



Présentation

NELSON CHAREST

A près que Taine eut érigé le critère racial en dogme, la question de la francité devint un enjeu sensible en France, particulièrement dans la littérature fin-de-siècle. Si Zola est arrivé à tirer son épingle du jeu avec brio, en fondant sa généalogie sur un fond racial implicite tout en s'éloignant de l'antisémitisme de l'affaire Dreyfus, la génération symboliste a plutôt accentué et symbolisé les contradictions qui parcourent l'époque. Son esthétique est d'emblée plus bigarrée et plus difficile à saisir, ses innovations déstabilisent les traditions, son travail sur la langue remet en jeu l'identité française ; et surtout, l'apport étranger y est tangible et manifeste. Alors que Mme de Staël, au début du siècle, prenait exemple sur l'Allemagne voisine, c'est plutôt le continent américain qui fascinera les poètes au tournant du siècle¹, selon l'optique aventureuse de la découverte du « nouveau » et de « l'Inconnu », pour reprendre les termes de Baudelaire. Ainsi, on reproche à Claudel de ne pas écrire français ; la complexion alambiquée de Mallarmé viendrait du fait qu'il plaque sur une structure anglaise des mots français ; Laforgue veut voir chez Baudelaire ce qu'il nomme des « américanimes », qui lui viennent de Poe. Stuart Merrill et Francis Viélé-Griffin sont nés aux États-Unis avant d'être reconnus comme écrivains symbolistes français. Walt Whitman coalise la jeune génération en cette fin de XIX^e siècle : Viélé-Griffin, Laforgue, Louis Fabulet, Jean Schlumberger, André Gide et Valéry Larbaud traduiront ses poèmes. Avant les Années folles, avant que les artistes américains n'affluent à Paris, les passerelles par-delà l'Atlantique sont déjà bien implantées : la France s'américanise de plus en plus. Ni le romantisme, ni le réalisme, ni le Parnasse et ni même le naturalisme ne donneront lieu à ces échanges culturels qui ont fait le levain du symbolisme et du décadentisme ; un mouvement, du reste, qui a touché la poésie plus que tout, alors que le roman,

1 Ce que, du reste, la même M^{me} de Staël préfigurait également dans *De la littérature* cette fois-ci : « Je crois donc toujours intéressant d'examiner quel devrait être le caractère de la littérature d'un grand peuple, d'un peuple éclairé, chez lequel seraient établies la liberté, l'égalité politique, et les mœurs qui s'accordent avec ses institutions. Il n'est qu'une nation dans l'univers à laquelle puissent convenir dès à présent quelques-unes de ces réflexions : ce sont les Américains » (seconde partie, chapitre premier : Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, Flammarion [GF], 1991, p. 297).

pourtant sensible aux récits d'aventure anglais et américains, reste profondément européen. Et c'est sans compter sur la figure toujours imposante d'Edgar Poe, dont l'étoile brilla pendant plus d'un demi-siècle en France, de Baudelaire à Mallarmé à Valéry, qui, chacun à sa manière, découvrent et font entendre un pan important de son œuvre.

C'est dire comment la poésie française, à l'heure où elle connaît ses plus profonds bouleversements, s'est fortement imprégnée de l'Amérique encore jeune. Mais cette Amérique n'est plus celle du bon sauvage de Rousseau, ni même celle du *René* de Chateaubriand. Elle s'est élargie, on découvre l'ampleur de ce continent qui touche les deux pôles, à la faveur des nombreuses migrations qui ponctuent le siècle. Plus au sud, la petite capitale de l'Uruguay, Montevideo, entre Buenos Aires et São Paulo, reçoit un lot important d'immigrants français venus faire des affaires dans ce port florissant, encouragés par les campagnes de promotion des gouvernements d'alors. Apparaîtra là, contre toute attente, une vivante communauté culturelle comparable aux métropoles de l'époque. C'est là, en quelques dizaines d'années, que naîtront Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887) et Jules Supervielle (1884-1960).

Dans l'ensemble, ces trois poètes ont peu connu leur ville d'origine, émigrant en France dès leur plus jeune âge ; à part Supervielle, ils ne retourneront pas en Amérique à l'âge adulte, Ducasse et Laforgue étant d'ailleurs morts très jeunes (vingt-quatre et vingt-sept ans). Il n'est donc pas étonnant que leur ville d'origine ait laissé peu de traces dans leurs œuvres. C'est pourquoi on a voulu les aborder dans un même ensemble, tout en laissant le plus ouvert possible le champ des possibilités ; pour découvrir ainsi, non pas un Montevideo fixe et indubitable, mais plutôt une constellation de points communs, parfois étonnants, parfois moins attendus. Il nous a donc paru préférable de parler de « l'américanité » de ces poètes, car ce que nous décelons dépasse largement l'influence ou l'antécédence d'un lieu précis. Cette absence (relative) de Montevideo dans leurs œuvres pose en soi des questions. Mais, plus important encore, elle prête à la recherche un aiguillon fertile. Il nous est apparu qu'en posant d'un côté une américanité large, de l'autre une identité souple, et en disposant de Montevideo comme d'un horizon, d'un point de fuite révélé par la lecture, nous pouvions au mieux déceler des liens insoupçonnés. C'est donc une géopoétique large qu'offre ce numéro.

