

PARIS MAUDIT LES POÈTES

Depuis Baudelaire, on le sait, le poète a perdu son auréole¹. C'est précisément à Paris qu'il la perd, dans la « fange du macadam », sur un boulevard, au beau milieu d'un poème en prose. Dès lors, la poésie qui s'écrit comme moderne opère une sorte de renversement dialectique détaillé dans le texte en question : au « mauvais poète » les « insignes » conventionnels et anachroniques de la réussite, les « quintessences », l'« ambrosie » et l'auréole ; au vrai poète l'exploration d'un cadre urbain marqué par la trivialité. « Je me trouve bien ici », dit le narrateur de « Perte d'auréole » : ici, c'est-à-dire « dans un mauvais lieu » ou « dans la boue », dans un cadre en tout cas qui rend le poète, il le souligne lui-même, « tout semblable » à son interlocuteur : « Me voici tout semblable à vous. » Cette reprise sous le signe du spleen de Paris de la formule finale du premier poème des *Fleurs du mal* met en évidence le même renversement paradoxal faisant d'une malédiction une bénédiction, mais lui assigne cette fois un lieu précis : c'est à Paris que le poète devient poète, à condition qu'il perde son auréole et soit maudit. C'est ce que remarquait déjà Laforgue à propos de Baudelaire qui « le premier, parla de Paris en damné quotidien de la capitale ».

À vrai dire, Baudelaire n'est pas le premier à relier la question de la ville à celle de l'écriture. Sans remonter à Horace évoquant déjà dans ses vers l'impossibilité d'écrire à Rome, inventant donc déjà, selon Karlheinz Stierle, une sorte d'« antivers qui évoquent sur le mode poétique l'absence du génie poétique² », sans remonter non plus à la tradition grotesque du poète crotté, on se contentera de rappeler qu'un poète cher à Baudelaire, Théophile Gautier, avait consacré tout un poème, précisément intitulé « Paris³ », à la même question : le narrateur s'y décrivait tel un oiseau en cage, étouffant dans « une société qui retombe au chaos », rêvant de voyages ou de campagne, mais finissant son tableau apocalyptique de la capitale par cette formule, « – Cependant moi, poète et peintre, je vis là. » Ce que Baudelaire est malgré tout me semble-t-il le premier à faire, c'est de remplacer ce rapport de concession par un rapport de cause à effet en même temps qu'il fait des pérégrinations du poète dans Paris une illustration de sa situation dans la société et plus particulièrement dans le champ littéraire⁴ : autrement dit, le poète est non pas celui qui écrit malgré la ville dans une perpétuelle antithèse, développée par Gautier, entre ses aspirations au beau classique, bucolique, et la réalité chaotique de son cadre, mais bien celui qui s'écrit grâce à la ville, faisant de celle-ci le cadre privilégié d'une réflexion sur la poésie et la place qu'on lui réserve dans la modernité. En quoi Baudelaire invente un lyrisme nouveau, dit W. Benjamin, celui de la grande ville perçue dans sa dimension allégorique et non pittoresque⁵. Ajoutons que cette réflexion s'inaugure dans une sorte de tension constitutive entre vers et prose, illustrée par le diptyque *Fleurs du mal* (et notamment la section « Tableaux parisiens »)/*Spleen de Paris*, deux volumes dans lesquels le rôle de Paris est évidemment central⁶ et fortement lié à la question du poétique comme transmutation des valeurs : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. » Si la malédiction parisienne est signe d'élection, c'est donc dans la mesure où le poète en transforme la boue (la « fange du macadam »)

1. « Perte d'auréole ». Je cite dans l'édition procurée par J.-L. Steinmetz dont le premier mérite dans la perspective qui nous intéresse ici est d'imposer le titre de *Spleen de Paris* à ce qui s'est longtemps appelé *Petits poèmes en prose* (Le Livre de Poche Classique, 2003, p. 198-199).

2. « Notes sur Baudelaire », *Mélanges posthumes*, Mercure de France, 1903, p. 111.

3. *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 40.

4. *Poésies complètes*, t. 1, Firmin-Didot, 1932, p. 114-117.

5. Voir la remarque de S. Carpenter : « Cette rencontre entre la poésie et la ville ne débute pas avec Baudelaire, mais c'est lui qui reliera la pratique de la ville à celle de la poésie » (« Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme* n° 134, « Les grands boulevards », 4-2006).

6. « Avec Baudelaire, Paris devient pour la première fois un objet de la poésie lyrique. Cette poésie n'est pas un art local, le regard que pose l'allégoriste est au contraire le regard du dépaysé », *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *Œuvres III*, Folio, 2000, p. 58.

7. Voir cette affirmation de J.- P. Bertrand et P. Durand : « tous les poèmes des *Fleurs du mal* sont des poèmes parisiens » (*Les Poètes de la modernité*, Seuil, 2006, p. 84).

8. Il s'agit du dernier vers d'un « Épilogue » prévu pour les *Fleurs du mal* et adressé à Paris, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 192.

en or. Reste à savoir ce que cela implique comme pratique ou comme attitude : comment le poète maudit se constitue-t-il à travers sa ville en objet poétique ?

Je déclinerai ici trois motifs complémentaires, dessinant une sorte de parcours, en m'appuyant sur une sélection de poètes soit explicitement maudits (je veux dire dûment estampillés par Verlaine lui-même) soit écrivant dans le même type de logique, dans l'ombre constante de Baudelaire. Les trois motifs, abordés dans la même perspective métapoétique, seront la rue, la femme et la mort. La lecture proposée fait donc de Paris l'allégorie du texte ou du rapport du poète au texte, la vie parisienne étant observée sous l'angle restreint de ses activités littéraires. Cette lecture se contente en cela de suivre la pente du discours sur la ville. Si Paris est en effet pour Karlheinz Stierle la « capitale des signes », c'est qu'elle est « la première ville à apparaître dans le registre métaphorique du livre⁹ ». Apparition perceptible chez Esquiros par exemple, introduisant son travail gigantesque sur Paris par cette remarque : « De tous les livres qu'ait encore écrits la main de l'homme, Paris est le plus intéressant à étudier¹⁰. » Du coup, rappelle Stierle, « Paris peut être qualifié de livre ouvert, se promener dans ses rues signifie lire¹¹ ». Or l'une des activités principales du poète maudit est précisément la promenade dans Paris.

