

La hantise du cliché

Originalité, invention et déjà dit dans la poésie du second XIX^e siècle

Olivier BIVORT

En janvier 1899, Remy de Gourmont publiait dans le *Mercure de France* un article intitulé « Philosophie du cliché ». Il y stigmatisait l'usage des « phrases toutes faites » et des « locutions usuelles » dans la littérature et reprochait aux poètes français « inférieurs », de « chanter, depuis cinq siècles avec les mêmes phrases nulles, le printemps virgilien¹ ». Gourmont voyait dans l'emploi du cliché « un signe certain d'inattention et de déchéance » dû en partie à l'intrusion, dans le discours littéraire, de modèles colportés par l'école et la presse ; mais il accusait aussi les écrivains conformistes et les « imitateurs » de substituer la mémoire des mots à la mémoire des choses, contrairement aux « voyants » (les vrais poètes), capables de regarder et d'exprimer le monde dans toute sa singularité : « chaque fois que Victor Hugo levait les yeux », écrivait encore Gourmont, « un monde nouveau entrainait en lui et n'en sortait plus qu'au jour des incantations imaginaires ». L'auteur de *Sixtine* défendait fermement les principes d'originalité et de nouveauté en littérature, en relation avec une idée de la modernité née pendant la période romantique et devenue un leitmotiv dans le dernier quart du XIX^e siècle : « un style original est le signe infaillible du talent, puisque, en art, tout ce qui n'est pas nouveau est négligeable² ».

Gourmont distinguait le *cliché* du *lieu commun*, réservant le premier à la « matérialité de la phrase » et le second à la « banalité de

¹ Remy de Gourmont, « Philosophie du cliché » [*Le Mercure de France*, janvier 1899], recueilli dans *Esthétique de la langue française* [1899], éd. Emmanuelle Kaës, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 233.

² *Ibid.*, p. 232, 240. Pour Charles Morice, un des principaux théoriciens du symbolisme, la mission des poètes est de « créer du nouveau » (*La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 248).

l'idée ». Bien qu'elle nous semble aller de soi aujourd'hui, cette distinction n'a pas toujours été opérée au XIX^e siècle, qui réduit le plus souvent les topiques à une notion unique désignée sous le terme de *poncif*. Appartenant à l'origine au vocabulaire des arts figuratifs, le *poncif*³, que Littré définit comme une « formule de style, de sentiment, d'idée ou d'image qui, fanée par l'abus, court les rues avec un faux air hardi et coquet », a pris un sens péjoratif vers 1830, au moment où le Romantisme impose, dans les arts, la précellence du génie individuel sur la pratique de l'imitation. Ainsi, contre les « vieilles poétiques démantées » mais aussi contre « les modes » qui « dans les arts font autant de mal que les révolutions font de bien », Hugo brocarde le snobisme des imitateurs au nom de l'indépendance de l'artiste : « les modes substituent le chic, le poncif et le procédé d'atelier, écrit-il, à l'étude austère de chaque chose et aux originalités individuelles⁴ ». Et le premier Baudelaire n'exprimera pas autre chose dans le *Salon de 1846* :

Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres *poncif*, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur.

Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du *chic* et du *poncif*⁵.

³ Ou *poncis* (Boiste, Bescherelle, Littré) : « papier dans lequel un dessin est piqué ou découpé, de façon qu'on puisse le reproduire en le plaçant sur une toile ou une autre feuille de papier, et en ponçant par-dessus avec une poudre colorante » (Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*). Le terme *cliché*, d'abord utilisé en typographie et successivement en photographie, prendra quant à lui son sens figuré après 1850 (voir par exemple « Les clichés de la conversation », dans *Le Figaro* du 30 avril 1854).

⁴ Victor Hugo, « L'art est aujourd'hui... », *L'Europe littéraire*, 29 mai 1833, repris en partie dans *Littérature et philosophie mêlées* [1834], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 51, 55.

⁵ « Du chic et du poncif », *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 468.