Cela dit, il vaut la peine de souligner certaines lignes de force. L'une des plus importantes est le bilinguisme, sinon le polyglottisme de ces poètes. Ils connaissent l'espagnol et le français, sinon l'anglais et même l'allemand, dans le cas de Laforgue. S'ils ont un parcours scolaire parfois chaotique, leur connaissance des langues dépasse la moyenne des gens lettrés de leur époque ; et elle ne se limite pas à une connaissance éloignée de l'anglais, qui s'impose comme la langue commerciale à la fin du XIX^e siècle précisément. Comme le dira Bill Marshall concernant Lautréamont (mais la remarque s'applique ici tout aussi bien aux deux autres), leur usage du français est marqué par une « clé (atlantique) [...] quand on se rappelle avec Glissant

qu'on écrit "en présence de toutes les langues du monde"² ». Cette remarque en appelle immédiatement une autre, d'une portée majeure : la première langue qu'ils ont apprise n'est pas le français, mais l'espagnol. Selon l'expression consacrée, on dira que l'espagnol est leur langue maternelle ; or le modèle est plus complexe encore quand on sait que leur père est français. Écrire en français, pour eux, c'est donc adopter la langue paternelle ; ce qui induit immédiatement une relation au père particulière, avec des portées plus ou moins sensibles ici et là.

La figure du père est omniprésente chez Maldoror, tout particulièrement dans la révolte du personnage éponyme, qui s'en prend à toutes les formes d'autorité – avec souvent une transposition de cette autorité, dans la tyrannie du héros négatif, ce qui dénote moins un renversement qu'une appropriation (et une confirmation) du rôle du père. Selon Marshall, Lautréamont se prête à une remise « en question [des] *doxas* de l'humanisme, du progrès et de la paternité » tout ensemble. De même, chez lui l'océan propose non des « filiations », mais des « alliances hétérogènes », « étant à la fois maternel [...], *célibataire* et fraternel [...] ». La figure du père est aussi omniprésente dans la fable d'Hamlet, encore plus dans la reprise qu'en offre Laforgue, selon la formule du pastiche, qui marque par elle-même une autre révolte contre l'autorité. Elle est du reste visible dans toute l'œuvre, comme le souligne Henri Scepi : « L'instance paternelle exerce ainsi un pouvoir de quasi-terreur qui ne laisse au fils d'autre issue que l'assimilation par ingestion, [...] dans une espèce d'inséparabilité génératrice de culpabilité, de manque et de frustration³. » Plus largement encore, cet esprit de contestation est si fort en eux qu'il apparaît comme le premier signe de leur américanité ; ce que rend indubitable le fait que cette contestation vise d'abord et avant tout ce qu'ils considèrent comme une partie prenante de l'esprit européen : sa culture, son héritage, ses conventions, tout comme, bien sûr, sa langue. Par ailleurs, ils reprennent à leur façon une idée commune concernant l'Amérique, mais qui reçoit à cette époque au moins une caution sérieuse, soit l'œuvre de Whitman ; car ils endossent tous le droit à la liberté, à un certain laisser-aller, à des conventions moins rigides, opposés à une *doxa* encore associée à l'Europe, et à la France tout particulièrement. Le fait qu'ils acquièrent une connaissance de la culture française plus tardivement, notamment Supervielle, n'est sûrement pas étranger à ce fait. Les formes littéraires sont contestées : par la prose fluviale ou les aphorismes de Lautréamont, dans le vers dérèglé, le vers libre et la prose ironique de Laforgue. Sur ce point, le cas de Supervielle est plus ambigu mais d'autant plus intéressant : car il est celui qui, en apparence, endosse toutes les formes traditionnelles et qui semble donc le passeur de la *doxa* plutôt que son opposant. Mais c'est dans un contexte de forte expérimentation, pendant Dada et le surréalisme notamment, ce qui lui donne un côté réactionnaire qui est loin de faire l'unanimité. Comme le souligne Arnaud Bernadet : « À contre-modernité, Supervielle a débuté par le lieu commun, pour s'en dépouiller et y installer sa singularité, ce qui le préserve de l'écueil inverse des

2 Bill Marshall, « Trois poètes de l'Atlantique français : Jules Laforgue, Isidore Ducasse, Jules Supervielle », traduction de Luc Bonenfant, *infra*.