1. La rue

Le poète maudit, Benjamin l'avait déjà signalé, n'habite pas Paris, il « se tient sur le seuil¹ » et parcourt la ville dans un perpétuel mouvement de circulation. Il n'est pas établi, n'a pas d'état. Au contraire, voué à l'espace public et commun du trottoir ou du boulevard², il fait de sa pratique une errance continue. Ainsi chez Tristan Corbière le « flâneur », « à la dérive », devient une « épave qui jamais n'arrive³ ». Le poète maudit marche donc droit devant lui. Où va-t-il ? Souvent, rien ne permet de le savoir : nul indice n'est donné de même que fait aussi défaut toute entreprise descriptive. Le Paris traversé est un Paris abstrait. En quoi il s'oppose clairement à une autre tradition, celle du panorama parisien, diurne ou nocturne, pourtant souvent pratiqué par les mêmes auteurs, à commencer par Baudelaire lui-même. D'un côté, une vue surplombante et globale sur la capitale-monde ; de l'autre, un pur trajet qui veut surtout signifier un itinéraire social et littéraire : cette différence est frappante chez Corbière, auteur d'un « Paris diurne » et d'un « Paris nocturne » non publiés dans les *Amours jaunes* mais aussi d'un ensemble de huit sonnets intitulés collectivement « Paris » et répondant au projet inverse, celui d'une réflexion métapoétique. Ce que raconte « Paris », c'est en effet le topos de l'arrivée d'un jeune poète provincial dans la capitale. La ville lumière n'y est donc évoquée qu'à travers la perspective balzacienne d'une place à y prendre : pas de monuments, pas de descriptions, mais un « bazar⁴ » où tout et surtout tout le monde se vend. Le Paris de Corbière se réduit à l'exposition du champ littéraire, opposant les cyniques (c'est à dire les Parisiens acclimatés) et les naïfs. Le naïf, qui voudrait, dit Corbière, « que la rose fût encore au rosier⁵ », relève du lyrisme traditionnel encore marqué par ses origines bucoliques ; il fait de l'amour et de la nature ses principales sources d'inspiration selon une conception romantique de la poésie consistant à prendre ses propres sentiments comme sujet de ses poèmes. À son arrivée, il est conseillé par un initié qui lui enseigne les secrets de la réussite et les lois du marché. D'abord la publicité : il faut « un nom à tout casser », « Le coller chez les mastroquets/Et l'apprendre à des perroquets/Qui le chantent ou qui le sifflent⁶... » Deuxième nécessité, conséquence de la première, la pose : chacun son style en fonction des créneaux disponibles, « Les Dégouteux, et la Chlorose,/Les Bedeaux, les

9. *Op. cit.*, p. 129.

10. *Paris ou les sciences, les institutions et les mœurs au XIX^e siècle*, t. 1, Au comptoir des imprimeurs unis, 1847, p. 16.

11. *Ibid.*

1. *Op. cit.*, p. 58.

2. Cf. les titres des premiers sonnets de Laforgue, « Les boulevards » ou « Dans la rue ».

3. « Épitaphe », *Les Amours jaunes* in C. Cros, T. Corbière, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 712.

4. « Paris », *op. cit.*, p. 705.

5. *Ibid.*, p. 706.

6. *Ibid.*

Fous à lier⁷ ». Respecter la logique du champ implique donc le rejet d'une poésie de l'immédiateté et de la sincérité au profit du reniement et de l'artifice :

Chanson usée et bien finie,
Ta jeunesse... Eh, c'est bon un jour ! ...
Tiens : — C'est toujours neuf — calomnie
Tes pauvres amours... et l'amour⁸.

Paris est donc bien ce lieu de transformation dont Laforgue dit qu'il fait du « plus bon bébé de la Nature » un « lexicon mal cousu de ratures⁹ ». Il est le lieu du littéraire en ce qu'il accomplit la trahison constitutive de la poésie moderne : le choix de la ville contre la Nature, choix de « l'amour impur des villes », écrit Ephraïm Mikhaël¹⁰ ou encore, dit Coppée, choix « d'une amitié malsaine¹¹ ». Dans cette opposition récurrente entre ville et campagne, Paris ne l'emporte que comme *rature*, disions-nous en suivant Laforgue¹². On y reconnaîtra aisément le renversement des valeurs qui nous a servi de point de départ et toute l'alchimie baudelairienne de la boue devenue or : si la poésie parisienne est litté-rature, c'est en ce qu'elle raye ou biffe le lyrisme personnel initial, qu'elle se veut réécriture à rebours ou comme dit Corbière, « à l'envers » : « Artiste sans art, — à l'envers¹³. »

De ce point de vue, l'errance du poète figure non seulement un manque d'assise sociale mais aussi sa conséquence, c'est à dire une poétique de l'erreur délibérée¹⁴, dans un rapport constant à la prose dont on sait qu'elle désigne étymologiquement un discours tourné droit devant soi. Or, si le poète parisien recourt assez peu à la prose, il ne parcourt le vers que pour en traverser les frontières, se faisant, comme Corbière encore, « poète en dépit de ses vers¹⁵ » par ce même retournement paradoxal consistant à penser que « Ses vers faux furent ses seuls vrais ». Ce que souligne un autre tercet du même poème où « vers » rime avec « à l'envers » et « à tort à travers ». À l'instar des enjambements spectaculaires du « Paris » de Corbière, la traversée de Paris renverrait donc à la traversée du vers, à une marche droit devant soi dans ou vers la prose, faisant du *je* lyrique un *je* « insituable », selon l'expression de Philippe Hamon¹⁶, parce que toujours en déplacement dans un espace allégorique où la règle du jeu consiste à ne pas occuper de place fixe. De sa province à la capitale, le poète a perdu son assise : il est déterritorialisé.