L'opposition entre poncif et originalité, et entre imitation et invention, ne va pourtant pas de soi. Ces notions n'ont cessé en effet de se modifier au cours du temps sans que leur nature antinomique soit nécessairement perçue⁶, et il n'est pas imprudent de soutenir que ce conflit entre le *déjà dit* et l'inédit constitue un des postulats sur lesquels se fonde l'idée de modernité au XIX^e et au début du XX^e siècle. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, invention et imitation font en effet bon ménage : ainsi Chénier réclame-t-il dans son grand poème *L'Invention* une modernisation de la poésie au nom du progrès scientifique de son temps, mais sans mettre en discussion les modèles et les figures de la tradition classique. Au seuil de la première modernité, en revanche, s'opère un glissement dans l'ordre du discours et des formes fixes, qui se concrétise par un changement de paradigme. Lamartine, par exemple, formé dans la période néo-classique, se fait chapitrer par son ami Virieu qui lui recommande « de mettre un soin scrupuleux à éviter toutes les formules usitées et banales, lorsque ce ne sont que des formules ; il en est de même des reliquats de la poésie mythologique, qui nous glacent presque à chaque fois qu'ils se montrent⁷ ». Or, malgré le naturel de son style et le « souffle nouveau⁸ » qu'il fit passer sur le paysage aride de la poésie française au sortir de l'Empire, l'auteur des *Méditations* restait, de son propre aveu, attaché à la tradition⁹. Mais les dés étaient jetés. L'émergence d'une nouvelle sensibilité ne sanctionnera pas seulement une rupture idéologique et esthétique avec le passé : elle entraînera un renoncement progressif aux

⁶ Voir Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 et Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.

⁷ Lettre à Lamartine, 28 janvier 1818, dans *Correspondance Alphonse de Lamartine-Aymon de Virieu*, textes réunis, classés et annotés par Marie-Renée Morin, t. II : 1816-1821, Paris, PUF, 1987, p. 98.

⁸ Sainte-Beuve, lettre à Verlaine, 19 novembre 1865, dans Verlaine, *Correspondance générale*, établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 93.

⁹ Suite à la lecture de *Racine et Shakespeare*, il invitera Stendhal à « faire une concession [et à être] classique pour l'expression, romantique dans la pensée » (Lettre à M. de Marest du 19 mars 1823, dans Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. M. Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 410).

modèles expressifs anciens et une refonte de la « langue de la poésie » en symbiose avec des contenus modernes, au point d'attirer, dès 1824, l'indignation du secrétaire perpétuel de l'Académie dans sa fameuse diatribe contre la « secte du romantisme » :

L'originalité elle-même, don précieux et rare, n'est plus qu'une recette vulgaire, mais sûre, qui consiste à n'écrire comme personne, ce que personne n'a jamais pensé. Pour y parvenir, on se crée des procédés, des artifices particuliers de diction, qui ont le double mérite d'outrager la grammaire et la raison¹⁰.

Je voudrais revenir sur les principales étapes de cette course à la nouveauté qui a poussé les écrivains et les critiques du XIX^e siècle à imaginer une littérature qui, tout en s'écartant du sens commun, n'aurait plus puisé ses ressources expressives en elle-même et dans sa propre histoire, et se serait peu à peu détournée du discours établi jusqu'à considérer son emploi comme un syndrome de faiblesse ou de caducité. C'est en grande partie le changement de statut des auteurs qui a favorisé cette tendance à l'exclusivité : tenus de défendre leur singularité et de redéfinir leur rôle au sein de la collectivité, ils ont pris sur eux de se libérer des conventions. Si, comme le souligne Daniel Grojnowski, au XIX^e siècle « la notion d'originalité est solidaire de celle de style et d'individualité¹¹ », elle se définit principalement par opposition au canon classique.

On sait combien Victor Hugo a contribué à discréditer l'esprit d'imitation, ce « fléau de l'art¹² », tout en liant la nature évolutive de la langue au progrès des lettres :

Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas ? Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du

¹⁰ Louis-Simon Auger, *Discours sur le romantisme prononcé dans la séance annuelle des quatre académies du 24 avril 1824 par M. Auger de l'Académie française*, Paris, Didot, 1824, p. 24.

¹¹ Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langages », 1988, p. 9.

¹² Préface des *Odes et Ballades* [1826], éd. Jean Gaudon, Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1968, p. 306.

dix-huitième, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du dix-septième n'est celui du seizième. [...] Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées¹³.