3 Henri Scepi, « Laforgue délocalisé », *infra*.

contemporains, et le rend modestement moderne parmi les modernes, sinon plus moderne qu'eux à cause de cette lucidité même⁴. » Un principe de liberté supérieure anime donc Supervielle, plutôt qu'un asservissement servile ; non seulement la liberté d'innover, mais celle aussi de *ne pas innover*, ou plutôt de reprendre les acquis lorsque ceux-ci semblent les plus appropriés au projet ; le projet devenant, par lui-même, le maître et le guide des formes à choisir. Cette expérience montre mieux, à rebours, ses points de contact avec l'entreprise de Ducasse, surtout lorsqu'on y inclut les *Poésies* et qu'on cherche la cohérence des œuvres complètes, du diptyque qu'elles forment, avec les *Chants*. Car l'intertexte des seconds, reconnu depuis la lecture de Kristeva notamment, se double et se renverse, ou plutôt se complète par le recours aux sentences proverbiales des premiers, qui s'inscrivent d'emblée dans la longue lignée historique. Et le lecteur est constamment balancé entre l'ironie apparente des *Chants*, qui pervertissent, au sens fort, les hypotextes les plus divers, et le sérieux apparent des *Poésies* qui sont à tout prendre plus grandiloquentes que l'épopée de Maldoror. Cette instabilité est aussi un agent, et des plus forts, de liberté ; elle dit que rien n'est acquis, que rien ne prévaut, et qu'un jeu sans fin est attaché à chaque discours, aux plus sérieux de ceux-ci comme aux plus ludiques. Laforgue est lui-même un repiqueur impénitent, comme le propose Fadi Khodr dans son article, qui évoque des intertextes italiens, anglais, espagnols, et français bien sûr. Sa pratique de la traduction serait marquée par un même esprit de liberté⁵. Je propose pour ma part, dans mon article, que son Hamlet, « [en] établissant que le départ peut être un retour, [...] conquiert ainsi la liberté que n'ont pas les autres Hamlet, qui se tiennent tous face à un choix déchirant⁶ ».

L'envers de cette liberté, mais aussi son aliment, se trouve dans une expérience de la perte et de la pauvreté qu'ont tous développée ces trois poètes montevidéens. Ce sont là des éléments qui, tout traumatisants qu'ils peuvent sembler, donnent au sujet un dynamisme et une légèreté, sans attache, sans remords et sans contrainte. On verra un signe de cette connivence, entre la liberté et le manque, dans le fait que la veine élégiaque leur est, à tous trois, profondément étrangère. Supervielle est encore ici un cas particulier mais éloquent : car l'élégie est certes une veine essentielle de *Brumes du passé*, mais elle est dépassée par l'œuvre subséquente, selon une dynamique qui marque encore sa liberté face aux modèles. Surtout, comme on l'a souligné plus tôt, Supervielle est le seul à avoir conservé un lien, très fort du reste, avec Montevideo ; de telle sorte que, pour lui, le passé est constamment réactivé. Dans l'ensemble, donc, des catégories génériques traditionnelles, ces poètes conserveront beaucoup plus volontiers les tonalités épique, ludique et merveilleuse, selon un mélange presque unique dans la modernité ; ni romantique, ni symboliste, ni classique et ni même surréaliste. Il ne s'agit pas, pour eux, de prendre à mal la perte et l'absence, mais plutôt d'en réclamer les bénéfiques, ce qui présuppose de devoir miser sur un ordre beaucoup plus symbolique que matériel. L'océan qui les sépare du foyer qu'est Montevideo impose plus qu'un espace

4 Arnaud Bernadet, « Une différence à inventer : l'américanité sauvage de Supervielle », *infra*.

5 Fadi Khodr, « Le tombeau de Jules Laforgue », *infra*.

6 Nelson Charest, « Laforgue, Hamlet et Bonnefoy : déporter, reporter Montevideo », *infra*.

physique, comme le montre brillamment Marshall ; c'est l'idée même de l'origine qui se trouve déplacée, sortie de ses cadres habituels, pour devenir davantage un horizon qu'un point de départ. « On peut légitimement considérer, à ce titre, que l'horizon montevidéen, défini comme lieu de l'expérience vécue (*Erlebnis*) – et que je proposerai volontiers de rebaptiser ici “horizon américain” – ne possède aucune consistance mytho-poétique, aucune valeur structurante dans la poésie de Laforgue, au point que parfois il est tout bonnement noyé dans l'oubli, voué au silence », comme le souligne Scepi. On verra des traces de cette origine effacée autant dans la correction qui est apportée au mythe d'Arcadie, par Laforgue, dans les ressources qu'offre à Supervielle le « style pauvre », dans la « langue mêlée » de Laforgue, ou dans sa reprise de l'Hamlet, ce personnage au père fantomatique. On pourrait ici reprendre, en les adaptant, les trois termes par lesquels Bernadet propose de saisir la (géo)poétique de Supervielle : « La maigreur, la bâtardise et l'errance. »