Le dynamisme constitutif du poète parisien est en même temps doublé d'une logique périphérique ou excentrique¹⁷. Son espace à lui, c'est le boulevard, le faubourg ou encore la banlieue : pas les lieux de pouvoir et de représentation que seraient les théâtres, les cafés chics ou les

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes et premiers poèmes, Poésies complètes I*, Poésie/Gallimard, 1979, p. 37.

10. « L'âme mièvre », *Œuvres*, Lemerre, 1890, p. 23.

11. *Promenades et Intérieurs, Poésies 1868-1874*, Lemerre, p. 103.

12. Voir par exemple la présentation que fait Verlaine de Corbière dans *Les Poètes maudits*, où il oppose le Corbière parisien, dédaigneux et railleur, et le poète breton. Remarque analogue sur Rimbaud, provincial qui voit le « dessèchement de sa veine sous le soleil fade de Paris » (*Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 639 et 644).

13. « Épitaphe », *op. cit.*, p. 711. Voir ce commentaire de Steve Murphy à propos de « Perte d'auréole » : « C'est en évoquant la laïcisation, voire la démission du Poète naguère sanctifié, que se constitue la poésie particulière et hétérodoxe de ce poème en prose. [...] Autrement dit, le Poète apparemment déchu dans ce milieu haussmannien peut trouver, dans la chute et la perte de son auréole, une nouvelle pertinence culturelle, inespérée, là où d'autres, passésistes et englués dans la tradition romantique [...] vénèrent toujours une poésie qui aspire à maintenir artificiellement en vie une poésie pré-industrielle et une esthétique qui se veut transhistorique » (*Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, Champion, 2003, p. 193).

14. Voir cette remarque de S. Carpenter : « Dans l'image du poète qui écrit ses poèmes de la même façon qu'il marche, qui achoppe sur une rime comme s'il commettait un faux pas, nous trouvons la similitude entre l'expérience de la rue et celle de la poésie » (*op. cit.*, p. 60).

15. *Ibid.*, p. 711.

16. *Expositions*, Corti, 1989, p. 198.

17. « Idylle coupée » de Tristan Corbière assigne comme territoire au poète parisien le « boulevard excentrique », *op. cit.*, p. 776.

salons. Coppée le rappelle à son ami Émile Blavet, chroniqueur mondain de *La Vie parisienne* sous le pseudonyme de « Parisis », dont il est chargé d'écrire la préface :

[...]
Que de sentiers ! Chacun le sien :
Vous êtes un Parisien,
Un journaliste,

Un alerte et charmant bavard
Qui vivez sur le boulevard
Et dans la fièvre...

Moi par les beaux soirs constellés
Je cherche des rimes sur les
Bords de la Bièvre ;

Je cultive au faubourg lointain
Comme Candide mon jardin [...]

Je vivrais ne connaissant pas
Ce Paris dont j'entends là-bas
La voix qui monte,

Ignorant tout ce qui s'y fait,
Sans votre article ami Blavet
Qui me le conte¹⁸.

Le faubourg ou encore la banlieue répondent manifestement à une stratégie complexe de positionnement dans le champ littéraire consistant, un peu comme dans certaines parties d'échecs, à contrôler le centre sans jamais l'occuper. Le poète du centre, qu'il soit de l'Académie ou des dîners en ville, est en effet aussitôt dénoncé comme parvenu par ses compromissions avec les philistins¹⁹ : sa consécration même est le signe de sa décrédibilisation. Le poète maudit fait donc de sa marginalité géographique une sorte de garant de sa pureté : rejeté loin des lieux chics, il reste fidèle à lui-même. Le Paris qu'il parcourt est celui des gens pauvres auxquels il s'identifie²⁰ ; c'est un Paris populaire et déshérité, aux « vieux murs lépreux » ou au « coteau tout pelé²¹ » dont François Coppée s'est fait une spécialité après Baudelaire, mais que l'on rencontre dans toute la poésie post-baudelairienne, de Corbière à Laforgue. La participation du poète à la vie parisienne repose donc sur un processus d'intégration par l'exclusion qui ne conforte le système que pour s'y tenir en retrait en mettant hors jeu le vainqueur.

2. *La Muse*

Parmi toutes les rencontres qu'impose au poète parisien la relégation dans l'espace public, il en est une qui revient de texte en texte, c'est celle de la Passante qui partage avec la prostituée la même origine baudelairienne. D'un côté la femme inaccessible, de l'autre la femme publique, comme deux figures de la Muse : l'idéal perdu et le principe de réel, de soumission aux nécessités du marché. La

18. « Préface de *La Vie parisienne* », *Poésies 1878-1886*, Lemerre, p. 155.

19. Dans un poème adressé à Banville, Coppée les associe dans une même dénonciation de la richesse et du pouvoir tout en les opposant aux vrais poètes, « ne dinant guère en ville » (« Ballade à Banville », *ibid.*, p. 147-149).

20. Voir la remarque de D. Oster et J.-M. Goulemot : le poète récupère sa « dignité compromise » en s'inventant une distinction par la « métaphorisation de soi dans des modèles de marginalité (le chiffonnier, l'assassin, le stylite, le moine) » (*Gens de lettres, écrivains et bobèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Minerve, 1992, p. 105).