En se targuant d'avoir aboli les castes où les mots étaient « parqués », « le dévastateur du vieil A B C D » a ouvert les frontières entre les registres et les niveaux de langue ; mais, en ôtant « du cou du chien stupéfait son collier / D'épithètes » et en écrasant « les spirales de la périphrase¹⁴ », il a aussi réagi contre les poncifs de la langue poétique académique, dont les manuels de l'époque constituent de précieux témoignages¹⁵. Concentrée avant tout sur le mot¹⁶, sa poétique n'a pas toujours été à la hauteur de son programme révolutionnaire, sinon au théâtre où il a réhabilité le mot propre comme gage de vérité et contre le « vice » qui, selon lui, a « tué » le drame de son époque, à savoir « le *commun* », ce « défaut des poètes à courte vue et à courte haleine¹⁷ » :

En somme, rien n'est si *commun* que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. [...] Si ces poètes ne feuilletent pas la Bible, ce n'est pas qu'ils n'aient aussi leur gros livre, le *Dictionnaire des rimes*. C'est là leur source de poésie, *fontes aquarum*¹⁸.

Alors en exil, Hugo a anticipé de vingt ans la date de composition de sa *Réponse à un acte d'accusation*, tant pour défendre son rôle de

¹³ Préface de *Cromwell* [1827], *Œuvres complètes, Critique*, op. cit., p. 30.

¹⁴ *Réponse à un acte d'accusation* (v. 42, 28, 84-85, 151), *Les Contemplations* [1856], édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2002, p. 47-58.

¹⁵ Voir entre autres Joseph Planche, *Dictionnaire français de la langue oratoire et poétique*, Paris, Gide fils, 1819 et L. J. M. Carpentier, *Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique*, Paris, A. Johanneau, 1822.

¹⁶ Voir *Suite* [à la *Réponse à un acte d'accusation*], *Les Contemplations*, éd. cit., p. 59-63.

¹⁷ Préface de *Cromwell* [1827], *Œuvres complètes, Critique*, op. cit., p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

précurseur que pour faire valoir sa primauté à une époque où, faute d'ennemis, s'épuise le combat pour la littérature nouvelle. Une sensation d'impuissance règne au début du Second empire, due en grande partie à la désillusion politique qui a suivi les événements de 1852, et la littérature a du mal à se réinventer. Dans la préface de ses *Chants modernes*, Maxime Du Camp déplore ainsi la décadence des arts de son temps pour promouvoir une poésie en prise avec les « prodiges de la science » et les « miracles de l'industrie », comme autant de promesses d'un « nouveau monde » à venir¹⁹. Mais ses « chants de la matière » (la vapeur, la bobine, la locomotive) n'ont d'original que les sujets, et choqué par son anti-académisme et son manque de perspective historique, Sainte-Beuve ne se laisse pas abuser par la pseudo-nouveauté de son modernisme, tout en soulignant que la stérilité de la littérature contemporaine est due à un manque de talents originaux :

[...] tâchons dans nos œuvres d'exprimer, ne serait-ce que par un coin, l'esprit de notre siècle, de dire à notre heure ce qui n'a pas été dit encore, ou de redire, s'il faut, les mêmes choses d'une manière et d'un accent qui ne soit qu'à nous.

L'originalité ! l'invention ! nous l'implorons tous. À défaut de la manne céleste, une seule goutte de rosée ! Depuis quelques années les cieux semblent devenus d'airain. Nous comprenons toutes choses de mieux en mieux, mais n'imaginons plus rien. On se répète, on tourne dans le même cercle, on épuise les combinaisons trouvées. Cette stérilité tient moins aux sujets extérieurs qu'aux talents mêmes et aux génies : on les dirait à sec²⁰.

Le projet du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert offre le témoignage le plus percutant de l'impasse créative où le demi-siècle semble s'être fourvoyé. Flaubert avait l'intention d'écrire une préface à cette « œuvre étrange, [...] toute d'actualité », dans laquelle « on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but

¹⁹ Maxime Du Camp, *Les Chants modernes*, Paris, M. Lévy frères, 1855, p. 5, 19.

