour de la difformité, de la tache d'huile, de la verrue et de la taie sur l'œil, mais il tua nettement et pour jamais le *chic*, le *poncif*, le lieu commun, en poésie aussi bien qu'en peinture. [...] le Réalisme qui a voulu leur [aux poètes] donner l'amour du laid ne leur a inspiré que l'horreur du faux et du factice¹⁹. »

Le bon Parnassien serait un réaliste qui s'ignore, ou qui n'aurait pas pris la mesure de cette lente et progressive assomption du réel dans le ciel de la poésie. De même, c'est presque toujours sa puissance descriptive qui, au milieu de réserves plus ou moins discrètes, valent à Leconte de Lisle les éloges les plus appuyés, distribués le plus généreusement à un simple poème animalier dont on fera l'emblème de son esthétique, « Le Jaguar » : « Cette pièce, écrit par exemple Jules Vallès, n'est pas la plus belle du livre [*Poèmes barbares*], mais elle donne une idée juste de la forme éclatante et hardie dont M. Leconte de Lisle a couvert, comme d'une

¹⁸ Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* [1845], dans *Ceuvres de jeunesse*, Claudine GOTHOT-MERSCH et Guy SAGNES (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1042.

¹⁹ Théodore de BANVILLE, « Le Parnasse contemporain, *Revue du XIXe siècle*, 1^{er} octobre 1866, repris dans : Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Paris, Champion, 2003, p. 204-205.

peau chaude et sanglante, ses poésies barbares²⁰. » Mais, il faut sortir ici des généralités sur le Parnasse, considéré comme un mouvement homogène. Car, à côté des jongleries lyriques d'un Banville ou des évocations un peu compassées d'un Sully Prudhomme, il ressort incontestablement des poésies de Leconte de Lisle, et d'elles seules, une impression d'énergie malgré la tenue de la versification et l'impassibilité de la forme, une force sourde, courant sous la surface des poèmes, qui ont d'autant plus intrigué les contemporains qu'ils en comprenaient mal le rapport avec l'image qu'ils se faisaient de l'idéal antique et, plus spécifiquement, grec, dont se recommande de manière générale Leconte de Lisle.

Or, il vient ici un soupçon que rien de tangible ne pourra jamais étayer mais dont on trouve également la trace dans les analyses d'Edgard Pich : « Le poème, grec en surface, créole en profondeur, réactualise en le rendant quasi méconnaissable le cri du créole au moment où il a abandonné sa patrie, la nature luxuriante des tropiques, pour la froideur et la grisaille de la nature bretonne et parisienne où il va désormais devoir vivre : il s'agit là d'ailleurs, non pas d'une expérience individuelle atypique, mais au contraire commune à tout un groupe social : celui des créoles [...] qui ont quitté pour la métropole, sans retour possible ni justification rationnelle, le paysage natal, qu'ils n'oublieront jamais²¹ ». Et si la puissante expressivité de Leconte de Lisle, qui a frappé tous ses contemporains, avait une source biographique qui n'est presque jamais avouée comme telle ? Ce qui serait ici en jeu ne serait plus l'esthétique du Parnasse, mais l'impossibilité d'une poésie créole à se formuler clairement selon les codes littéraires de la France du 19^{ème} siècle, où l'exotisme emprunte encore une grande partie de ses motifs à l'imaginaire antique (ou biblique). Et, à côté des deux Parnasse qu'il est légitime de distinguer (le Parnasse ironique de la petite presse et le Parnasse sérieux des poètes officiels, ou aspirant à le devenir), il y aurait encore à écrire, cette fois dans la perspective des études postcoloniales, l'histoire d'un Parnasse ultra-marin, allant de Leconte de Lisle à Saint-John Perse et regroupant tous les poètes qui, avec les mots de la culture classique qui leur avait été inculquée, ont essayé de traduire leur rapport intense et singulier avec un monde totalement étranger à leurs lecteurs de la métropole. Peut-être est-ce dans cette littérature inspirée par l'univers colonial qu'il faudrait chercher une source majeure de ce réalisme poétique auquel Banville attribue la renaissance de la poésie du 19^{ème} siècle et qui est le pendant de l'autre réalisme de l'époque : celui du Paris baudelairien (de ses laideurs sociales et de son ambiance spleenétique). Le rendez-vous partiellement manqué avec le public ne viendrait alors pas (pas seulement) de l'esthétisme ni de l'idéalisme de Leconte de Lisle mais, plus simplement, de l'incapacité de ses lecteurs, d'hier ou d'aujourd'hui, à reconnaître, par ignorance, ce réel que figurent pourtant les mots des poèmes et où, s'ils en avaient été capables, ils auraient retrouvé, selon la formule de Baudelaire, « l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations ».

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre

²⁰ Jules VALLES, « Les Poètes nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 31 octobre 1864, dans *Œuvres*, t. 1, ouvr. cité, p. 426.

²¹ Edgard PICH, Introduction des *Œuvres complètes*, t. 1, ouvr. cité, p. 13.