21. *Promenades et Intérieurs*, *op. cit.*, p. 103.

Muse de Corbière, par exemple, « est à tout le monde¹ » : il le reconnaît lui-même, avant de le démontrer en reprenant le célèbre sonnet de Baudelaire dans un poème intitulé « Bonne fortune et fortune ». Mais cet emprunt à la Muse commune sert aussi à signaler une évolution. Corbière s’y met en scène, faisant comme à son habitude le trottoir (l’expression est de lui) à la recherche d’une femme, d’une passante qui voudrait bien lui accorder un regard. Survient enfin la rencontre :

Un beau jour — quel métier ! — je faisais, comme ça,
Ma croisière. — Métier !... — Enfin, Elle passa
Elle qui ? — La Passante ! Elle, avec son ombrelle !
Vrai valet de bourreau, je la frôlai... — mais Elle

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
Et... me tendit sa main, et... m’a donné deux sous².

Tout cela, précise Corbière dans le péri-texte, est censé avoir eu lieu rue des Martyrs. De fait, si la femme reste comme chez Baudelaire inaccessible, elle souligne ici par son aumône la dégradation de l’état social du poète. Son métier, le mot revient constamment chez Corbière, est désormais ravalé à la mendicité : le poète ne s’est professionnalisé que pour se paupériser dans un calvaire continu dont « Le convoi du pauvre » retrace amèrement les stations. Le poète parisien en est donc réduit à regarder passer les Passantes et à se contenter des autres, de celles qui comme lui n’arpentent le trottoir que dans un but vénel. Le naïf sentimental de « Paris » est condamné à vendre « sa pauvre muse pucelle³ » : il ne peut entrer dans le champ littéraire que par une logique prostitutionnelle, lourdement soulignée dans tout le poème et qui aboutit à ce constat : « Qu’est-ce qu’elle vend ? / — Rien⁴. — » Le poète n’a plus rien à vendre, même pas lui-même, qui n’intéresse plus personne : le geste de don du poème, de dédicace est compris comme une demande d’aumône.

La Passante revient un peu plus tard chez Jules Laforgue :

Elle fuyait par l’avenue,
Je la suivais illuminé,
Ses yeux disaient : « J’ai deviné
Hélas ! Que tu m’as reconnue ! »⁵

La scène de la rencontre est passée de la rue baudelairienne et du trottoir corbiérien à l’avenue, ce qui procure sans doute à Laforgue le plaisir d’un premier jeu de mots : celle qui fuit est également « la venue », celle qui ne vient que pour s’échapper, après avoir rappelé son origine intertextuelle. Ce que reconnaît en effet le narrateur, c’est que « la venue » n’est pas à lui, ne sera jamais à lui dans la mesure même où il la reconnaît, c’est-à-dire en décode la provenance baudelairienne : « Pourquoi l’avais-je reconnue, / Elle, loyal rêve mort né ? » Cette plainte est donc celle, c’est son titre, de la bonne défunte : la passante a passé, comme on dit encore dans les campagnes, et si le poète l’a reconnue, il conclut lui-même qu’il ne l’a « jamais connue ». On n’exclura pas ici un sens sexuel dans ce regret qui s’exprime, comme pour ces « Jeunes Filles inviolables et frères⁶ » qui traversent les vers de Laforgue, mais la tentation est grande de faire de cette rencontre toujours ratée une sorte d’allégorie des rapports du poète parisien avec sa Muse envolée. Dans cette perspective, le manque qui se dit est de nouveau celui d’une simplicité perdue du lyrisme : la jeune fille laforguienne et ses « jupes des quinze ans⁷ » comme la muse pucelle de

1. « Bohème de chic », *op. cit.*, p. 716.

2. *Op. cit.*, p. 727.

3. *Op. cit.*, p. 705.

4. *Ibid.*

5. « Complainte de la bonne défunte », *op. cit.*, p. 56.

6. « Dimanches », IV, *Poésies complètes II*, Poésie Gallimard, 1979, p. 191.

7. « Complainte du pauvre chevalier errant », *Poésies complètes I*, *op. cit.*, p. 82.

Corbière sont du côté d'un idéal naïf de pureté absolue, « Quand il faisait beau temps au paradis perdu ».

Pour l'heure, le lot qui leur échoit est plus trivial : « Muse malade » chez Corbière ou encore muse de brasserie, comme le suggère la gravure qui sert de frontispice au mince volume de son cousin, Pol Kalig, *Amour de chie*, sous-titré « Histoire de brasserie » et découvrant au lecteur une femme, cigarette en bouche, soulevant son plateau de consommations alcoolisées dans une nuée d'angelots équivoques, peut-être issus du bock de bière qui mousse au premier plan et donne à lire l'étiquette suivante :

LEON VANIER
EDITEUR
QUAI S^r MICHEL 119
PRIX 0,50 €
PARIS

C'est sous les mêmes auspices que Paul Verlaine évoque l'apparition de Philomène, l'une de ses compagnes des derniers jours, lors d'une soirée alcoolisée :

Où, c'était par un soir joyeux de cabaret,
Un des ces soirs plutôt trop chauds où l'on dirait
Que le gaz du plafond conspire à notre perte
Avec le vin du zinc, saveur naïve et verte.
On s'amusait beaucoup dans la boutique et on
Entendait des soupirs voisins d'accordéon
Que punctuaient des pieds frappant presque en cadence,
Quand la porte s'ouvrit de la salle de danse
Vomissant tout un flot dont toi, vers où j'étais,
Et de ta voix qui fait que soudain je me tais,
S'il te plaît me donner un ordre péremptoire,
Tu t'écrias : « Dieu, qu'il fait chaud ! Patron, à boire ! »