²⁰ Sainte-Beuve, « *Les Chants modernes*, par M. Maxime Du Camp » [*L'Athenæum français*, 28 juillet 1855], *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, t. XII, 1857, p. 15-16.

de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non²¹ ». Or s'il s'agit bien, pour lui, de placer la culture bourgeoise face à son inanité, il ne s'agit pas moins de réagir contre la proscription des lieux communs dans le discours littéraire. C'est que, tout en donnant l'illusion que « le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul légitime et qu'il faut donc honnir toute espèce d'originalité comme dangereuse, sottise, etc.²² », Flaubert dénonce aussi les limites de la notion d'invention. En imaginant un *gradus* démocratique qui contraindrait l'utilisateur au silence²³, l'auteur de *Madame Bovary* espérait mettre un frein à la banalité, mais il restreignait aussi le champ d'action de l'écrivain aux prises avec la parole commune. Sans exclure l'hypothèse — finale — du mutisme, l'alternative posée par Flaubert met les auteurs en demeure de se conformer *nolens volens* à la doxa ou de se mesurer avec elle et d'en tirer parti. Cette option, qui est aussi la sienne, fait du cliché un arme à retourner contre ceux-là mêmes qui l'exhibent à tout propos : stylistiquement et socialement productif, il ne dessert plus le discours littéraire et devient, comme le lieu commun quand il est « manié par les très grands », « la vraie marque de la force en littérature²⁴ ». Certes, Flaubert est un romancier, et il a pour lui de pouvoir caractériser ses personnages par des tics de langage liés à leur condition sociale. Tout autre est le domaine de la poésie qui, malgré sa tendance à se replier sur elle-même, est soumise à de fortes contraintes formelles et thématiques, des structures fixes aux *topoi*, des lieux communs aux clichés.

Aucun des poètes de la modernité — entendons par là ceux qui ont fait profession et preuve d'originalité — n'a ignoré ce problème.

²¹ Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, t. I : *janvier 1830 à avril 1851*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 679.

²² Lettre à Louise Colet, [16 décembre 1852], dans *Correspondance*, éd. cit., t. II : *1851-1858*, 1980, p. 208.

²³ « Il faudrait [...] qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent » (*ibid.*, p. 208-209).

²⁴ Lettre à Louise Colet, [2 juillet 1853], *ibid.*, p. 372.

Trois d'entre eux, que je prendrai pour exemple, l'ont soulevé et résolu de façon différente tout en montrant que, pour pouvoir se renouveler, la littérature se devait forcément de penser sa propre langue par rapport au *déjà dit*.

Célèbre et complexe, la notion de modernité développée par Baudelaire repose sur le rapport entre deux dimensions temporelles, l'une continue et l'autre discontinue, conciliant le moment et la durée, le présent « fugitif » et le passé « éternel²⁵ ». Née dans le contexte de la critique d'art²⁶, la position de Baudelaire sur le poncif ressortit à cette notion duelle : celui-ci appartient paradoxalement à la modernité parce qu'il se rattache à l'histoire tout en étant un signe du quotidien. Mais si l'auteur du *Salon de 1846* exprimait sans ambages son horreur pour la mode et les conventions, une décennie plus tard, à l'occasion du *Salon* de 1859, il semblait emboîter le pas à Flaubert en affrontant la question de l'originalité dans l'art moderne en relation avec les lieux communs :

Certes, mon embarras eût été plus grave si je m'étais trouvé perdu dans une forêt d'originalités, si le tempérament français moderne, soudainement modifié, purifié et rajeuni, avait donné des fleurs si vigoureuses et d'un parfum si varié qu'elles eussent créé des étonnements irrépressibles, provoqué des éloges abondants, une admiration bavarde, et nécessité dans la langue critique des catégories nouvelles. Mais rien de tout cela [...]. Nulle explosion ; pas de génies inconnus. Les pensées suggérées par l'aspect de ce Salon sont d'un ordre si simple, si ancien, si classique, que peu de pages me suffiront sans doute pour les développer. Ne vous étonnez donc pas que la banalité dans le peintre ait engendré le *lieu commun* dans l'écrivain. D'ailleurs, vous n'y perdrez rien ; car existe-t-il [...] quelque chose de

²⁵ « Il s'agit de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » (*Le Peintre de la vie moderne* [1863], *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 694). Voir Antoine Compagnon, « Baudelaire devant l'éternel », dans *Dix Études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, Champion, 1993, p. 71-111.