À cette expérience en est liée une autre tout à fait concordante, soit l'expérience du décentrement. Ces poètes sans attaches sont rapidement devenus universels, ou plus précisément apatrides, mais sans que cela ne conduise à une perte des repères. Pendant que Scepi considère Laforgue comme un « délocalisé », Bernadet souligne que « l'ici », chez Supervielle, est un marqueur de « déterritorialisation », et Marshall parle de la « molécularisation » du paysage chez eux, qui permet aux lieux de communiquer directement avec « une vision cosmique plutôt que sociale ou historique ». Les repères chez eux sont donc innombrables, et il est particulièrement frappant de voir Lautréamont et Supervielle se tourner vers des sources, des paysages et des lieux espagnols, ou de voir Laforgue se tourner aussi bien vers le patrimoine germanique que britannique. Et dans ce dernier cas, les horizons sont au moins doubles : la mère patrie reste la France, mais l'Uruguay y supplée par moments, faisant bouger et, pour ainsi dire, toujours reporter l'exil. Ces paroles libres s'énoncent à partir de lieux et de moments éclatés, ce qui donne à leurs œuvres une valeur kaléidoscopique aussi riche que complexe. Les instances d'énonciation, les registres et tonalités, les formes utilisées de même que les thèmes envisagés remettent constamment en question les hiérarchies, les valeurs, les registres de langue. Paris demeure certes pour eux un pôle de référence, mais celui-ci rivalise aisément avec d'autres lieux, Berlin, Londres, Madrid, ou encore, bien sûr, Montevideo. Ils n'envisagent pas la relation du centre à la périphérie et, en cela, ils préfigurent nettement la « poétique de la relation » telle que l'entend Glissant. Il n'est donc pas étonnant que leur réception hors de l'Hexagone ait été si fructueuse, car leurs œuvres appellent d'emblée les liens divers, par-delà les découpages nationaux. En cela, bien sûr, ils participent d'une modernité vaste et souple, montrant suffisamment de liens avec les meilleures explorations de la poésie française, et en recourant tout aussi bien à des modèles divers, passés ou actuels. Plus encore, les discours sociaux sont omniprésents dans leurs œuvres : traités scientifiques et tracts politiques chez Lautréamont, réclames foraines et journaux chez Laforgue, contes, hommages et autres « écritures pauvres » (Bernadet) chez Supervielle, par exemple. C'est dire qu'ils participent d'un brouillage des genres tout à fait porteur et exportable, ce qui en fait des modèles « poétiques » aussi souples que stimulants.

À cette poétique on peut trouver des causes certainement très diverses. Le facteur spatial semble malgré tout, en définitive, le plus riche et prometteur. Sans se fonder sur un lieu particulier, comme le serait Montevideo, leurs œuvres développent et ouvrent une « géographie littéraire » (Collot), un « esprit nomade » (White) et, plus globalement, une géopoétique aussi vaste et ambitieuse que particulière. Ainsi, je propose de voir le Hamlet de Laforgue comme « celui qui regarde constamment la possibilité de partir ». C'est pour maintenir cette ouverture que le présent descriptif préfère les pistes prospectives aux déclarations fermes. De la même façon, la plupart des études qui suivent s'attachent à une œuvre en particulier, souvent même un seul texte, abordé avec attention, préférant la microlecture aux réseaux d'influences, souvent plus volatils. Loin d'infirmier l'hypothèse d'une même ascendance, et d'une certaine « familiarité » entre ces trois œuvres, cette approche permet de découvrir, au plus profond d'un texte (parfois bien connu du reste) des ressorts insoupçonnés, des possibilités d'analogies futures. C'était la meilleure façon de ne pas plaquer sur des œuvres aux horizons si divers une grille préconçue peu productive ; et assurer ainsi les assises les plus profondes.

Références

- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2014.
- DE STAËL, Madame [Anne-Louise-Germaine], *De la littérature*, Paris, Flammarion (GF), 1991.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle :
Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- WHITE, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.