Je regardai de ton côté. Tu m'apparus
Toute rose, enflammée [...] ¹¹

« Ce fut comme une apparition », écrit Flaubert du moment où Frédéric découvre Madame Arnoux. Ce qui apparaît ici au poète parisien, qu'il se nomme Verlaine ou Corbière ou un autre¹², c'est, sous forme féminine, sa propre malédiction, le destin poétique auquel la ville le condamne et qui substituerait à une poétique de l'inspiration une poétique de la rencontre. Je prends ici le mot « rencontre » dans sa dimension polysémique et plus précisément dans l'acception proposée par Littré de « rapprochement de mots plaisants » : le poète de la rencontre est celui d'un langage hétérogène qui lui échappe par la multiplication des locuteurs ou des lexiques, « mélange adultère de tout », dit Corbière de son poète après avoir utilisé la métaphore culinaire de l'« arlequin-ragoût¹³ ». Quand la Muse publique remplace la Passante, le poète doit renoncer à son projet de maîtrise : il n'écrit plus que par « raccroc¹⁴ », dit encore Corbière, par quoi il désigne le hasard heureux d'un choc de langage dont le locuteur serait davantage le spectateur que l'acteur, comme le met en scène la « Rapsodie du sourd » : « Hystérique tourment d'un Tantale acoustique !/Je vois voler des mots que je ne puis happer¹⁵. » La rapsodie, rapiécage de mots, est donc le lot du poète de la Muse en haillon

8. « À un jovénal de lait », *op. cit.*, p. 765.

9. « Idylle coupée », *op. cit.*, p. 777.

10. Publié chez Vanier en 1881.

11. « Élégie II », *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 790.

12. Je pense notamment aux « Dimanches parisiens » d'E. Mikhaël où le parallèle est explicite entre la passante exhibant ses plus belles tenues et le poète montrant son « manteau de rimes fières » (*op. cit.*, p. 7).

13. « Épitaphe », *op. cit.*, p. 710.

14. Voir ce vers de « Ça » désignant le volume des *Amours jaunes* : « C'est un coup de raccroc, juste ou faux par hasard... » (p. 705). La plus grande section du recueil est également intitulée « Raccrocs ».

15. *Op. cit.*, p. 768.

des « Tableaux parisiens », de la « mendiante rousse »¹⁶ qui jamais ne balancera « le feston et l'ourlet¹⁷ ».

Laforgue prend acte de cette substitution de muses dans un poème intitulé significativement « Complainte des consolations » :

Ses yeux ne me voient pas, son corps serait jaloux ;
Elle m'a dit : « monsieur... » en m'enterrant d'un geste ;
Elle est Tout, l'univers moderne et le céleste.
Soit ! Draguons Paris, et ravitaillons-nous,
Tant bien que mal, du reste¹⁸.

Quand l'idéal est « Tout », se ravitailler du reste revient à se contenter de rien : « Qu'est-ce qu'elle vend ?/ — Rien¹⁹. — », dit Corbière acculé à la muse « stérile²⁰ » et qui résume sa situation par cette formule : « Ce fut un vrai poète : Il n'avait pas de chant²¹. » Le poète maudit est donc conduit à l'aphasie, à l'exemple de son modèle baudelairien. L'essentiel de son propos est de regretter de n'avoir plus rien à dire, ce qui prend ici chez Corbière la forme d'une oraison funèbre : quelqu'un parle du poète au passé au moment où lui-même a passé.

3. La mort

Au terme de son errance, le poète maudit aboutit donc à sa propre mort dont il assure lui-même la mise en scène pour en faire, comme dit Corbière, son « œuvre posthume¹ ». La mort est bien ce « signe-écrivain du sacré » dont parlent Daniel Oster et Jean-Marie Goulemot² : tout bon poète parisien est un poète mort. Ou qui ne se conçoit que mort. Ainsi lorsque Laforgue, errant comme il se doit sur « le trottoir » à la recherche d'un « sonnet faux », croise un corbillard, il envisage aussitôt l'urgence de sa propre situation :

Un frisson me secoua. — Certes, j'ai du génie,
Car j'ai trop épuisé l'angoisse de la vie !
Mais, si je meurs ce soir, demain, qui le saura³ ?

L'inquiétude métaphysique est relayée par le sentiment d'une impasse poétique qui ne réserve d'autre place au vrai poète que cette existence posthume. Mallarmé en a bien conscience, lui qui, sacré poète maudit par Verlaine, s'est fait une spécialité de l'oraison funèbre des poètes maudits. Il le déclare en toute généralité à Jules Huret : « Pour moi le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau⁴. » Et Mallarmé de joindre le geste à la parole en sculptant, non pas toujours son propre tombeau, mais ceux de Baudelaire, Poe ou Verlaine dans des sonnets célèbres et en prononçant sur ce dernier des paroles aussi lumineuses que définitives à l'occasion de sa mort⁵. Le Verlaine de Mallarmé devient un héros à la « terrible probité » dont « l'attitude absolue » débouche sur un « physique calvaire⁶ »

16. *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 83.

17. « À une passante », *ibid.*, p. 92.

18. *Poésies complètes I*, *op. cit.*, p. 90.

19. *Op. cit.*, p. 705.

20. « Décourageux », *op. cit.*, p. 766.

21. *Ibid.*

1. « Paris », p. 709.

2. *Op. cit.*, p. 155.

3. « Les boulevards », *Poésies complètes I*, p. 290.

4. « Sur l'évolution littéraire », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 700.

5. « Verlaine », *op. cit.*, p. 119-120.

6. « Mallarmé parle de Verlaine », *ibid.*, p. 713.

consistant en l'exposition de la déchéance sociale imposée à « l'état du chanteur et du rêveur ». De fait, le dernier Verlaine a fait de sa santé le signe de son parcours poétique, publiant un volume de prose intitulé *Mes hôpitaux* ou signant tels de ses poèmes de l'hôpital Broussais. Il rédige à la même époque, vers 1893, un poème intitulé « Paris » qui se termine sur ces deux strophes :

Paris n'a rien de triste et de cruel
Que le poète annuel ou chronique,
Crevant d'ennui sous l'œil d'une clinique
Non loin du vieil ouvrier fraternel.