²⁶ Voir Julien Zanetta, « Haro sur le poncif ! Baudelaire, Silvestre, Goncourt et la peinture du lieu commun », *Versants*, vol. 64, 2017, p. 81-93.

plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement *excitante* que le lieu commun²⁷ ?

Cette « excitation » pour la banalité et les clichés provient, certes, du plaisir pris par le critique à l'idée de devoir adapter son discours à la nature insipide de son sujet, mais c'est aussi pour Baudelaire l'occasion de souligner la « fertilité » des expressions figées, autrement dit de faire valoir leur potentiel créatif. L'année de la publication des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary*, il reproche ainsi à Champfleury d'avoir « négligé le lieu commun, le lieu de rencontre de la foule, le rendez-vous public de l'éloquence », « par originalité ou par faiblesse de vue, volontairement ou fatalement²⁸ » : c'est qu'on n'échappe pas au cliché, et que l'originalité de l'écrivain consiste précisément à composer avec lui, de la même façon qu'il doit composer avec les prosodies et les rhétoriques de la tradition pour stimuler son inventivité²⁹. Et c'est bien dans ce sens que Baudelaire opère vis-à-vis des clichés et des lieux communs : il les exploite en tant qu'« éléments stylistiques marquants, concertés, riches en connotations et générateurs de contraste³⁰ », et le cliché n'est pas, pour lui, un simple lieu de mémoire, volontaire ou involontaire ; le poète le manipule, le revivifie³¹ et, en l'insérant

²⁷ *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. cit, t. II, p. 608-609.

²⁸ « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert » [*L'Artiste*, 18 octobre 1857], *Œuvres complètes*, éd. cit, t. II, p. 79.

²⁹ « Jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. » (*Salon de 1859, ibid.*, p. 627).

³⁰ « Les emplois les plus intéressants du cliché de référence dans les *Fleurs du Mal* sont ceux où le stéréotype, dont le conformisme n'est aucunement dissimulé, se détache sur un contexte de forme non conventionnelle. Il fonctionne alors comme pôle contrastif d'une expression qui, dans un énoncé poétique de l'époque, représente un modernisme. » (Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses universitaires, 1985, p. 526, 529).

³¹ Henk Nuiten et Maurice Geelen ont dressé une liste des clichés présents dans l'œuvre de Baudelaire, montrant que « les modifications qu'il [leur] apporte en rehaussent considérablement le degré d'intensité expressive (*Baudelaire et le cliché. Le Cliché entre les mains de l'auteur des « Fleurs du mal »*, Stuttgart, Franz Steiner, « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », 1989, p. 66).

dans des contextes rupteurs, il en fait un élément fondamental de sa poétique.

Baudelaire est attiré par la nature ambivalente du cliché, dont il exalte à la fois la grandeur et la petitesse, la portée historique et l'usage populaire ; lié à l'esthétique classique au point de louer l'usage du lieu commun dans le « grand style³² », il en retient la dimension individuelle et collective, non sans ironiser sur la « profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires » qu'il qualifie de « trous creusés par des générations de fourmis³³ ». Dans le même ordre d'idées, le Baudelaire à la fois hanté par l'héritage de la tradition et par la survivance de son œuvre qui voit dans la création d'un poncif une marque du génie³⁴ exprime bien la « profondeur » classique de sa modernité mais il souligne aussi, comme le remarque Julien Zanetta, la nature profondément illusoire de l'originalité³⁵.

La voie suivie par Baudelaire — stylistique autant qu'esthétique — est unique dans un siècle où l'originalité liée au *nouveau* fait non seulement figure de dogme, mais aussi de critère de valeur. Après la parenthèse du Parnasse et la fracture des années 1870-1871, elle ne sera pas suivie par les poètes de la « seconde modernité ». Rimbaud, qui portait pourtant Baudelaire aux nues, lui reprochait sa « forme mesquine » au nom des « formes nouvelles » réclamées par les « inventions d'inconnu » qu'il recherchait³⁶. À ce moment, les paradigmes de la nouveauté, de l'inconnu et de l'invention sont au centre de son projet poétique : ils se définissent

³² « Sois toujours poète, même en prose. / Grand style (rien de plus beau que le lieu commun) », *Notes précieuses*, dans *Fusées, Mon cœur mis à nu, et autres fragments posthumes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016, p. 131.