Vive Paris quand même et son histoire
Et son bagout et sa Fille, naïf
Produit d'un art pervers et primitif,
Et meure son poète expiatoire⁸ !

On retrouve là toute la mythologie parisienne de perversion des valeurs naturelles et incarnée une fois de plus par un personnage féminin. Quant au poète, il subit son martyre en toute conscience puisque son expiation à l'hôpital est la condition de son sacre : « Son imitation du pauvre, écrit Anne-Emmanuelle Berger à propos de Verlaine, tient au moins autant de l'obstination d'un Rastignac à conquérir Paris que de l'émulation chrétienne⁹. » La pauvreté, la maladie sont donc conçues comme autant de stations aboutissant à l'assomption finale dans le ciel littéraire parisien : les épreuves valent comme preuves et mourir, dit Corbière, devient un métier. Dans « Un jeune qui s'en va¹⁰ », il passe en revue la liste des professionnels de la mort et fait d'Hégésippe Moreau le « créateur de l'art hôpital » : « Depuis j'ai la phtisie en grippe;/Ce n'est même plus original ». « J'en ai lus mourir !... », ajoute-t-il, « Et ce cygne/ Sous le couteau du cuisinier :/ — Chénier — ... Je me sens — mauvais signe ! —/ De la jalousie. — Ô métier !// Métier ! Métier de mourir... » « Vivre notre métier — ça tue », remarque pour sa part le narrateur du « Convoi du pauvre¹¹. »

Ce rapport de l'œuvre à la mort figure aussi abondamment dans les textes que Mallarmé consacre à un autre poète maudit, Villiers de l'Isle-Adam, dont toute la trajectoire devient, comme celle de Verlaine mais plus explicitement encore, exemplaire du destin que la capitale offre au poète. Mallarmé l'affirme, « tout hormis l'œuvre se résume en deux dates, triomphale l'une, l'autre néfaste, je veux dire l'arrivée de Philippe-Auguste Mathias comte de Villiers de l'Isle-Adam, à Paris, vers 1863 ; et cette fin, août 1889¹² ». De la vie de Villiers en Province, rien n'est dit : c'est Paris qui en fait un poète et le conduit vers cette fin conçue comme l'accomplissement de son œuvre. Il faut auparavant souligner le dynamisme essentiel de Villiers, dont on a vu qu'il était l'un des traits du poète parisien : si Villiers habite à Paris une « haute ruine », c'est pour en descendre, « pour aller, venir¹³ », dit Mallarmé. On le rencontre « sur le boulevard¹⁴ », sur le « trottoir¹⁵ ». Cette représentation presque oxymorique de Villiers en aristocrate du trottoir devient allégorique de l'état du poète, « sur l'asphalte et dans sa nuée¹⁶ », c'est-à-dire aussi bien tout en bas que tout en haut. Et ceci non pas par alternance mais de façon simultanée et comme indissociable de sa vocation : il « avait à la fin compris que l'état, en toute justice, de l'homme littéraire, ayant le reste, est la pauvreté¹⁷ ». De fait, Villiers, comme Verlaine, « partagea l'existence des moins favorisés, à cause même de ce léger feuillet interposé entre le reste et lui ! » Entre le reste et lui, « cet accessoire principal de Villiers de

7. « Verlaine », *op. cit.*, p. 120.

8. *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1002.

9. *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX^e siècle*, Champion, 2004, p. 78.

10. *Op. cit.*, p. 729-732.

11. *Ibid.*, p. 779.

12. « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 30.

13. *Ibid.*, p. 24.

14. *Ibid.*, p. 24.

15. *Ibid.*, p. 25.

16. *Ibid.*, p. 26.

17. *Ibid.*, p. 39.

l'Isle-Adam, un manuscrit¹⁸ », qu'il arbore en guise de pochette comme son « insigne », « avertissement ingénu, très près du cœur » : le poète se fait donc livre, affiche le livre comme une sorte de sauf-conduit lui permettant de retourner « tout l'appareil de vindicte social¹⁹ », « tant de misère pour tant de noblesse²⁰ », pour en faire un signe d'élection inversant la conventionnelle auréole. À « l'extrémité » de « cette exceptionnelle histoire », tout à son bout et comme son but, « est le tombeau ». Par quoi Mallarmé entend l'œuvre elle-même, « la sépulture qu'avec il se composa²¹ », objectivée et rendue inaltérable par la mort : « Mais quel tombeau et le porphyre massif et le clair jade, les jaspures de marbres sous le passage de nues et des métaux nouveaux : que l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam²² ». Terme d'un parcours erratique, la mort offre enfin un état au poète maudit, dernier état d'un texte qui vaut comme monument pour l'éternité : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change », le poète péripatéticien est devenu « calme bloc²³ ».

À cette œuvre tombeau, Mallarmé attribue, on l'a vu, une cause sociale qui correspond aux analyses plus récentes, de Benjamin à Bourdieu, signalant à la fois l'autonomisation grandissante du champ littéraire comme marché et l'intensité des luttes pour s'y positionner, conduisant bon nombre de lettrés à la famine et à cette dialectique de distinction dont je viens d'esquisser (après bien d'autres) la mythologie. Il est frappant de constater à quel point les écrivains de cette époque ont eu conscience de « cette face cachée du verbe », pour reprendre l'expression de D. Oster et J. M. Goulemot²⁴, et ont inventé des stratégies pour s'y adapter, relevant essentiellement de la posture, c'est-à-dire de la mise en scène de sa propre vie. De là d'ailleurs le choix privilégié, chez le poète maudit, de l'espace public qui permet de représenter l'exclusion sociale aux yeux de tous, comme sur une scène. De la vie à la mort, Paris est donc le lieu d'une exposition permanente du destin fait au poète, dont le chef-d'œuvre serait ses obsèques, régulièrement détaillées dans la presse avec le nombre des participants et le nom des orateurs.