³³ *Fusées* [1], *ibid.*, p. 52.

³⁴ « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif » *Fusées* [20], *ibid.*, p. 68. Cf. Diderot, dans l'entrée « Imitation » de l'*Encyclopédie* : « celui qui invente un genre d'imitation est un homme de génie. Celui qui perfectionne un genre d'imitation inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie ».

³⁵ Art. cit, p. 83.

³⁶ Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 348. C'est pourtant la leçon de Baudelaire : « Plonger [...] au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! » (*Le Voyage*).

contre une pratique de la littérature qui concentre son activité sur elle-même et sur sa propre histoire, ignorant les potentialités du *moi* créateur ; ils engagent la poésie dans un processus de révolution permanente ; ils présupposent la création d'une « langue » et de « formes » inédites, en rupture avec le passé³⁷. Cette démarche implique l'abandon et le rejet des clichés, considérés comme signes de passéisme, de négligence et d'artificialité : dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, poème adressé à Théodore de Banville en août 1871, Rimbaud liquide ainsi les « vieilles verdures », les « vieux galons », les « végétaux français » éternellement convoqués dans la poésie française depuis 1830 et, dans une tempête verbale d'une rare violence, invite le poète du futur à « trouver » des images qui répondent aux exigences ultra-modernes du « Siècle d'enfer » où il vit³⁸.

Si la déconstruction des modèles et des systèmes est au centre de la poétique de Rimbaud en 1871, elle sera suivie quelques mois plus tard par une tentative de remodulation des thèmes et des formes précédents, abandonnée à son tour en raison de la « vieillesse poétique » à laquelle elle lui semblait encore — et malgré tout — liée. Engagé dans une spirale où une exigence de renouvellement permanent ne pouvait guère que porter à l'épuisement, Rimbaud remettra en cause la notion même d'invention. Ainsi, et après avoir rappelé qu'il « invent[a] la couleur des voyelles » (« Délires II »), après s'être « flatté d'inventer un verbe poétique [...] accessible à tous les sens » (*id.*), après avoir « essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues » (« Adieu »), le narrateur d'*Une saison en enfer* décide d'« envoy[er] au diable les rayons de l'art [et] l'orgueil des inventeurs » (« L'Impossible ») sans résoudre pour autant la question du *logos* dans son rapport — inéluctable — avec la parole commune : « ne sachant m'expliquer sans paroles païennes », déplore-t-il, « je voudrais me taire » (« Mauvais sang »). Composées avant, pendant et après *Une saison*

³⁷ *Ibid.*, p. 346, 347.

³⁸ *Ibid.*, p. 149-154.

en enfer, les *Illuminations* portent à la fois les traces de ce Rimbaud « inventeur » et celles de son dépassement. Dans le diptyque métapoétique formé par *Vies* et *Départ*, après s'être présenté comme « un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui [l'] ont précédé », le narrateur se détourne de ses succès et de ses ambitions au nom d'« un trouble nouveau » qui le pousse — encore et toujours — à changer de cap. Le départ qu'il se propose de prendre se fonde sur la liquidation de son passé et sur la nécessité de se dégager des sentiers battus en échappant une nouvelle fois aux banalités et aux redites :

Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neufs !

Le « bruit neuf » que Rimbaud souhaite est autant celui du nouveau monde auquel il rêve que celui d'un langage qui serait propre à le décrire. En effet, la tension qui porte le poète vers l'« œuvre inouïe » (*Matinée d'ivresse*) en se fondant sur le développement d'une « nouvelle harmonie » (*À une raison*) a la langue comme vecteur principal : c'est par elle qu'il s'affranchit du *déjà dit* au moyen d'« applications de calcul » et de « trouvailles et termes non soupçonnés » (*Solde*), c'est par elle que s'anime, prend forme et se concrétise son univers. Il y a dans les *Illuminations* un court-circuit apparent entre l'opacité du texte et la limpidité d'une langue qui semble rendue à sa pureté primitive : peu de néologismes, quelques xénismes (d'origine anglaise pour la plupart), peu ou pas d'énoncés agrammaticaux, aucune concession à la phraséologie courante ou littéraire ne déparent cette prose éclatante et rendue à l'essentiel : tour de force, que celui de rester dans les limites du code tout en débarrassant le discours des scories qui s'y sont déposées au cours du temps.

Rimbaud n'a pas franchi le garde-fou de la langue contrairement à Mallarmé, lequel a bravé cet interdit au nom d'un absolu de la littérature qu'il a considérée comme une discipline autonome et autarcique. Dans les années 1920, Thibaudet insistait sur le « péril » que les « poncif, lieu commun, cliché, retour de visages attendus » représentent pour la poésie, une menace contre laquelle Mallarmé se serait « raidi³⁹ » avant de prendre de tels procédés « en horreur » et de chercher à « réalis[er] le paradoxe d'écrire absolument sans clichés⁴⁰ ». Mallarmé « figure dans notre langue », concluait le critique, « la tentative extrême pour libérer la poésie de matière, de développement, et la littérature de clichés⁴¹ ». Mallarmé ne faisait pas mystère de son aversion pour le cliché. Dans le prière d'insérer qui accompagnait la première édition de *Divagations* (1897), il dressait de lui-même un portrait rassurant tendant à justifier la rigueur de sa poétique :

Ce sera, aux yeux du public lisant, une curiosité de notre temps que de voir à quel point un écrivain, perspicace et direct, acquit une notoriété en contradiction avec ses qualités, pour avoir, simplement, exclu les clichés, trouvé un moule propre à chaque phrase et pratiqué le purisme⁴².

Le mépris du vulgaire et la séparation nette entre « l'intellectuelle parole » et la parole commune ont certainement détourné le poète de tout ce que « l'universel *reportage* » charriait de lieux communs et de formules frappées à l'emporte-pièce. Mais si l'ambition de forger un vers « qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire⁴³ » répond à ce besoin d'indépendance, il reste que l'idée d'une « œuvre pure » fondée sur

³⁹ Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : Étude littéraire*, Paris, Gallimard, 2^e éd., 1926, p. 130.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 233, 452.

⁴¹ *Ibid.*, p. 460.

⁴² Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 1610.

⁴³ *Crise de vers, ibid.*, p. 213.

« l'initiative » cédée aux mots⁴⁴ ne mettait pas forcément le poète à l'abri des automatismes qui président à l'apparition des clichés dans le discours. Mallarmé a eu très tôt conscience de cet écueil, à l'époque où il affirmait encore son « goût du passé » et son attachement pour ses « maîtres privilégiés⁴⁵ » : parce que le mot « peut vicieusement se stéréotyper en nous » écrivait-il, il s'agit de lui rendre sa « mobilité » dans la phrase, et d'éviter les redites en brisant l'ordre établi des composants. Mais s'il assure au poète la maîtrise et l'unicité de son discours, le parti-pris de créer « un moule propre à chaque phrase » hors de toute reconnaissance et de tout échange linguistique risque de précipiter la poésie dans une impasse ; en ce sens, Remy de Gourmont n'avait pas tort d'écrire que « le style de Mallarmé doit précisément son obscurité, parfois réelle, à l'absence quasi-totale de clichés⁴⁶ ».

Le paradoxe soulevé par Thibaudet portait sur la nature de la littérature entendue comme discours partagé par la communauté : mais à force de vouloir se défaire du *déjà dit*, le poète ne prenait-il pas le risque de devoir se taire ? Le chef-d'œuvre de Mallarmé illustre peut-être cette aporie : dans le *Coup de dés*, l'éparpillement et la dissémination du verbe sur la page, fort de sa liberté et de son indépendance, ménagent d'importantes plages de silence comme si le discours avait atteint un stade ultime avant de disparaître, noyé (ou perdu) dans la blancheur du papier. Le radicalisme de Mallarmé et l'intransigeance de Gourmont, son admirateur, représentent l'acmé de la recherche de « l'originalité à tout prix⁴⁷ » qui a tourmenté les poètes « modernes » au XIX^e siècle. Certes, le parti classique n'a pas manqué de s'élever contre une idée qui impliquait de fait un éloignement de la tradition, sinon une rupture avec elle, et qui entraînait une mutation de la fonction sociétale de la littérature. À la fin du siècle, Brunetière poursuit ainsi une croisade contre le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁵ « Notes sur le langage » [ca. 1869-1870], *Œuvres complètes*, éd. cit, t. I, 1998, p. 510.