Il n'empêche que le chef-d'œuvre posthume ne satisfait pas les plus exigeants. Même si c'est le conseil que donne un vieux briscard du champ littéraire au naïf du « Paris » de Corbière (« Fais de toi ton œuvre posthume »), ce dernier accompli, dès le poème suivant, un exploit bien plus considérable, celui d'être posthume de son vivant. Mallarmé peut bien multiplier les tombeaux en pensant au sien, Corbière va quant à lui jusqu'à écrire sa propre épitaphe. Tel est en effet le titre du 4^e poème des *Amours jaunes* qui retrace au passé simple et à la troisième personne l'itinéraire du poète et l'inscrit sur sa tombe. Dans cette entreprise consistant à faire le mort, le gain est apparemment considérable puisqu'il procure le plaisir d'une réparation immédiate des torts subis mais c'est un plaisir qui ne va pas sans contrepartie. En effet, l'épitaphe n'a lieu qu'au prix d'une disparition du sujet lyrique en tant que tel : l'oraison funèbre suppose la disparition élocutoire du poète, supplanté par une voix à l'identité problématique qui ne fait l'éloge du disparu qu'à la condition expresse de lui couper la parole. C'est ce qu'on observe dans la section la plus célèbre des *Amours jaunes*, « Rondels pour après », qui se présente comme une suite de berceuses prononcées à l'intention du poète mort, interpellé régulièrement à la deuxième personne et dont le premier texte est précisément intitulé « Sonnet posthume ». De cette voix qui parle, on ne saura rien, sinon qu'elle est du côté de l'autorité et du conseil : elle a quitté le corps du poète, a attendu cette occasion pour faire elle-même œuvre poétique aux dépens de celui qu'elle enterre. Cette dissociation finale de la voix et du corps décrit efficacement ce qu'il advient à Paris du poète : dépossédé de lui-même, le *je* lyrique ne parle plus que sur le mode de l'absence dans un dédoublement systématique (et typiquement ironique) dont nous avons tâché de retracer le parcours. Excentrique parce qu'obsédé par le centre, amoureux d'une « Muse grise ou blonde », c'est-à-dire soit grisette soit inaccessible, le poète parisien ne vit que dans la perspective de sa mort, finit par ne plus parler de lui qu'à la

18. *Ibid.*, p. 27.

19. *Ibid.*, p. 39.

20. *Ibid.*, p. 43.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 44.

23. « Le tombeau d'Edgar Poe », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, p. 38.

24. *Op. cit.*, p. 128.

deuxième ou troisième personne : « Lui, où ? Coucou », conclut Laforgue à la fin des *Complaintes* dans un poème intitulé justement « Complainte-Épithaphe²⁵ ».

4. Et Coppée ?

Il me reste à revenir sur un nom dont la présence a dû surprendre parmi tant de destins pitoyables. Il s'agit bien sûr de François Coppée, dont la mention ici, entre Corbière et Villiers, aurait de quoi faire se retourner Verlaine dans son œuvre-tombeau. L'itinéraire de Coppée n'a en effet rien de maudit. Il est même sur bien des points l'inverse de celui de Verlaine avec qui il a pourtant débuté dans une relation de quasi-gémellité : mais quand l'un échoue à l'hôpital, l'autre finit à l'Académie où il est élu en 1884, l'année suivant la parution des *Poètes maudits*. Cependant, s'il est un poète associé à la ville de Paris, c'est bien Coppée, décrit comme « vrai Parisien¹ » à la « verve parisienne² » dans la notice que lui consacre Georges Druilhet au premier tome de ses *Poésies*. Notice où l'équivalence de l'œuvre et de son cadre revient avec l'insistance d'une évidence, Druilhet allant jusqu'à citer cette formule de Jules Lemaître, hyperbolique dans sa tautologie : « François Coppée était bien un Parisien de Paris. » Pour mieux nous en convaincre, la notice de Druilhet commence par une description :

Reportons-nous, si le lecteur le permet, à Paris, il y a quelque cinquante ans, par un soir d'été. Nous sommes dans un de ces faubourgs à demi champêtre — Vaugirard — hier encore un village. Sans souci de l'alignement la rue aux maisons basses, couvertes de tuiles, va vers les banlieues. Sur de vieux murs où, par une brèche, le regard découvre le maigre feuillage, gazon poudreux, les fleurs anémiques d'un jardin, sont tracés au charbon des inscriptions naïves ou d'effrontés graffiti...⁴

Les œuvres poétiques de Coppée s'ouvrent donc par cette sorte de traduction en prose de ses poèmes, par cette installation dans un *topos*, à tous les sens, même étymologique, du terme, l'équivalence d'un texte et d'un lieu, un textotope qui pourrait faire écho au sexotope proposé par E. Bordas dans sa contribution. Or, on le voit dès ces premières lignes de paraphrase, le Paris de Coppée relève bien de la mythologie marginale étudiée ci-dessus : le poète erre dans un milieu périphérique et désolé, en compagnie des exclus du système, et fait de cette expérience une allégorie de sa situation dans le champ poétique, soulignée abondamment par la prosaisation du vers que signale Georges Druilhet⁵. Coppée, Parnassien écrivant de la prose en vers⁶, serait donc le seul poète maudit à avoir réussi suffisamment dans sa stratégie d'inversion pour faire entrer le Paris des banlieues à l'Académie. Il suffit cependant d'observer l'attitude des autres maudits à son égard pour que cette « idylle parisienne » prenne un autre sens : Coppée n'est pas des leurs et son Paris leur sert régulièrement de repoussoir, ses dizains réalistes deviennent la tête de turc et lui-même le « poète expiatoire » des cercles bohèmes luttant contre l'institution.