⁴⁶ « Philosophie du cliché », art. cit, p. 242.

⁴⁷ La formule, célèbre, est de Laforgue (lettre à Marie Laforgue, 14 mai 1883, dans *Œuvres complètes*, t. I : 1860-1883, Genève, L'Âge d'homme, 1986, p. 821).

romantisme et ses épigones, leur imputant la responsabilité d'avoir « décrété qu'on se mettrait l'imagination à la torture pour inventer du neuf », pestant par la même occasion contre « l'invention de la forme » promue par le symbolisme naissant (« les combinaisons de sons inusitées, les images imprévues⁴⁸ »). Avançant « ce paradoxe que le lieu-commun est la condition même de l'invention en littérature » et que « la grande originalité, ce n'est pas de tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien de mettre aux choses communes sa marque individuelle⁴⁹ », il coupe court à tout élargissement de la littérature à des thèmes et sujets inédits, inusuels ou excentriques, et rappelle les écrivains au respect du canon en vertu du bon sens et du bien commun.

Les lieux communs, les poncifs et les clichés sont confortables et rassurants : ils garantissent au discours littéraire sa continuité et sa stabilité à l'intérieur d'un système éprouvé. Qu'ils satisfassent nos instincts conformistes ou que leur banalité nous lasse et nous exaspère, ils n'en restent pas moins des signes de sociabilité. La rupture historique avec la poétique de l'imitation et la revendication de leurs qualités individuelles par les artistes romantiques ne justifient pas complètement la défiance des écrivains modernes envers les formes figées. La crise du sujet qui a traversé le XIX^e siècle après la Révolution a provoqué un sentiment d'extranéité et de malaise, quand elle n'a pas amené l'individu à se désintéresser de la chose publique et, en dernier recours, à s'isoler d'une société qui ne le comprenait plus. Si le délitement des systèmes — politiques et culturels — a pu forcer les artistes à se marginaliser, il les a aussi poussés à se distinguer des modèles esthétiques valorisés par la doxa et à se méfier des discours qui leur étaient associés. Aussi le besoin d'originalité, au XIX^e siècle, répond-il à une double exigence : celle de la place de l'écrivain à l'intérieur du champ littéraire de son temps et celle de son refus du compromis social. Mais dans ce contexte, la

⁴⁸ Ferdinand Brunetière, « Théorie du lieu-commun », *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1881, p. 458, 459.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 456. Brunetière réserve au *lieu-commun* l'acception de « sujet » ou de « thème ».

question des formes et du style revêt une importance particulière, et la hantise du cliché montre combien le renouvellement de la littérature passe nécessairement par une transformation de la langue, tant pour traduire de nouvelles réalités que pour témoigner d'un contre-pouvoir.

Les poètes « absolus » qui, au XIX^e siècle, ont poursuivi l'idéal d'un art total, vierge de toute influence et privé de toute trace ancienne, ont indubitablement donné des chefs-d'œuvre. Ils étaient probablement indépassables. Mais un tel parti-pris anticonformiste présentait le risque de précipiter l'exercice de la littérature dans une impasse, ajoutant à l'incommunicabilité la perspective d'un épuisement créatif ou, pire, celle d'un renoncement à la poésie. La réaction néoclassique qui, à la fin du siècle, a suivi la grande période de l'expérimentation, a ainsi pactisé avec le *déjà dit*. Et le retour à la stabilité du discours fondé sur la tradition et le respect du code a en quelque sorte assuré la continuité du système, fort de cette idée que si la littérature ne pouvait échapper à l'histoire et à la langue, elle devait pour le moins composer avec elles. Sans invalider pour autant leur besoin et leur exigence de nouveauté, les jeunes poètes ont alors fondé leur capacité de renouvellement sur la correction et la transparence du style, renouant avec les « mots de la tribu » aux dépens de l'original « à tout prix ».