Comment expliquer à la fois cette réussite institutionnelle du Paris de Coppée et son rejet hors d'une modernité poétique dont pourtant il se réclame dès les *Poèmes modernes* ? On peut avancer plusieurs hypothèses complémentaires, dont la première pourrait servir d'apologue. Coppée doit son premier succès à une pièce représentée en 1869 au théâtre de l'Odéon : à compter de ce jour le poète occupe donc le centre, centre d'intérêt et centre géographique de la capitale. Il doit ce succès à une sorte de réécriture parnassienne et idéaliste du mythe de la Passante. Le titre de la pièce est en effet *Le Passant* : il s'agit de la rencontre d'un poète vagabond et d'une courtisane de haut vol, où

25. « Complainte-Epithaphe », *op. cit.*, p. 146.

1. *Poésies 1864-1869*, Lemerre, p. XVII.

2. *Ibid.*, p. XL.

3. *Ibid.*, p. XXV.

4. *Ibid.*, p. III.

5. *Ibid.*, p. XXIII.

6. Cf. ce « Prologue » en octosyllabes inaugurant une série de « causeries en vers » publiées dans un journal et notamment cette formule : « Causer en vers, c'est l'art suprême », *Poésies 1869-1874*, p. 218.

7. C'est le sous-titre d'un des plus célèbres des *Poèmes modernes*, « Le banc », *Poésies 1864-1869*, p. 176.

L'on pourrait retrouver toute la mythologie du poète maudit, à ceci près que Zanetto, le passant, est d'un naturel heureux, se réjouissant de coucher dehors avec sa guitare, dans une Florence de pacotille qui ignore, apparemment, la pluie et le froid. Quant à la courtisane, elle renonce à son amour pour le poète, par crainte de le faire souffrir, et lui donne ce dernier conseil : « Allez donc du côté de l'aurore. » On voit comment ici la marginalité est à la fois revendiquée et complètement édulcorée par un poète voulant garder ses illusions : Zanetto est presque un enfant et sa muse se garde bien de le déniaiser, elle le renvoie au contraire vers la veine parnassienne du cliché idéaliste recouvrant de sa lumière dorée la réalité. De fait, Coppée, fidèle au conseil de sa Muse, continuera toute sa vie à soutenir, de sa banlieue, les valeurs établies, à savoir le vers parnassien, la religion, la famille et la patrie.

Dans ce portrait paradoxal d'un marginal qui serait en même temps conformiste, un épisode parisien prend une valeur particulière : il s'agit de la Commune et du siège de Paris. C'est en effet en grande partie au Paris assiégé que Coppée doit sa consécration de poète officiel de la Troisième République : les anthologies à usage scolaire font une place de choix à celui que Gustave Merlet présente comme « le plus parisien, le plus moderne de nos maîtres contemporains » tout en lui accordant la plus grande part – devant Déroulède ! – dans sa section « Poésies patriotiques » : sept poèmes pour Coppée dans cette section, 27 en tout dans un manuel où le seul « poète maudit » représenté est Desbordes-Valmore, sans doute le plus inoffensif, en tout cas évidemment le plus coupé du contexte politique, parmi les poètes rassemblés par Verlaine⁸, les autres, à commencer par lui, n'ayant pas toujours eu pour Paris les mêmes envolées nationalistes que les Parnassiens privilégiés par Merlet. Avec Coppée le Paris moderne entre donc dans l'institution, nous dit Gustave Merlet : le « triste enfant de Paris » a gagné droit de cité et repris son auréole. Il devient le pilier sanctifié de l'ordre moral, bon fils, bon frère, bon chrétien et bon français, un exemple donné à tous les enfants des écoles : mais en cela pourtant la réussite de Coppée n'est que partielle. Il n'occupe le centre que pour avoir su rester à sa place, celle que la société assigne au poète dans la perspective de la revanche, place non pas centrale ou absolue mais au contraire d'adjuvant idéologique, de sorte que Paris n'accorde au marginal l'habit vert de la reconnaissance qu'à la condition que la poésie, elle, reste dehors, explicitement inessentielle. Corbière dirait : « chose à mettre à la porte ».

Par conséquent, si Coppée n'est pas maudit lui-même, c'est son œuvre qui porte les stigmates de son propre renoncement, ce qui lui vaut, au moment de l'affaire Dreyfus, cette phrase définitive de Jules Renard : « Coppée nous dégoûterait de la poésie, s'il était poète ».

Cela pourrait être le mot de la fin : le plus grand poète de Paris n'est pas un poète (Renard dit ailleurs qu'il « fait de la prose sans le savoir »), et les seuls vrais poètes de la capitale, qu'ils s'appellent Corbière, Verlaine ou encore Laforgue, jouent à faire le mort.

Paris est bien, décidément, le tombeau des poètes !

Hugues LAROCHE

8. *Théâtre 1869-1872*, Lemerre, p. 34.

9. *Anthologie classique des poètes du XIX^e siècle*, Lemerre, 1891, p. 443.

10. Ajoutons, pour être tout à fait juste, que Rimbaud est mentionné (sans qu'aucun vers de lui ne soit cité) et assorti de ce commentaire, « gigantesque » dirait Flaubert : « Ce fantaisiste serait plus connu, s'il avait mieux su concilier la rime et la raison » (p. 450).

11. « Au jardin du Luxembourg », *Poésies 1878-1886*, p. 197.

12. « Ça », *op. cit.*, p. 704.

13. *Journal*, 23 février 1898, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 473.

14. *Ibid.*, 1^{er} janvier 1897, p. 379.